

(1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Ü zur Geschichte der Musik in Deutschland (2) — S: Ü zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichtliche Entwicklung des katholischen Kirchengesangs (1) — Ü im Choralgesang für Theologen.

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Geschichte der Oper im Überblick (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Ü im mehrstimmigen Satz, Modulations-Ü, Kontrapunkt, Ü im melodischen Gestalten (je 1).

Lehrbeauftragt. B. Beyerle: CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Prof. Dr. G. Reichert: Die Musik Palestrinas und seiner Zeit (2) — Ober-S: Stilkritische Ü zur Musik des 15. Jh. (2) — Unter-S: Einführung in die musikwissenschaftliche Quellen- und Bücherkunde (2) — Harmonielehre II (nach Hindemiths „Harmonieübungen für Fortgeschrittene“) (2) — CM: Akademischer Chor (Schuberts Große Messe in Es-Dur) (2) — CM: Akademisches Orchester (Werke für Streichorchester) (2) — Singkreis für alte Musik: Chormusik der Gegenwart (2).

Würzburg. Dr. R. Walter: Musik des Mittelalters (1) — Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Georg Friedrich Händel (1).

BESPRECHUNGEN

Werner Neumann: Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1947, Breitkopf & Härtel (Veröff. d. N. Bach-Ges. XLI—XLVI, 1). 203 S.

Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach (BWV), Leipzig 1950, Breitkopf & Härtel. XXII u. 747 S.

W. Neumann ist der Bachforschung durch seine sorgfältige Leipziger Dissertation von 1938 („Bachs Chor-fuge“) bekannt. Wie er ausführt, soll sein Handbuch das lange entbehrte musikalische Gegenstück zu Wustmanns „Kantatentexten“ (1913) bilden, deren „Endgültigkeitscharakter“ übrigen N. wohl überschätzt; hinzufügen möchte ich: auch das Gegenstück zu Terrys in Deutschland heute leider kaum noch greifbaren „Cantata Texts“ (1926), deren Wert in ihrem Charakter eines „liturgischen Handbuchs“ der Bachschen Kantaten liegt. Für denjenigen, der „BWV“ nicht zur Verfügung hat, bilden die drei Handbücher in der Tat ein

umfassendes Nachschlage-Corpus zu Bachs Kantaten. N.s sauber gearbeitetes Handbuch ist durch Schmieders Verzeichnis nicht überholt; es enthält zahlreiche Angaben über musikalisch-technische Einzelheiten (Besetzung, Formen, Tonarten usw.) und eine ganze Reihe von Spezialverzeichnissen (Übersichten über Chronologie, Zweckbestimmung, Choralmelodien, Instrumentarium, Parodien; für die Praxis wertvoll eine Übersicht über die Arien nach Besetzungen), die Sch. naturgemäß nicht bringen konnte. Umgekehrt vermißt man bei N. mancherlei, was man bei Sch. findet. Daß in einem rein von musikalischen Gesichtspunkten geleiteten Handbuch keinerlei Angaben über Texte und Dichter, über liturgische Zusammenhänge, Quellen, Ausgaben usw. zu finden sind, ist schließlich verständlich, wenn es auch den Benutzer nötigt, ständig Wustmann und Terry zur Hand zu haben. Ausführlichere Literaturangaben hingegen wären auch in einem „nur-musikalischen“ Handbuch zu erwarten gewesen, zumal es zur Zeit seines

Erscheinens keinerlei Nachweise über neuere Literatur gab. Was sich aber besonders störend bemerkbar macht, ist das Fehlen aller thematischen Angaben. Gerade ein „nur-musikalisches“ Handbuch konnte auf Themen kaum verzichten; keine noch so eingehende Beschreibung des Technischen ersetzt ein halbes Dutzend Noten. Andererseits ist der genaue Nachweis von Wiederverwendungen, Umarbeitungen usw. bei jedem einzelnen hierhin gehörigen Satz eine schätzbare Arbeitshilfe.

N.s Vorwort datiert vom Mai 1940; erschienen ist das Buch 1947. So mag manches nicht in Erscheinung getreten sein, was, wie der Verf. sagt, „inzwischen herangereift“ ist. Daß F. Smends neue Funde, die erst 1949 und 1950 bekannt wurden, nicht berücksichtigt sein können und daß hinsichtlich der Datierung der Weimarer Kantaten noch Differenzen gegenüber A. Dürr (dessen Ergebnisse auch jetzt erst teilweise im Druck vorliegen) bestehen, ist selbstverständlich. Es sind kleine Mängel, die unvermeidlich waren. In Datierungsfragen jedoch hätte Verf. m. E. doch kritischer verfahren sollen. Bei Nr. 106 z. B. konnte man auch 1940 schon der Datierung Pirros einen sicheren Vorzug vor der Spittas geben. Eingewurzelt, aber unwahrscheinliche Datierungen (etwa Nr. 4, 15, 143) hätten kritisch erörtert und vor allem hätte die fast als gewiß zu betrachtende Unehtheit mancher Kantaten (wie 141, 142, 144, 150 usw.) stärker hervorgehoben werden sollen. (Ist übrigens die Datierung „1724“ in Nr. 154 wirklich autograph?) Dies alles ist vielleicht minder wichtig. Bedenklicher stimmen die formalen Etikettierungen. So sind z. B. die Formbeschreibungen zu Nr. 30, 1; 23, 3; 25, 1 u. v. a. so kompliziert, daß sie dem nicht mit der Partitur bewaffneten Benutzer (und gerade für diesen sind sie ja bestimmt) keine Hilfe oder Orientie-

rung bieten. Der Ausdruck „sinfonischer Orchestersatz“ für die Ritornellblöcke der Choralfantasien in den späten Choralkantaten ist irreführend. Wer würde unter den Beschreibungen von 6, 1; 8, 1; 34, 1; 65, 1; 140, 1 usw. usw. die wohlbekanntesten Stücke wiedererkennen? Es zeigt sich, daß, wer Musik beschreiben will, ohne die Fachterminologie nicht auskommt (die Verf. offenbar absichtlich vermieden hat). Ich meine, die kurze Bemerkung „Da-capo-Form“ oder „Konzertsatz-Form“ hätte etwa bei 11, 1 dem Benutzer eine bestimmtere Auskunft erteilt als die umständliche Beschreibung. Ein unglückliches Kapitel ist die planmäßige Umbenennung von Sätzen, die dem Ziel dient, eine „einheitliche“ Terminologie für etwas, was nun einmal seiner Natur nach uneinheitlich ist, aufzustellen. Die Einleitung der (unechten) Kant. 142 heißt nun einmal originaliter „Concerto“, die zu 174 „Sinfonia Concerto“; diese Sätze in „Sinfonie“ umbenennen, bestand doch wohl so wenig Anlaß, wie Bachs originales „Arioso“ durch „Arie“ zu ersetzen (45, 4; 71, 4; hier auch formal irreführend; 102, 4 usw.). Das verständliche Wort „Intonazione“ (83, 2) in das vieldeutige „Choralbearbeitung“ zu verändern, ist ebenfalls kein Gewinn. „Choralchorsatz“ ist schon sprachlich eine Mißbildung; warum bei 61, 1 „Ouverture“ durch dieses Quidproquo ersetzen? Ähnliches gilt von der „Übersetzung“ der Instrumentennamen: wem ist damit geholfen, daß man statt „Violino piccolo“ „Terzgeige“, statt „Flauto piccolo“ „Flageolet“ sagt, besonders, wenn mit dem letzteren Instrument die piccolo-Form der Blockflöte gemeint ist? Über die Frage, ob Bach mit „Flauto“ wirklich immer nur die Blockflöte gemeint hat, ist doch wohl das letzte Wort noch nicht gesprochen. Glaubt man es aber, wäre es dann nicht besser gewesen, die originalen

Bezeichnungen „Flauto traverso“ und „Flauto“ stehen zu lassen oder sie durch Quer- bzw. Blockflöte wiederzugeben, statt dafür „Flöte“ und „Schnabelflöte“ zu setzen?

Der Referent kann diese kleinen Mängel nur mit Bedauern feststellen. Sie vermindern den Gebrauchswert des sonst trefflichen Nachschlagewerkes, indem sie den Benutzer immer wieder nötigen, den originalen Sachverhalt andernorts nachzuschlagen, wenn er schon nicht an die Quelle herankann. Sehr dankenswert ist, daß N. durch eine sinnvolle Weiterzählung über die Gesamtausgabe hinaus die Verwirrung der Numerierung ab 194 getilgt und die unglückliche Umnummerierung Wustmanns ignoriert hat (immerhin wäre es, weil der Benutzer des N.schen Handbuches ständig Wustmann zu Rate ziehen muß, praktisch gewesen, dessen Nummern wären in Parenthese angegeben worden). Ein sehr guter Einfall N.s war die Einschaltung und Parallelnumerierung parodiebezogener Kantaten (so z. B. 36, 36a, 36b). Hierin ist ihm Sch. gefolgt, der diese Parallelen noch erweitert hat (so: 36c). Beide Handbücher decken sich nun in der Numerierung bis 216. Als 217 hat N. die „Schäferkantate“ (Smend) gezählt, die bei Sch. notwendigerweise unter dem Osteratorium (als 249 a—b) erscheinen mußte. Die vier unechten Kantaten aus Gesamtausgabe XLI hat N. nicht mitgezählt; bei Sch. stehen sie unter 217—220, woran sich vier weitere unechte Kantaten bzw. Fragmente anschließen, so daß Sch.s Zählung bei 224 endet.

Schmieders BWV („Verlag und Herausgeber bitten, diese Formel bei allen künftigen Zitaten ... anwenden zu wollen“) ist eine gewaltige Leistung, zu der man Herausgeber und Verlag nur beglückwünschen und die man nur mit höchstem Respekt betrachten darf. Der von der Musik-

forschung der ganzen Welt seit Jahrzehnten schmerzlich ersehnte „Köchel für Bach“ liegt nunmehr vor, und zwar in einer so umfassenden Form, mit solcher Gründlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Umsicht und Vollständigkeit ausgeführt, so hervorragend ausgestattet, daß kein Wort der Bewunderung für diese Leistung des Herausgebers wie des Verlages zu hoch gegriffen erscheint. BWV ist gleichzeitig die erste große Nachkriegsleistung der deutschen Musikforschung, ein Standardwerk höchsten Ranges, das seinen Platz in der vordersten Reihe musikalischer Nachschlagewerke behaupten wird. Das dreifache Ziel des Werkes (S. III) ist in der Tat in überraschend hohem Grade erreicht worden.

Über den Bestand an Werken Bachs herrschte bisher (und herrscht auch weiterhin bis zu einem gewissen Grade) Unklarheit. Die Verzeichnisse des 18. Jhs. (Nekrolog; Nachlaßverzeichnisse) bilden nur mangelhafte Anhaltspunkte, der Hausersche Katalog ist nicht gedruckt worden. Dörffels Verzeichnis der Instrumentalwerke von 1867 war ein Fortschritt, aber noch sehr unzureichend, Tammes Verzeichnis der Vokalwerke folgte nur der Gesamtausgabe und damit indirekt Hauser. Der vollständigste Katalog war der Registerband der Bach-Ausgabe, der jedoch mit allen Fehlern der Ausgabe selbst belastet ist. BWV faßt nunmehr alles zusammen, was jeweils an Kompositionen unter dem Namen J. S. Bach aufgetaucht ist, und ordnet es kritisch ein. Die Arbeit wurde 1926 von J. Wolgast begonnen, von P. Rubardt fortgesetzt und 1937 von W. Sch., damaligem Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel, übernommen. Das fertig gesetzte und teilweise ausgedruckte Werk fiel 1943 einschl. der meisten Platten und des Manuskripts dem Luftangriff auf Leipzig zum Opfer; eine Kopie war in Frankfurt

verbrannt. Mit den Resten wurde die Arbeit 1946 wieder aufgenommen; zur Zweihundertjahrfeier 1950 konnte sie erscheinen. Hut ab vor der Beharrlichkeit und Zielsicherheit von Autor und Verlag!

BWV ist nach Gattungen geordnet, wobei für die Kantaten die Zählung der Bachausgabe beibehalten und übereinstimmend mit Neumann (s. o.) fortgesetzt worden ist. Jedes einzelne Werk, innerhalb der zyklischen Werke jeder einzelne Satz, ist thematisch aufgeführt; am Beginn jedes Satzes stehen die orig. Bezeichnungen und die Besetzung. Vorausgeschickt sind jedem Satz und Werk Gesamtbesetzung, Hinweis auf die Bach-Ausgabe, bei Vokalwerken Angaben über Text und Dichter, ferner die vermutliche Entstehungszeit. Dem thematischen Nachweis folgen Angaben über Quellen, Ausgaben und Literatur. Was hier an unendlichem Fleiß und mühseligster Kleinarbeit geleistet worden ist, kann nur Bewunderung abnötigen. Man schlage etwa das Wohltemperierte Klavier nach (Nr. 846—893; jedes Praeludium mit Fuge ist für sich gezählt, abweichende Fassungen sind als Parallelstücke eingeschoben, so 846a). Auf 10 Seiten thematischen Katalogs folgen nicht weniger als $3\frac{1}{2}$ enggedruckte Seiten großen Formats, die nur die Nachweise der Quellen, der Ausgaben und der Literatur enthalten. Was das für die zukünftige Forschung bedeutet, vermag nur abzuschätzen, wer sich selbst jemals mühselig einen bescheidenen Teil dieses Apparats hat zusammensuchen müssen. Dem systematischen Teil folgen nicht weniger als 80 dichtgedrängte Seiten der verschiedensten Register, die wirklich alle erdenklichen Wünsche erfüllen und die Benutzung zu einem genußreichen Vergnügen machen.

Daß ein so gigantisches Unternehmen auf den ersten Streich zu einem so

überzeugenden Erfolg führen konnte, ist höchst bemerkenswert. Denn Vorarbeiten waren für Literatur- und Ausgabenverzeichnisse nur in beschränktem Maße, für Quellennachweise so gut wie gar nicht vorhanden, und das Dickicht der verschiedenen Fassungen, Lesarten, Umarbeitungen, Parodien usf. zu durchdringen, setzte weit mehr als nur bibliographische Tätigkeit voraus. Angesichts einer solchen Leistung ist es für den Referenten eine unangenehme Aufgabe, pflichtgemäß den ihm vorgeschriebenen „dienstlichen Anstoß“ zu nehmen. Wenn es durchaus sein muß, so sei wenigstens vorausgeschickt, daß man sich schon viel Mühe geben muß, „schwache Punkte“ herauszufinden, und daß kritische Bemerkungen nichts als ganz bescheidene und respektvoll vorgebrachte Notizen für etwaigen späteren Gebrauch sein können (für den „schon jetzt geplanten Supplementband“, S. VI).

Sch. selbst hat den Nachweis der Quellen S. VI als „Torso“ bezeichnet und dabei begründet, nach welchen Gesichtspunkten er ihn begrenzt hat. Für das „Supplement“ wäre ein Wunsch, die Quellen in noch größerem Umfang verzeichnet zu finden, ein anderer, die Frage „autograph oder nicht?“ geprüft zu sehen. Nr. 524 ist bestimmt kein Autograph. Wie weit sind die „Notenbücher“ wirklich autograph? S. 475 wird das Friedemann Bach-Buch unter „autograph“, S. 510 aber unter „Abschrift“ geführt (wahrscheinlich, weil nur für die Interventionen autographen Charakter angenommen werden soll; die Praeludien stehen aber in dieser Quelle vor den Inventiven). Ist die von Emery und Boulton veröffentlichte, von Bach stammende Bc.-Aussetzung einer Arie aus Kantate 3 autograph? Sind die Datierungen autograph, z. B. bei Kantate 21, 76, 152, 154 (in BWV nicht behauptet)? Lassen sich evtl. autographie Stellen, die in Kopien

vorkommen (z. B. Kant. 34a, 38 usw.), genauer bezeichnen? Vielleicht gehen solche Wünsche schon über den Rahmen dessen hinaus, was ein Handbuch leisten kann.

Daß alle Datierungsfragen nach wie vor Zweifeln und Wünschen offenstehen, weiß niemand besser als Sch. selbst. Daß für die Weimarer Kantaten zukünftig die Datierungen von Dürr, für viele Orgelwerke die von Klotz zugrundegelegt werden müssen, ist selbstverständlich. Eine Anzahl Kantatenumdatierungen ist wirklich wichtig; ich nenne nur 4, 54, 106, 172, 184. Bei 116, wie manchen sonst, empfiehlt sich, die Datierung vorsichtiger zu fassen. 47 z. B. sollte bei der völligen Unsicherheit nicht „Köthen 1720“ datiert werden, was sicher falsch ist (vielleicht gehörte die Kantate überhaupt in den Anhang). Schade für den Gesamteindruck ist, daß die ganz unhaltbaren Schering'schen Datierungen und Vermutungen (z. B. 225, 232) überhaupt Eingang gefunden haben; sie hätten höchstens als „abweichende Ansicht“ registriert werden sollen. Auch manche anderen Angaben, z. B. über die Textabfassung der Kantate 71 durch Eilmar, der Johannespassion durch Bach selbst oder diejenigen betr. Übernahme „aus“ der Matthäuspassion „in“ die Leopoldsmusik, sollten lieber nur in der Form der Hypothese erscheinen. Alles das (und solche Fragen entstehen natürlich allenthalben) braucht man freilich gewiß dem Verf. nicht erst zu sagen.

Ebenso wenig braucht man ihn über die Fragen der Echtheit zu belehren. Die bescheidenen 5 Druckzeilen unter Ziffer II, S. 616 sprechen eine sehr beredete Sprache für seine Kenntnis und sein Bewußtsein, ein wie heißes Eisen damit angerührt wird. Dennoch: sollte man hier nicht einmal die Ergebnisse von vielen Jahrzehnten Bachforschung auch wirklich zur Geltung bringen, indem man den Mut

beweist, dasjenige, was bestimmt nicht Bach ist, und das, was mit einem sehr hohen Grade an Wahrscheinlichkeit nicht Bach ist, aus dem Teil I auszumerzen und es unter II oder .III unterzubringen? Ich denke da besonders an 217—222 (aus der letzteren sind die in der Weihnachtsmotette Grauns erscheinenden Sätze unter III, Anh. 161 verbannt, die übrigen Teile der Kantate aber im Hauptteil stehen geblieben; ein schwer verständlicher Gedankengang), 141, 142, 144, 145, 146, 150 usw. usw.; 524, 553—560 (die neuerdings auch Klotz von seiner Methode her als nicht von Bach stammend nachgewiesen hat), 572, 692 und 693 (für die Walther als Verf. feststeht), 710 (wahrscheinlich J. L. Krebs), 711 (J. B. Bach?), 719, 721, 741—765 (zum Teil J. Christoph Bach?) u. v. a. Die Lucaspassion sollte wirklich heute unter keinen Umständen mehr als „Bach“ erscheinen (und nicht mit der bestimmten Angabe „Weimar um 1712“), auch dann nicht, wenn dazugesetzt wird „mit Recht angezweifelt“. Sie ist nicht „mit Recht angezweifelt“, sondern seit etwa 40 Jahren aus Bachs Werk ausgeschlossen. Auch mit diesen Ausführungen möchte ich nicht den Eindruck erwecken, als ob ich mir einbildete, Sch. belehren zu können. Aber diese Dinge müssen ausgesprochen werden, weil es eine ganz fundamental wichtige Aufgabe der Gegenwart ist, das Werk Bachs von dem Plunder falscher Überlieferungen zu befreien. Was Larsen für Haydn und Einstein für Mozart gewagt haben, müßte eine Neuauflage Sch.s unbedingt für Bach wagen. M. E. ist es viel eher zu verantworten, wenn ein halbes Dutzend minder wichtiger Praeludien, Tänze oder Kantaten fälschlich unter „Zweifelhafte Werke“ eingereiht werden, als wenn zweifelhaftes oder sicher unechtes Material unter den echten Werken stehen bleibt. Die Wirkung ist nämlich, daß

diese zweifelhaften oder unechten Werke, ungeachtet aller Einschränkungen, die im Text dazu gemacht werden mögen, doch immer wieder als „Bach“ weitergeschleppt werden (wie z. B. die anscheinend unausrottbaren Flötensonaten in Es und g). So gewiß ein „Systematisches Verzeichnis“ sich auf das „Verzeichnen“ beschränken und nicht selbst Kritik üben soll, so gewiß ist, daß seine Aufgabe darin besteht, die Ergebnisse der Forschung auch dann zur Geltung zu bringen, wenn dadurch Illusionen zerstört werden.

Ein ganz besonders böses Kapitel der Bachforschung, das dem Verf. viel Kopfschmerzen bereitet haben dürfte, ist die Ausgabenfrage. Sch. hat sich auf die Verzeichnung der „Original“- und „Erst“-Ausgaben (wäre nicht besser: „Erst“- und „Früh“-Ausgaben?) bis etwa 1800 beschränkt. Ein dringender Wunsch wäre, daß diese Grenze auf mindestens 1850 erweitert würde, denn die Bachausgaben des 19. Jhs. bilden ein Dschungel und Schneiders Verzeichnis von 1906 ist heute in keiner Weise mehr zureichend. Ein anderer wäre, auch die in BWV grundsätzlich ausgeschlossenen Bearbeitungen Bachscher Werke mitzunehmen. Das ist gewiß ein „weites Feld“, aber ein sehr wichtiges; denn die Weiterforschung über das Nachleben Bachs, die von da aus auf die neuere Musik ausgegangenen Wirkungen und somit eine grundlegende Perspektive der neueren Musikgeschichte überhaupt hängen davon ab, daß auf diesem Gebiet die (bis heute gänzlich fehlende) erforderliche bibliographische Grundlage gelegt wird. Aber auch innerhalb der Frühdrucke bleiben viele Fragen offen, z. B. die: Sind die beiden Teile der h-moll-Messe bei Nägeli und Simrock wirklich 1800 bzw. 1818 (anstatt, wie bisher angenommen, 1833 bzw. 1845) erschienen? Handelt es sich bei den früheren Daten nicht bloß um An-

kündigungen (wie sie Schmitz im Leipziger Bach-Buch für 1818 mitgeteilt hat)? Wie ist die verworrene Geschichte der Frühausgaben des Wohltemperierten Klaviers oder der Englischen Suiten aufzuklären?

Viele Wünsche, große Wünsche. Noch einmal: sie wollen nicht nörgeln, sondern, im Gegenteil, beweisen, welches hohe Maß von Vertrauen in seine Kenntnis, Zuverlässigkeit und Leistungsfähigkeit sich Schmieder mit „BWV“ erworben hat. Wie schade nur, daß man einem so vortrefflichen, grundlegenden und weltgültigen Werk eine so schlecht gewählte Abkürzung angehängt hat! Welcher Engländer, Franzose oder Italiener kann „BWV“ aussprechen? Wäre es nicht viel hübscher gewesen, man hätte, wie man nach „Köchel“-Nummern zitiert, so in Zukunft sich gewöhnt, „Schmieder“-Nummern zu verwenden, anstatt sich an „BWV“-Nummern die Zunge zu zerbrechen? Friedrich Blume

Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs (Neue Studien zur Musikwissenschaft I), Mainz 1950, B. Schott's Söhne, 86 S.

Daß Bach Kenntnis der Rhetorik besessen, sie theoretisch beherrscht und praktisch angewendet hat, ist durch die Andeutungen des Magisters Birnbaum 1738 bezeugt worden. Wie er von den „bedeutenden“ musikalischen Redefiguren Gebrauch gemacht, sie als Mittel für Nachahmung und Affektausdruck — die beiden theoretischen Grundforderungen aller barocken Ästhetik — angewendet hat, ist bisher noch strittig. Insbesondere sind die Grenzen strittig: Was ist in Bachs ausdrückender Sprache „Figur“, und was will die Figur im Einzelfalle „ausdrücken“? Wir besitzen keinerlei Anweisung von Bach selbst oder aus seinem Kreise (wie wir sie etwa, ein halbes Jahrhundert vorher, für den Schütz-Kreis durch

Chr. Bernhard haben). Daher lassen sich „die Beziehungen Bachs zur Figurenlehre und überhaupt zur Rhetorik nur aus der Analyse seiner Werke erkennen“ (Schmitz, 39). Im Anschluß an Scherings „bahnbrechende“ Studie über das Figürliche und Metaphorische von 1928 (abgedruckt in „Das Symbol in der Musik“, hrsg. v. W. Gurlitt, 1941) sowie an die Rhetorik- und Figurenarbeiten von Ziebler, Brandes, Unger, Gurlitt, Mies, Dreger u. a., jedoch in entschiedenem Gegensatz zur Symbolhypothese Scherings zeigt A. Schmitz an Hand beispielhafter Analysen, wie Bach im konkreten Falle die Figuren anwendet und welche Rückschlüsse sich aus der Wahl der Figuren und ihrer Anwendung auf Bachs Sinngebung ziehen lassen. Die Methode ist von einleuchtender Einfachheit: Wenn im Einzelfalle die angewendeten Figuren definierbar sind und wenn aus der Theorie der angewendeten Figuren definierbar sind und deutung zugesprochen werden kann, so muß sich zeigen, was Bach jeweils an einem Text ausdrückbar und ausdrückenswert erschienen ist. Nach Sch. ist „das künstlerische Verhältnis Bachs zu Wort und Text von Grund auf ein oratorisches“ und „beruht nicht auf einer symbolischen Geste“ (50). Welche musikalischen (motivischen, rhythmischen, harmonischen, satztechnischen) Erscheinungen als „Figuren“ anzusprechen sind und welche Bedeutung der Figur im konkreten Falle zuzuweisen ist, kann jedoch nur der jeweilige Zusammenhang mit dem Text entscheiden (64, 79, 80). Man erwarte also nicht, mit dem Figurenwörterbuch in der Hand den Sinn eines Bachschen Satzes entschlüsseln zu können, den man nicht vorher auf die Möglichkeit vorkommender Figuren vom Text her analysiert hat (was auch z. B. von Orgelchoralen gilt, wo der Text „mitgegeben“ ist). Reine Instrumentalmusik

entzieht sich infolgedessen der Untersuchung nach diesem Verfahren, und die alte Frage der barocken Ästhetik, die ja noch die Aufklärung beunruhigte, ob die Musik fähig sei, aus eigenen Mitteln unmißverständliche Aussagen zu machen, muß selbst von der Konkretion der Musik in „ansprechbaren“ rhetorischen Figuren her (implicite) verneint werden. Infolgedessen beschränkt sich A. Sch. konsequenterweise auf die „wortgebundene“ Musik und erweist die Ergiebigkeit seiner Methode durch überzeugend klar durchdachte Analysen.

Die Aufmerksamkeit des Verf. richtet sich demgemäß in erster Linie auf die „Bildlichkeit“ und auf „die Träger des bildlichen Ausdrucks“ im Kunstwerk, d. h. eben auf die rhetorisch-musikalischen Figuren, die jedoch Träger nicht nur des Bildlichen, sondern „zugleich auch Träger des Affektausdrucks“ sind (29; vgl. dazu auch 33, 35, 55). Durch Wahl und Anwendung der Figuren drückt der Komponist nicht nur den „sensus“ (den positiven Inhalt der Worte), sondern auch den „scopus“ (den hintergründigen Sinn des Textes) aus (26; vgl. 75, 80, 86). Damit wird er also zum Nachdichter (wenn man dieses Wort nicht im romantischen Sinne nehmen will), der die Bilder und Affekte, die im „sensus“ des Textes vorgegeben sind, in musikalische Vokabeln und Formeln übersetzt, darüber hinaus aber zum Prediger, Lehrer und Deuter, der durch seine Mittel auch den „scopus“ enthüllt, d. h. etwas hinzutut, was nicht in den Worten des Textes steht, was aber seiner eigenen (oder der von anderen vorgedachten) Auffassung des Textes entspricht (s. z. B. das letzte Beispiel bei Sch., „Können Tränen meiner Wangen“, 78ff.). Bachs Absicht ist, „den Glaubenssatz oratorisch zu verdeutlichen (docere) und durch musikalische Oratorie die Hörer zu ergreifen (movere)“. „Nichts

liegt Bach ferner, als durch Musik Dogmen symbolisch erklären zu wollen“ (49). So wird in manchen Fällen aus der Komposition geradezu ein „Lehrstück“, das den Hörer über den wahren Sinn der Vorgänge oder Worte aufklären soll (68 ff.; 77 f.). Auf dem Wege über die „Loci topici“ (die Kuhnau und Heinichen besonders gelehrt haben) gelangt Bach zur „Inventio“ der Figuren; aus dieser „Findung“ und aus der Anwendung ergibt sich, was Bach gewollt und gemeint hat. Doch erkennt Sch. weitblickend, daß Feststellungen dieser Art nicht Endzweck bleiben dürfen, „obwohl man sich nicht genug in ihnen üben kann“. „Das eigentliche Ziel ist die musikalische Hermeneutik“, die dazu führen könnte, daß „auf diesem Wege einmal das ganze Werk Bachs und der anderen großen Meister seiner Zeit neu interpretiert werden kann, und zwar genauer und sicherer als bisher“ (86).

Hinzufügen möchte der Referent, daß A. Sch. mit seiner geistreichen und scharfsinnigen Studie nicht nur die Interpretation Bachs und anderer Meister bemerkenswert gefördert, sondern einen für alles musikalische Verstehen (und nicht nur für den Barock) grundlegenden Fragenkomplex in höchst anregender und fruchtbarer Weise neu belebt hat: die Frage, was der Komponist aus seinem Text in Musik ausdrückt, was für Mittel ihm dienlich sind, inwieweit er Herr oder Diener seines Textes ist, was er bezweckt, welche Seiten im Rezeptionsvermögen des Hörers er anspricht, usw. Auch weitere historische Perspektiven eröffnen sich. So wird es zum dringenden Desiderat, die Herkunft und das Nachleben der Figuren zu erforschen (die Exclamatio der aufspringenden kleinen Sext könnte noch als Weheruf bei jedem Romantiker stehen; die Suspiratio gibt es schon zu einer Zeit — mindestens um 1500 —, für die wir bisher

nicht über oratorisch-musikalische Figuren unterrichtet sind; vgl. S. 21, Anm. 20 und 22, Anm. 26). Ferner wird z. B. die Frage brennend, in welchem Grade für Bach ein bewußtes Neuschaffen aus einer versinkenden Vergangenheit musikalischer Rhetorik heraus oder eine nicht bewußte (s. S. 25, Anm. 35), stehende Gewohnheit, in dieser Figuresprache zu reden, eine Art „figürlicher Umgangssprache“, anzunehmen ist, eine Frage, die nur durch eine umfangreiche Analyse an Vergleichswerken aus Bachs Jugendzeit und Umgebung beantwortet werden kann. Angesichts der von Sch. wiederholt getroffenen Feststellung, daß der konkrete Sinn der Figur nur im Einzelfalle und nur durch exakte Analyse ermittelt werden kann, erhebt sich auch die Frage: Kommen gleichartige Figuren mit anderem Sinn oder ohne eine definierbare Bedeutung vor? M. a. W.: hat Bach sich immer dieser „öffentlichen“ (67) Redeweise bedient, die nichts „Persönliches“ und „Privates“ (ebenda) enthält, oder ist das für ihn nur eine unter mehreren möglichen Arten, sich zu geben, gewesen?

Was an der komprimierten und durch Knappheit einprägsamen kleinen Schrift besonders wohlthuend berührt, ist die vorsichtige Zurückhaltung des Verf., der genau weiß, in welches Dickicht einzudringen er unternommen hat. Zu den Grundfragen, auf die jede musikalisch-rhetorische Untersuchung hinführt, hat Sch. daher mit Recht sehr vorsichtig abwägend Stellung genommen: In welchem Verhältnis steht die Figurenpraxis (und mit ihr die ganze musikalische Oratorie) zu Affektausdruck und Nachahmung? Bildet sie ein Mittel zu deren Verwirklichung, oder will sie selbstwertige „Klangrede“ sein? Wie verträgt sie sich mit der Zahlensemantik und Zahlenallegorik (s. S. 82)? Vor allem: schließen Symbolik und Oratorie einander aus? Schmitz

scheint dieser Meinung zu sein: „Bei dieser Art von Betrachtung wird . . . klar, daß die . . . Symbolhypothese . . . einschrumpft. Ich weiß nicht, worauf sie sich in der wortgebundenen Musik Bachs noch stützen könnte“ (82). Wenn der Referent recht sieht, so wird durch diese Untersuchungen doch nur Scherings „Symbolhypothese“ ausgeschlossen, mit vollem Recht, denn sie war ja keine echte „Symbolik“. Wenn unter „Symbol“ ein echtes „Sinnbild“ verstanden wird (wie z. B. der Fisch für Christus; musikalisch etwa: Sonne=sol=g, also Sinnbilder, deren „Zeichensinn“ gewußt werden muß), oder wenn man unter musikalischen Symbolen „Urentsprechungen“ versteht (wie Steigen, Fallen, Kreisen), so werden doch beide Arten von Symbolen durch die Figuren nicht ausgeschlossen. Es fragt sich nur, wie sich die Oratorie zur Symbolik verhält. Geht die musikalische Symbolik (beider Arten) in ihr auf? Oder besteht sie weiter neben der „Klangrede“ des Barock? Es bleibt deshalb eine gewisse Unsicherheit oder vielleicht sogar ein innerer Widerspruch bestehen, wenn es bei Sch. (S. 55) heißt: „Wer so . . . (gewisse Figuren) . . . anwendet, und das tut auch Bach, bleibt bei Grundmerkmalen der Ton- und Musikerschei-nung, bei ‚Urentsprechungen‘, treibt noch keine ‚Symbolik‘. Und wer sie so in der Oratorie anwendet — das tut Bach ebenfalls —, drückt sich bildhaft und mit Affekt aus, nicht symbolisch.“ Der Referent wünscht, nicht mißverstanden zu werden; er denkt nicht daran, dem Autor „Fehler ankreiden“ zu wollen. Er möchte vielmehr zeigen, wie ungeklärt noch die Abgrenzung zwischen den verschiedenen existierenden Schichten musikalischer Zeichengebungen ist. So kann z. B. weiter gefragt werden, ob die Unverträglichkeit zwischen Oratorie und Pietismus (67) nicht ähnlich auf der Unklarheit bisheriger Ab-

grenzungen beruht. Eine Fülle von Anregungen und Ansporn geht von der kleinen Schrift aus; man sähe nichts lieber, als daß ihr Autor es unternähme, seine Methode nun einmal über die wenigen Beispiele hinaus an systematischen Reihenuntersuchungen zu erproben.

Friedrich Blume

Walther Vetter: Der Kapellmeister Bach. Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1950. 405 S.

Die landläufige Bachinterpretation ist häufig geneigt, die Köthener Tage lediglich als „Intermezzo“ zu deuten und den eigentlichen Bach ausschließlich in der Person des Thomaskantors zu sehen. Das ist um so erstaunlicher, als unsere Aufführungspraxis mit Ausnahme einiger Großwerke gerade Bachs Köthener Schaffen in den Vordergrund stellt oder zumindest Werke, die — im Sinne Veters — dem Geist von Köthen verpflichtet sind, während sie die für den „Thomaskantor“ bezeichnenden Kantaten weitgehend ignoriert. Wenn nun neuerdings zwei Bachforscher wie Friedrich Smend und Walther Vetter, beide von ganz verschiedenen Punkten ausgehend, zu der Erkenntnis kommen, daß der Köthener Zeit Bachs eine erheblich größere Bedeutung beizumessen ist, so wird eine gründliche Revision des Kapitels „Köthen“ in unserer Bachforschung unvermeidlich. Dabei wird zu zeigen sein, daß Köthen für Bach keineswegs ein Abweichen von seinem eigentlichen Ziel, ein Sichuntreuwerden bedeutet, dafür aber eine wesentliche Bereicherung der künstlerischen Möglichkeiten.

V.s Bachbuch will nun keine neuen Forschungsergebnisse zur Köthener Lokalgeschichte vermitteln, und die stark der Hermeneutik verpflichteten Werkbesprechungen dienen, unter

Vermeidung der Eintönigkeit schulmäßiger Systematik, nur der jeweiligen Beleuchtung eines bestimmten Sachverhalts: der Nachdruck der gesamten Ausführungen liegt auf der Deutung, der Kommentierung, der Auslegung alles dessen, was für den Begriff „Köthen“ in Bachs Lebensweg und -werk bezeichnend ist. Das bedeutet in erster Linie eine Auseinandersetzung mit der Frage der Stellung Bachs zu den Konfessionen und zur Welt, also mit dem Problem Geistlich—Weltlich, die das ganze Buch durchzieht und unter deren Blickpunkt die Köthener Werke behandelt werden. Freilich weiß der Verf. und vergißt das nicht zu betonen, „daß Bach Zeit seines Lebens die Unterscheidung weltlich—kirchlich, wie man sie vom grünen Tische aus zu treffen pflegt, überhaupt nicht kannte“; indessen, was für Bach selbstverständlich war, ist uns heute ein „ungemein schwieriges Problem“, ein „heißes Eisen“ geworden angesichts der akuten Frage, ob Bach nur vom lutherischen Christen oder auch vom Außenstehenden bis in seine letzten Tiefen verstanden und nach-erlebt werden könne.

Mit sprachlich gewandten und treffenden Formulierungen weiß der Verf. nun die Musik „zu Gottes Ehren“ als selbstverständliches Grundanliegen Bachs aufzuzeigen, eine Kategorie, außerhalb deren es für Bach überhaupt keine diskutierbare Musik gibt, innerhalb deren aber kirchliche und profane Musik gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die Stichhaltigkeit dieser These wird an jedem der behandelten Werke erprobt und dabei die fröhliche Weltoffenheit, Sinnenfreude und die naive, von Spitzfindigkeiten ferne Gläubigkeit zumal des Köthener Bachs dem Leser vor Augen gestellt.

Der Überzeugungskraft dieser Grundthese tut es keinen Abbruch, wenn wir in Einzelinterpretationen dem

Verf. nicht auf allen Wegen zu folgen vermögen. V. selbst hat mit gutem Grund eine gewisse Einseitigkeit für sich in Anspruch genommen durch den Vergleich seiner Ausführungen mit der Betrachtung einer Plastik, die stets nur von einer Seite gesehen werden könne, deren Betrachtung sich aber nicht nur auf die „Schau-seite“ beschränken dürfe. — So muß es uns z. B. wundernehmen, wenn das „Orgelbüchlein“ als „nicht für die Kirche geschrieben“ bezeichnet wird und für „Musiker, gleichviel welcher Konfession“ (S. 102). Bachs Universalität äußert sich doch wohl auch darin, daß er den Unterrichtsstoff nicht als abstraktes Etüdenwerk à la Czerny darbietet, sondern aus der reichen Praxis seiner Weimarer Organistenjahre für die Praxis des „anfahenden Organisten“ schreibt, so daß die Gegenüberstellung: Unterrichts- (= weltliche) und Kirchenmusik hier doch nicht aufgeht. — Dasselbe gilt mutatis mutandis auch für die Charakterisierung des 3. Teils der Klavierübung als „keine Musik für die Öffentlichkeit, auch nicht für die Gemeinde“ (S. 296). Dann hätte der wirtschaftlich denkende Bach sie wohl schwerlich stechen lassen!

Als wesentliche Quelle zur Erkenntnis seiner Geistigkeit sind Bachs eigene schriftliche Äußerungen zu werten. Unter ihnen ragen zwei hervor: das Mühlhäuser Entlassungsgesuch von 1708 und der Brief an seinen Jugendfreund Erdmann von 1730. Beide stellt der Verf. in den Mittelpunkt seines Blickfeldes, auch sie gilt es richtig zu interpretieren. Mit Recht warnt V. vor einer Bagatellisierung des Erdmannbriefes: „er ist die wohlüberlegte und sorgfältig stilisierte, kraft- und saftvolle Bekundung eines eindeutigen Standpunktes“. Ob es jedoch methodisch möglich ist, in dem Mühlhäuser Satz vom Endzweck einer regulierten Kirchenmusik die Betonung „einmal auf reguliert, zum andern

auf den Bemühungen um die Dorfschaften und drittens auf der Organisation des Repertoires“ gelegt zu sehen (S. 69), während sich das Wort „Kirchen-“ nur per Zufall eingeschlichen habe, weil Bach gerade in kirchlichen Diensten stand, scheint doch fraglich. Der Referent ist der Ansicht, daß das Mühlhäuser Wort vom Endzweck mangels überlieferter authentischer Betonung nur in seinem tatsächlichen Wortlaut interpretiert werden darf¹, wobei dann lediglich die Frage gestellt werden kann, ob wir in ihm tatsächlich mit V. „Bachs feierliche Festlegung seines musikalischen Lebenszweckes“ (S. 6) zu sehen haben oder vielleicht nur das Ziel, das ihm in seiner Mühlhäuser Organistenstellung vorschwebte — offenbar nach vorheriger Abrede mit dem Rat, denn Bach schreibt an ihn: „zu Gottes Ehren und Ihren Willen nach . . .“ Deutet man das Wort jedoch in seinem letztgenannten Sinne, so kann daraus nicht abgeleitet werden, daß Bach auch in Köthen seinem Endzweck treu geblieben sei, indem er eine „regulierte“ Musik schrieb, wie der Verf. das zu beweisen sucht. Die Anlage des Buches ist echt „ba-

chisch“: im Mittelpunkt des Werkes steht Köthen, flankiert von der Behandlung der Zeit vor und nach Köthen, während die Schilderung des Bachbildes im Wandel der Geschichte in zwei Hauptstücken die Rahmentheile liefert. V.s dialektisch geschliffene Formulierungen sind geeignet, dem Werk einen großen Freundeskreis zu sichern, sie machen die Lektüre bei aller Ausführlichkeit niemals ermüdend. Die Zusammenfassung der Anmerkungen am Schluß des Buches sowie den Verzicht auf Anführungsstriche bei kürzeren Zitaten muß der Wissenschaftler dem klareren Schriftbild zuliebe hinnehmen, dem Laien werden sie willkommen sein. Ausführliche Register befriedigen auch höchste Ansprüche.

Manchen Gewinn wird der Leser von den der Werkbeschreibung gewidmeten Partien des Buches haben. Gleich das erste eingehender behandelte Werk, die Jagdkantate von 1716, gibt bedeutsamen Aufschluß über Bachs kantablen Rezitativstil sowie im besonderen die Melodik des jungen Bach, als deren spezifisches Kennzeichen V. die der Kernmelodie innewohnende „leis vibrierende Sentimentalität“ anspricht. Desgleichen finden wir hier eine eingehende und erkenntnisreiche Gegenüberstellung der beiden in der Pfingstkantate Nr. 68 wiederverwendeten Arien in Urform und Parodie. — Nicht von der gleichen Überzeugungskraft sind die Ausführungen über die Kantate „Wer sich selbst erhöht“ (Nr. 47), der ebenfalls ein besonderes Kapitel gewidmet ist. Diese Kantate wird von der heutigen Bachforschung nicht mehr der Köthener Zeit zugerechnet (A. Heuß 1933, R. Steglich 1935, W. Neumann 1938), ihre Einreihung an dieser Stelle hätte daher zumindest einer Rechtfertigung bedurft. Auch stilistisch kann sie nicht als bezeichnend für Köthen in Anspruch genommen werden, da die in ihrem Chor zutage

¹ Ich glaube, daß Bach unter „regulierter Kirchenmusik“ so viel wie „regelmäßige Kantatenaufführungen“ verstanden habe (die Bedeutung „Musik“ = Figuralmusik mit Instrumenten, also nach heutigem Sprachgebrauch „Kantate“, ist durch Bachs Mühlhäuser Orgelentwurf belegt), d. h. also Kantaten nicht ausschließlich zu besonderen Anlässen (z. B. Ratswechsel) aufführen wollte. Trifft diese Deutung zu, so sind Bachs Köthener Werke das genaue Gegenteil und wären etwa als „akzidentielle Hofmusik“ zu bezeichnen, da sie, anstatt der strengen Reguliertheit des Kirchenjahres zu folgen, den jeweiligen Erfordernissen des Hofes (Festlichkeiten, Geburtstage usw.) oder auch des persönlichen Lebens (Unterricht Friedemanns, Musik mit Anna Magdalena usw.) angepaßt waren. Sätze wie „Die Freude und das Glück, die Fröhlichkeit und das Licht sind reguliert, des Meisters Endzweck taucht im Hintergrunde auf“ (S. 267) verlieren dann ihre Berechtigung.

tretende einheitliche Haltung bereits in den letzten Weimarer Kantaten (70, 186, 147) und gleicherweise in denen der Leipziger Zeit ausgebildet ist. — Dankbar wird man die eingehende Behandlung der Köthener Klavierwerke verzeichnen, besonders die Gegenüberstellung der Inventionen und der Präludien des Wohltemperierten Klaviers mit den im Klavierbüchlein für Friedemann enthaltenen Fassungen, die zu aufschlußreichen Feststellungen Anlaß gibt; aber auch die ausführlichen Darlegungen über das Wohltemperierte Klavier selbst enthalten viel Bedeutsames. Wenn der Verf. freilich, um die Weltlichkeit des Wohltemperierten Klaviers (an der ohnedies niemand zweifelt) recht zu betonen, feststellt, die Kirchenmusik sei „an der Frage, ob man sämtliche Tonarten praktisch verwerten könne, völlig uninteressiert“ gewesen (S. 163), so ist demgegenüber darauf hinzuweisen, daß gerade das Nebeneinander von Chorton (Orgel) und Kammerton (Holzbläser) in der Kirche die Forderung nach temperierter Stimmung zum akuten Problem machte, so daß vermutlich sogar gerade die Kirchenmusik den Stein ins Rollen brachte. Von einem „spezifisch Köthener Problem“ kann man hier also nicht sprechen. Wesentlich ist jedoch wieder der Hinweis des Verf. auf die Zukunftswirkung, die gerade dieses Werk in besonderem Maße ausgeübt hat (und noch ausübt).

Den Schluß des Köthener Hauptstücks nehmen die Ouvertüren und Brandenburgischen Konzerte ein, deren ausgeprägter Orchesterstil mit treffenden Worten gekennzeichnet wird. Der anapästische Rhythmus wird als ein sämtliche Konzerte durchpulsender Grundrhythmus bezeichnet, der „Ton- und Klangkult“ als „spezifisch Köthensches Stilmoment“ gesehen (besser: des jungen Bach überhaupt) und die „Konzert-

fuge“ in ihrer stilistischen Eigenständigkeit charakterisiert. Daß die „motivische Arbeit“ von Bach wesentlich gefördert wird, erkennt der Verf. als wichtig; vielleicht wäre hier eine noch etwas eingehendere Abgrenzung gegenüber der sogenannten „thematischen Arbeit“ zweckmäßig gewesen als durch die Feststellung, daß die motivische Arbeit „durch eine gewisse Schwere und Derbheit ausgezeichnet und eine Funktion weniger des Temperaments als des Willens“ sei (S. 201f.). Ist doch gerade die Durchführungskunst der klassischen Sonatensätze in der Regel durch die Aufspaltung des Themas in Motive gewonnen, so daß auch für sie die Kennzeichnung als „motivische Arbeit“ nicht unbegründet wäre. Dazu bedarf es deutlicher Herausstellung der Unterschiede.

Auch in den Leipziger Jahren sieht der Verf. die Köthener Zeit Bachs nachwirken. So konnte die „Klavierübung“ entstehen, der 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers und schließlich das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Vielleicht wird auch die Bachforschung künftig noch manche Werke ähnlichen Charakters in die Köthener Zeit selbst zurückdatieren müssen, so z. B. die Urformen einiger Klavierkonzerte oder noch weitere Kantaten.

Wenn beim Durchlesen dieses Buches noch ein Wunsch unerfüllt blieb, dann vielleicht der nach einer etwas vollständigeren Würdigung der in Köthen entstandenen Werke. Wenn der Köthener Bach als der „Meister der Musica pura“ (S. 350) gefeiert wird, so überzeugt das nur nach einer irgendwie gearteten Stellungnahme zu der Tatsache, daß Bach außer der vermutlich nicht in Köthen entstandenen Kantate 47 und der relativ flüchtig erwähnten Kantate 173a noch die Kantaten

Die Zeit, die Tag und Jahre macht (134a),

Der Himmel dacht auf Anhalts

Ruhm und Glück (Urform zu 66),
Weichet nur, betrübte Schatten
(202, vermutlich Köthener Zeit),
ferner die verlorenen Urformen zu
den Kantaten

Erwünschtes Freudenlicht (184),
Auf, mein Herz, des Herren Tag (145)
sowie die nur dem Text nach erhaltenen
Kantaten

Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen,
Dich loben die lieblichen Strahlen
der Sonne,

Heut ist gewiß ein guter Tag²
in Köthen komponiert hat, die der Verf. mit keinem Wort erwähnt. Gerade bei der Betonung des Problems Geistlich—Weltlich wäre es wichtig gewesen, darauf hinzuweisen, daß Bach auch im Köthener Gottesdienst mindestens eine Kirchenkantate aufgeführt hat, eine Tatsache, die bei der Interpretation der Worte, daß es ihm „anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, doch wohl in Rechnung zu ziehen ist. Ferner wäre durch eine Betrachtung dieser Werke eine fester fundierte Erkenntnis des Köthener Kantatenstils möglich geworden (der sich z. B. in verstärktem Eindringen von Suitenelementen in die Kantate äußert).

Bei alledem haben wir jedoch hier ein Bachbuch vor uns, das durch seinen erfrischenden und unpedantischen Ton geeignet ist, innerhalb einer größeren Leserschaft zahlreiche Vorurteile zu revidieren und der Forschung mancherlei Anregungen zu bieten. Alfred Dürr

² Genannt werden hier nur Kantaten, deren Köthener Entstehung bei der Abfassung des Buches nachgewiesen war (meist durch Fr. Smend, Kantatenheft VI). Übrigens wird auch die Entstehung der Kantate 173 um 1730 und die S. 266 daraus gefolgerte Entstehungsgeschichte durch die Forschungen Smends (Kantatenheft V, S. 24 f.) unwahrscheinlich. Sie dürfte bereits spätestens 1726 geschrieben worden sein.

Hans Engel: Johann Sebastian Bach. Berlin, Walter de Gruyter 1950. XI, 252 S. 8°. Mit 3 Abb., zahlreichen Notenbeispielen, 1 Kartenbeilage und 2 Stammtafeln.

Dieses Buch ist zweifellos die für die Allgemeinheit bedeutsamste Bach-Veröffentlichung des Jahres 1950, weil hier die bisherigen Ergebnisse der Bachforschung in allgemein verständlicher Weise knapp und sehr klar formuliert zusammengefaßt werden sowie eine eingehende Beschreibung der Werke Bachs gegeben wird, der zwei Drittel des Buches gewidmet sind. Es handelt sich hier also um eine neue Gesamtschau Bachs, die sich in erster Linie auf seine Werke erstreckt und dabei nicht nur den Stand der neueren Forschung wiedergibt, sondern viele neue und eigene Gesichtspunkte bringt.

Das erste Drittel des Buches nimmt eine zusammengefaßte Lebensbeschreibung Bachs ein, aus der hier einige Punkte angeführt seien. So erscheint besonders beachtlich der Hinweis, daß das von den Weimarer Hofmusikern getragene „Heyducken-Habit“ eine kostbare Uniform adliger Ungarn gewesen ist, also keine Lakaienkleidung, wie man bisher so oft angenommen hat. Bach war also kein unterdrückter „Lakai“ an diesem Hofe, genau so wenig wie in Köthen, wo er eine Bezahlung erhielt, die der des zweithöchsten Hofbeamten, des Hofmarschalls, entsprach. Zur Äolus-Kantate, auf deren reizende Naturschilderungen von Engel hingewiesen wird, muß ergänzend bemerkt werden, daß der in dieser Kantate gefeierte August Friedrich Müller in Leipzig nicht Professor der Philosophie, sondern der Botanik gewesen ist, so daß die auf die Pflanzen einstürmenden Winde dieser Kantate unmittelbar mit dem Fach des Professors in Beziehung gesetzt worden sind: Nach der Beruhigung der Winde können die Pflanzen wieder in Ruhe

gedeihen. Bach schuf also keine unverbundene Allegorie, sondern eine klare Lebensbeziehung. (Den Nachweis hierfür konnte ich erbringen in dem Aufsatz „Bach und die Universität Leipzig“ in der Bach-Festschrift 1950 des Leipziger Verlages Volk und Buch.)

In dem Kapitel „Bachs Um- und Nachwelt“ gibt E. einen ausgezeichneten Überblick über die Nachwirkung Bachs bis zur Gegenwart. Ob bei der Übernahme Bachscher Formen und Themen von modernen Komponisten wie Strawinsky eine Bach „ganz entgegengesetzte“ Geistesart vorliegt, wie E. annimmt, mag bezweifelt werden, denn seit den Bacheinflüssen ist bei Strawinsky (etwa seit dem Jahre 1925) ein besonderes Streben nach einer „neuen Ordnung“ zu bemerken, die dem Geiste Bachs und der Barockzeit doch stark verpflichtet zu sein scheint.

Die Besprechung der Werke Bachs wird durch das Kapitel „Stil und Geist“ eingeleitet, in dem darauf hingewiesen wird, daß die religiösen Vokalwerke den größten Raum im Schaffen Bachs einnehmen. Durch die Texte und die liturgische Verwendung aller dieser Werke im Gottesdienst sind sie völlig an Christentum und protestantischen Glauben gebunden, Todesmystik und Glaubensgewißheit bilden den Mittelpunkt für Bachs Musik. E. weist besonders auf die Bedeutung der barocken Affektenlehre für Bach hin, er zeigt an Beispielen der Tonmalerei, daß Bach diese bildhaft als Vergleich verwendet — im Gegensatz zu der später bei Beethoven als „Empfindungsausdruck“ üblichen Tonmalerei. Bedeutsam die Hinweise auf den kammermusikalischen Stil aller Bachschen Werke sowie auf den Konzertstil, der selbst in die Rezitative Bachs eindringt.

Heute schätzen wir an Bach wieder besonders die großen, klaren archi-

tektonischen Bauformen, die E. an einer ganzen Anzahl der größeren Vokalwerke nachweist, unter Verwendung anschaulicher graphischer Darstellungen. Bedeutsam ist meist das Hervortreten eines Mittelstücks (z. B. in der Messe und in den Passionen) — nahe liegt ein Vergleich mit der barocken Architektur, die Ähnliches zeigt. Selbst bei zahlreichen Übernahmen (Parodien) aus anderen Werken berücksichtigt Bach die einheitliche und klar aufgebaute Gesamtgliederung (z. B. in der Messe). „Übertreibende Gestik und Plastik“ des Spätbarock weist E. in den großen Intervallen der Bachschen Rezitative nach, denen er die viel schlichteren Beispiele (mit kleineren Intervallen) des frühbarocken Heinrich Schütz gegenüberstellt.

In Bachs Orgeltokkaten weist E. auf die thematischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen derselben hin, wofür Buxtehude bereits Vorbilder lieferte. Die Bezeichnung der Inventionen wie des Wohlt. Klaviers als „Zeitvertreib“ in den Vorworten Bachs will E. als zeitbedingte Huldigung an den Leser erklären — jedoch läßt sich daraus auch ersehen, daß der Begriff des Zeitvertreibs damals noch nicht als „Zerstreuung“ wie in der Neuzeit aufgefaßt wurde, sondern als geistige Vertiefung im Sinne des reinen Spieles, eine Forderung, die heute auch wieder erhoben wird.

Bei der Besprechung der Werke Bachs gibt E. viele neue Hinweise, sei es auf die Polyrhythmik der Couranten, auf den Konzertstil des großen Es-Dur-Präludiums für Orgel oder die Deutung der f-moll-Sonate für Violine und Klavier als eines in romantische Ausdrucksbereiche vordringenden Werkes, das enge thematische Beziehung zur Motette „Komm Jesu“ hat. Ob man hier wirklich schon von Romantik sprechen kann, oder ob nicht die ganze Instrumentalmusik

der Barockzeit mit derartigen Ausdrucksymbolen beladen ist, die oft auch aus der Welt der Oper stammen, das müßte vielleicht einmal speziell untersucht werden. In den Konzerten Bachs weist E. einen kammermusikalisch-kontrapunktischen Charakter nach, der im Gegensatz zur wuchtigen Breitflächigkeit der gleichzeitigen Italiener steht.

Der kammermusikalische Stil muß auch in der „Aufführungspraxis“ der Bachschen Werke Anwendung finden, der E. ein abschließendes Nachwort widmet. Überraschend ist dabei die Forderung, daß auch bei Bach die originalen Notenwerte oft einer Ergänzung oder Veränderung bedürfen, freilich nicht im Sinne romantischer Dynamik, sondern durch Vorschläge, Verzerrungen, rhythmische Veränderungen wie etwa auch die Werke Händels, wennn auch nicht so stark wie diese, da Bach ja gerade derartige Verzerrungen oft schon selbst ausgeschrieben hat.

Die Karten des Anhangs geben die Wirkungsstätten Bachs sowie die Quellen des Stils seiner Orgelwerke an, die Stammtafeln zeigen die gesamte Musikerfamilie Bach mit allen Vorfahren und Nachkommen bis zur Gegenwart. Bedauerlich sind die vielen, oft sinnentstellenden Druckfehler. Es ist unverständlich, daß diese stehen bleiben konnten!

Hellmuth Christian Wolff

Rudolf Steglich: Wege zu Bach. (Deutsche Musikbücherei, Band 65), Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1949.

Die Wege, die der Verf. meint und beschreibt, sind Wege zum lebendigen Verständnis der geschichtlichen Persönlichkeit Bachs, zum Singen, Spielen und Hören seiner Musik. Die Wegweiser: persönliche Bemerkungen des Meisters, Berichte seiner Schüler und Zeitgenossen, Aspekte Forkels. Die Darstellung zielt ins-

besondere auf eine Erklärung der „kantablen und sprechenden Art“ und der rhythmischen Grundbewegung ab. Die Analysen ausgewählter Tonsätze und Werke, die diese Züge erläutern, verraten künstlerisches Fingerspitzengefühl, schreiten vom Einzelnen zum Ganzen fort und beleuchten hinwiederum das Einzelne vom Ganzen her. Die Absicht des Verf. ist eine kunstpädagogische. Sie bekundet sich auch im sprachlichen Stil. Aber diese erzieherische Intention bleibt im engsten Kontakt mit der Musikforschung, und deshalb weisen wir auch an dieser Stelle dankbar auf das Büchlein hin.

Die Drucklegung vollzog sich offenbar etwas eilig. So sind Fehler stehen geblieben, die sich bei normalem Gang des Korrekturlesens leicht hätten beseitigen lassen. Sehr sorgfältig ausgewählt sind im Anhang Dokumente des Lebens und Stimmen der Nachwelt.

Arnold Schmitz

Rudolf von Ficker: Johann Sebastian Bach, Erbe und Besinnung. Rede, gehalten anlässlich des 478. Stiftungstages der Ludwig-Maximilians-Universität zu München (Ingolstadt). München, Verlag R. Oldenbourg 1950 (Münchener Hochschulschriften 10, S. 9—20).

Ausgehend von einem Vergleich der Erscheinungen Bachs und Händels und der Verschiedenartigkeit ihrer Nachwirkung in den letzten zwei Jahrhunderten, versucht der Verf. die Frage zu beantworten, was (im Gegensatz zu der kontinuierlicheren Hochschätzung Händels) dem Werke Bachs seit 1850 jene wachsende Aktualität verschaffte. Die Gründe dafür werden nicht allein im rein Musikalischen gesehen, sondern in der Tatsache, „daß mit dem Erbe Bachs bestimmte geistige Kräfte überliefert sind, die der Musik unserer Zeit abhanden gekommen sind, deren sie in- dessen als Ergänzung oder sogar als

Ersatz dringend bedürfte“. Ein Vergleich der Musik Bachs mit der der Hochgotik zeigt denselben (den Nachfahren unverständlichen) „Dualismus zwischen der stets gegenwärtigen Idee des Göttlichen, symbolisiert durch den entlehnten Choral, und dessen naturalistischer Umhüllung oder Umgestaltung, wobei der Anwendung aller subjektiven künstlerischen Freiheiten keine Grenzen gesetzt sind“, während die Begriffe „Geistlich“ und „Weltlich“ noch nicht als Gegensätze empfunden werden. Diesem geistigen Erbe Bachs gegenüber ist seine Unterordnung unter die ästhetischen Forderungen seiner Zeit mehr äußerlicher Natur. Und erst recht mußte seine Kunst einer Nachwelt verschlossen bleiben, die „die schöpferischen Kräfte in freier innerlicher Auseinandersetzung mit der bannenden Gewalt genialer Umgebung zu bezwingen“ suchte.

Alfred Dürr

Gustav Fock: Der junge Bach in Lüneburg 1700 bis 1702. Verlag Mersburger & Co., Hamburg (1950). 8°, 119 S. und 7 Abb.

Gründliche Aktenforschung in den Lüneburger Archiven hat es Fock ermöglicht, die Kenntnis des Lüneburger Musiklebens bis ins 18. Jahrhundert und damit die Kenntnis der Umwelt des Primaners Bach in den Jahren 1700 bis 1702 und der von ihr ausgehenden Bildungserlebnisse dankenswert zu fördern über das hinaus, was Junghans und danach Spitta und Terry berichtet haben. Noch ergiebiger, als es bisher geschah, wertet Fock zunächst die für die musikalische Tradition an St. Michaelis wichtigsten Dokumente aus: die bei der Umwandlung des Klosters in eine Ritterakademie (neben der die Michaelisschule als Lateinschule für Bürgerliche weiterbestand) 1655 revidierten *Leges pro Symphoniaciis* und die Vesper- und Mettenordnung von

1656. Das Kapitel „Umwelt und Einflüsse“ gilt dann hauptsächlich dem aus etwa 15 Sängern, darunter 12 Freischülern bestehenden Mettenchor, dem die Unterstützung und Erweiterung des Gesanges der Klosterherren und Ritterakademiker oblag, ferner dem Unterricht an der Michaelisschule und deren Kantorei, deren Kern der Mettenchor war. Schließlich geht Fock den weiteren Bildungsmöglichkeiten im Kloster und den etwaigen Anregungen durch die Lüneburger Organisten Böhm und Löw nach.

Aus den zwei Jahren, die Bach in Lüneburg verbrachte, hat freilich auch Fock außer jenen ersten zwei der monatlichen Mettengeldabrechnungen, an denen Bach beteiligt war, vom April und Mai 1700, keine weiteren Dokumente mit Bachs Namen finden können. Daß Bach und sein Schul- und Wandergenosse Erdmann als Neuankömmlinge nicht gleich das Konzertistenhonorar von 16 guten Groschen erhielten, ist gewiß nicht verwunderlich, zumal da noch ein guter, eingewöhnter Diskantkonzertist vorhanden war. Daß man ihnen aber auch nicht den eigentlichen Anfängersatz von 8 Groschen gab, sondern 12, deutet darauf hin, daß man sie nicht gering schätzte.

In allem weiteren sind nach wie vor nur Vermutungen möglich. So über besondere Verwendungen Bachs in Schule und Chor, etwa als Positiv- oder Orgelspieler, als Violinist oder späterhin etwa als Präfekt. So auch über Anregungen durch die Musikalienschätze des Klosters, die der Kantor einem (schon angesichts des brüderlichen Notenschrancks in Ohrdruf) besonders Lehrbegierigen gewiß nicht vorenthalten hat. Daß die Notenbibliothek dem Kloster und nicht der Michaelisschule gehörte, konnte dem bei der engen Verflechtung beider nicht im Wege sein. So wäre eine ausführliche Mitteilung über die Bi-

bibliotheksbestände nur erwünscht gewesen, zumal da das Schulprogramm des Johanneums von 1870, in dem Junghans deren Kataloge mitteilte, vielerorts schwer erhältlich ist. Daß für den starken Einfluß Böhms schon Bachs frühe Orgelwerke zeugen, daß dagegen Löw (oder Löwe, wohl je nachdem er sich als Sohn eines sächsischen Gesandten in Wien wienerisch oder sächsisch nennt) als Anreger weniger in Frage kommt, darin ist Fock gewiß zuzustimmen.

Erstmal weist Fock dann auf zwei Männer hin, die für den lehrbegierigen jungen Bach besonders bedeutsam gewesen sein dürften: Johann Balthasar Held und Thomas de la Selle. Der erste war ein in Danzig, Stettin, Lübeck, Hamburg, Groningen tätig gewesener, von Arp Schnitger geförderter Orgelbauer, der Orgel und Positiv der Michaeliskirche in Pflege hatte und beim Umbau des Positivs im Sommer 1701 wohl auch im Kloster selbst wohnte — eine einzigartige Gelegenheit für Bach, mit der Orgelbaupraxis besonders vertraut zu werden. Wie hätte er ohnedies bald darauf, schon als Achtzehnjähriger, auch als Orgelbausachverständiger gelten können! In anderer Weise fruchtbar mußte der nahe Umgang mit de la Selle wirken, dem französischen Tanzmeister der Ritterakademie und zugleich Celler Hofmusikus. Kommt dazu, daß die Mettenschüler mit den Schülern der Ritterakademie, die nach französisch-höfischem Vorbild zu galant'hommes erzogen wurden, ohnehin in täglicher enger Berührung lebten. In diesem Zusammenhang ist auch Focks Hinweis auf den Lüneburger Aufenthalt des Lullyschülers Johann Fischer 1701 in Lüneburg und dessen Beziehung zum Kloster wichtig. Daß Bach nach Forkel das Studium der Tanzrhythmen mit besonderem Eifer betrieb, dazu hat er also schon in Lüneburg

nachhaltige Anregungen empfangen, die in Celle — wo ihn vielleicht de la Selle einführte — nur noch durch eingehenderes Studium der französischen Orchesterpraxis ergänzt zu werden brauchten. Schon in Lüneburg selbst hat also nicht nur der künftige Kirchenmusiker Bach, sondern auch der künftige Kammerkomponist und Kapellmeister Wesentliches gelernt. Überdies weist Fock darauf hin, daß auch in Bachs von Böhm beeinflussten Choralpartiten Tanzcharaktere anklagen, wie auch in Buxtehudes Choral-Tanzsuite „Auf meinen lieben Gott“ — was also namhaften damaligen Musikern gewiß nicht, wie Fock urteilt, als stilwidrig galt.

In der Frage, wann und wodurch Bach von Lüneburg nach Thüringen zurückkam, kommt auch Fock mangels jeglicher Dokumente über Emanuels „Nescio“ nicht hinaus. Gewiß wird er damit Recht haben, daß der vorzügliche Schüler Bach nicht länger als die üblichen zwei Jahre, also bis Ostern 1702, Primaner gewesen sein wird. Doch war ein längeres Verbleiben in Kantorei und Mettenchor keineswegs ausgeschlossen, wofür Fock selbst Belege bringt.

Den dokumentarischen Wert seines Buches hat Fock erhöht durch Beigabe einer Reihe guter Abbildungen, dazu des Originaltextes jener Leges pro Symphonicis und der Vesper- und Mettenordnung, eines die Lüneburger Zeit umfassenden Auszugs aus dem Nekrolog, der Dispositionen der Michaelis- und Johannisorgeln sowie einer Traueraria des zu Bachs Zeit amtierenden Michaeliskantors August Braun. Diese wenn auch nur fragmentarisch erhaltene Chor-Aria bezeugt durch den feinen oratorischen Ausdruck tröstenden Zuspruchs und ihren sinnvollen Aufbau, daß der junge Bach auch von ihm lernen konnte.

Rudolf Steglich

Wilhelm Martin Luther: Johann Sebastian Bach. Documenta. Hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zum Bachfest 1950 in Göttingen. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Auf den 91 Seiten, die dieser Katalog umfaßt, ist mehr gesagt als in mancher Biographie des doppelten und dreifachen Umfanges — mindestens für den, der es mehr liebt, an die Quellen selbst herangeführt zu werden als etwas aus den Quellen Zubereitetes vorgesetzt zu erhalten. Alle Bereiche des Lebens, der Werke, der Umwelt, der Wirkung und Nachwirkung Bachs bis in unsere Zeit hinein sind in den 17 Abschnitten dieses Verzeichnisses enthalten. Wenn man bedenkt, daß das Büchlein nur der Widerschein einer Ausstellung (anläßlich des Göttinger Bachfestes Ende Juli des Jahres 1950) ist und lediglich als Hilfsmittel zu deren Genuß entstand, so muß man die Fülle des Gebotenen und den Fleiß der Ausarbeitung ehrlich bewundern. Vor allem aber muß man begrüßen, mit welchem sicheren Blick für Wesentliches schon die der Katalogbearbeitung vorausgegangene Auswahl aus der unendlichen Materialfülle vorgenommen worden ist. Hier wird offenbar, daß der Herausgeber sich mit hervorragenden Kennern der Materie zu segensreicher Zusammenarbeit verband. Die Kapitel „Bachs Texte“, „Bachs geistige Welt“, „Bach im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt“ und „Briefe bekannter Persönlichkeiten über Bach“ geben in ihrer Gedrängtheit und in der Bedeutung und Leuchtkraft der einzelnen Dokumente tatsächlich einen Einblick in die wichtigsten Seiten des Bachschen Lebens und Wirkens. Ungewöhnlich für einen Ausstellungskatalog ist dabei auch die weitgehende Wiedergabe zahlreicher Texte. Aber gerade durch diese Ausführlichkeit erhält er eine Art Quellenwert

und wird von allen ernsthaft mit Bach Beschäftigten immer wieder zur Hand genommen werden.

Daß der Katalog dabei nicht auf wissenschaftliche Vollständigkeit Anspruch erhebt, bekundet der Herausgeber selbst im Vorwort. Aus allen Gebieten sind Ausschnitte gegeben — wie es ja bei dem Katalog einer Ausstellung gar nicht anders sein kann, und bei der Kürze der Zeit, die zur Abfassung des Kataloges zur Verfügung stand, war es schlechterdings unmöglich, alle einem bibliographischen oder quellenbeschreibenden Nachschlagewerk gestellten Bedingungen restlos zu erfüllen. Nicht um mahnd den Finger zu erheben, sondern nur um diese Feststellung nicht ohne Beweis zu lassen und um zugleich dem Katalog mit ein paar Anmerkungen dienlich zu sein, mögen hier einige Bemerkungen erlaubt sein.

Unter Nr. 52 ist eine Abschrift des Wohltemperierten Klaviers genannt, die von der Hand des 1732 geborenen Bückeburger Bach stammen soll. Da die Entstehungszeit der Handschrift in das Jahr 1740 gelegt wird, müßte sie von einem Achtjährigen herrühren. Nach meinen Unterlagen handelt es sich aber bei dem Manuskript P 402 um eine Abschrift des Schwieger- sohnes Altnikol aus dem Jahre 1755 (vide Schlußseite von Teil 1).

Auch bei der Abschrift der 142. Kantate kann ich mich den Notizen im Katalog (Nr. 55) nicht anschließen. Die Handschrift P 1042 ist eine Kopie nach Penzel, aber nicht eine Penzelsche Handschrift aus dem Jahre 1756. Die hier vermerkte Abschrift der Penzelschen Abschrift hat A. Werner im Jahre 1843 angefertigt. — Eine ähnliche Feststellung müßte bei der Handschrift P 472 (Nr. 54) gemacht werden. Auch einige andere Hände müßten nach meinen Unterlagen, die ich freilich jetzt nicht nochmals nachprüfen konnte, anders

gedeutet werden (z. B. bei Nr. 43: Schreiber der Kirchenkantate 73 nicht Gerber, sondern Gerlach).

Und schließlich noch eine kleine Verbesserung zu Nr. 56. Die von Penzels Hand stammende Partiturabschrift (P 1061) stellt nicht das 1. Brandenburgische Konzert selbst, sondern dessen Umarbeitung zur Orchester-Sinfonie (BWV 1071) dar.

Weitere Untersuchungen und Feststellungen dieser Art müssen und sollen unterbleiben. Der anregende Katalog mit seinem ausgezeichneten Bilderanhang (Bachbildnisse!) kann in seiner Bedeutung als schnell orientierendes, Bach und seine Zeit wie in einem Brennspiegel erfassendes Dokumentenbüchlein dadurch nicht ernstlich berührt werden. Nur eine etwas kuriose Ergänzung sei mir noch zu geben gestattet: Unter Nr. 36 verzeichnet der Katalog eine Abschrift der Kaffeekantate und vermerkt dazu „Besitzer Cramry 1754“. Da mir bei der Durcharbeitung der Bachhandschriften dieser „Cramry“ öfter begegnete und da mir diese Wortbildung nicht geheimer erschien, versuchte ich das Buchstabenspiel, das ich hinter dieser merkwürdigen Bildung vermutete, zu erkennen. Statt vieler Worte gebe ich abschließend in zwei Zahlenreihen die Lösung:

3	1											4	
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	
↓	↓	↑										↑	↓
11	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	
				2								6	
				5									

Wolfgang Schmieder

Hans Raupach: Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen. — Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1950. 22 S. m. Titelbild und 7 Abb. 4^o.

Zum ersten Mal wird hier ein lebensgroßes Porträt Bachs veröffentlicht, das E. G. Hausmann im Jahre 1748 geschaffen hat. Das Ölbild, Eigentum von Herrn Walter E. E. Jenke

in Sutton Waldron Blandford (Dorset), befand sich bis 1937 in Bad Warmbrunn in Schlesien, seither in England, wo der Eigentümer nach seiner Auswanderung eine neue Heimat gefunden hat. Raupach gibt der schönen Reproduktion (ca. 15×19 cm) außer dem erläuternden Text sieben Vergleichsbilder mit: das Bildnis der Leipziger Thomania, jetzt im dortigen Stadtgeschichtlichen Museum, die um 1848 entstandene Kopie im Besitz der Familie Burkhardt in Leipzig¹, eine zweite Kopie, um 1830 gemalt, früher in Frankfurt a. M., jetzt in Cambridge (Sammlung „Hirsch“)², eine dritte, bis zum letzten Kriege im Besitz von Fräulein Breest in Berlin befindliche³; ferner das Bach-Bildnis von Liscewsky (1772), früher in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt, schließlich das Ölbildnis des Trompeters Reiche⁴ und das berühmte Porträt von Bachs Vater Ambrosius. — Jedes dieser Stücke erfährt in R.s Text eine Beschreibung und Würdigung, in der die Beziehungen zu dem Bach-Jenke, dem Hauptgegenstande der Untersuchung und Darstellung, nachgewiesen werden sollen. Den Abschluß bildet eine menschlich-persönliche Charakterisierung Bachs, die aus dem hier erstmalig publizierten Porträt abgelesen wird.

Die Skepsis, mit der man der Voranzeige unserer Publikation verständlicherweise begegnete, verliert sich sehr bald, wenn man die Reproduktion des Gemäldes betrachtet, und weicht völlig angesichts des Originals, das im vergangenen Sommer in der Göttinger Bach-Ausstellung gezeigt wurde⁵. Sowohl die Veröffentlichung

¹ Bach-Jb. 1914, Abb. 4.

² Ebenda, Abb. 5.

³ Bach-Jb. 1917, Titelbild.

⁴ Bach-Jb. 1918, Titelbild.

⁵ Vgl. den von W. M. Luther besorgten, vortrefflichen Katalog: J. S. Bach, Documenta. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950, S. 47. Nr. 288. — Abb. S. 119.

wie die Beschaffung des Bildnisses für die Ausstellung ist ein großes Verdienst R.s, für das ihm die Bach-Forschung wie der große Kreis der Bach-Gemeinde aufrichtigen Dank schuldig ist. Das Porträt, zweifellos von Haußmanns Hand, ist in seinem Typus dem des Gemäldes der Thomana ähnlich, des einzigen, dem bisher einwandfrei Authentizität zuzusprechen war. (Auch auf dem „Jenke“ hält z. B. der Dargestellte das Notenblatt mit dem der Mizlerschen Societät gewidmeten Kanon in der Hand.) Aber unser Bild ist im Gegensatz zu dem Leipziger vortrefflich erhalten und vermittelt einen lebendigen Eindruck, der sich steigert und vertieft, je länger man sich mit ihm beschäftigt.

Um so schwerer wiegen alle Fragen, die sich auf die Entstehung unseres Kunstwerkes und insbesondere auf sein Verhältnis zu dem Leipziger Gemälde beziehen. Auch in dieser Richtung bringt Raupachs Publikation wichtiges Material. Kleine Unebenheiten und Widersprüche im Text erklären sich daraus, daß dem Verf. manches erst während der Drucklegung zugänglich wurde, und sind nicht von Bedeutung. So ist ihm die Skizze von D. Ernst Breest über das damals in seinem Besitz befindliche Gemälde ganz entgangen, aus der hervorgeht, daß diese Kopie 1791 von J. M. David verfertigt wurde⁶. R. hat jedoch auch ohne Kenntnis des erwähnten Aufsatzes richtig festgestellt, daß das Gemälde eher aus

dem 18. als aus dem 19. Jahrhundert stamme.

Gegen bestimmte Einzelheiten der R.schen Darstellung sind kritische Einwände notwendig. An erster Stelle sei folgendes genannt, da es die Gesamtbeurteilung der Bildnis-Frage betrifft: Albrecht Kurzwelly hat den Nachweis geliefert, daß die Kopie „Hirsch“ nicht auf das Thomana-Bildnis zurückzuführen ist, daß man vielmehr eine zweite Fassung des Haußmann als Urbild des „Hirsch“ annehmen müsse⁷. R. bemüht sich, Kurzwellys Beweisführung zu entkräften. Dies ist ihm jedoch keineswegs gelungen. Er unterschätzt die Bedeutsamkeit der zwischen dem Leipziger Gemälde und „Hirsch“ bestehenden Unterschiede beträchtlich. Eine so mühevolle Abänderung wie die Umdrehung des Kanonblattes in Bachs Hand z. B. würde ein Kopist schwerlich aus eigenem Antrieb an seiner Vorlage vorgenommen haben. Nach dem Zutagekommen des „Jenke“ müssen wir daher mit dem erstmaligen Vorhandensein von drei Fassungen des Haußmannschen Bach-Porträts rechnen. Ich nenne sie:

H I: 1746 für die Mizlersche Societät gemalt, jetzt in Leipzig.

H II: Zwischen 1746 und 1748 gemalt, im Original verschollen, nachweisbar durch „Hirsch“. — Nach Kurzwellys überzeugender These ursprünglich für die Familie hergestellt.

H III: 1748 gemalt. Heute Eigentum von Walter E. E. Jenke.

Die Frage nach der ikonographischen Einordnung von H III bleibt bei R. offen. Er beschränkt sich auf die Bereitstellung von Material und überläßt die Lösung der Frage den kunst- und musikgeschichtlichen Fachleuten. Hierbei ist es ein großes Verdienst des Verf., das postume Bach-Bildnis

⁶ Bach-Jb. 1917, S. 176. Berichtigend sei zu Breests Ausführungen hier bemerkt, daß G. Pölchau nicht erst 1816, sondern schon 1813 von Hamburg nach Berlin übersiedelte, so daß die auf der Rückseite der Kopie stehende Jahreszahl (1816) den Zeitpunkt der Erwerbung des Gemäldes durch Pölchau bezeichnet. — Es ist wohl kein Zweifel, daß diese Davidsche Kopie das Berliner Bach-Bildnis ist, das Zelter kannte und in seinem berühmten Brief an Goethe vom 19. Januar 1829 erwähnt.

⁷ Bach-Jb. 1914, S. 1 ff.

Liscewskys herangezogen und darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß Bachs Gesichtszüge auf diesem Porträt denen auf H III nachgebildet sind. — Andere Vergleichsbilder bei R. sind weniger wichtig. Die Kopien „Burkhardt“ und „Breest“ gehen eindeutig auf H I zurück, sind also zur Beurteilung von H III von sekundärer Bedeutung. Der Verf. macht zwar richtig darauf aufmerksam, daß auf den beiden erhaltenen Originalen (H I und H III) das Kostüm verschieden behandelt ist; auf H I sind drei Westenknöpfe sichtbar, auf H III deren sieben. S. 18 findet sich dagegen die unzutreffende Bemerkung, sämtliche Bilder des Hausmann-Typus, Kopien und graphische Reproduktionen, stimmten in dieser Beziehung mit H I überein. Dies trifft schon für den bekannten Kupferstich S. G. Kütners nicht zu; er zeigt wie H III sieben Knöpfe auf der Weste. Eine Reproduktion dieses Blattes von 1774 hätte also zur Klärung wichtiger ikonographischer Fragen mehr beigetragen als „Burkhardt“ oder „Breest“.

Am bedauerlichsten sind aber ungenaue Angaben über H III selbst. R. nennt als dessen Abmessungen: Höhe 75,9 cm, Breite 68,8 cm. Schon aus der Reproduktion (Titelbild) und ihren Proportionen, Verhältnis der Höhe zur Breite, kann man das Unzutreffende der mitgeteilten Maße erkennen. In Wirklichkeit ist das Original 76 cm hoch und 63 cm breit. Dies aber ist für die Identifizierung des Porträts von größter Wichtigkeit; denn diese Maße stimmen mit den Angaben genauestens überein, die im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs (1790), S. 95⁸ als die Abmessungen des im Besitz des Hamburger Bach befindlichen Bildnisses seines Vaters angegeben sind. — Im Zusammen-

hang hiermit gewinnt die rückwärtige Beschriftung von H III größtes Interesse. Auch in der Wiedergabe dieser Aufschrift ist R. leider ungenau. Er sagt (S. 17):

Die Rückseite trägt in schlichter Antiqua die Beschriftung:

Hl. Johān Sebastian Bach. C. M.

Dir. Mus: Lips:

Hausmān pinx. Lips: 1748.

Das an der Spitze stehende „Hl.“ ist jedoch nicht in Antiqua, sondern in deutschen Buchstaben geschrieben. Und dies ist aus folgendem Grunde bedeutsam: Unsere Inschrift findet sich auf einer zweifellos erst nachträglich hinter das Gemälde geklebten Leinwand, und es fragt sich, ob der Text als spätere Zutat oder als Kopie des auf der heute verdeckten Rückseite der Original-Leinwand Stehenden anzusprechen ist. Ohne Zweifel handelt es sich nicht um Zutat, sondern um Abschrift der originalen Buchstabenfolge. Denn jenes deutsche „Hl.“ ist als Mißverständnis der Vorlage erkennbar. Der Kopist der Aufschrift hielt den dem deutschen H hinzugefügten Abkürzungsschnörkel — diese Ligatur bedeutet „Herr“ — für ein kleines l, notierte also etwas Sinnloses, dessen Zustandekommen aber noch nachweisbar ist. Darf hiermit die Authentizität der Beschriftung von H III als gesichert gelten, so gehört ihrem Wortlaut unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir vergleichen sie mit der schon erwähnten Beschreibung von J. S. Bachs Bildnis im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs. Diese lautet:

Bach (Johann Sebastian) Kapellmeister und Musikdirector in Leipzig. In Oel gemahlt von Hausmann. 2 Fuß, 8 Zoll hoch, 2 Fuß, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen.

Diese Bildbeschreibung ist die wörtliche Verdeutschung der Rückenaufschrift von H III:

C(apellae) M(agister) = Kapellmeister

⁸ Bach-Jb. 1939, S. 99.

Dir(ector) Mus(ices) Lips(iensis)
= Musikdirector in Leipzig.

Sogar die bei unserem Porträtisten sehr selten vorkommende Schreibung des Malernamens (nur ein s und mit Übergehörung der Vornamen-Initialen) stimmt in beiden Fällen völlig überein. Schließlich ist der 1790 erwähnte goldene Rahmen ebenfalls noch vorhanden. Die Identität von H III mit dem Gemälde aus C. P. E. Bachs Besitz dürfte evident sein⁹. Wenn daran jedoch noch immer Zweifel bestehen sollten, so ist auf das Gemälde Liscewskys hinzuweisen. Dieser Maler schuf sein Bach-Bild im

Jahre 1772 für die Prinzessin Amalia von Preußen, die den damals schon in Hamburg lebenden Sohn Johann Sebastians von seinem Berliner Aufenthalt her kannte und mit ihm auch nach seinem Fortgang aus preussischen Diensten durch Joh. Phil. Kirnberger Verbindung hatte. Nichts ist verständlicher, als daß sie den Maler beauftragte, das im Besitz des zweiten Sohnes befindliche ausgezeichnete Porträt als Vorlage des postum zu schaffenden Bach-Bildnisses zu benutzen. — Ganz ähnlich steht es mit dem Stich S. G. Kütners (1774), der nicht nur im Kostüm, sondern, wie seine Betrachtung im Spiegel zeigt, auch in den Gesichtszügen eindeutig auf H III zurückgeht. Der junge Stecher war bekanntlich in Leipzig Mitschüler von C. P. E. Bachs Malersohn Johann Sebastian. Ergibt sich schon hieraus seine Beziehung zum Hamburger Bach, so erklärt sich dessen Anteilnahme an der Herstellung und an dem Vertrieb des Stiches, die wir aus seiner Korrespondenz mit Forkel kennen, am allereinfachsten aus dem Umstand, daß der Stich eine Reproduktion des C. P. E. Bach gehörenden Gemäldes war.

Durch diese Feststellungen, die als gesichert gelten dürfen, ist zugleich die Entstehung von H III unschwer erklärbar. H I wurde der Societät überreicht. H II erhielt die Familie, so daß Wilh. Friedemann als ältester Sohn präsumtiver Erbe war. C. P. E. Bachs Interesse an Musikerporträts, insbesondere an solchen aus der eigenen Familie, ist bekannt. Man darf mit Bestimmtheit annehmen, daß er schon zu Lebzeiten seines großen Vaters ein Bildnis von ihm zu besitzen wünschte, ein Wunsch, der ihm 1748 durch die Herstellung von H III in Erfüllung ging. Die Tatsache, daß sich diese fraglos späteste Fassung des Haußmann als Eigentum des zweiten Sohnes hat nachweisen lassen, findet

⁹ Hiermit werden auf andere Bach-Bildnisse bezügliche Ansprüche dieser Art endgültig entkräftet. Das Ölgemälde im Besitz der Musik-Bibliothek Peters in Leipzig kommt schon seiner Maße wegen — Höhe 48 cm, Breite 43 cm — nicht in Betracht. Anton Kippenberg hat das Verdienst, erkannt zu haben, daß dies Ölbild nach Kütners Stich von 1774 hergestellt wurde (vgl. C. S. Terry, *Bach*, 1. deutsche Ausg. 1929, S. 339, Anm. 1). Neuere Versuche, das Verhältnis der beiden fraglos aufeinander bezüglichen Stücke umzukehren und in dem Ölbild die Vorlage des Stiches zu sehen, scheitern hoffnungslos an der Tatsache, daß der Kupferstich den Kanon Bachs bietet, der auf dem Gemälde fehlt. Sollte Kütner wirklich das Peters-Bild gekannt haben, müßte ein zweites Gemälde Haußmanns als seine Quelle angenommen werden, da er nur von einem solchen zu der Kenntnis kommen konnte, daß Bild und Kanon zusammengehören. — Widerlegt ist mit dem Auftauchen von H III auch die Hypothese von Gerhard Herz, derzufolge das aus der Sammlung Gorke stammende angebliche Bach-Bildnis von 1723 mit dem dem Hamburger Sohn gehörenden identisch sein soll (vgl. seinen Aufsatz „A ‚New‘ Bach Portrait“, *The Musical Quarterly* 1943, Vol. XXIX, No. 2, S. 225 ff.). Abgesehen davon, daß der hier dargestellte junge Mann in seinem physiognomischen Typus keinerlei Ähnlichkeit mit dem der einwandfrei echten Bach-Bildnisse hat, stimmen auch die von Herz angegebenen Abmessungen des Gemäldes mit denen des fraglichen Bildes im Hamburger Nachlaßverzeichnis nicht überein. Das apokryphe Gemälde ist 2' 7'' hoch und 2' 1 1/2'' breit. Dies ergibt in Hamburger Maßen: Höhe: 2 Fuß, 9 Zoll; Breite 2 Fuß, 3 Zoll.

hierdurch ihre ungezwungene Erklärung.

Mit dem bisher Dargestellten aber ist, wie ich glaube, die Bedeutung von H III nicht erschöpft. Gehen wir die Geschichte der Bach-Bildnisse weiter durch, so begegnen wir dem Tatbestande, daß sich in dem Jahrzehnt zwischen 1800 und 1810 quellenmäßig wiederum drei echte Ölporträts von J. S. Bach, aber auch nicht mehr, nachweisen lassen.

1. Das Bild der Thomana. Bis zur Auflösung der Mizlerschen Societät (1755) war es fraglos deren Eigentum. In wessen Besitz es dann überging, ist unbekannt. Stallbaum berichtet im Oster-Programm der Leipziger Thomana von 1852, die Schule habe es im Jahre 1809 von dem damals sein Amt als Thomas-Kantor verlassenden Aug. Eberh. Müller zum Geschenk erhalten. Dies wird durch das älteste erhaltene Inventar der Schule, begonnen 1772, bestätigt. Der Tag der Stiftung war der 29. Dezember 1809. Für die weitergehende Mitteilung Stallbaums, Müller habe das Gemälde von den Erben Wilh. Friedemanns bekommen, sind urkundliche Belege nicht beizubringen. Kurzweilly bezweifelt die Richtigkeit dieser wohl auf mündlicher Tradition fußenden Angabe mit Recht. Dagegen sagt die Unterschrift des Bollingerschen Stiches von 1802, der dies Gemälde reproduziert, das Original befinde sich „auf der Thomasschule in Leipzig“. Zehn Jahre vorher aber kann es dort noch nicht gewesen sein; sonst wäre seine Nichterwähnung in der ersten Ausgabe von Gerbers Lexikon (1792) unerklärlich. Trotz der zwischen 1755 und 1802 klaffenden Lücke unserer Kenntnis vom Verbleib des Bildes ist die Identität des Thomana-Porträts mit H I nicht zu bezweifeln. Das Gemälde verblieb in der Schule, bis es im Jahre 1913 als ständige Leihgabe dem Stadtgeschicht-

lichen Museum in Leipzig übergeben wurde.

2. Das Bild im Besitz von Joh. Friedrich Reichardt, quellenmäßig belegt durch die Nachricht und Beschreibung in dem Bande „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde fürs Jahr 1792“ (Berlin 1793) von Reichardt und Kunzen. Reichardt hat das Bild bis zu seinem Tode (1814) besessen. Wieder ist es Kurzweillys Verdienst, hier auf wichtige Zusammenhänge aufmerksam gemacht zu haben. Der erwähnte Bericht von 1793 besagt, daß Bach auf dem fraglichen Bilde „einen Canon in der Hand hält“. Hierin stimmte es also mit H I überein. Die an dieser Stelle mitgeteilte Notiz, der Thomas Kantor sei stehend dargestellt, beweist zugleich einen wichtigen Unterschied der Darstellung gegenüber dem Thomana-Bilde. Wohl aber stimmt dieser Zug (Bach stehend gemalt) mit der Kopie „Hirsch“ überein, woraus Kurzweilly den überzeugenden Schluß zieht, daß Reichardt das Original besaß, nach dem „Hirsch“ gefertigt wurde, nach unserer Bezeichnung der Bilder also H II. Auf welche Weise Reichardt in den Besitz seines Bach-Porträts gelangte, ist nicht bekannt. Wie man annehmen darf, ging H II im Jahre 1750 in Wilh. Friedemanns Hände über. Wenn er das Porträt bei seiner Übersiedlung nach Berlin (1774) noch besaß, könnte es Reichardt, der 1775 Preußischer Hofkapellmeister wurde, dort erworben haben. Über Reichardts Tod hinaus ist sein Bach-Bild nur noch durch „Hirsch“, d. h. bis ca. 1830, weiter zu verfolgen. Danach verliert sich jede Spur des Originals.

3. Das Bild im Besitz von Joh. Christian Kittel, das sogen. „Erfurter Bach-Bild“. Kittel, geb. 1732, gest. 1809 als Organist an der Predigerkirche in Erfurt, war einer der letzten Schüler J. S. Bachs und ist wahrscheinlich bis zu dessen

Tode in Leipzig gewesen. Die Nachricht, daß er ein Ölbildnis seines großen Lehrers besaß, verdanken wir Gerber.¹⁰ Hiermit ist für das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Existenz eines dritten Ölbildnisses von J. S. Bach belegt. Die Zahl dieser Bildnisse (drei) stimmt mit derjenigen der nachweisbar von Haußmann geschaffenen Fassungen überein. Ist H I das Thomana-Bild, H II dasjenige in Reichardts Besitz, so ist es ganz überwiegend wahrscheinlich, daß das bisher verschollene Kittelsche, das „Erfurter“, Bild mit H III identisch war. Da es sich um eine Hypothese handelt, muß zunächst alles zur Sprache kommen, was gegen sie geltend gemacht werden könnte.

Die 2. Ausgabe von Gerbers Lexikon ist bekanntlich keine Neuauflage im üblichen Sinne; sie will nichts wiederholen, was in der 1. Ausgabe stand, sondern fortführen, ergänzen und berichtigen. In der 1. Ausgabe¹¹ wird das Bach-Bildnis aus dem Besitz von Philipp Emanuel genannt. Wenn die 2. Ausgabe Kittels Bach-Porträt erwähnt und sogar ausführlich davon spricht, so ist deutlich: Gerber betrachtet die beiden Porträts nicht als identisch. Hier kann jedoch ein Irrtum des Lexikographen angenommen werden; denn seine Notiz über das Hamburger Bildnis (1792) beruht offensichtlich nicht auf Autopsie, sondern ist wörtliche Abschrift aus dem Verzeichnis des Nachlasses von C. P. E. Bach.

In der 2. Ausgabe¹² sagt Gerber von dem Gemälde: „Er (Kittel) erhielt es 1798 aus Langensalz, vielleicht aus der Verlassenschaft der Herzogin von Weißenfels. Auch in Öl gemalt auf der Thomasschule zu Leipzig.“ Hier-

an ist dreierlei wichtig: Gerber bezeugt, daß das „Erfurter“ und das Leipziger Bach-Bild zwei nebeneinander existierende Ölgemälde waren. Sodann aber müssen die beiden Porträts im Typus einander sehr ähnlich gewesen sein; sonst wäre die Bezugnahme von einem auf das andere mit der Wendung „auch...zu Leipzig“ unverständlich. Schließlich darf man aus dieser Parallelisierung der offensichtlich ähnlichen Bildnisse schließen, daß Gerber sie beide gesehen hat. — Nun stehen in der Tat H I und H III einander sehr nahe, während H II, wie „Hirsch“ beweist, von beiden stärker abwich. — Auf Gerbers Mitteilung, Kittel habe sein Gemälde aus Langensalza erhalten, werden wir noch zurückkommen. Die Erwähnung der „Verlassenschaft der Herzogin von Weißenfels“ ist jedoch eine bloße Vermutung des Berichtstatters, die sich fraglos darauf gründet, daß einerseits Bach den Titel eines Weißenfelsischen Kapellmeisters trug, andererseits Langensalza herzogl. Sachsen-Weißenfelsischer Witwensitz war. Gerbers Mutmaßung, das „Erfurter“ Bach-Bild stamme aus der Verlassenschaft dieses Fürstenhauses, ist jedoch unwahrscheinlich. Nichts ist davon bekannt, daß die Weißenfelder Herzöge ein Bach-Bildnis besaßen. Herzog Christian, der Bach den Titel verliehen hatte, starb am 28. Juni 1736. Unter seinem Nachfolger Johann Adolf II. fiel die gesamte Hofkapelle den notwendigen Sparmaßnahmen zum Opfer, wodurch die höfische Musikkpflege in Weißenfels ihr Ende erreichte.¹³ Sollte nun wirklich Christians Witwe in Langensalza noch ein Bildnis ihres früheren „Kapellmeisters von Haus aus“ besessen haben, so könnte dies allerspätestens in der

¹⁰ 2. Ausg. des Lexikons. Bd. 3. 1813, Sp. 58 und Bd 4. 1814, Sp. 735.

¹¹ Bd 2. 1792, Sp. 61. Dazu: Neues Lexikon. Bd 1. 1812, S. XXIX f.

¹² Bd 4. 1814, Sp. 735.

¹³ Vgl. Arno Werner: Städtische und fürstliche Musikkpflege in Weißenfels. Leipzig 1911, S. 56.

ersten Hälfte der 1730er Jahre gemalt worden sein. Dann aber stimmte es mit dem Typus von H I keinesfalls überein. Hinzu kommt folgendes: Kittel liebte sein, wie Gerber mitteilt, „wohlgetroffenes Ölgemälde Joh. Seb. Bachs“ sehr. Bei seines Lehrers Tode war er achtzehn Jahre alt. Hieraus ist wiederum zu schließen, daß sein Bach-Porträt den Meister in seinen letzten Lebensjahren darstellte, wie ihn der Schüler gekannt hatte. Durch beide Überlegungen wird Gerbers Vermutung, Kittels Bach-Bildnis habe aus dem Weißenfelder fürstlichen Nachlaß gestammt, entkräftet.

In gleichem Maße wächst die Wahrscheinlichkeit, daß das „Erfurter“ Bach-Bildnis mit H III identisch ist; denn die beiden Feststellungen (Ähnlichkeit mit dem Typus von H I und das Alter, in dem Bach dargestellt war) stimmen mit H III vollkommen überein. Zudem muß auf eine andere, schon von Emil Vogel herangezogene Notiz Gerbers hingewiesen werden.¹⁴ Aus ihr erfahren wir, daß die Musikalien aus dem Nachlaß C. P. E. Bachs schneller zum Verkauf kamen als seine Bildnis-Sammlung, die noch 1797 vollständig im Besitz der Erben war. Andererseits kennen wir Kittels Beziehungen gerade zu Hamburg, wo er sich z. B. 1800 ein volles Jahr gastweise aufhielt. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist es als sehr wahrscheinlich zu bezeichnen, daß er sein Bach-Bildnis aus Hamburg erhalten hat. Daß dies auf dem Umwege über Langensalza geschah, ist wohl möglich; denn dort hatte Kittel vor Übernahme seines Erfurter Amtes Organistendienst getan. Ein Zwischenbesitzer des Gemäldes unter den Langensalzaer Musikern hat sich nicht ermitteln lassen. Auch darf mit

einem Irrtum Gerbers gerechnet werden, da zwischen dem Ereignis (Erwerbung des Bildes durch Kittel, 1798) und dem Bericht (1814) nicht nur eine Zeitspanne von 16 Jahren, sondern auch der Tod des Bildeigentümers liegt. Die unmittelbare Aufeinanderfolge

1797: Die Porträtsammlung C. P. E. Bachs noch in Hamburg,

1798: Kittel erwirbt das Bach-Bildnis,

zusammen mit den vorher gemachten Feststellungen, ist jedoch für unsere Hypothese der Identität von H III mit dem „Erfurter“ Bilde sehr wichtig.

Eine letzte Beobachtung aber unterstreicht dies weiterhin. Kittel vermachte sein Bach-Porträt der Erfurter Predigerkirche, wo es nach seiner Bestimmung an der Orgel aufgehängt wurde. Dort verblieb es eine Reihe von Jahren. In den Befreiungskriegen aber wurde es mit allen übrigen in der Kirche befindlichen Porträts aus dem damals als Lazarett dienenden Raume entfernt und an Händler verkauft. Wenige Jahre danach aber begegnen wir H III schon wieder, und zwar in Berlin. Dies ist in doppelter Weise zu belegen. Zunächst durch den von der lithographischen Anstalt Langlumé herausgegebenen Steindruck von A. Maurin (um 1822),¹⁵ der neun Jahre später als Titelbild zum Erstdruck der Bachschen Johannes-Passion, wiederum in Berlin, noch einmal erschien. Ihm diente H III als Vorlage. Sodann durch persönliche Mitteilung von Herrn Walter E. E. Jenke, das heute in seinem Besitz befindliche Gemälde sei von seinem Urgroßvater in Berlin aus dem Antiquitätenhandel erworben worden. — Abgesehen von zwei ganz kurzen Zeitabschnitten (1797/98 und 1813/1822) läßt sich also bei Anerkennung der

¹⁴ Gerber, 2. Ausg. Bd 2, Sp. 200. — Emil Vogel: Bach-Porträts. Jb. d. Mus.-Bibl. Peters 3. 1896, S. 15.

¹⁵ Reproduziert im Göttinger Ausstellungskatalog 1950 (s. Anm. 5), S. 134.

Richtigkeit meiner Hypothese der gesamte Weg des dritten der Haußmannschen Bach-Bildnisse nachzeichnen.

Aus dem Gesagten erkennt man die Bedeutung der R.schen Publikation. Durch sie werden die wichtigsten Probleme der Bach-Ikonographie berührt und wird die, wie ich glaube, brennendste hierher gehörige Frage, die nach dem verschollenen Hamburger Porträt Bachs, endgültig beantwortet. Das Problem des Erfurter Bildes wird in einer Form gelöst, die allen bisherigen Versuchen dieser Art überlegen ist. Dabei handelt es sich aber keineswegs um Untersuchungen, die rein historisch-antiquarischer Art wären. Wir haben ein hohes Interesse daran, uns von der äußeren Erscheinung gerade des alten Bach eine zutreffende Vorstellung machen zu können. Hierzu bietet R. feinsinnige Bemerkungen, die die einst vorherrschende Vorstellung von dem in seinen letzten Lebensjahren verbitterten, menschenfeindlichen Thomas Kantor gründlichst zerstören.

Friedrich Smend

Bach - Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Karl Matthaei. Zürich, Atlantis 1950. 216 S.

Die Festschrift, gedacht als eine „einmalige umfassendere Veröffentlichung der Internationalen Bach-Gesellschaft für das Jahr 1950“, läßt siebzehn hervorragende Bachforscher und -interpreten aus aller Welt zu internationaler Aussprache zu Worte kommen. Gleich der einleitende Beitrag Karl Straubes muß uns das würdig ausgestattete Buch besonders liebenswert machen, hat doch hier der große Wahre Bachscher Tradition und Bachschen Geistes gleichsam in letzter Stunde einen ergreifenden Rechenschaftsbericht über

sein Ringen um die rechte Bachpflege abgelegt.

Um die Deutung Bachschen Wesens bemühen sich vornehmlich drei Beiträge. „Bach und die letzten Dinge“ beleuchtet Hans Besch und weist darauf hin, daß die demütige Todesbereitschaft, die sein gesamtes Werk durchzieht, die letzten Dinge für Bach zu den ersten Dingen werden läßt. — Walter Blankenburg setzt sich mit der Frage „Bach und die Aufklärung“ auseinander und bietet damit eine hochwillkommene Ergänzung zu den andernorts niedergelegten Ausführungen Friedrich Smends über Luther und Bach. Ist es doch ausgeschlossen, daß eine derart dominierende Strömung seiner Zeit wie die Aufklärung an Bach ganz spurlos vorübergehen konnte! Freilich sind die Ansatzpunkte dazu nicht so sehr im Theologischen (vgl. Bachs Bibliothek! Aber die im Nachlaßverzeichnis genannten Bücher sind nur die, an denen die Söhne kein Interesse hatten!) wie in seiner Musikästhetik zu suchen, und so bilden Bachs Definition vom Generalbaß (in der die Anschauung von der „trias harmonica [perfecta]“, dem Dreiklang als „Teil göttlicher Schöpfungsordnung“ hindurchscheint) sowie die rationale Gliederung Bachscher Kompositionsformen die wesentlichen Argumente. Auch die ausgedehnte Anwendung der Zahlensymbolik, eines mittelalterlichen Erbes, dem in der altkirchlichen Orthodoxie durchaus nicht die gleiche Bedeutung zukommt wie bei Bach, ist schwerlich ohne Einwirkung der Aufklärung denkbar. Allerdings handelt es sich dabei um einen eigentümlich deutschen Zweig der Aufklärung, der die Vernunft noch mit dem Glauben in Einklang zu bringen wußte; eine Spannung zur lutherischen Orthodoxie ist, wie Blankenburg darlegt, damit keinesfalls gegeben. — Leo Schrade spürt der liturgischen Be-

deutung der Bachschen Kantate nach und sieht in ihrer weitgehend individualisierenden Haltung die Anwendung der lutherisch-religiösen Freiheit in letzter Konsequenz.

In seiner Studie über Bachs Himmelfahrtsoratorium schreitet Friedrich Smend auf dem Wege seiner bisherigen Forschungen weiter und gibt uns einen ausführlichen und anschaulichen Bericht über seine Arbeitsweise, wobei wir nebenher erfahren, welche entsagungsvolle Kleinarbeit von ihm geleistet wurde, wenn er berichtet, daß alle erhaltenen Texte zu weltlichen Kantatenaufführungen aus dem Leipzig Bachs daraufhin untersucht wurden, ob sich in ihnen ursprüngliche Texte zu (parodiert erhaltenen) Bachschen Stücken nachweisen lassen. Nach dem Osteroratorium gelingt es nun Smend, auch Sätze des Himmelfahrtsoratoriums als Parodien zu entlarven: Die Musik von den beiden Arien entstammt mit überzeugender Sicherheit einer von Gottsched gedichteten Hochzeitskantate von 1725, während Smend das Urbild des Eingangschores mit größter Wahrscheinlichkeit in dem Chor „Kommt, ihr angenehmen Blicke“ einer Picander-Kantate von 1726 zu erkennen glaubt. Freilich paßt in diesem Falle der von Pirro vorgeschlagene Text, der Eingangssatz der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18) so ungleich viel besser, daß ich trotz dem Gegenargument, der Text sei mit „Aria“ überschrieben, an Pirros These festhalten möchte.¹ — Luigi

¹ Daß Bach Arientexte chorisch vertont, ist mehrfach festzustellen. Und wenn z. B. bei der Textunterlegung „Froher Tag . . .“ in den Zeilen

Hier steht unser Schulgebäude,
Hier erblicket Aug und Freude

...

die jeweils erste Silbe („Hier“) stets mindestens in einigen Singstimmen wiederholt wird, so erweist sich diese Wiederholung als eine rhetorische Figur, die uns

Ansbacher macht es wahrscheinlich, daß der Text der Kantate „Non sa che sia dolore“ (Nr. 209) — vielleicht von Bach selbst gedichtet — als Abschiedskantate für den von Weimar nach Ansbach scheidenden Johann Matthias Gesner im Jahre 1729 entstanden sei (wobei sie allerdings wohl von Weimar aus bei Bach bestellt worden sein müßte; aber bestand damals eine so enge Beziehung Gesners zu Bach?). Erwünscht wäre nun freilich für die Zukunft noch eine stilkritische Untersuchung der Musik, um die hier bestehenden Echtheitszweifel auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen. — Guy Ferschault bietet eine reichhaltige Zusammenstellung der Beziehungen Bachs zu französischer Musik, angefangen vom Hugenottenpsalter (als Quelle verschiedener von Bach verwendeter Choralmelodien), dem Florilegium portense, der Musik am Celler Hof bis hin zu den zahlreichen Beziehungen Bachs zu einzelnen französischen Komponisten (erkenn-

unmittelbar einleuchtet und die bei Bach beinahe zu erwarten ist, die aber in dem von Smend vorgeschlagenen Text

Daß uns, Werter, dein Gedeihen
Lange, lange Zeit erfreuen

...

in der ersten Zeile unerklärlich bliebe und in der zweiten sogar zu Abänderungen zwingt (s. S. 63!). Auch die 5malige Tonrepetition im Sopran zu Beginn der eben zitierten Partie deutet viel zu offensichtlich auf ein Wort wie „stehen“, als daß über die ursprüngliche Textierung Zweifel aufkommen könnten. Weitere Argumente für Pirros These ergeben sich durch einen Vergleich beider Textunterlegungen von selbst.

² Die in der Allg. Deutschen Biographie Bd. 9, S. 97 ff. mitgeteilte Lebensbeschreibung Gesners berichtet zwar, daß er bereits vor Antritt seines Thomasrektorsats Beziehungen zu Leipzig „bei einem früheren Besuche in dieser Stadt“ aufgenommen hatte; Näheres über diese Leipziger Reise ist mir jedoch nicht bekannt (eine in Jac. Bruckers und Joh. Jac. Haidts „Bilder-Sal“, 4. Zehend 1745, enthaltene Lebensbeschreibung weiß nichts darüber).

bar aus Abschriften Bachs oder aus Anklängen in seinen eigenen Kompositionen) sowie der Übernahme französischer Kompositionsformen und Spielmanieren; wobei jedoch betont wird, daß Bach all diesen Einflüssen in seinen Werken durch die Kraft seiner Persönlichkeit ein eigenes Gepräge verleiht.

Zwei Beiträge sind der Formanalyse gewidmet. Heinrich Husmann verfolgt die Anlage der Spätwerke Bachs (wobei Goldbergvariationen und Wohltemperiertes Klavier II außer Betracht bleiben, weil sie „eine Großform durch bloße Aneinanderreihung aufbauen“) und stellt fest, daß sowohl in der Orgelmesse wie in der Kunst der Fuge geringstimmige (meist kanonische) Sätze vor dem Schlußsatz eingeschoben sind. Husmann vergleicht diese Formung mit den Suitenformen der Zeit und bezeichnet das Prinzip des Einschubs freier Stücke (meist vor dem Schlußsatz) als „Grundprinzip barocker Gestaltung“. Wenngleich die Überzeugungskraft dieser These von der (keineswegs alleseitigen) Anerkennung der von Husmann vertretenen Ordnung der Kunst der Fuge abhängig ist, während das Musikalische Opfer selbst in der Husmannschen Formdeutung wenig zur Stützung seiner These beiträgt, so verdient dieser Versuch, neben der bekannten Symmetriefform ein weiteres fundamentales Gestaltungsprinzip Bachscher Werke aufzuzeigen, doch größte Beachtung. — Einen tiefen und aufschlußreichen Einblick in Bachs Kompositionstechnik vermittelt uns Kurt von Fischers Studie zu Formproblemen der Inventionen, Sinfonien und Duette. Ausgehend von den unterschiedlichen Fassungen im Klavierbüchlein für Friedemann und im Autograph von 1723, werden Inventionen und Sinfonien einer exakten Stilanalyse unterwor-

fen,³ aus der sich wesentliche Erkenntnisse über die Formprinzipien Bachs gewinnen lassen. Zweiteiligkeit (und ihre Ausweitung zur Dreiteiligkeit) sowie Barform (und ihre Erweiterung zum Reprisesbar) werden als grundlegende Formtypen angesprochen. Nur andeutungsweise sei jedoch hier die Frage gestellt, ob dreiteilige Form und Reprisesbar wirklich aus so prinzipiell verschiedenen Formen abzuleiten sind. Setzt man nämlich in typischen „Reprisesbarformen“ wie Inv. c, F oder G zu Beginn des 2. „Stollens“ (T. 11, bzw. 12, 14) einen Doppelstrich, so erhält man auffallend ähnliche Formen wie die der Inv. E, die Fischer als Muster einer zur Dreiteiligkeit erweiterten zweiteiligen Form nennt. Aber auch zur (Gesamtform der) Fuge lassen sich vom „Reprisesbar“ aus Parallelen ziehen, zumal wenn der 2. „Stollen“ nicht in der Dominantsondern in der Paralleltonart steht (z. B. Inv. Es, A), so daß die Frage nahe liegt, ob sich nicht auch in den Reprisesbar-ähnlichen Formen (dabei wäre der Name Reprisesbar auf seine Berechtigung hin zu prüfen) ein „Grundprinzip barocker Gestaltung“ aufzeigen läßt. Die Aufgabe der Reprise im Formganzen erfährt durch Fischer besondere Beachtung. Ihre häufige Verschleierung (z. B. durch Stimmtausch, Weglassen der Anfangstakte u. a.) steht in deutlichem Gegensatz zur Reprisesbehandlung des klassischen Sonatensatzes: „Der körperhaft gegenständlichen Gliederung der Klassiker steht die ungegenständliche Proportioniertheit des Bachschen Stils gegenüber.“

³ Zu der Fülle der ausgezeichneten Analysen scheint lediglich der Hinweis nötig, daß in der Sinf. f die Takte 22–32 die getreue quarttransponierte Wiederholung der Takte 9–19 (mit Stimmtausch) darstellen, was in der Behandlung der konstruktiven Gliederung Berücksichtigung finden müßte.

Die häufig beobachtete Vermengung zweier Formprinzipien wird auf die Doppelschichtigkeit von (räumlich gliedernder) „Teilung“ und (zeitlich gliederndem) „Verlauf“ zurückgeführt, die beide als Grundelemente der Form verstanden werden. „Je nach Stil tritt bald das eine, bald das andere stärker in Erscheinung“. Bezeichnend für Bach ist dabei ein Zurücktreten des Räumlichen hinter das Zeitliche. Ein Blick auf die ungewein klare Gliederung der Duette aus Klavierübung III läßt diese Sätze als konsequente Weiterführung der in den Inventionen und Sinfonien angewendeten Kompositionsprinzipien erkennen.

Über Fragen der Aufführungspraxis berichtet Albert Schweitzer mit einem interessanten Überblick über die Bestrebungen, einen geeigneten Geigenbogen zur Wiedergabe der Werke für Violine solo zu schaffen. — J. A. Westrup erörtert in einer scharfsinnigen Studie die Probleme des Continuo in der Matthäus-Passion. Neben einer großen Zahl von Einzelfragen wird auch das Problem der Rezitativbegleitung in Haltetönen (entsprechend der autographen Partitur) oder kurz anschlagenden Viertelnoten (so in den Originalstimmen) angeschnitten. Westrups einleuchtende Vermutung besagt, daß Bach durch die Viertelbegleitung der späteren Fassung die Evangelistenrezitative noch deutlicher von den streicherbegleiteten Christusworten abheben wollte. — Einen anschaulichen Überblick über die von Bach gespielten Orgeln gibt Karl Matthaei mit der Schlußfolgerung, daß Bach nicht ausschließlich auf einen Orgeltyp eingeschworen war, sondern den Blick für das Gute nach allen Richtungen hin offen hatte. — Zahlreiche Anregungen bietet Walther Reinharts Studie zur Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke mit Orchester; sie sind unmit-

telbar aus der Praxis geschöpft, aus der Praxis dessen, der sich über seine Maßnahmen kritische Rechenschaft ablegt. Eines der wesentlichen Anliegen Reinharts ist die Betonung der Wichtigkeit formaler und satztechnischer Erkenntnisse für den Interpreten. Allerdings ist die Formwelt der Bach-Kantate noch keineswegs restlos erschlossen, und um hier das Versäumte nachzuholen, reichen auch die kurzen Hinweise einer der Aufführungspraxis gewidmeten Studie nicht aus, so daß den Ausführungen Reinharts manchmal noch etwas Provisorisches notwendigerweise anhaftet. Überzeugender sind die für die Aufführungspraxis abgeleiteten Folgerungen. Manche von ihnen sind dabei wohl mehr ad libitum aufzufassen, so z. B. die Forderung nach chorischer Verstärkung der Obligatinstrumente in den Arienritornellen. Kann denn nicht auch ein einzelner Bläser seine Lautstärke differenzieren, ehe man seine Stimme im Forte sogar evtl. mit Streichern verdickt, wie R. vorschlägt? Auch durch günstige Plazierung läßt sich vieles erreichen. Und wenn als die geeignetste Chorbesetzung das 7—8fache der Bachschen Originalbesetzung angegeben wird (80—100 Sänger), weil bei einer geringeren Anzahl die Einzelstimmen zu wenig verschmelzen würden, so mag das zwar für die Durchschnittspraxis zutreffen; als Ziel wird aber wohl möglichst ein kleinerer Chor unter bevorzugter Heranziehung verschmelzungsfähiger jugendlicher Stimmen anzustreben sein.

Wolfgang Schmieder berichtet vom Schicksal Bachscher Autographen und gibt eine dankenswerte Zusammenstellung über den Stand des Besizes in öffentlichen Bibliotheken im Jahre 1939.

Den Beschluß bildet eine Reihe von Berichten über die heutige Bachpflege. Günther Ramín erzählt vom

Thomanerchor in der Gegenwart, Carl F. Pfatteicher über die ständig an Bedeutung gewinnende Bachpflege in Amerika und J. Ebner über Schaffhausen als Bach-Stadt und die hier gegründete Internationale Bach-Gesellschaft.

Alfred Dürr

Hermann Keller: Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. C. F. Peters, Leipzig 1950. 4^o, 280 S., 4 Bildtafeln.

Zum ersten Mal ist hier das gesamte Klavierwerk Bachs zum Thema eines Buches genommen. Und zwar will der Verf. nicht nur die allgemeinen Züge dieses Gesamtwerks, sondern auch die Eigenart der einzelnen Werke durch charakteristische Hinweise so verständlich machen, daß sein Buch nicht nur dem Berufsmusiker, sondern auch dem gebildeten Laien zugänglich ist. In diesem Sinne werden nach einer Einführung in Bachs „Welt und Umwelt“, wobei auch die Hauptfragen der Wiedergabe erörtert werden, die Klavierwerke der Zeitfolge ihrer mutmaßlichen Entstehung nach besprochen.

Das Buch greift damit eine zugleich historische und pädagogische Aufgabe an, auf Grund eindringlichen Studiums der Bach-Werke und der Bach-Literatur, mit musikalischem Feinsinn und besonderem pädagogischem Geschick, wozu auch die Klarheit und Wärme der Darstellung gehört, die dem großen, lebensvollen Gegenstände wohl angemessen ist. Wie etwa in einer „kleinen Fugenlehre“ „melodische Urtatsachen“ der Bachschen Musik nahegebracht werden, das ist einer der vielen Einzelsätze, die das Buch über die übliche Unterweisung emporheben.

Wenn der Verf. dennoch erklärt, daß seine Arbeit in manchem „notwendigerweise unvollkommen“ bleibe, so liegt das schon am Umfang und Tief-

gang des Stoffes, der auf einigen 200 Seiten nicht erschöpft werden kann. Es liegt aber auch am Stande der Musikwissenschaft selbst. So oft auch der Lebensgang Bachs beschrieben wurde, so viel auch die vom Klang abstrahierende Musikphilologie geleistet hat: so manche musikalische Grundfrage, auf die der um Ergründung und Darstellung des musikalischen Klanglebens Bemühte, also auch der Pädagoge immer wieder stößt, blieb weithin noch ungeklärt, so manches Grundwesentliche daher der unwillkürlichen Umdeutung nach heutiger Musiziergewohnheit ausgesetzt.

Als die für Deutung und Wiedergabe wichtigste dieser Grundfragen erweist sich an vielen Stellen des Buches die Taktfrage. Die ist von der heute vorherrschenden Theorie und Praxis eines bloßen zeitteilenden Akzentrhythmus, etwa gar auf Grund der verbreiteten Nivellierung des Gruppentakts durch gleichförmige Akzentuierung, allerdings nicht im Sinne Bachs zu lösen, weil Bachs Akzentuierung im Gruppentakt differenziert und durch den Generalbaß-Bewegungsrhythmus stetig verbunden und getragen ist. Bachs Takte verlaufen sonach im stetigen Wechsel von schwerebetontem Niederstreich und nicht minder lebensvoll anhebendem Aufstreich, welches „elevierte“ Wesen für manche Taktart, z. B. von Walther für den „Ouvertüreentakt“, in besonderem Maße gefordert wird. So ist Kellers Annahme, daß in Sätzen wie der 1. C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers und den ersten beiden Sätzen des Italienischen Konzerts trotz Bachs Angabe von Zählzeit-Vierteln Achtel zu zählen seien, wohl zu erklären aus dem weitverbreiteten Fortfall des lebendigen Anhub im heutigen Musizieren. Kommt in reich ausgezierten Sätzen wie dem Andante des Italienischen Konzerts hinzu, daß deren Takt und Tempo

im Grunde von dem Gang der Melodie hauptlinie bestimmt werden, weshalb die ausgezierte Gestalt um so mehr (mit Forkel zu reden:) „völlig leicht“ gespielt werden will, weil sonst mit der Flüssigkeit der Bewegung auch deren Weitzügigkeit verkümmert. Daß übrigens das barocke Menuett „ruhig“ zu nehmen sei, dem widersprechen die zeitgenössischen Zeugen von Brossard („fort gay et fort vite“) über Walther („beheude kleine Schritte, fast wie $\frac{3}{8}$ geschlagen“) bis zu Quantzens Zählzeitbestimmung 160. Erst der Enzyklopädist Diderot widerspricht Brossards Angabe — nunmehr naturgemäß, weil der mit dem Selbstbewußtsein des aufgeklärten Menschen geführte und akzentuierte Menuettschritt eben nicht mehr so leicht und behend ist wie der vom Generalbaß in der Bach-Zeit getragene und beschwingte.

Einige Bemerkungen zu Grundsätzliches berührenden Einzelfragen mögen andeuten, wie anregend K.s Ausführungen auch da wirken, wo sie Einwänden Raum lassen.

Zu S. 127: An Stelle der Behauptung, „die Geistigkeit des Wohltemperierten Klaviers könne auf keinem Klavierinstrument ganz zum Klang werden“, möchte ich auf Grund eindringlichen Umgangs mit Klavieren der Bachzeit lieber sagen: die geistig-lebendige Weite dieser Musik läßt den weiten Spiel-Raum, der sich vom Klavichord zum Cembalo und zum Positiv erstreckt. — Zu S. 141: Daß das 1. Es-dur-Präludium im W. Kl. „fehl am Ort“ sei, dem widerspricht wohl der thematische Befund: die emporgreifenden kurzen Elementarmotive der Präludiumsteile gewinnen erst im Fugenthema festen Halt und feindurchgliederte wie weitzügige Gestalt. — Zu S. 153: Das Thema der 1. A-dur-Fuge im W. Kl., deren „Übermaß an steigenden Quartern“ Keller „schwer zu ertragen“ findet und deren Beginn Hellmuth Christian

Wolff im Bach-Jahrbuch 1940—1948 S. 92 f. gegen Bachs Taktvorschrift, Taktstriche und Balkenbindungen als Taktfolge $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{9}{8}$ deutet, der Betonung der Quartern zuliebe, ist wohl deshalb nicht so leicht der Bachschen Notierung entsprechend lebendig zu machen und zu artikulieren, weil es sozusagen doppelgleisig läuft: einen unteren Stufenzug $gis' a' — h' — cis''$ verbindet mit einem oberen $cis'' — d'' — e'' — fis'' — e'' — a''$. Statt einer sturen Quarternfolge hört man dann ein Bachs Taktangaben genau entsprechendes, graziös verschlungenes Melodiegebilde, wie es etwa an einer Stelle des Dresdner Zwinners oder in einer Porzellangruppe Kändlers plastisch geworden sein könnte:



Zu S. 179: Die Harmoniefolge im neuntletzten Takt des Präludiums des Es-dur-Lautenwerks (Schmieder 998) ist als Fortgang des neapolitanischen Sextakkords zur der Dominante vorangestellten Doppeldominante in der Es-dur-Kadenz doch wohl logisch, wie mir auch im übrigen dieses von K. zu den zweifelhaften gezählte Werk durchaus Bach-würdig scheint, allerdings — vielleicht durch Weiß angeregt — mehr „Dresdener Barock“, als man Bach sonst zuzugestehen geneigt ist. — Zu S. 209: Zu meiner von K. erwähnten, doch bezweifelten Deutung der vier Duette des Dritten Teils der Klavierübung als Darstellung der vier Elemente sei die Rei-

henfolge berichtigt: Feuer (Sonnenkreis des Himmels), Luft (freie, lichte Himmelsluft und dumpfer Gruft- und Nachthauch), Wasser (zumal in der „regulierten“ Erscheinungsform barocker Wasserkünste), Erde (der fest umgrenzte Erdball, sich im Weltenraum drehend). Und es sei zugefügt, daß die Darstellung der vier Elemente die damals übliche Form der Welt-Darstellung war: von den Gobelins Le Bruns' für Ludwig XIV., die in Kupferstichen durch die Welt gingen und auch deutsche Fürsten zur Nachahmung reizten, über das Pariser Elementen-Ballett, das Ludwig XV. mittanzte, zu der Festdarstellung im Dresdener Zwinger anlässlich der Fürstenhochzeit 1719 und den Porzellanplastiken Kändlers 1742 — in unmittelbarer Nachbarschaft Bachs — und nochmals 1748 für den Grafen Brühl. — Zu S. 240: Vorhalte wie die der Schlußkadenz des 2. As-dur-Präludiums im W. Kl. bezeugen wohl weniger Empfindsamkeit als — im Gegensatz zu dem kurzangebundenen vorhaltlosen Klang — kraftvoll ausweitende Führung, kantable Größe. — Zu S. 250: Daß König Friedrich als Fugenthema das Fugatothema aus seiner zweiten Flötensonate gegeben habe, das dann von Bach durch wesentliche Änderungen zum Thema regium gemacht worden sei, wie K. meint, ist doch sehr unwahrscheinlich: weil das eine empfindliche Zurechtweisung des Königs vor seinen Musikern durch Bach gewesen wäre und weil die Folge von acht absteigenden Halbtönen (statt etwa nach dem synkopierten es' mit g' d' c' fortzufahren) kaum bachisch ist. — Zu S. 252: Schade, daß die Klavierspieler nicht auch auf die Fugen der „Kunst der Fuge“ so nachdrücklich hingewiesen werden wie auf die Kanons! Abgesehen von den Spiegelfugen, zumal der zweiten, die aber Bach selbst ja auch für zwei Klaviere setzte, sind sie doch durchaus klaviermäßig ge-

halten. Die Zählung der Contrapuncte erfolgte übrigens wohl besser nach dem Originaldruck als nach Graeser. — Zu S. 267: Die Bemerkung, daß die Feinheiten der Musik der Hasse und Graun, der Italiener und der Bach-Söhne bei Johann Sebastian nicht zu finden seien, entspricht wohl der seit langem auch praktisch geübten allgemeinen Überzeugung, nicht aber z. B. dem schwerwiegenden Ohrenzeugenurteil Friedemanns bei Forkel: er sei auch in Bezug auf Zierlichkeit und Feinheit im Klavierspiel nur ein Kind gegen seinen Vater. Die Epoche der feinsten und akkuratesten Ausführung, von der Emanuel spricht, ist die schon von Mattheson und Heinichen literarisch begründete Epoche der galanten Kantabilität, der auch der Kapellmeister und Hofkomponist Bach — bei all seinem überragenden Ingewicht — keineswegs fernstand.

Ein Anhang, der ein alphabetisches Register der Klavierwerke mit Verweisen auf die Bach-Gesamtausgabe, ein Register der Werke in der Anordnung der Peters-Ausgabe sowie ein Personen- und Sachregister bringt, ferner einige Tafeln mit Instrumentenbildern und Faksimiles erhöhen die Brauchbarkeit des Buches. Möchte es in recht viele Hände kommen, um seine Aufgabe zu erfüllen, zur Versenkung in die Gedankenwelt Bachs anzuregen! Rudolf Steglich

Francis Florand: Johann Sebastian Bach / Das Orgelwerk (Jean-Sébastien Bach / L'oeuvre d'orgue). Ins Deutsche übertragen von Gottfried Frottscher und Kurt Lamerdin. Copyright by Editions du Cerf, Paris, 1946; Werkverlag KG Frisch und Perner, Lindau im Bodensee, 300 S. Dies Buch entstand — wichtig zu wissen — aus zehn Einführungsvorträgen des Verf. zu Orgelkonzerten von Marcel Dupré. Es wendet sich also nicht zunächst an die Orgel-

fachwelt, sondern an ein Publikum, und es will nicht die Orgelwerke Bachs systematisch behandeln, sondern hic et nunc vor den Konzerten die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Dinge hinlenken, die ihrer harren. Der wissenschaftliche Tenor des Florandschen Buches liegt im Thema „Musik und das religiöse Empfinden“; auf dem Gebiet der historischen Forschung übernimmt Fl. weitgehend die in der Literatur gedruckte zu lesenden Meinungen. Den zehn Einführungsvorträgen gibt Fl. ein ausführliches Vorwort bei, sowie zwei Abhandlungen „Bach und die Symbole“ und „Versuch über den musikalischen Ausdruck und das religiöse Empfinden“. Dadurch erhält das Buch seine Abrundung. Die Vorträge sind je unter einem eigenen Gesichtspunkt abgefaßt: Bach, der lyrische Musiker — Fuge und Gebet — Bedeutung und „Récréation“ — Ästhetik der Orgel — Eine dienende Kunst — „Reine“ Musik und „reines“ Gebet — Bach, der „Gotiker“ — Der Virtuose — Der Mystiker — Der Meister des Ausdrucks. Im Vorwort stellt Fl. den traditionellen, mehr oder weniger legendären Bachbildern ein sachlicheres, wirklichkeitsnäheres gegenüber: er ist nicht damit einverstanden, wenn man Bach schlechthin als eine Art Abgott, höheres Wesen, gutherzigen Riesen von seriöser, unwandelbarer Gemütsart sieht, noch weniger damit, wenn der eine Bach als fröhlichen Lutheraner abstempelt, der andere einen Pessimisten aus ihm macht, ein dritter Bachs Melismen mit gregorianischen Alleluja-Jubilen verwechselt und Bach für den Katholizismus reklamiert oder wenn „Schweitzer verkündet, ohne eine Miene zu verziehen, Bach sei Mystiker“. Demgegenüber betont Fl., daß Bach mit keiner dieser Formeln zu fassen ist, und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einige Züge seines persönlichen Wesens, die sich keineswegs

der gleichen Popularität erfreuen wie die genannten und zunächst zufällig und negativ scheinen: auf Bachs Reizbarkeit, sein Mißtrauen, die Unberechenbarkeit seiner Reaktionen, seine Heftigkeit, Streitbarkeit, Widersetzlichkeit, alles Eigenschaften von „unbequemen Leuten, mit denen nicht gut Kirschen essen ist“; zugleich betont Fl. aber die vollkommene Lauterkeit Bachs, des Schaffenden, sein rastloses Ringen um Vervollkommnung und die ursprüngliche Gesundheit seiner großen, an Leidenschaften reichen Seele. In den Vorträgen bespricht Fl. Sinfonien, Fantasien, Partiten, Präludien, Fugen, Tokkaten, Sonaten, die Passacaglia, die „Achtzehn Choräle“, das „Orgelbüchlein“ und die „Orgelmesse“ (so sollte man aber nicht sagen, denn es handelt sich hier um keine Orgelmesse, sondern, wie Bach selber klipp und klar schreibt, um „Vorspiele über die Katechismustlieder und andere Gesänge“). Dupré und Fl. ist es zu danken, daß dabei eine Reihe von solchen Orgelstücken Bachs erwähnt und besprochen wird, die durchaus nicht zu den oft gespielten gehören; so erfährt manches Jugendwerk Bachs eine treffende Würdigung. Bei der Besprechung der einzelnen Orgelwerke Bachs geht es nicht ohne Humor ab, so z. B. wenn Fl. Bach gegen seine Kritiker verteidigt, die manches gewagte Formexperiment Bachs als gescheitert verurteilen: „Bach“, schreibt Fl., „der die Veröffentlichung (dieser Stücke) gewollt hat, dachte das vermutlich nicht“. In seiner Abhandlung „Bach und die Symbole“ setzt Fl. die Arbeiten von Pirro und Schweitzer voraus und sagt weiter: die von Bach in seiner Musik verwendeten symbolischen Figuren und Motive sind keineswegs alle Bachs alleiniges Eigentum, sondern größtenteils Gemeingut der Musiker; die Zahl derjenigen Symbole, die nur Bach eigentümlich sind, veranschlagt

Fl. auf etwas mehr als ein halbes Dutzend. Des weiteren stellt Fl. fest — und das sei ihm nachdrücklich gedankt —: Bachs Musik ist textbezogen, ausdrucksgeladen, und die Symbole sind ein wichtiges Hilfsmittel dazu — gewiß; aber die Symbole sind nicht das einzige Mittel dazu, sie sagen nicht alles, mit der bloßen Tatsache ihrer Anwendung ist die Textbezogenheit und die Ausdrucksgeladenheit von Bachs Musik bei weitem nicht erklärt. Sehr entscheidend nämlich ist, so fährt Fl. fort, die Art und Weise, wie Bach seine Symbole behandelt, die Form, in der er sie verarbeitet, welchen Modulationen, Variationen und Kontrapunktierungen er sie unterwirft: hierin, in dieser Kunst, ist er einzigartig, und mit dieser Kunst gelingt es ihm, seine Musik zur Verkünderin göttlicher Wahrheiten werden zu lassen. Damit kommt Fl. zu seinem Schlußkapitel, zu dem „Versuch über den musikalischen Ausdruck und das religiöse Empfinden“. Hier stellt Fl. zunächst fest, daß jede kirchliche Musik Ausdruckskunst ist, d. h. nicht nur „tönend bewegte Form“, sondern Trägerin eines außermusikalischen Inhalts. Diesen Gedanken führt Fl. wiederum in mehreren Abschnitten durch: Notwendigkeit eines Ausdrucks — Persönlichkeit des Ausdrucks — Eine „wahrhafte Kunst“ — Eine schwierige Kunst — Eine „romantische Kunst“ — Der Fall „Atonale Musik“ — Verpflichtung und Reinheit — Der Anteil des Relativen — Der Anteil des Negativen — Beschluß. Natürlich setzt sich Fl. bei allen theoretischen Ausführungen mit verschiedenen Autoren auseinander wie Bergson, Bonneau, Davenson, Emmanuel, Fiser, Hegel, d'Indy, Lalo, Messiaen, Pirro, Schopenhauer, Schweitzer, Segond u. a. m. Die beiden letzten Abschnitte geben dem Buch das besondere Gewicht, eine Perspektive, die denen zu wünschen

ist, die sich irgendwie mit Bachs Orgelwerk befassen. Fl.s Buch bringt uns eine Fülle von Anregungen, läßt uns bald beglückt aufhorchen, reizt auch gelegentlich unseren Widerspruch, betont aber, alles in allem, starke Gesichtspunkte, von denen aus Bachs Orgelschaffen in oft neuer und immer lebensvoller Beleuchtung erscheint.

Hans Klotz

Johann Sebastian Bach, Briefe. Gesamtausgabe. Herausgegeben im Auftrage des Internationalen Musiker-Brief-Archives von Hedwig u. E. H. Mueller von Asow. Zweite vermehrte Auflage. Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1950). 8°, 228 S., 8 Bildtafeln.

Den 1938 von Erich H. Mueller von Asow herausgegebenen „Gesammelten Briefen“ Bachs folgt nun die „zweite vermehrte Auflage“ als „Gesamtausgabe“. Inzwischen hat Wolfgang Schmieder in einem auf jene erste Auflage bezogenen Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1940—48 „J. S. Bach als Briefschreiber“ ein Verzeichnis aufgestellt, das außer den eigentlichen Briefen alle andern Schrift-dokumente Bachs enthält, auch verschollene sowie vermutlich von ihm verfaßte oder bearbeitete Textdichtungen und Lehrschriften. Eine Gesamtveröffentlichung aller dieser Dokumente, zu denen aber auch die Werktitel gehörten und die Familienbriefe sowie die zeitgenössischen literarischen Zeugnisse über Bach erwünscht sind, wäre gewiß verdienstlich. Doch müßte zuvor Sebastians Anteil an seinen Texten durch typologische Untersuchungen festgestellt werden. (Hier sei angemerkt, daß der Vermutung Luigi Ansbachers in der Bach-Gedenkschrift 1950 der IBG, S. 163 ff., Bach habe den Text der Kantate „Non sa che sia dolore“ selbst verfaßt, der typologische Befund nach Rutzens wie Beckings Methode widerspricht.)

Die Herausgeber der vorliegenden Brief-, „Gesamtausgabe“ haben ihr Ziel nicht so weit gesteckt. Es war ihnen zunächst um die Briefe zu tun, doch nicht nur die wenigen Briefe im eigentlichen Sinne. Mitaufgenommen sind auch Zeugnisse, Atteste, Reverse, Stammbuchblätter, dazu die Briefe Anna Magdalenas. Die in der 1. Auflage fehlenden Dokumente vom 1. Advent 1717, 26. 2. und 20. 3. 29, 25. 8. und 23. 9. 33, 24. 7. 45, 15. 10. 47 sind nun da. Das noch fehlende Gesuch an den Kurfürsten vom 27. 9. 36 (nach Spitta im Dresdener Staatsarchiv) ist wohl unerreichbar gewesen. Die Nichtaufnahme der erhaltenen Quittungen ist eher zu verschmerzen als die der Werktitel, die doch besonders konzentrierte, durchstilisierte Schriftzeugnisse Bachs sind, eigens zur Bekundung des Wesens und Willens seiner Musik vor der Mitwelt aufgesetzt, insgesamt durch ihre offenkundige Lebenszugewandtheit, „wohlzutun und mitzuteilen“, ein wahrer Anti-Cabbalisticus.

Andrerseits haben die Herausgeber einige ergänzende Dokumente mitaufgenommen. So Dispositionen von Bach attestierter Orgeln (der Jacobiorgel in Weimar 1711, der Paulinerorgel in Leipzig 1717), die Hallische Vocation vom 14. 12. 1713, das Testament des Tobias Lemmerhirt von 1707, den Brief des Magisters Gaudlitz vom 7. 9. 1728, das Schreiben des Dr. Stiglitz vom 18. 5. 1729 über die Alumnatsbewerber, die umfänglichen Eingaben Ernestis vom 17. 8. und 13. 9. 1736 zum Präfektenstreit u. a. Das kommt dem Gesamtbild zugute. Daß nun die Anmerkungen mit den Angaben der Quellen und Fundorte nicht mehr am Buchende versammelt sind, sondern unmittelbar den betreffenden Dokumenten folgen, dient der Lesbarkeit. Doch wäre es erwünscht, die Anmerkungen nicht nur auf Lebensdaten zu beschränken, vielmehr

auch weiterführende Hinweise zu geben, bei den Kanons z. B. auf veröffentlichte Lösungen.

Sinnvoll und dankenswert ist die Einleitung der Dokumentensammlung durch den Nekrolog aus Mizlers „Musicalischer Bibliothek“, der den Lesern den Lebenszusammenhang vermittelt, in den sich die Dokumente dann einfügen. Weggelassen sind dabei das Werkverzeichnis und die Mizlerischen Schlüßworte — das erste wäre wohl nicht unnützlich gewesen, die letzten hätten kaum Schaden anrichten können, zumal da Emanuels Erklärung darüber vorausgeschickt ist.

Von den acht Bildbeigaben, die den Band schmücken, ist eine ein Autograph-Faksimile, die andern sind Porträts. Darunter als Bach-Bild das zweifelhafte Erfurter und vier repräsentative Fürstenbildnisse — wobei freilich, wie meist in bebilderten Bach-Büchern, die drei Fürsten, die „ihn besonders geliebt haben“, zurückstehen müssen selbst gegen den Brandenburger Christian Ludwig, der ebensowenig wie jene Empfänger erhaltener Briefe ist, dafür aber die Berühmtheit der Brandenburgischen Konzerte für sich hat.

Einige Berichtigungen: S. 9, Zeile 13, muß es statt „vor 2. 12. 1714“ heißen: vermutlich 28. 11. 1717; ebenso S. 49, Z. 1. Die Kantate 61 wurde schon 1714 in Weimar „uraufgeführt“. — S. 9 und 11: Die Landesherren des Thomaskantors waren nicht Könige, sondern Kurfürsten von Sachsen, als Kurfürsten Friedrich August II. und III. — so zu berichtigen S. 13 —, als polnische Könige dagegen I. und II. — S. 73 zu 14: Nur die Unterschrift des vom Leipziger Rat vorgeschriebenen Reverses ist Bachisches Autograph. — S. 84, Z. 7 v. u. statt der Klammer): (Halbkreis). — S. 88, Anm. zu 18: Erbprinz Emanuel Ludwig, geb. 12. 9. 1726, gest. 17. 8. 1728. — S. 103 zu 28, Z. 1: das im Original verschriebene

„zu“ hat schon Spitta in „so“ verbessert. Bei 5) statt Gaswitz: Gaschwitz. — S. 106 statt Beymer: Zeymer. — S. 107 und 214 statt Lungenau bzw. Lugenau: Lunzenau. — S. 109 zu 33 statt Schmeid: Schmied.—S.117 Anm.: Riemer gibt Bach doch nicht „unmittelbare Schuld“ an J. G. Reiches Tode, wenn er in Verbindung mit den „großen Strapazen“ beim Blasen den „sehr beschwerlichen Fackelrauch“ hervorhebt. — S. 122, Z. 9 v. u. statt Vor: Seit; Z. 6 v. u. Scheibe bearbete sich um die Nikolaiorgel, weil deren Organist Görner Thomasorganist wurde. — S. 213 statt Großboden: Großbothen. — Der schlimme Präfekt Krause macht auch heute noch zu schaffen. Johann Gottlieb heißt er S. 104 (im gleichen Dokument bei Spitta Gottlob, bei Terry Gottlieb) und 220, Johann Gottlob S. 106, 107, 130, 158. An der letzten Stelle, dem Leipziger Ratsentscheid vom 6. 5. 1737, stand er in der 1. Auflage (wie bei Spitta und Bach-Jahrbuch 1907, S. 70) abgekürzt Gottl. Für die 2. Auflage wurde anscheinend das Leipziger Original verglichen. Sonach wäre es hier nun richtig: Gottlob!

Rudolf Steglich

Walter Blankenburg: Einführung in Bachs h-moll-Messe mit vollständigem Text. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1950. 48 Seiten. In knapper, aber gedankenreicher Darlegung ist hier eine Einführung „für den gebildeten Laien“ geboten, die unter Verzicht auf jede wissenschaftliche Auseinandersetzung dem Hörer von Bachs h-moll-Messe Hilfen für ihr Verständnis geben will. Diese konzentrieren sich wesentlich auf die Darlegung der Form und der innewohnenden Symbolik, denn „das tiefste Geheimnis des Bachschen Schaffens liegt in der tragenden Ordnung“, die ganz besonders in der h-moll-Messe „zugleich als Sinnbild für die christliche Wahrheit“ dient.

„Weil aber diese Symbolsprache Bachs den meisten Hörern verschlossen ist, darum bedarf es helfender Hinweise.“

Dabei wird der Leser an eingehende Analysen herangeführt, die an der Partitur oder zumindest am Klavierauszug verfolgt werden wollen, die aber stets im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegende Geisteshaltung, Bachs lutherisches Christentum, betrachtet werden. Blankenburg entwickelt hier eine Fülle von (weitgehend eigenen) Beobachtungen von oft frappierender Überzeugungskraft und Anschaulichkeit. Ob es freilich dem Verf. gelungen ist, nur Ergebnisse zu bieten, die „als völlig gesichert gelten können“, muß dahingestellt bleiben angesichts der Tatsache, daß sich, wie bei jeder Symbolinterpretation so auch hier, schwer bestimmen läßt, wo die Grenze bewußter Anwendung des Symbols durch den Schaffenden tatsächlich liegt. Wenn z. B. das Thema der „Cum sancto spiritu“-Fuge als „streng dreiteilig-symmetrisch gebaut“ dargestellt wird, so gelingt das nur unter Zerreißung der formbildenden Sequenzglieder, und selbst dann wird die Symmetrie noch nicht allzu evident (Referent würde eine Aufteilung in eintaktige Glieder der Formel $aa'\beta\beta\beta'$ vorschlagen).

Von den gebotenen Neuerkenntnissen scheinen die Darlegungen über den Formaufbau des „Gloria“ und über den thematischen Zusammenhang zwischen „Sanctus“ und „Osanna“ (die Zusammengehörigkeit dieser beiden Sätze hat der Referent im Göttinger Bachfestbuch aus dem Wegfall des instrumentalen Vorspiels zum Osanna herzuleiten versucht) besonders bedeutsam. Das Hauptproblem der Forschung, die Frage nach Anlaß und Entstehungsgeschichte der Komposition, tritt bei Bl. bewußt zurück, trotzdem ließ sich ihre Erörterung nicht ganz vermeiden. Die

Tatsache, daß Bach die Messe aus echt lutherischer Geisteshaltung heraus (was wohl seit der Studie Rudolf Gerbers im B.J. 1932 als erwiesen gelten kann) und im Wortlaut sogar stellenweise abweichend vom katholischen Meßtext vertont, beweist noch nicht restlos ihre Bestimmung „für den lutherischen Gottesdienst“, solange noch kein überzeugender Anlaß zur Aufführung des zentralen „Credo“ in Leipzig nachgewiesen ist. Als Parallelfrage wäre zu klären, wo und wann Bach Palestrinas „Missa sine nomine“ aufgeführt hat, deren von Bach bearbeitete Stimmen gleichfalls den gesamten Meßtext enthalten. Hier ist wohl kaum an Dresden zu denken, während die Anfertigung von Stimmen ihre praktische Ausführung beweist.

Gerade aber infolge der Fülle der beigebrachten Gedanken und der berührten Probleme wird die Arbeit des Verf. nicht nur eine wertvolle Handleitung für den Hörer, sondern auch eine wichtige und an Anregungen reiche Unterlage für die weitere Forschung bieten zu einem Problem, über dem die Akten noch lange nicht geschlossen sind. Alfred Dürr

J. S. Bach: Unschuld, Kleinod reiner Seelen. Arie für Sopran, Flauto traverso, Oboe, Viola und Violine. Herausgegeben von Friedrich Smend. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. Partitur und Stimmen.

Als praktisches Ergebnis seiner Quellenarbeit an Bachs Himmelfahrtsoratorium legt Friedrich Smend hier die Sopran-Arie einer von Bach nach einem Text von Gottsched komponierten Hochzeitskantate¹ erstmals in ihrer Urform vor. Der reizende Satz, der erst in seiner weltlichen Textierung die ursprüngliche Wortbezogenheit von Instrumentation (ohne Baß) und Melodik offenbart, ging, wie Smend glaubt, „musikalisch

unverändert“ in das Himmelfahrtsoratorium über, in dem allein sie uns erhalten ist.

Der Ausgabe liegt (von der Umtextierung abgesehen) die Fassung der Oratorienarie im Band 2 der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft zu Grunde. Leider unterläßt es der Herausgeber, im Nachwort auf diese Tatsache hinzuweisen, denn ein Vergleich mit dem Autograph der Partitur des Himmelfahrtsoratoriums (BB. P 44, z. Zt. UB. Tübingen) gibt doch noch zu einigen ergänzenden Bemerkungen Anlaß.

Die Instrumentation war von Bach in der Überschrift der Arie ursprünglich wie folgt vorgesehen:

Aria — due Traverstert e due Hautb. i da Caccia . . .

Durch Überschreiben von „in unisono“ (hinter „Traversieri“) und „c“ (über „Hautb.“) sowie Streichung des zweiten „due“, des „i“(?) und „da Caccia“ wurde daraus:

Aria — due Traverstert in unisono e Hautb. c Soprano e Violini con Viola in unisono

(Wo der ursprüngliche Titel endete, ist nicht zu ersehen, vielleicht änderte ihn Bach schon während des Schreibens der Überschrift.)

Zudem sind die Instrumente zu Anfang nochmals vermerkt, und zwar im 2. System von oben ausdrücklich „Hautb. c“, um jede Verwechslung mit Oboe da Caccia auszuschließen. Das läßt erkennen, daß Bach die Instrumentation bei Vornahme der Parodie geändert hat. Die ursprüngliche, oder vorsichtiger gesagt: die früheste erkennbare Besetzung ist also Flöte I (1. System), Flöte II (2. System), Sopran, 2 Oboen da Caccia (unisono, 4. System), eine Instrumentation, die durch Vergleich mit der Arie „Doch Jesus will auch bei der Strafe“ aus

¹ Vgl. die Besprechung der Bach-Gedenkschrift 1950 der Internationalen Bach-Gesellschaft, S. 243 ff. dieses Heftes.

Kantate 46 (Blockflöte I, II, Alt, 2 Oboen da Caccia unisono) durchaus überzeugt. Bach scheint sie während des Schreibens der neuen Überschrift geändert zu haben. Bei einer Rekonstruktion der Urform muß daher diese frühe Besetzung zu Grunde gelegt werden.

Der Notentext selbst ist einwandfrei wiedergegeben. Lediglich läßt in Takt 148, unterstes System, eine Korrektur darauf schließen, daß hier (und daher wohl auch in Takt 125) das vorletzte Sechzehntel ursprünglich analog T. 81 f. eine Terz höher lag, eine Lesart, die natürlich nicht notwendigerweise der Wiederherstellung bedarf.

Unklar ist die Setzung der Artikulationsbögen. Das Autograph enthält wesentlich weniger und z. T. von der Druckausgabe abweichend gesetzte Bögen, diese könnten jedoch nach den Originalstimmen (die zur Zeit nicht erreichbar sind) gesetzt worden sein, desgleichen verschiedene Triller und dynamische Zeichen, die nicht aus der autographen Partitur stammen. Dagegen wurden folgende autographe Bögen in der Druckausgabe fortgelassen:

Flöte: Takt 141 (analog T. 137 und 139), Oboe: T. 20 (3 Sechzehntel), 72 (erste 5 oder 6 Sechzehntel), Sopran: T. 79 (4 Sechzehntel), 124 (erste 2 Achtel), 127 (2 Sechz. und 1 Achtel), 146 (erste 2 Achtel), Streicher: T. 81 (erste 5 oder 6 Sechzehntel), 82 (1. oder 2. bis 5. oder 6. Sechzehntel), 102 (letzte 4 Sechzehntel).

All diese Ausstellungen, die natürlich in erster Linie Text und Revisionsbericht der Gesamtausgabe betreffen, beweisen an einem kleinen Beispiel, wie weit wir selbst heute noch von einer befriedigenden Urtextausgabe vieler Bachscher Werke entfernt sind.

Alfred Dürr

Johann Sebastian Bach: Fantasia super „Komm Heiliger Geist“. Faksimileausgabe mit erläuternden Worten von Peter Wackernagel. Evangelische Verlagsanstalt Berlin. Edition Merseburger. Leipzig, im Bachjahr 1950.

Im 195-seitigen Bachheft der „Revue Internationale de Musique“ vom Herbst 1950 findet sich im Kapitel „Bach unter ungewöhnlichen Gesichtspunkten“ ein Aufsatz von Dr. J. Rivère über Bachs Handschrift und deren graphologische Auswertung. Es überrascht uns nicht zu hören, daß Bachs Handschrift den Graphologen vor beträchtliche Schwierigkeiten stellt: weil sie die widerspruchsvollsten Zeichen bietet, die dennoch keineswegs die Einheitlichkeit beeinträchtigen, weil sie uns vor Probleme über Probleme stellt. Nun, wenn Bachs Musik eine Verkündigung göttlicher Wahrheiten ist, wenn diese Musik ihre Quellen in der persönlichen Begegnung ihres Verfassers mit Gott hat, und wenn wir wissen, daß das Unendliche in unsere Endlichkeit immer nur in der Form des Widerspruchs eingeht, dann wundert es uns keineswegs, in der Persönlichkeit eines J.S. Bach widerspruchsvolle Eigenschaften vereinigt zu finden, und J. Rivère hat in seiner Studie mit jener Feststellung zweifellos den kardinalen Punkt an die erste Stelle gerückt. Bachs Handschrift, Spiegel seines Wesens, aus dem er seine Musik geschaffen hat, diese Handschrift haben wir in der vorliegenden Neuausgabe seiner „Fantasia super Komm Heiliger Geist“ im Faksimile vor uns. Kein Zweifel: eine Gabe besonderer Art an die Orgelspieler und eine hochwillkommene dazu. Der Spieler mit feinen Sinnen, der die Zeichen dieser Handschrift lesen kann, wird diesen Zeichen vielfach die rechte Spielart, den rechten Vortrag dieser Musik entnehmen können: Hinweise für die Geste, die Deklamation, ja für

die innere Dynamik und Agogik; und wenn er sich etwa, zum Beispiel, den Kopf darüber zerbrochen hat, ob nicht diejenigen recht haben, die Bachs Musik — wie weiland Czerny — sehr schnell spielen, weil dadurch die „große Linie“ leichter zu entdecken sei, dann wird ihn dieses Schriftbild dahin belehren, daß diese Musik zwar von innerem Leben sprüht, daß aber jenes innere Leben mit jener Steigerung der Metronomziffer nur zu verfehlen ist, daß, wiederum ein Widerspruch, dieses innere Leben gepaart ist mit einem gewaltigen Maß von Gravititas und die Linie der Vereinigung beider auf des Messers Schneide steht. — Der ausgezeichneten Wiedergabe sind das berühmte Volbache Bachbildnis im Vierfarbendruck sowie eine Erläuterung von Peter Wackernagel beigegeben. Wackernagel macht die wesentlichen Angaben über die Entstehungszeit der „Achtzehn Choräle“, deren erster die „Fantasia“ ist, über die Handschrift, über Melodie und Text des Liedes selbst und geht dann nach einem Exkurs über die Verwendung des Liedes im übrigen Bachschen Schaffen über zu dem Echo, das unsere Fantasie in der Literatur gefunden hat; er gibt uns danach eine ausführliche Betrachtung des Satzes selbst und seines formalen Aufbaues und endet mit einer kurzen Betrachtung von Bachs Handschrift und dem, was sie uns zu sagen hat. Die Ausgabe erschien aus Anlaß des zweihundertsten Todestages Bachs am 28. Juli 1950. Hans Klotz

J. S. B a c h : Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. Faksimile-Lichtdruck der Graphischen Kunstanstalten E. Schreiber, Stuttgart. Nachwort von Wilhelm Martin L u t h e r. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1950.

Die Ausgabe erschien zum Göttinger Bachfest auf Anregung und mit tat-

kräftiger Unterstützung von Dr. Bernhard Sprengel. Sie bietet das Köthener Autograph P 967 aus dem Jahre 1720 in ausgezeichneter Wiedergabe; nur wäre die Schaffung eines (schmalen) unbedruckten Innenrandes zweckmäßig gewesen, um die Lesbarkeit des Notentextes an den Zeilenenden der jeweils linken Seiten zu gewährleisten; denn Bach beschreibt das Papier häufig bis unmittelbar an den Falzrand des Bogens, was in der gebundenen Faksimileausgabe nunmehr zu Leseschwierigkeiten führt.

Die Rechtfertigung dieser Ausgabe liegt nicht allein in ihrem Liebhaberwert, den sie als Abbild einer der „charakteristischsten und schönsten Reinschriften Johann Sebastian Bachs“ besitzt. Die Tatsache, daß sie bei der Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG) nicht vorgelegen hat, erhöht ihr Interesse, wenngleich ihr Text inzwischen durch praktische Ausgaben (z. B. durch Carl Flesch, Ed. Peters — der unterlegte Urtext folgt ausdrücklich der vorliegenden Handschrift) erreichbar geworden ist. Für den ausübenden Musiker ist dabei besonders das Studium der originalen Bogen- setzung von Interesse, da sie oft mehrdeutig ist und daher von den Druckausgaben häufig nicht zuverlässig wiedergegeben wird. Während aber noch Alfred Dörffel im Vorwort zur BG (Bd. 27, S. XIV) die Frage der Bogen- setzung bagatellisieren zu dürften glaubte („Bach war dem ausführenden Künstler gegenüber nie peinlich“), steht heute das Problem der stilen Phrasierung barocker Musik — unbeschadet der Tatsache, daß sich für den Einzelfall oft verschiedene Lösungsmöglichkeiten bieten — um soviel stärker im Mittelpunkt unserer Aufführungspraxis, daß dem ernsthaften Geiger eine Vergleichsmöglichkeit mit dem Autograph hochwillkommen sein muß.

Den Quellenwert der Ausgabe, dem

in der Zeit der Bombenkriege und eisernen Vorhänge erhöhte Bedeutung zukommt, unterstreicht das Nachwort W. M. Luthers, das neben einer Charakteristik der Originalhandschriften und ihrer Schreiber (wobei zur Handschriftenfrage wegen des Fehlens von Vergleichsmaterial aus P 267 nur provisorisch Stellung genommen wurde) auch eine photographische Wiedergabe des Wasserzeichens enthält, eine Maßnahme, die angesichts der Wichtigkeit der Papieruntersuchungen an Bachschen Autographen einerseits und ihrer erschwerten Zugänglichkeit andererseits zur Nachahmung zu empfehlen wäre. Alfred Dürr

Johann Sebastian Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. Verkleinerte Facsimile-Ausgabe nach der Handschrift von Anna Magdalena Bach in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. München und Basel, Edition Reinhard o. J. [1950].

Neben der bereits bekannten Ausgabe des Doblinger-Verlages¹ in natürlicher Größe besitzen wir nun also noch eine Taschenformat-Ausgabe derselben Handschrift, deren erheblich niedrigerer Preis vielen willkommen sein wird, die zweifelhafte Stellen im Urtext studieren möchten. Sie gibt das Original um etwa die Hälfte verkleinert im Schwarzweißdruck wieder und steht an Lesbarkeit nur wenig hinter der in Originalgröße gehaltenen Ausgabe zurück. Vielleicht wäre ein kurzes erklärendes Vor- oder Nachwort am Platze gewesen, das u. a. auf die Problematik dieser Handschrift hingewiesen hätte. Denn die Vorlage (BB Mus. ms. Bach P 269), die einzige authentische Quelle für Bachs Violoncello-Suiten, stellt bereits eine Abschrift dar, und über die Person des Schreibers ist sich die Bachforschung noch keineswegs einig. Spitta (Bach I, 826) hielt

sie für ein J. S. Bachsches Autograph, dessen Titel von der Hand Anna Magdalenas stammten; in neuerer Zeit folgen ihm u. a. der Ausstellungskatalog der Preußischen Staatsbibliothek „Aus zwei Jahrhunderten deutscher Musik“ (Berlin 1935 — die Schreiberin der Titel hier nicht genannt) und W. Schmieder, BWV 1007—1012. Auch die bei Doblinger erschienene, von E. H. Mueller v. Asow besorgte Faksimile-Ausgabe weist mit keinem Wort darauf hin, daß der Schreiber ein anderer als J. S. Bach sein könne. — Demgegenüber bezeichnet Dörfel in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft Bd. 27, S. XXX Anna Magdalena als Schreiberin; ihm folgen u. a. August Wenzinger in der Ausgabe der Violoncellosuiten im Bärenreiter-Verlag wie auch die vorliegende Ausgabe.

Ohne einer eingehenden und nur nach sorgfältigen Studien am Original möglichen endgültigen Nachprüfung vorzugreifen, kann gesagt werden, daß auf keinen Fall durchweg J. S. Bach der Schreiber gewesen ist. Bereits die ersten 2 Seiten geben dafür verschiedene Anhaltspunkte. Das Taktzeichen C bzw. C weist bei Bach meist mit beiden Enden nach oben, es beginnt in der Regel mit einem kräftigen, von rechts oben nach links seitwärts oder etwas abwärts geführten Strich. In der vorliegenden Handschrift sind jedoch die oberen Enden dieses Zeichens ausnahmslos stark einwärts gekehrt und beginnen häufig sogar mit einem kleinen Haken. Ferner liegt der Ansatz der Notenhäule auch bei den nach unten gestrichenen Noten allzu oft rechts vom Notenkopf.

¹ J. S. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein. Herausgegeben mit dem Faksimile der Handschrift von Paul Gümmer und E. H. Mueller von Asow. Wien und Leipzig, Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) Kommandit-Gesellschaft. o. J. (1944).

Die Zuweisung der Handschrift an Anna Magdalena Bach dürfte daher höchstwahrscheinlich zutreffen.

Alfred Dürr

Hans Besch: Johann Sebastian Bach. Frömmigkeit und Glaube. Band I: Deutung und Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der deutschen Kirchen- und Geistesgeschichte. 2. Auflage, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1950. 314 S.

Die zweite Auflage des bereits weithin bekannten Buchs von Besch ist ein völlig unveränderter, lediglich mit einem weiteren Vorwort versehener sowie durch einige wenige Literaturhinweise ergänzter Neudruck der 1. Auflage aus dem Jahre 1938 (erschienen bei C. Bertelsmann, Gütersloh). Der oben zitierte Untertitel gibt an, worin das Schwergewicht dieser Arbeit liegt. In dem der Hauptaufgabe gewidmeten ausführlichen ersten Kapitel wird ein anschauliches Bild vom Wandel des Bachverständnisses als Folge der geistesgeschichtlichen Entwicklung der letzten zweihundert Jahre gegeben. Es folgen dann noch ein Kapitel über „das Bild der kirchengeschichtlichen Zugehörigkeit Bachs in der Bachliteratur“ sowie ein drittes mit einigen Vorarbeiten zur Erhellung von Bachs Umwelt. Das Grundanliegen des Verf. ist die Forderung nach einem kirchengeschichtlichen Verständnis des großen Meisters, das eine genaue Kenntnis der geistigen Strömungen seiner Zeit voraussetzt. Keine Frage, daß diese Forderung zu vollem Recht besteht; daher ist B.s Arbeit zu einem Mahnruf an die theologische Forschung geworden, der nicht überhört werden sollte, sowie damit zu einem Markstein in der gegenwärtigen Bachforschung. Der Zustimmung der zünftigen Musikwissenschaft kann sich B. dabei völlig gewiß sein, hat sie doch gerade im Bachjahr unmißverständlich die Begründung von

Bachs Werk im Glauben seiner Kirche zum Ausdruck gebracht. Es ist nun freilich nicht leicht, dem Verf. über sein erstes Kapitel hinaus, zu dem kaum etwas Kritisches zu sagen wäre, gerecht zu werden; denn er hat sein Buch vor 13 Jahren abgeschlossen, der im zweiten Kapitel berücksichtigte Forschungsstand ist längst überholt (z. B. gibt es zur Frage „Bach und die geistigen Strömungen seiner Zeit“ viel mehr zu sagen als 1938), und auch für das dritte Kapitel müßten manche neueren Arbeiten herangezogen werden, wobei freilich der Verf. etwas kritischer sein müßte als bisher. Sicherlich haben zeitbedingte Umstände eine Neubearbeitung dieser beiden Kapitel unmöglich gemacht. Um so erwartungsvoller dürfen wir dem angekündigten zweiten Band über „die Gestalt Bachs in der Frömmigkeit seiner Kirche“ entgegensehen. Vielleicht darf dafür noch einmal die Bitte um genauere Abgrenzung von theologischen Begriffen wie „Frömmigkeit, Religiosität und Glaube“ ausgesprochen werden, wie ich es bereits in meiner ausführlichen Besprechung der ersten Auflage im Deutschen Pfarrerblatt vom 31. Jan. 1939 (43. Jg. Nr. 5) getan habe. Gerade dieses scheint mir unerläßlich, um zu einer rechten Darstellung von der evangelischen Frömmigkeit in Bachs Umwelt sowie auch zur Lösung des Grundproblems „geistlich und weltlich in seinem Werk“ zu kommen. Es sei noch einmal wiederholt, daß eine Beschreibung der Brandenburgischen Konzerte mit den Worten: „Sie gleichen Schlachtfeldern des Geistes, auf denen unbändige Kämpfe ausgetragen und unerschütterliche Siege verkündet werden“ (S. 174) weder für den Musikwissenschaftler etwas Wesentliches noch in dieser allgemeinen psychologischen Charakterisierung vor allem für den Theologen etwas bedeuten kann. Die Erklärung, inwiefern Bachs Instrumentalmusik

„ein Abglanz der protestantischen Religiosität“ ist (was natürlich auch meine Ansicht ist, wiewohl ich den Ausdruck Religiosität meiden würde), bleibt der Verf. schuldig (vgl. S. 16). Wenn die Theologie die Brandenburgischen Konzerte deuten will, dann muß sie diese in die gesamte Existenz Bachs einordnen und aus ihr heraus begreifen können.

So scheint uns gerade der theologische Ansatz bei B., um dessentwillen sein Buch — noch einmal sei es gesagt — ein Markstein in der Bachforschung ist, undeutlich zu sein, und diese wäre dankbar, wenn der hoffentlich bald erscheinende zweite Band darüber genauere Rechenschaft ablegen würde.

Walter Blankenburg

Richard Benz: Das Leben von J. S. Bach. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1950. 95 S.

Ein ansprechend ausgestattetes Büchlein, das sich in erster Linie an den Liebhaber und Laien wendet und das ihm alles Wissenswerte über das Leben des Thomaskantors in liebevoller und verehrender Darstellung nahebringt. Der gekonnte und lebendige Stil des Autors vermag den Leser durchweg zu fesseln, und wenn der Verf. dabei gelegentlich in seiner psychologisierenden Ausdeutung die Grenzen des tatsächlich Überlieferten um ein wenig überschreitet, so verzeiht man es ihm gern, sofern eine derart lebensnahe Schilderung wie die der „Weimarer Krise“ und des anschließenden Wegzuges nach Köthen oder auch von Bachs Annahme des Leipziger Thomaskantorats das Ergebnis ist. Anderen Auslegungen dieser Art möchte man freilich doch nicht ganz rückhaltlos beistimmen, z. B.:

„Die Einmischung des Consistoriums in eine persönliche Angelegenheit gab den Ausschlag“ (zu Bachs Wegzug aus Arnstadt, es folgt die Erzählung

von der „fremdben Jungfer“ auf der Orgelempore);

„... gefühlsmäßig mußte er eigentlich mit den Pietisten gehen . . .“ (so klar verlaufen die Fronten wohl doch nicht!), „Bach muß bald der Rausch dieser neuen Schöpferfreiheit überkommen haben“ (in Köthen; sicherlich zutreffend, aber wohl doch etwas „modern“ formuliert).

Überhaupt neigt der Verf. zu einer brillant-pointierten Darstellungsweise, die zu leicht überspitzten Formulierungen führt, wie:

„Es ist gar nicht vorzustellen, welchen organischeren Weg die Entwicklung, die schließlich zur großen Orchester-symphonie führte, genommen hätte, wenn diese Konzerte den Zeitgenossen bekannt geworden wären“ (die Brandenburgischen), oder zur Wirkung der Matthäus-Passion:

„Die musikalische Darstellung des Leidens sollte diese Versenkung fördern und vertiefen, und das wird auch Bachs Musik getan haben — im übrigen stand man so wenig bewußt vor einem Kunstwerk wie der mittelalterliche Mensch . . .“

Immerhin hatten doch die Hamburger Aufführungen von Passionsoratorien in profanen Räumen und Telemanns Kantatenveranstaltungen in der Kirche einen ganz gewaltigen Zustrom gehabt! Auch die Kunst der Fuge als ein Werk zu bezeichnen, „das gleichsam nur noch fürs Auge geschrieben ist“, geht wohl heute nicht mehr an.

Was das Buch an Tatsachenmaterial bietet, ist fast durchweg richtig gesehen und gut verarbeitet, ein bededtes Zeugnis für des Verf. jahrzehntelangen vertrauten Umgang mit der Geschichte Bachs und des Barock. Lediglich der Aufschwung des Bachschen Kantatenschaffens unter dem Rektorat Gesners (1730—1734), insbesondere in den Jahren 1731/32 scheint mit den Worten „Im übrigen

gingen die Jahre mit dem üblichen Sonntagsdienst hin“ nicht hinreichend gewürdigt — sie betreffen immerhin Werke wie die Kreuzstabkantate, „Jauchzet Gott in allen Landen“, „Gott soll allein mein Herze haben“ und die großen Chorkantaten von 1732! Auch die Wiederholung der unwahrscheinlichen und bereits von Spitta (I, 807) widerlegten These, Bach habe die von ihm selbst 1714 datierte Kantate 21 bereits 1713 in Halle aufgeführt, hätte zumindest einer Begründung bedurft. Alfred Dürr

Music Calendar 1950. New York. C. F. Peters Corporation, 1949. Dieser Kalender ist ausschließlich Bach gewidmet; er enthält auf 26 Seiten die Wiedergaben von 6 verschiedenen Bachbildern, dazu 4 von Vater und Söhnen, 12 Faksimilia (Photographien) J. S. Bachscher Autographen, dazu 4 von Vater und Söhnen, schließlich den bekannten Krügnerschen Stich der Thomaskirche und -schule zu Leipzig (1723) und eine Abbildung des Arnstädter Orgelspieltisches a. d. Bonifaziuskirche, durchweg in Schwarzweißreproduktion. Die Bilder, deren Wiedergabe übrigens nicht so gut gelungen ist wie die der Faksimilia, sind ohne kritische Stellungnahme veröffentlicht, was bei der Bestimmung des Kalenders für weitere Kreise insofern etwas unglücklich ist, als sich keines der beiden nach heutigem Stande der Forschung unzweifelhaft authentischen Bilder (E. G. Haußmann 1746 und 1748) darin findet. Die Haußmann-Kopie der Musiksammlung Paul Hirsch (daß es sich um eine Kopie handelt, ist leider nicht vermerkt) ist übrigens nicht „published for the first time“, sondern findet sich bereits im Bach-Jahrb. 1914 (Abb. 5, nach S. 28). Sehr begrüßenswert ist es, daß Bach selbst hier mit zahlreichen Faksimilia zu Worte kommt. Für uns sind davon besonders 2 Wiedergaben aus New

Yorker Privatsammlungen von Interesse: ein Zettel mit 2 (nach Angabe des Kalenders) bisher unveröffentlichten Quittungen von 1742 und 1744 (betr. Nathanisches Legat; auf Vorder- und Rückseite desselben Zettels — vgl. dazu Bach-Jahrbuch 1940—48, S. 131!), sowie die erste Seite der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, ein Partiturautograph, das W. Schmieder im BWV als „gegenwärtig verschollen“ bezeichnen mußte. — Weiterhin sind „published for the first time“ das Präludium b-moll aus dem Wohltemperierten Klavier I, der Schluß des „Canon per augmentationem in contrario motu“ aus der Kunst der Fuge sowie die erste Seite des 6. Brandenburgischen Konzerts (indessen auch in der Petersschen Faksimileausgabe der Brandenburgischen Konzerte erreichbar). Der Beginn der d-moll-Chaconne für Violine solo (aus BB Mus. ms. Bach P 267 — dieselbe Abb. in Bach-Gesamtausgabe XLIV, Bl. 11 —) scheint mir kein Autograph zu sein.

Zu jedem Kalendertag findet man auf der Rückseite der Blätter eine Fülle musikhistorischer Daten, deren Auswahl freilich stark auf einen amerikanischen Leserkreis zugeschnitten ist. Wenn wir einerseits — um irgend ein Beispiel herauszugreifen — das Uraufführungsdatum der „Romantic Symphony“ von Howard Hanson (28. 11. 1930) darin finden, so würden wir andererseits auch eine Vervollständigung der Lebensdaten wenigstens derjenigen neueren europäischen Komponisten begrüßen, deren Ruf bereits über die Grenzen ihres Landes hinausgedrungen ist, z. B. von Hans Pfitzner (15. 5. 1869 Moskau — 22. 5. 1949 Salzburg), Heinrich Kaminski (Todestag fehlt: 21. 6. 1946 Ried/Obb.), Anton v. Webern (3. 12. 1883 Wien — 19. 9. 1945 Mittersill/Salzburg), Frank Martin (geb. 15. 9. 1890 Genf), Othmar Schoeck (geb. 1. 9. 1886 Brunnen/Vierwaldstädter

See). Das Geburtsdatum Chopins wäre künftig entsprechend „Musikforschung“, Jg. 1950, S. 246 ff. unter dem 1. März zu führen. Alfred Dürr

Johann Nikolaus Forkel:
Über Johann Sebastian Bachs Leben,
Kunst und Kunstwerke.

1. Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben mit Einleitung und ausführlichem Nachwort von Josef Müller-Blattau. Vierte, neubearbeitete Auflage. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. 103 S.

2. Unter Benützung der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben von Hans R. Franzke, Hamburg, Hermann Laatz Verlag 1950. 70 S.

Neben die Neuauflage der bewährten, von J. Müller-Blattau besorgten Ausgabe tritt eine weitere, herausgegeben von H. R. Franzke, die sich bei ungewöhnlich niedrigem Preis besonders an die musiktreibende Jugend wendet. Beide Ausgaben bieten den Text unverkürzt, die letztgenannte lediglich mit Angleichung an moderne Orthographie und Schreibgewohnheiten. Auf die Wiedergabe der Notenbeispiele aus Bachschen Werken ist verzichtet, da diese nach dem jeweils im Anhang mitgeteilten Verzeichnis leicht in Bachausgaben nachzulesen sind.

Beide Ausgaben geben in einem Nachwort den notwendigen Kommentar für den heutigen Leser, 1 unter Heranziehung reichen Ergänzungsmaterials aus zeitgenössischen Quellen, 2 in knapper Form unter Anpassung an den vorgesehenen Leserkreis und unter Beifügung eines begrüßenswerten ergänzenden Namensverzeichnisses. Vorzuschlagen wäre noch die Einarbeitung der originalen Paginierung in 1, die die Ausgabe auch für den Wissenschaftler bequemer verwendbar machen würde, der in dieser Hinsicht bislang zu dem Faksimiledruck (H. L. Grahl, Frankfurt a. M.) greifen wird. Alfred Dürr.

Nochmals: Paul Nettl, The Story of Dance Music (vgl. Jg. III, S. 297).

Der Autor nimmt in einer Erwiderung Stellung nicht allein zu meiner Besprechung, sondern gleichzeitig zu einer Besprechung in einer anderen Zeitschrift, der Kritik Gombosis im „Musical Quarterly“. Daß sich meine Besprechung zum größten Teil eng an die von Gombosi anschließt, wie der Autor angibt, muß ich bestreiten. Insbesondere komme ich doch zu einem weit freundlicheren Gesamturteil als diese! Daß ich freilich in ähnlichen Punkten wie die gen. Kritik Einspruch zu erheben mich verpflichtet fühlte, liegt an der Sache. Durch des Autors Entgegnung scheinen mir diese Einwendungen keineswegs entkräftet. Im Gegenteil, der Widerspruch muß stärker werden. Der Großvater von Johann Stamitz, Martin Stamez, ist für Nettl „slawischen“ Ursprunges. Beweis dafür: Er ist in „Maribor, Jugoslawien“ geboren. Das ist ein ebenso treffliches Argument, als wenn jemand später behaupten wollte, Immanuel Kant oder, um bei der Musik zu bleiben, Joh. Fr. Reichardt sei Russe, weil er in „Kalinigrad, Sowjetrußland“ geboren sei! Marburg an der Drau war bis 1919 eine deutsche Stadt der Steiermark, die durch den Vertrag von St. Germain Jugoslawien zugesprochen wurde. Trotz einsetzender Entdeutschung gab es noch 1921 mehr deutsche als slowenische Schulklassen. Maribor ist nur eine slowenische Nachbildung von Marburg, dem ursprünglichen Namen. Marburg „an der Lahn“ führt diesen Zusatz nur deshalb, weil Marburg an der Drau durch die Jahrhunderte eben Marburg hieß. Der Großvater Martin Stamez schrieb sich nicht mit End-c, wie jetzt Nettl anführen will, um die „slawische“ Abstammung zu beweisen, Stamec, sondern mit End-z Sta-

mez! Jeder Kenner des steirischen Dialektes weiß, daß Sta gleich Stoa gleich Stein ist, und -mez natürlich -metz heutiger Orthographie, Steinmetz. Der Großvater wandert nach Pardubitz in Böhmen aus, wo er Stamic geschrieben wird. Er heiratet in zweiter Ehe eine Tochter des Mattheus Kuhey, den Nettl ohne weiteres als Tschechen annimmt. Johann Wenzel Anton, unser Meister, ist zwar in tschechischer Namensgebung als Jan Vazclav Antonin im Taufregister eingetragen. Aber für das Deutschtum des Vaters spricht auch der Umstand, daß die Paten alle Deutsche sind: Seidl, Herbst, Hoffmann, Schaffer. Der Biograph Stamitzens fügt hinzu: „Anton Stamitz hatte anscheinend hauptsächlich deutsche Freunde.“ Natürlich, denn er war deutscher, steirischer Abstammung! Seine Frau war eine geb. Böhm, also auch eine Deutsche! Diese Daten stehen in der Prager Diss. von Peter Gradenwitz, 1936, also eines des deutschen Nationalismus gewiß unverdächtigen Zeugen. Dieser Autor beklagt sich in der Zeitschrift „Notes“ vom Dez. 1950, S. 55, darüber, daß diese seine objektiven Feststellungen von den Tschechen übel genommen worden seien und man ihn als Verräter angesehen habe. Johann Stamitz schreibt sich in der Folge auch Stametz, Steinmetz, Stamnitz. Ich habe mich in dieser Frage mit dem veröffentlichten Material an einen Kenner des Grenzdeutschtums gewandt, Prof. Dr. Schier (einen engeren Landsmann unseres Autors Nettl aus Hohenelbe), Slawisten und Volkskundler, früher Prag, jetzt Halle und Marburg (an der Lahn), der mir versichert, die gemachten Angaben ließen überhaupt keinen Zweifel an der deutschen Abstammung des Steinmetz-Stamitz zu! Der weitere strittige Punkt betrifft K u s s e r. Hans Scholz hat in seiner Münchener Diss. 1911 den Namen untersucht. Jüdische Herkunft schal-

tet wohl aus. Der Vater des großen Komponisten Kusser ist 1657 nach Preßburg gekommen, einer damals kulturell deutschen Stadt unter ungarischer Hoheit, und zwar aus Ödenburg, wo er Kantor der lutherischen evangelischen Gemeinde war. Kusser Vater nennt nach durch Scholz veröffentlichten Dokumenten Ungarn sein Vaterland. Er stammt offensichtlich aus dem Burgenland, ist ungarischer Untertan, aber deutscher Herkunft, Volksdeutscher, wie man seit dem Auftreten des Minderheitenproblems sagte. Sein Name schließt nach der Versicherung von Schier slowakischen Ursprung aus. In Stuttgart wird Vater Kusser dann als Schulmeister verwandt, der deutschen Unterricht gibt, was ebenfalls für seine deutsche Muttersprache spricht. Es ist ein ähnlicher Fall wie später mit Franz Liszt, der rein deutscher, burgenländischer Abstammung war (List), auch wenn er sich natürlich als ungarischen Untertan oder Magyar bezeichnet (ohne ein Wort ungarisch zu sprechen). Diese Grenzdeutschen, die großen und die kleinen Talente, sollten als Bindeglieder europäischer Gemeinschaft gelten.

Was die übrigen Etymologien anbehtrifft, so scheint mir manches nicht bewiesen oder anfechtbar, wie die Ableitung der cacciata (von cacciare, substantivisch Vertreibung) von skákati. Ich habe versucht, unter Heranziehung von Volkskundler Prof. Schier und Germanisten-Sprachforscher Frau Prof. Berthold-Marburg, noch einmal die Frage der Bedeutung des Zeunertanz zu klären. Ich glaube, Zigeuner ist doch nicht haltbar. Zäuner könnte als Nomen agentis passivisch verstanden werden, als Tanz, bei dem gezäunt wird, Zäune hergestellt. Das wäre auf die Tanzfigur bezüglich. Zeiner heißt oberfränkisch auch Korbflechter, was wieder auf ein Geflecht deuten

würde. Nun bringen aber die in der Besprechung von mir zitierten Meschke, Schwerttanz etc. S. 19 und 99, und ebenso Wolfram auch den Ausdruck Zämer statt Zeuner, als Tanz der Metzger in Nürnberg. Die Tänzer halten sich an einem wulstartigen Lederring, der auch wie eine dicke Leberwurst aussieht. Das wäre das Tanzgerät, das vielleicht den Namen gibt. Gebhardt, Grammatik der Nürnberger Mundart, bringt das Wort nicht. (Erkundigungen in Nürnberg durch Vermittlung des Organisten an der Sebaldus-Kirche, Herrn Zartner, bei der Metzger-Innung ergaben, daß gen. Wort nicht mehr bekannt ist.) Schmeller, Bayer. Wörterbuch, nennt Zämer oder Zämmer als Rückenstück vom Hirsch, Zämmer auch für membrum von Hirsch oder Ochsen. Verneuhochdeutsch gäbe Zamer Ziemer. Das könnte sich entweder auf das Tanzgerät beziehen, vielleicht Joch oder Peitsche (Ziemer — Ochsenziemer) oder membrum. Es könnte, nach Berthold, auch eine volksetymologische Weiterbildung von Zeuner sein. Vielleicht sind andere Deutungen bekannt. Als Tanzgerät scheint mir das: Zeuner-Zämer-Ziemer (der wulstartige Ring der Metzger, die sich festhalten) vielleicht am besten zu passen. „Zigeuner“ möchte auch ich nicht mehr gelten lassen und dem Autor so weit beipflichten. Hans Engel

Bernhard Paumgartner:
Franz Schubert (2. Aufl.). Zürich, Atlantis-Verlag 1947. 368 S.

Die Entwicklung der Schubertliteratur (vgl. meinen Beitrag „Wege des Schubertschrifttums“, ZfMw. 11, 1928, S. 79 ff.) hat es mit sich gebracht, daß man auch heute noch manches neue Buch über Schubert zunächst einmal daraufhin befragen sollte, wie es sich zwischen Dichtung und Wahrheit entscheidet, wieviel Legendäres und Verlogenes es aus einer gewissen, immer noch weiterwuchernden Schicht des Schubertschrifttums mit

sich führt. Daß Paumgartner hier gründlich aufgeräumt hat, ist ihm bei einem Buch, das sich auch an weitere Kreise der Musikliebhaber wendet, hoch anzurechnen. Er hat sich mit berechtigter Skepsis manchen Zügen des überlieferten Schubertbildes gegenüber in den Quellen, vor allem also in den zeitgenössischen Berichten mit Fleiß und Scharfblick umgesehen, leider allerdings, ohne sie näher bibliographisch nachzuweisen. Ob es sich um das Thema „Frauenliebe“ (S. 61 f.) oder „Alkohol“ (S. 79) handelt, immer deutet der Verfasser mit ehrlicher Entrüstung auf die vielen Mißverständnisse, mit denen sich namentlich die engere belletristische Schubertliteratur, aber nicht nur sie, am Nachleben Schuberts im Bewußtsein der Allgemeinheit so oft versündigt hat. Es entspricht dieser bedachtsamen, stets der Wahrheit gegenüber verantwortlichen Haltung des Biographen, wenn bei ihm auch Schuberts 1822 einsetzende Erkrankung eine taktvolle Darstellung erfährt, die nicht mehr sagt, als eben auf Grund der Quellen zu sagen ist. Sehr zu loben ist auch die Zurückhaltung in der Frage nach Schuberts Religiosität. Verfasser will aus der Tatsache, daß Schubert in seinen Messen innerhalb des Credo niemals den Glaubenssatz „Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ vertont hat, keinesfalls einen Schluß auf seine religiöse Einstellung schlechthin gezogen wissen (S. 319, vgl. auch A. Schnerich, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern, ZfMw. 8, 1926, S. 234 f.). Wie es dem Verf. um ein unverfälschtes Bild von Schuberts menschlicher Persönlichkeit geht, so auch um Gerechtigkeit dem unbekanntem Schubert gegenüber in seinem Schaffen, wenn er z. B. S. 137 f. bei der halbvergessenen Osterkantate „Lazarus“ verweilt als einer der

„großartigen Erscheinungen“ unter Schuberts Werken. Seit O. Weinreich in seinem Aufsatz über Schuberts „Antikenlieder“ (Dt. Vjschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch., 13, 1935, S. 91 ff.) so nachdrücklich auf jenen Sonderbereich in seinem Liedwerk hingewiesen hat, freut man sich, auch in Paumgartners Buch einer Deutung von Stücken wie „Memnon“, „Lied eines Schiffers an die Dioskuren“ oder „Heliopolis“ I und II aus einer Geistesverwandtschaft zwischen Schubert und dem Dichter J. Mayrhofer zu begegnen. Aus ihr entspringt „die ‚dorische‘ Schlichtheit eines unmittelbar faßlichen, doch unbeschreibbaren ‚antikischen‘ Eigentones in Schuberts Gesamtwerk, der weit über den modischen Klassizismus des Biedermeier in Regionen ewiger Geistesverbundenheit hinausführt“ (S. 161 f.). Was der Verfasser über Mayrhofer und die Freunde überhaupt zu sagen weiß, gehört zum Anziehendsten seines Buches, wobei man auch auf die bisher wohl kaum so klar ausgesprochene Beobachtung stößt, daß die Keimzelle des Freundeskreises um Schubert merkwürdigerweise nicht im Wiener Stadtkonvikt zu suchen ist, sondern im Gymnasiastenkonvikt des Stiftes Kremsmünster, denkt man an die drei Brüder Spaun und Schober, die sich dann später in Wien mit Schubert zusammenfanden (S. 107 f.). Seine das ganze Buch durchziehende Kunst lebensvoller, von hoher Anschaulichkeit getragener Stoffdarbietung entfaltet der Verfasser vielleicht am eindringlichsten im Einleitungskapitel mit seiner Darstellung von Schuberts Zeit und Umgebung. Die Werkschau der letzten Kapitel gründet sich überall auf den neuesten Stand der Forschung und ist natürlich W. Vettters Schubertbuch von 1934 stark verpflichtet. Für spätere Auflagen — die erste erschien 1943 — möge der Verfasser

vielleicht noch folgendes beachten: Daß Schubert erst 1817 den Dienst als Schulgehilfe bei seinem Vater verlassen habe (S. 76), wird sich nach den Ausführungen von H. Költzsch (ZfMw. 8, 1926, S. 309 f.) kaum noch aufrecht erhalten lassen. Von Herbst 1816 an war er bereits beurlaubt. Für Pepi Koller schrieb Schubert nicht nur „vielleicht“ (S. 117), sondern zweifellos die Klaviersonate in A-dur op. 120, deren Datierung auf 1819 nach L. Scheiblers Ausführungen (ZIMG, 8, 1907, S. 485 ff.) kaum noch zu bestreiten sein wird. Die landläufige Chronologie der Schubertschen Klaviersonaten hat neuerdings noch einmal E. Ratz (Schweiz. Musikztg., 89, 1949, S. 1 ff.) überprüft. Daraus ergibt sich für Paumgartners Werkverzeichnis S. 337 der Ansatz der a-moll-Sonate op. 164 (dort fraglich) eindeutig mit März 1817, so daß sie die erste und nicht die letzte dieses Sonatenjahres ist. Das war übrigens schon Költzsch (Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 11) entgangen. Er hatte die vorher bereits von Scheibler und mir vertretene Auffassung der 1843 aus dem Nachlaß erschienenen 5 Klavierstücke als einer Sonate vorbehaltlos angenommen, mußte aber noch an der bisherigen Datierung „September 1817“ festhalten, bis dann ein von O. E. Deutsch aufgefundenes Teilautograph das Datum „August 1816“ aufwies und zudem die Zusammengehörigkeit der 5 Stücke als Sonate bestätigte (vgl. meinen Vortrag „Schuberts lyrisches Klavierstück“ im Bericht über den Internationalen Kongreß für Schubertforschung 1928, 1929, S. 193). Somit müßte diese E-dur-Sonate in Paumgartners Werkverzeichnis an die dritte Stelle rücken. Gegen Schumanns oft zitierte Meinung, das „Grand Duo“ op. 140 sei „eine auf das Klavier übertragene, nur als Orchesterstück auszu-

legende, Symphonie“ (S. 314), ist jetzt auf die „Klaviergezeugtheit“ dieses Stückes hinzuweisen, wie sie von J. Müller-Blattau (Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes, Jb. d. Musikbibl. Peters, 47, 1941, S. 55) verstanden wird („die erste vierhändige Klaviersinfonie“). Man läßt also hier auch besser das Problem der verlorenen „Gasteiner Sinfonie“ (S. 224) aus dem Spiel. Noch ein kleines Versehen: Der Engländer, der als erster die Skizze der E-dur- (nicht e-moll-) Sinfonie von 1821 auszuführen versuchte, hieß John Francis Barnett.

Willi Kahl

R. - A l o y s M o o s e r : Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII^eme siècle. Tome I: Des Origines à la Mort de Pierre III (1762). Mont-Blanc, Genève 1948. 411 S. und 69 Abbildungen.

Der Titel dieses Werkes, zumindest des vorliegenden ersten Bandes, müßte eigentlich treffender „Annales de la musique occidentale en Russie“ heißen oder, was ungefähr dasselbe wäre, „Annalen der Musik am russischen Hofe und in den ihm nahestehenden Kreisen“, denn der Verf. behandelt, ausgehend von den ersten nachweisbaren Berührungen Rußlands mit der Musik der westeuropäischen Länder unter Iwan III. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ausschließlich die Entwicklung der offiziellen, der höfischen russischen Musikkultur. In ihr machen sich zunächst, den politischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern entsprechend, deutsche Einflüsse bemerkbar, die aber sehr bald von der sich zur Welt-herrschaft rüstenden italienischen Musik abgelöst werden. Ein Symbol hierfür: die Zarin Anna Iwanowna erbittet und erhält auf Grund ihrer guten Beziehungen zum Dresdner

Hof von August dem Starken eine italienische Truppe und legt so an ihrem Hofe den Grund zu der gleichen Vormachtstellung des Italienertums, die dieses an allen anderen europäischen Höfen mit Ausnahme von Paris bereits seit geraumer Zeit innehatte. Unter ihrer Regierung und der ihrer Nachfolgerin Elisabeth Petrowna folgt nun eine italienische Truppe nach der anderen, alle aus ausgezeichneten Kräften bestehend, die vielfach lange Jahre, ja bis zu ihrem Lebensende, in Rußland verblieben. Über sie alle und über ihre Werke gibt der Verf. eingehende Nachrichten, wobei er stellenweise zu wichtigen Entdeckungen und neuen Feststellungen gelangt ist: von Josef Starzer, der von 1759 bis 1768 in Rußland weilte, weist er z. B. zehn während seines dortigen Aufenthaltes entstandene und bisher größtenteils unbekannte Werke nach, und auch das Schaffen des langjährigen Hofkapellmeisters Francesco Araja erscheint auf Grund eingehender Quellenstudien in neuer Beleuchtung. Erschien die italienische opera seria auch zunächst als eine „exotische Blume“, so sollten sich doch auf ihrem Boden alsbald die ersten Ansätze zu einer russischen Nationaloper herausbilden. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts treten unter den Darstellern mehr und mehr russische Künstler hervor, und so kommt es, auch unter dem Einfluß der parallel laufenden Bestrebungen zur Gründung eines russischen Schauspiels, 1755 zur Ausführung der ersten auf einen russischen Text geschriebenen und ausschließlich von russischen Künstlern aufgeführten Oper „Cephalus und Procris“. Dieses Ereignis bezeichnet der Verf. als „Geburt der Nationaloper“; ihm folgte 1756 die offizielle Gründung des russischen Nationaltheaters. — Daneben erregte in

jenen Jahren das Erscheinen der opera buffa mit der Truppe des gewandten Giov. Batt. Locatelli nicht nur bei Hofe, sondern in weiten Kreisen des hier auch gegen Bezahlung zugelassenen Publikums einen Sturm der Begeisterung. Dieses Unternehmen, das die gleichzeitig bestehenden deutschen und französischen Schauspieltruppen ruinierte und sogar die opera seria in den Hintergrund drängte, konnte sich jedoch nur wenige Jahre halten; es brach im letzten Jahr seines Bestehens, 1761, das erste Werk von Gluck in Rußland zur Aufführung. — Der Einfluß der französischen opéra comique, auf den der Verf. im Vorwort hinweist, macht sich erst von 1764 an bemerkbar, wird also im zweiten Band des vorliegenden Werkes behandelt werden.

Obwohl der Verf. in der Einleitung bescheiden erklärt, er habe keine Geschichte der Musik in Rußland schreiben wollen, sondern nur eine Art von „répertoire chronologique“, das seinerseits anderen Arbeiten als Grundlage dienen solle, erscheinen doch vor allem an den Teil- und Kapitelanfängen überleitende und zusammenfassende Bemerkungen, die trotz der annalenmäßigen Anlage großer Teile des Werkes ein klares und anschauliches Bild des offiziellen russischen Musiklebens geben. Die dadurch mitunter bedingten Wiederholungen stören nicht; sie heben vielmehr Wichtiges vor Unwichtigem hervor und verhindern so ein gestaltloses Zerfließen der ungeheuren Materialfülle.

Das ausgezeichnet ausgestattete Werk bringt neben einem reichhaltigen neuen Material zahlreiche Abbildungen von Titelblättern und Seiten aus seltenen Drucken (meist Libretti) und Unika. Anna Amalie Abert

Biographie von Ludwig van Beethoven, verfaßt von Anton Schindler. In verkürzter Form mit berechtigenden Anmerkungen neu herausgegeben von Stephan Ley. Mit 10 Abbildungen. Karl Glöckners Verlag, Bonn (1949). 8°. 510 S.

Wenn Stephan Ley Schindlers Beethovenbiographie wiederaufleben läßt und damit die verschiedenen Neudrucke der Vergangenheit um einen weiteren vermehrt, fragt man sich zunächst nach der inneren Berechtigung dieses Unternehmens. Natürlich hat sich der Herausgeber diese Frage auch vorgelegt. Er beantwortet sie mit der These, daß jede moderne Beethovenbiographie, die auf Schindler verzichten zu können glaube, unzuverlässig und lückenhaft sein müsse. Das ist zwar richtig, begründet aber nicht einen Neudruck, der ja nicht ausschließlich für die (hoffentlich) geringe Zahl künftiger Beethovenbiographen, sondern für die große Menge der Musikfreunde bestimmt ist. Außerdem wird sich der Beethovenforscher, der sich über Einzelheiten aus Schindlers Darstellung vergewissern will, auch heute noch eine der authentischen Auflagen zu verschaffen wissen, und er wird dies auch nach dem Erscheinen des Leyschen Neudrucks tun, dessen Kürzungen nicht danach angetan sind, den Wert des Werkes für den Biographen zu erhöhen.

Der Herausgeber geht einen Mittelweg. Er legt keine wortgetreue Fassung vor, deren technisches Ideal ein anastatischer Neudruck wäre, und er verzichtet auch auf eine dem Stande der neueren Beethovenforschung entsprechende Neubearbeitung. Er vermittelt uns lediglich den größten Teil des Schindlerschen Wortlautes. Diesen originalen Text nimmt der Leser also zunächst zur Kenntnis: nicht jedoch, ohne alsdann im Anhang des Buches in den Anmer-

kungen über zahlreiche Fehler und Unstimmigkeiten aufgeklärt zu werden, die er soeben als bare Münze in Kauf genommen hat. Angesichts dieses Verfahrens vermag der unbefangene Leser schwerlich zu verstehen, daß ein Brief im Texte unabweislich mit 1800 datiert werden muß, der laut Anmerkung 1801 geschrieben worden ist; daß der Beginn des Beethovenschen Verkehrs mit Ferdinand Ries im Texte notgedrungen auf ebenfalls 1800 angesetzt werden muß, obgleich sich die Anmerkung alsdann zum richtigen Jahre, 1801, bekennt; daß der Text einen gewissen van der Eder namhaft macht, dessen wirklichen Namen, van den Eeden, erst die dazugehörige, nein, die nicht dazugehörige Anmerkung verrät, weil nämlich der Druckfehlerteufel zwischen die Anmerkungsnummerierung geraten ist, so daß die betreffenden Ziffern einander streckenweise nicht entsprechen. So wird der Genuß der Schindlerlektüre erheblich beeinträchtigt.

Bei seinem editionstechnischen Verfahren leitete den Herausgeber wohl die Einsicht, daß Anton Schindler, mag sein biographischer Kredit in letzter Zeit auch erheblich gestiegen sein, nicht zu jenen Autoren gehört, deren Geschichtsdarstellung inzwischen ihrerseits Geschichte geworden ist, wie das durchaus zutrifft etwa auf Otto Jahns Mozart oder auf Philipp Spittas Bach (welchen man daher auch nicht zu einer gekürzten Volksausgabe umschmieden sollte). Nach Inhalt und Form ist Schindlers Beethoven immerhin so veraltet, daß er dem 20. Jahrhundert als solchem nichts mehr zu sagen hat. Hieran ändert auch nichts der Vergleich zwischen Schindler und Eckermann, den der Herausgeber in seiner Einführung anstellt. Inwiefern die beiden Männer verwandte Naturen waren, sei hier nicht erörtert. Die Gei-

ster, denen sie dienten, der Stoff, den sie bearbeiteten, und die Ziele, die sie sich setzten, sind so unverwandt wie nur möglich. So wünschbar nicht nur, sondern so notwendig für jede absehbare Zeit Neudrucke von Eckermanns Gesprächen mit Goethe bleiben werden, so entbehrlich dünkt mich jeder mit Anton Schindler betriebene Wiederbelebungsanfang. Schindler ist zwar nicht besonders gut auf die Romantiker zu sprechen, aber ihre Schwächen teilt er in manchen Punkten. Nicht seine kleinen Irrtümer noch die Spuren seines mitunter versagenden Gedächtnisses sind tragisch zu nehmen; ungleich schwerer wiegt sein Mangel an Nüchternheit. Sein Beethovenbild trägt einen schwärmerischen Zug, mit welchem der Mensch unserer Tage nichts anzufangen weiß. 1800 oder 1801, Eder oder Eeden —, das sind Nichtigkeiten; wichtig allein ist die Beantwortung der Frage, ob das Beethovenjahrhundert wirklich und mit ihm Beethoven, wie Georg Schünemann gesagt haben soll und wie neuerdings Paul Höffer unter Berufung auf ihn ausdrücklich betont hat, beendet und abgetan sei, oder ob die wahre geistige Auseinandersetzung mit Beethoven, die wohl auf einigen materiellen, nicht jedoch auf den idealen Grundlagen eines Anton Schindler beruhen wird, erst kommen wird. Schindler hat uns unter diesem Gesichtspunkt nicht nur nichts zu sagen, sondern eine Anknüpfung an ihn könnte nur verheerend wirken. Vielleicht erstet das künftige Beethovenbild aus einer sachlichen Abwägung und einem Vergleiche jener beiden voneinander grundverschiedenen Wirkungsströme, die das einmal von Beethoven auf die unmittelbar folgende Zeit, das andere mal aber von Sebastian Bach auf eine ungleich ferner liegende Epoche ausgehen, eine Epoche, deren erste Regungen wir seit einigen wenigen

Jahrzehnten zu spüren bekommen. Möglicherweise wird sich Beethovens Werk in seiner historischen Wertung einige Abstriche gefallen lassen müssen; es ist groß genug, um sie vertragen zu können. Der Augenpunkt von Schindlers Perspektive liegt jedoch auf alle Fälle zu tief, um Beethovens Gestalt unverzerrt ins Bild zu bekommen, und ein Phänomen wie die Bachsche Kunst liegt überhaupt außerhalb seines Gesichtsfeldes.

Über die Erforderlichkeit bestimmter, vom Herausgeber für richtig gehaltener Auslassungen wird man leicht zweierlei Meinungen haben und auch vertreten können; über sie soll nicht gerechnet werden. Die Methode, die betreffende Lücke durch eine knappe kritische Inhaltsangabe zu überbrücken, kann fruchtbar sein, solange die betreffende Ergänzung organisch eingefügt wird und die biographische Darstellung sich nahtlos fortsetzt. Diese Bedingung wird nicht immer erfüllt. Schindlers Satz „Es mögen zur Erheiterung nur einige Stellen . . . folgen“ wird zum Beispiel getreulich abgedruckt, aber der Leser sieht sich um die in Aussicht gestellte Erheiterung betrogen, weil lediglich die lakonische Mitteilung einer Streichung erfolgt. Leider werden nicht alle Auslassungen konsequent vermerkt. Darüber hinaus wird zuweilen der Wortlaut ohne Begründung, aber auch ohne erkennbaren Grund geändert, wenn zum Beispiel aus dem Schindlerschen „Man würde sehr irren“ das Leysche „Man würde sich irren“ (S. 147) gemacht wird. Was in einer Originalbiographie ein bloßer Schönheitsfehler wäre, tastet bei der Reproduktion eines um ein Jahrhundert zurückliegenden, inhaltlich nicht unanfechtbaren Werkes die Substanz an, denn nur die, wenn auch vielleicht nur hypothetisch vertretbare, Klassizität der im Laufe der Zeit durch eine Art Edelrost verklärten

Form vermag den Neudruck einer derartigen Arbeit zu rechtfertigen. Auf Seite 110 wird ein Teil des Briefes an die Unsterbliche Geliebte (Schindler, 3. Aufl., Seite 98) im Faksimile reproduziert, Seite 111 dieser Teil abgedruckt. Wenn der Herausgeber seiner Methode hätte treu bleiben wollen, hätte er die Schindlerschen Lesefehler wiedergeben und sie in seinem Anmerkungsanhang richtigstellen müssen. Man wäre jedoch nicht Pedant genug, ihm das Abweichen von dieser Editionspraxis zu verargen, wenn er wenigstens den faksimilierten Briefteil in korrekter Entzifferung reproduziert hätte. Er ist jedoch weit entfernt davon. Schindlers Text wird lediglich zum grano salis abgedruckt: Schindler: „Eben jetzt“, Ley: „Eben erst“; Sch.: „Leben!!!!“, L.: „Leben!!!“; Sch.: „Was bin ich“, L.: „Was ich bin“; Sch.: „im Menschen . . .“, L.: „im Menschen . . .“; Sch.: „Ach Gott! so nahe! so weit!“, L.: „Ach Gott! so weit!“. Beethovens (auf der Nebenseite wiedergegebene!) Originalhandschrift wird, wie es scheint, völlig ignoriert: Beethoven: „Abends Montags“, L.: „Montagabends“; B.: „aufgegeben werden müssen. Montags, Donnerstags, die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. Du leidest!“, L.: „aufgegeben werden müssen. Du leidest!“; B.: „bist du mit mir“, L.: „bist auch du mit mir“; B.: „so!!!!“, L.: „so!!!!“; B.: „als sie zu verdienen“, L.: „als sie wirklich zu verdienen“.

Die Redigierung und Überwachung einer derartigen Neuausgabe ist ein schwieriges und undankbares Geschäft. Man spürt an der Gesamtanlage und an manchen Einzelheiten, daß sich der Herausgeber, dessen frühere erfolgreiche Bemühung um Beethoven wohlbekannt ist, mit Fleiß und Ernst seiner Aufgabe gewidmet hat; das vermag jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen, daß dem Ergeb-

nis manches an Vollkommenheit mangelt. Die liebe- und geschmackvolle Ausstattung des anspruchsvollen Bandes wird viele Leser locken.

Walther Vetter

Bernhard Paumgartner: Mozart. (4. Aufl.) Atlantis-Verlag, Freiburg und Zürich 1945. 555 S.

Das schon in vierter Auflage vorliegende Buch Paumgartners reiht sich in die wertvollsten Erscheinungen des neueren Mozartschrifttums ein. Es hat die ganze innere Wärme eines Bekenntnisbuches, wie es der einstige Direktor des Salzburger Mozarteums wohl einmal schreiben mußte, es vermittelt uns eine Anschauung von Leben und Werk Mozarts, wie man sie sich eindringlicher nicht wünschen kann. Für die Echtheit dieses Mozartbildes bürgt ein Künstler und Wissenschaftler, der sich für seine Vertrautheit mit dem Gegenstand seiner Darstellung zugleich auf einen reichen aufführungspraktischen Erfahrungsschatz berufen darf. Daraus ergeben sich mancherlei wertvolle Anregungen für die Praxis, z. B. Anm. 158 der Vorschlag, Mozarts erste, als „Divertimento-Konzerte“ anzusprechende Klavierkonzerte einmal (nach eigener Vorschrift des Komponisten) mit einfach besetztem Streichquartett zu spielen. Die Anmerkungen bergen eine Fülle kritischer Ausführungen zur Überlieferung der Werke. Insbesondere werden einige „Neuentdeckungen“ aus den letzten Jahren scharf überprüft, so die 1944 von N. Negrotti aus einer Cremonenser Bibliothek ans Licht gezogene C-dur-Sinfonie, die der Herausgeber für ein Mozartsches Jugendwerk halten möchte. Sie erscheint P. (Anm. 51) ebenso verdächtig wie das von M. Seiffert 1934 veröffentlichte Fagottkonzert (K. Anh. 230a, vgl. Anm. 71) oder (Anm. 84) das „Adelaide-Konzert“ für Violine, das 1933 bei Schott erschien, vermutlich eine Kompilation

aus mehreren Stücken, wie sich ähnlich ja die im selben Verlag herausgekommenen „Wiener Sonatinen“ längst als freie Klavierbearbeitungen von Sätzen aus fünf Bläserdivertimenti erwiesen haben, worauf der Verf. übrigens merkwürdiger Weise nicht eingeht.

Es kann den Wert des Buches, dessen Darstellung in den Milieuschilderungen und den treffenden Personencharakteristiken seine besonderen Höhepunkte erreicht, in keiner Weise schmälern, wenn zur Beachtung bei einer weiteren Auflage einige Unebenheiten angemerkt werden. Zu S. 20: A. Einsteins Bearbeitung des „Köchel“ von 1937 ist durch die bei Edwards in Ann Arbor, Michigan 1947 erschienene, um 70 Seiten erweiterte neueste Ausgabe überholt. Die frühe vierhändige C-dur-Sonate (Anm. 39) ist nicht nur mit dem Menuett, sondern ganz veröffentlicht im Anhang von K. Ganzer und L. Kusche, Vierhändig, 1937 (Faksimile) und als Einzelausgabe im Afas-Musikverlag H. Dünnebeil, Berlin. Zur unvollendeten vierhändigen Sonate K. V. 357 sind jetzt die Ausführungen von W. Georgii, *Klaviermusik*, 2/1950, S. 544ff. zu vergleichen. Zur Literatur über die Klavierkonzerte (Anm. 72) gehört noch Fr. Blumes Studie „Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts“, *Mozartjb.* 2, 1924, S. 79 ff. Noch ein Versehen: Der Verf. der Anm. 177 zitierten Arbeit über das Klangsymbol des Todes heißt Goerges, nicht Joerges. Willi Kahl

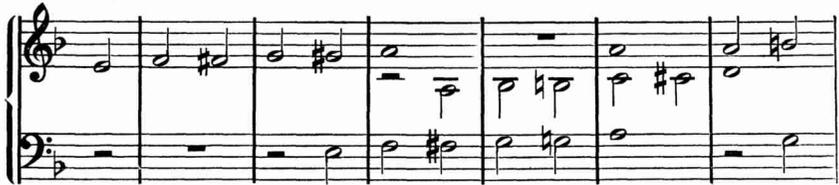
Edmund Horace Fellowes: *The English Madrigal Composers.* Second Edition. Oxford University Press. 1948.

Fellowes gebührt das große Verdienst, das englische Madrigal durch seine Ausgaben und das nun in der zweiten Auflage vorliegende Buch recht eigentlich erschlossen zu haben. Er ist ein gründlicher Kenner seines Stoffes,

und so ist, was tatsächliche Darstellung, was Aufzählung (etwa im Appendix 2 mit alphabetischer Nennung aller Madrigale), was Schilderung der Eigentümlichkeiten der einzelnen Komponisten anbelangt, sein Buch ein sicherer Führer durch das große, aber, mit dem italienischen Madrigal verglichen, eben doch auch begrenzte Gebiet. Anders steht es mit dem Nutzen des Buches, wenn man von ihm weitere Aufschlüsse über Stil und Geist des englischen Madrigales überhaupt und der einzelnen Komponisten erwartet. Da bleiben viele Wünsche offen. Es ist so, als ob Fellowes die Entwicklung der Musik-

Madrigal Marenzios, der wohl den bedeutendsten Einfluß auf die Engländer gehabt hat. Die Engländer übernehmen Stil und Einzelheiten der italienischen Vorbilder vollkommen. Trotzdem hat das englische Madrigal eine spezifisch englische Note: Hier möchten wir einmal Genaueres wissen! Der größte Unterschied dürfte nicht in den sentimental, mit Chromatik gearbeiteten Madrigalen liegen, die oft vollkommen den italienischen Spätstil spiegeln, sondern in den heiteren, frischen. Hier sind vielleicht die nationale Anlage und der Einfluß des Volksliedes zu spüren, vielleicht, denn sie müßten nachgewiesen werden.

B 1 I'll sing my faint farwell



B 2 O rara e no - va legge



wissenschaft nicht mitgemacht hätte: Sein Standpunkt ist etwa der Robert Eitners. Er kennt und zitiert nicht z. B. die Dissertation von Heurich, John Wilbye in seinen Madrigalen, bei Becking gearbeitet, 1931. Diese Arbeit sei trotz mancher Schwächen deshalb erwähnt, weil hier eben der Versuch unternommen wird, der Eigentümlichkeit des englischen Madrigals durch Vergleichung mit dem italienischen gerecht zu werden, dem italienischen oder, sowohl für Wilbye als für die meisten Engländer, dem

Das, was Fellowes an chromatischen Besonderheiten schildert, ist samt und sonders nach italienischen Vorbildern gearbeitet. Wenn Weelkes (S. 193) also beginnt (B 1), so folgt er durchaus Marenzio (B 2).

Dürftig ist der Passus über die italienischen Madrigalisten S. 37. Zur Etymologie des Wortes Madrigal hat Strich noch auf die Bedeutung des Wortes Matricalis als Bastard hingewiesen. Madrigal wäre Bastard zwischen Poesie und Musik. Befriedigend ist diese Erklärung freilich

nicht. Biadene hat in seinem Hinweis (S. 45 zitiert) auf *lingua materna* wohl eher Recht. Der Verf. behandelt auch die Frage des Rhythmus und der Übertragung. Es ist eigentümlich, daß das Ausland von der bei uns seit ca. 1925 (zuerst von K. Ameln in der Übertragung eines *Biciniums* von Rhau angewandten) üblichen, oder doch bevorzugten Schreibweise, die Notenwerte zu konservieren und den Taktstrich zwischen die Zeilen zu setzen, nichts wissen will und auch bei uns Herausgeber wieder von dieser Übertragungsweise zurückweichen. Sie ist die einzig richtige: erstens, weil die Noten in der ursprünglichen Schreibweise bewahrt werden, zweitens, weil der Taktstrich nur als Mensurstrich, nicht als Iktus setzender Strich in Erscheinung tritt. Die S. 128 und 130 zitierten Übertragungsweisen mit in den Stimmen wechselnden Takten, die Leichtentritt vor allem weit getrieben hat, sind für die Praxis noch verwirrender als jede andere Notierung. Die pure Umsetzung in Dreitakt z. B. wird der Feinheit der Spannung zwischen Mensur-Grundmetrum und schwebend-abweichender Betonung nicht gerecht, sie vergrößert plump ein sehr feines rhythmisches Problem. (Ich habe auf dem Kongreß in Basel versucht, das einmal aufzuzeigen, vgl. den erscheinenden Bericht.) Fellowes stellt diese Frage der Notierung etwas naiv, ohne Erkenntnis des schwierigen Problems dar.

Hans Engel

Max Wegner: Die Musikinstrumente des alten Orients. Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster in Westfalen 1950. 8°, 73 S. 9 Abb., 17 Tafeln.

Ähnlich seinem Buche über „Das Musikleben der Griechen“ nimmt Max Wegner in dem vorliegenden Bändchen vornehmlich zeitgenössische Darstellungen in Malerei und Plastik als Quellen seiner Untersu-

chungen in Anspruch. Er ist damit zwar mehr nur Kunsthistoriker als Archäologe, andererseits verschmäht er es nicht, die wenigen literarischen Belege in gleicher Weise heranzuziehen. Im Gegensatz zu dem erstgenannten Buche beschränkt er sich in diesem Titel auf die Musikinstrumente. Er steckt damit zugleich die Grenzen seines Forschungszieles ab, indem er sich, wie bislang allerdings auch fast alle professionellen Instrumentenkundler, nur auf das Formale beschränkt. Aus vereinzelt Andeutungen über die eigentlich musikalische Seite der Tonwerkzeuge, deren vorherrschende Bedeutung er selbst betont, wagt W. keine Schlüsse zu ziehen; so bei der mittelminoischen Leier mit ihrer vermutlich „doppelten Viertonteiler“, bei den verschiedenen Ensembles der 18. ägyptischen Dynastie oder den spätassyrischen Orchestern. Was daraus zu folgern ist, muß dann „der Musikforscher ermesen“. Es bleibt zu hoffen, daß diese Anregung eines „Außenseiters“ zu einer schon lange notwendigen Erweiterung der allgemeinen Instrumentenkunde auf wirklich musikalische Fragen beitragen möge.

Im übrigen ist das Buch eine bedeutsame Ergänzung der Darstellung des griechischen Musiklebens. Als Anlaß seiner Untersuchungen bezeichnet W. zu Anfang die bisher übliche Auffassung, daß die griechische Musik unselbständig sei und sich in sklavischer Abhängigkeit von den vorderorientalischen Kulturen befinde. Um das behaupten zu können, müsse man sich einmal genauestens mit der orientalischen Musik befassen. Nachdem er dies dann unternommen hat, kommt er zu dem überraschenden und doch sehr einleuchtenden Schluß, daß von einer solchen Abhängigkeit zumindest für die Anfänge der griechischen Musik nicht die Rede sein könne. Beweise sind ihm die vorbild-

lose Form der Phorminx, deren geringere Saitenzahl, das Festhalten an der dann kanonischen Zahl von sieben Saiten, die Abneigung gegenüber den orgiastischen Schlagzeugen des Orients, die nur in Griechenland vertretene Syrinx, das Aufkommen der Theorie, die sich nur aus einer autochthonen Praxis entwickelt haben könne, und anderes mehr. Ja selbst die Terpandersche Umgestaltung der vermutlich kleinasiatischen Leier stelle eine selbständige geistige Tat dar. Zur Klärung gerade dieser Frage erhofft sich W. noch aufschlußreiche Ergebnisse aus den Ausgrabungen in Karatepe, die er hier nur andeutungsweise auswerten konnte. Als weitere Gegensätze zwischen Griechenland und dem Orient erwähnt der Verf. das nur in Hellas vertretene hohe Ethos der Musik sowie die Folgerichtigkeit der instrumentenbaulichen Entwicklung, der im Orient eine große Vielfalt und zugleich Regellosigkeit der Erscheinungsformen gegenüberstehe. W. versucht auch gar nicht, für diese vielfältigen Typen jeweils gemeinsame Wurzeln zu finden. Er vertritt entschieden die Auffassung, „daß in ähnlicher kultureller Lage an verschiedenen Orten das Gleiche unabhängig voneinander hervorgebracht werden kann“. Damit stellt er sich, wie in vielen weiteren Einzelheiten, in Gegensatz zu Sachs, dessen „geographische“ Methode er ebenfalls nicht anerkennt, wenn er beispielsweise eine Abhängigkeit der ägyptischen Leiern von den sumerischen leugnet, weil diese Typen im Zwischenstromland selbst verschwinden. Die Betrachtung beginnt mit Ägypten, wendet sich dann dem Zwischenstromland zu und später den Hethitern, Syrien und schließlich Hellas. Es ist bedauerlich, daß dem Verf. die Veröffentlichungen Hickmanns über die altägyptischen Instrumente offenbar nicht bekannt geworden sind. Trotzdem kann er hier allein an Bildwerken

mit größter Fülle aufwarten. Da bewährt sich oft der Kunsthistoriker, der vieles richtiger zu deuten vermag. So kann er beispielsweise die beiden bislang angenommenen Typen der Bogenharfe auf einen einzigen reduzieren, da es sich bei den Darstellungen der Instrumente nur das eine Mal um eine Seiten-, das andere Mal aber um eine Aufsicht handelt. Durch die gleiche, geschultere Beobachtungsgabe zeigt W., daß auch die frühen kurzen Flöten bereits Doppelinstrumente waren, womit zugleich Sachs' relativ späte Datierung der Doppelboe widerlegt wird. Die Winkelharfe wird jetzt früher angesetzt, die Schulterharfe dagegen später. W. hält letztere außerdem möglicherweise für den Vorläufer der ägyptischen Lauten. Die plättchenlosen Sistrin sind nach seinen Forschungen nur späte Kultgeräte, als Musikinstrumente haben sie also ihre Charakteristika beibehalten. Ebenso wie W. sinngemäß die musikalisch bedeutsameren Instrumente eingehender behandelt, widmet er auch der kulturell am höchsten stehenden Epoche, der 18. Dynastie, den meisten Raum. Die Spätzeit kann er danach kürzer abtun. Wichtig ist ihm dabei die Erkenntnis, daß nach einem Jahrtausend des allgemeinen Niedergangs möglicherweise einzelne Instrumente nun wieder von außen zurückkehrten.

Die bildlichen Darstellungen von Musikinstrumenten setzen im Zwischenstromland nur wenig früher ein als in Ägypten, ebenfalls im zweiten Viertel des dritten Jahrtausends v. Chr. Sie sind hier aber nicht so sorgfältig ausgeführt, so daß man bei einer Auswertung zwar vorsichtig zu Werke gehen muß, andererseits aber doch manche Unvollkommenheit logisch ergänzen darf, wie etwa bei den ohne corpus wiedergegebenen Harfen. W. führt hier mehr als vorher auch aufgefundene Exemplare an. Wäh-

rend er sich betreffs der Spielweise genau wie bei den ägyptischen Instrumenten auf die Vermutungen von Sachs beruft, muß er dessen Angaben über die Entstehung der Laute anzweifeln, da das Belegstück, ein Tonrelief aus Nippur, wohl viel später als 2500 v. Chr. zu datieren ist. Trotzdem läßt er die Priorität insofern gelten, als er die ersten Lauten im Zweistromland um 500 Jahre früher ansetzt als bei den Ägyptern oder Hehitern.

Bei letzteren führt W. das Relief aus Alaca Hüyük an und macht im Gegensatz zu Sachs wenigstens eindringlicher auf die ungewöhnliche Einziehung des corpus aufmerksam. Im übrigen seien die kleinasiatischen Bildwerke oft sehr willkürlich; so wird in den Kleinfürstentümern z. B. auch einmal eine Leier ohne corpus dargestellt. Man hat diese und eine daneben befindliche normale Leier als die alttestamentlichen Kinnor und Nebäl zu deuten versucht, was W. aus sprachlichen Gründen ablehnt.

Bei der Betrachtung Syriens wendet sich W. gegen die überschwengliche Darstellung von Sachs, der hier trotz fehlender Quellen den Ausgangspunkt vieler Instrumente der alten Welt sieht. Der Verf. erkennt Syrien lediglich als Sammelbecken und Durchzugsland an, möglicherweise z. B. für die in Ägypten und im Zweistromland auftauchenden Kastelleiern. Für die bislang nicht deutbare Besattung einer im ägyptischen Grabe in Beni Hassan abgebildeten syrischen Leier findet W. ebenso eine einfache, zeichentechnische Begründung, wie er den Mut hat, das merkwürdige, von Galpin nicht überzeugend als Psalter interpretierte Instrument auf einem Elfenbeinbüchsen des 10. oder 9. Jhdts. kurzweg für ein Xylophon zu halten.

Bei der Besprechung der israelitischen Instrumente ist der Verf., da nur wenige und dazu fremde Bild-

wiedergaben vorhanden sind, auf die in der Bibel vorkommenden Instrumentennamen angewiesen. Er ist zwar sehr zurückhaltend in der Deutung, kann aber manch neue Ergebnisse bringen. So zeigt er, daß es Doppelblasinstrumente hier nicht gegeben haben kann. Kinnor und Nebäl sind danach Leier und Harfe.

Vor den schon erwähnten Schlußbetrachtungen werden nur die gleichzeitigen Musikinstrumente im Raum von Hellas eingehender besprochen, d. h. also die minoisch-mykenische Epoche. Nicht ganz einzusehen ist hier die nur schlecht begründete Ablehnung der Vorderstange an der in der Kykladenkultur zu Ende des dritten Jahrtausends abgebildeten Harfe.

Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen der musikalischen Praxis, bleibt das ganze Buch stets formal eng an den Untersuchungsobjekten. Die geschichtliche Einordnung geschieht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten. Als Quellenlexikon ist das philologisch äußerst exakte Werk von großem Wert. Leider konnte W. nicht alle bekannt gewordenen Darstellungen wiedergeben lassen; leider deshalb, weil die so vollständig wie möglich und sehr übersichtlich vermerkten Bildfunde und heutigen literarischen Arbeiten größtenteils nur sehr schwer zugänglich sind. Die originalen Namen sind zwar beigefügt, im Verlauf der Betrachtungen aber oftmals durch deutsche Bezeichnungen ersetzt, entgegen der Absicht, sie gerade zur Vermeidung von Verwechslungen heranzuziehen. Die Erwähnung von bilderschriftlichen Begriffen ist bei Angabe des Armes als des Symbols für Singen aufschlußreich für das Studium der Cheironomie. Die Brauchbarkeit des Buches wird nicht unwesentlich erhöht durch die beigefügten und zuvor genau erläuterte Übersichtstafel, die nach Hauptkulturen und Epochen geglie-

dert ist und die einzelnen Instrumente in Umzeichnungen wiedergibt.

Kurt Reinhard

Kurt Overhoff: Richard Wagners Tristan-Partitur. Eine musikalisch-philosophische Deutung. Julius Steeger & Co. GmbH., Bayreuth 1948. 88. S.

Einen „geistigen Kompaß für den der Tristan-Partitur gegenübergestellten Studierenden oder Interpretieren“ will der Verf. mit diesem Buch geben, — ein sehr verdienstvolles Unterfangen, wenn man bedenkt, wie schwierig besonders für den Anfänger das Durcharbeiten der umfangreichen „Tristan“-Schriften von Kurth und Lorenz ist und wie sehr gerade der „Tristan“ einer verständnisvollen Erläuterung bedarf. Es ist die Arbeit eines Musikers, der seine „Tristan“-Partitur aus dem FF kennt und der diese Kenntnisse vor allem in den letzten drei Kapiteln in soliden Analysen der drei Akte niedergelegt hat. Warum aber muß, wie so oft in der Wagner-Literatur, auch hier wieder vor diesem Wunderwerk eine philosophisch-mystische Barriere errichtet werden? Der Verf. betont mit Recht, daß das echte Kunstwerk alle philosophischen Systeme „übergreife“; glaubt er im Ernst, daß „allein philosophisches Denken einen Schlüssel für wahres Verstehen“ liefere? „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe“, lautet Wagners Urteil über den „Tristan“, und in seiner allerersten Äußerung über den Plan zu diesem Werk in einem Brief an Liszt bezeichnet er ihn als „die einfachste, aber vollblutigste musikalische Komposition“. Freilich liegt der Kern des Werkes in der Sphäre des Transzendentalen, und es ist gewiß nicht möglich, ihn mit rein musikalischen Begriffen herauszuschälen. Wagner zeigt sich in dieser Partitur als Meister des musi-

kalischen Satzes, mag man diese Technik nun mit dem Verf. als „doppelten Kontrapunkt“ bezeichnen oder nicht; die Größe des „Tristan“ und der Grund für seine einzigartige und maßlos erregende Wirkung aber liegen eben in der Art und Weise, wie diese geradezu raffinierte Meisterschaft der Satztechnik bis zur letzten Note mit nicht begrifflichen, sondern empfindungsmäßigen Beziehungen geladen ist. Auf alle diese Beziehungen weist der Verf. eingehend hin, doch scheint es mir für einen „geistigen Kompaß“ angebrachter, einen klaren Weg durch diesen komplizierten, psychologisch-symbolischen Kampf zwischen Tag und Nacht, zwischen Schein und Sein, zu weisen, als sich im Gestrüpp mitunter recht subjektiver Deutungen zu verlieren; was z. B. ein Exkurs über den „militärischen Ehrenkodex“ in einer „Tristan“-Einführung zu suchen hat, vermag auch der gutwilligste Leser nicht einzusehen. — Im Einzelnen enthält das Buch viele feinsinnige Beobachtungen von Motivverwandlungen und -verschmelzungen. Auch die Abstufung der drei Aktstile und ihre Steigerung von der Ein- über die Zwei- zur Dreidimensionalität des Orchestersatzes ist, wiewohl das Wort „Kimmung“ hier recht mißverständlich wirkt, sehr aufschlußreich dargestellt. In einer Zeit aber, da es gilt, Wagner für die von seiner Welt wegstrebende Jugend zu retten — nicht um seinen, aber um dieser Jugend willen —, wäre es doch besser, einmal die verschlungenen Pfade nachwagnerischer philosophischer Deuteleien zu verlassen und das mit Herzblut geschriebene Wunderwerk des „Tristan“ schlicht als musikalisch-dramatisches Kunstwerk zu behandeln. Wahrhaftig, es kann diese Betrachtung vertragen!

Anna Amalie Abert

Hans Hickmann: *Miscellanea musicologica*. Zwei Hefte mit zusammen sechs Aufsätzen. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1948/1949. 8°. 26 und 39 S. Zahlr. Abb.

Hans Hickmann: *Cymbales et crotales dans l'Égypte Ancienne*. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1949. 8°. 95 S. Zahlr. Abb.

Diese verschiedenen Abhandlungen erschienen kurz hintereinander als Sonderdrucke aus den „Annales du Service des Antiquités de l'Égypte“. Sie beschäftigen sich zumeist mit instrumentenkundlichen Fragen und bilden, da die betreffenden Objekte größtenteils im Kairoer Museum lagern, eine Ergänzung des dortigen, im musikalischen Teil ebenfalls von Hickmann verfaßten *Catalogue général*.

In den Miszellen findet sich zuerst die „Notiz über eine Harfe des Kairoer Museums“. Es handelt sich dabei um eine Bogenharfe, die wegen ihrer geringen Ausmaße allgemein als Modell oder Kinderinstrument angesehen wird. Das Stück interessiert darum besonders, weil es, im Gegensatz zu anderen Exemplaren statt aus zwei oder drei, aus vier Bauteilen besteht. Während H. hier eine genaue Beschreibung des Instruments mit mehreren Konstruktionszeichnungen folgen läßt, geht es ihm bei einer anderen, gedrungeneren und spatenförmigen Bogenharfe mehr um die Datierung. Auf Grund eines Vergleichs mit einer alten Plastik kann er sie zeitlich früher ansetzen, als es bisher geschehen war. In einer weiteren Studie befaßt sich H. mit einer auf Bildwerken erkennbaren antiken Laute, die schon eine Einkerbung ihres corpus erkennen läßt und damit als Vorläufer des späteren „luth échancre“ gelten kann. Ebenso läßt sich auch ein früher Typ der Kurzhalslaute nachweisen, neben dem auch

bereits die Birnenform, als der andere Zweig in der Gruppe der Langhalslauten, vertreten ist. Dankenswert ist dieser kleine Beitrag deshalb, weil er dazu beitragen kann, die immer noch dunkle Entwicklungsgeschichte der Saiteninstrumente etwas weiter aufzuhellen, obwohl es sich dabei nicht gerade um Urtypen handelt.

Ebenso interessant ist die überblickhafte Betrachtung der verschiedenen Möglichkeiten der Saitenspannung der alten Leiern, Harfen und Lauten. H. unterscheidet dabei zwei Grundarten, einmal die Stimmung durch untergeschobene Polster, wobei gelegentlich auch noch die Saiten verschoben oder die Verschnürung beweglich gehalten sein können, und als zweites die Spannung durch einen veränderbar aufgehängten Saitenhalter.

Besonders aufschlußreich sind die Untersuchungen mehrerer prähistorischer, mit einem künstlichen Loch versehener Schneckengehäuse. H. tritt hier der Auffassung entgegen, daß diese Geräte stets nur als Rasselgehänge verwendet worden seien. Er behauptet vielmehr, daß zumindest die vorliegenden Exemplare als Pfeifen anzusehen sind. Als Nachweis dafür zitiert er nicht allein aus Reiseberichten, in denen von einer entsprechenden Verwendung bei heutigen Primitiven die Rede ist, er macht vielmehr auch auf akustisch-bauliche Merkmale aufmerksam, so beispielsweise auf die typisch mundlochartige Ovalbohrung, die sich meist in der Spitze des Schneckengehäuses befindet.

In der einzigen nicht instrumentenkundlichen Abhandlung der Miszellen zeigt H., daß in der heutigen koptischen Kirchenmusikpflege noch die altägyptische Cheironomie fortlebt. Leider fehlt hier als Gegenüberstellung zu den Abbildungen des mit Handzeichen arbeitenden koptischen

Chorführers das andernorts wieder-gegebene Relief aus der Zeit um 3000 v. Chr. Die durch fünf Jahrtausende gleichgebliebene Singmanier mit der gekräuselten Stirn und das unveränderte Fortleben der Cheironomie wären dann noch anschaulicher geworden.

Umfangreicher ist das Heft „Zymbeln und Klappern im alten Ägypten“. Der Verf. führt hier in der nun schon gewohnten Gründlichkeit nicht allein alle verschiedenen Typen auf, wobei er den genauen Beschreibungen umfangreiches Bildmaterial beifügt, er gibt auch Hinweise auf die Spielarten der Instrumente, die Gelegenheiten ihres Gebrauchs und macht auf viele gegenwärtige Erscheinungen namentlich der koptischen Musikpraxis aufmerksam. Dabei kann er vielfach auf Beziehungen zwischen den neuen und alten Kulturen hinweisen und aus heutigen Gewohnheiten, beispielsweise der Art der rhythmischen Verwendung, Rückschlüsse auf frühere Epochen ziehen. Alle Abhandlungen zeigen, wie vorteilhaft die langjährige persönliche Anwesenheit eines vergleichenden Musikwissenschaftlers oder Instrumentenkundlers in einem musikalisch zu erforschenden Lande ist. Es lassen sich so alle Objekte und Erscheinungsformen nicht nur viel komplexer erfassen, es resultiert daraus auch zwangsläufig die Notwendigkeit, sich auf ein begrenztes und damit intensiver zu bearbeitendes Gebiet zu beschränken. H. ist, wie nur wenige, in dieser vorteilhaften und zugleich glücklichen Lage. Man darf darum auf noch weitere Forschungsergebnisse hoffen, die durch die vorbildlich saubere Methodik des Verf. besonders wertvoll erscheinen müssen.

Kurt Reinhard

Ignaz Pleyel: Sonaten für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello. Op. 16, Nr. 1, 2, 5. Hrsg. v. Hans

Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt 1949. (Organum. Reihe 3, Nr. 35—37.)

Mit den vorliegenden Heften verläßt die nach M. Seifferts Tode von H. Albrecht betreute, bestens bekannte Sammlung „Organum“ an einem entscheidenden Punkte den bisher eingeschlagenen Weg. Ohne der alten Tradition auf die Dauer untreu werden zu wollen, läßt sie nun doch einmal die Barockzeit hinter sich und begibt sich in einen Bereich der Musikgeschichte, aus dem es nicht weniger unverdientermaßen vergessenes Musiziergut wiederzubeleben gibt, das in weitem Umfang der Praxis, vor allem der Hausmusik zugeführt werden sollte. Treffend wird diese neue Aufgabe, der das „Organum“ dienen will, vom Herausgeber damit begründet, daß wir allzu leicht übersehen, wie sehr auch die Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens „den Besten ihrer Zeit gelebt“ haben, nicht anders als vorher etwa Telemann oder J. G. Walther. Für den Historiker haben Namen wie Pleyel, Koželuch, Krommer und viele andere noch einen besonderen Klang. Wir wissen, daß gerade ihre Musik die musikalische Umwelt war, in der etwa der junge Schubert hörend und fleißig musizierend im Konvikt heranwuchs. Manche Spuren seines Schaffens führen auf solche Jugendeindrücke, und man wird ihnen in einem weiteren Sinne, nicht gerade im engeren eines Zitats, nunmehr vielleicht auch das Anfangsthema des dritten hier vorgelegten Pleyelschen Trios zurechnen dürfen, wenn man mit ihm einmal die „Geste“ des ersten Themas in der C-dur-Sonate des jungen Schubert vom September 1815 vergleicht, dessen Typik natürlich auch nach H. Költzsch (Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 61) auf die sinfonische Musik vor und nach 1800 weist.

Dieses dritte Trio hebt sich nun freilich auch in seinem Mollcharakter und dem Zug zum Dramatischen, wie ihn das gemeinte Thema erkennen läßt, von den anderen beiden wesentlich ab, zeigt uns aber zugleich, welchen Ausdrucksreichtums Pleyel fähig war. Wo die Wurzeln seines Stils zu finden sind, ist bei dem Schüler Haydns keine Frage. Mozart hat das einmal so ausgedrückt, als er seinem Vater (24. 4. 1784) einige Pleyelsche Quartette glaubte empfehlen zu sollen: „Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplacements“ (Die Briefe W. A. Mozarts. Hrsg. von L. Schiedermaier, 2, 1914, S. 252). Die frühe Weltgeltung Haydns spiegelt sich nicht zuletzt, wie das W. H. Riehl (Musikalische Charakterköpfe, 1³, 1861) einmal ausgesprochen hat, geradezu in der Weltläufigkeit der Musik seines Schülers: „Die Haydnsche Schule machte in seinen leichten Werken die Reise um die Welt, die Engländer importierten Pleyelsche Musik in ihre Colonien jenseits des Äquators“. Nimmt man nun zu dieser Nachfolge Haydns, was etwa das zweite der Trios an Mozartschem Einfluß aufweist, so wird man bald übersehen können, womit Pleyel „den Besten seiner Zeit gelebt“ hat. Es ist eine Übertragung der musikalischen Sprache vor allem Haydns und dann Mozarts auf eine Ebene, auf der sie weitesten Liebhaberkreisen zugänglich wird. Vom Technischen aus läßt sich das mit dem durchaus „handlichen“ Passagenwerk der Klavierparte vorliegender Trios gut belegen. Aber auch sonst. Was dabei gerade die „Besten“ der Zeit angesprochen haben muß und somit auch heute noch lebensfähig ist, wird natürlich niemals in der ganzen Breite eines Lebenswerkes von der Ausdehnung des Pleyelschen zur Geltung

kommen können, aber in diesen Trios und sicherlich noch in vielen anderen seiner Werke tritt es deutlich genug zutage. Sätze wie das Rondo des ersten Trios brauchen die Nachbarschaft Haydnscher Finales nicht zu scheuen. Zumal sein Schluß ist Geist von Haydns Geist.

Die drei Trios entstammen den „Trois Sonates pour le Piano-forte, accompagné de Flûte ou Violon et Violoncello“, op. 16 und zwar der „Seconde édition“ des Offenbacher Verlegers André. Die Fassung des Titels der Vorlage könnte auf den weitverbreiteten Typus der Klaviersonaten mit ad libitum begleitenden Instrumenten schließen lassen. Aber man muß sich klar machen, wie gern die Verleger Kammermusik gerade so zu etikettieren geneigt waren, um ihre Marktgängigkeit in den Liebhaberkreisen zu erhöhen, denen ja eben der ad-libitum-Charakter mit der Möglichkeit, solche Stücke bei Gelegenheit auch ohne Streicher als Soloklaviermusik zu musizieren, so sehr entgegenkam. Bekanntlich hat diese Situation durch eine Unterbewertung der ad-libitum-Streicher zu argen Mißverständnissen im Nachleben der Kammermusik J. Schoberts geführt (vgl. E. Reeser, De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart, 1939 und meine Besprechung AfMf, 5, 1940, S. 236). Solche Mißverständnisse kann es natürlich bei Pleyels „Sonates accompagné de Flûte ou Violon et Violoncello“ nicht geben. Hier liegt klar zutage, daß das Klaviertrio auf dem besten Wege ist, das für die Wiener Klassik geltende neue Verhältnis der Stimmen zueinander zu gewinnen, was dann endgültig durch Beethovens obligates Akkompagnement entschieden wurde. Freilich zeigt das Violoncello noch die von Haydns Klaviertrios her geläufige generalmaßmäßige Bindung an die linke Klavierhand. Anders die Stel-

lung der Violine zum Tasteninstrument. Man achte besonders auf das Dialogisieren zwischen dem Klavier und der Violine im langsamen Satz des ersten Trios.

Für die Datierung der Trios dürfte sich über die Annahme des Herausgebers hinaus („in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts“) wohl kaum etwas Genaueres ermitteln lassen. E. L. Gerber, der sich um alle Einzelheiten der Werkverzeichnisse in seinen beiden Tonkünstlerlexika immer mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit bemüht hat, weist darauf hin, daß Pleyels erstes Instrumentalwerk 1785 erschien (*Historisch-biographisches Lexicon*, 2, 1792, Sp. 161), muß sich aber dann später beim Versuch, das alte Werkverzeichnis zu vervollständigen (*Neues historisch-biographisches Lexikon*, 3, 1813, Sp. 735) angesichts der vorliegenden Verlegeranzeigen über das „wahre Katalogen-Labyrinth“ beklagen, in dem Pleyels Werke „in funfzehnerley Nummern und zugleich durch das Arrangiren, in funfzehnerley Titeln und Gestalten erscheinen“. Ob die mir z. Zt. nicht zugängliche Arbeit von J. Klingenberg, J. Pleyel und seine Streichquartette, Diss. München 1926, in das bibliographische Labyrinth der Überlieferung von Pleyels Werken soviel Licht gebracht hat, daß daraus auch für die Datierung des Klaviertrios op. 16 etwas zu gewinnen wäre, weiß ich nicht. Editionstechnisch darf die vorliegende Ausgabe vorbildlich genannt werden. Die Originalgestalt der Vorlagen wird nie durch willkürliche Zutaten des Herausgebers angetastet, höchstens gelegentlich durch sinnvoll ergänzende praktisch brauchbarer gemacht. Dankbar wird der Musizierende die Tempohinweise entgegennehmen, vor allem die beachtenswerte Warnung vor der heute bei der Aufführung klassischer Musik oft so beliebten Tempoverhetzung.

Ein kleiner Stichfehler der Vorlage (op. 16, Nr. 1, S. 1, 2. System, Takt 3, vorletztes Achtel der linken Hand g statt fis) verbessert sich von selbst.

Willi Kahl

Joseph Schillinger: *The Mathematical Basis of the Arts*. Philosophical Library, New York, 1948. 696 S.

Der Gedanke, die Künste insgesamt und ganz besonders die Musik aus mathematischen Prinzipien ableiten zu wollen, das darf man wohl sagen, ist alt. In der klassischen abendländischen Tradition geht er bekanntlich auf die Pythagoräer zurück; aber schon diese schöpften ihrerseits aus älterer, vorder- oder auch mittelasiatischer und ägyptischer Zahlenmystik. Diese ehrwürdige Überlieferung ist seither zu keiner Zeit abgerissen; aus dem Raum der mythisch-metaphysischen Spekulation hat sie sich mehr und mehr, im Zuge allgemeiner Säkularisierung, verwissenschaftlicht und entsprechend verwandelt; so — um nur größte Namen zu nennen — bei Kepler, Leibniz, Leonhard Euler. In jüngster Vergangenheit und Gegenwart sind hier vor allem die weitausgreifenden vergleichend-historischen Forschungen von A. v. Thimus zu nennen (*Die harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln 1868 und 1876), die allerdings strenger Quellenkritik grobenteils nicht standhalten. Einen bewußten Jünger und Fortsetzer hat Thimus unter den Lebenden in Hans Kayser gefunden (*Vom Klang der Welt*, 1937; *Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen*, 1938; *Harmonia Plantarum*, 1943, u. a. m.). Von der anderen Seite, der der Naturwissenschaften, geht z. B. der Heidelberger Mineraloge Victor Goldschmidt vor, der in seinem Buche über „*Harmonie und Complication*“ (Berlin 1901) ein mathematisches Entwicklungsgesetz („*Komplikationsgesetz*“) gleicherweise

für Töne und Farben statuierte. Aber auch schon die „Anthropometrie“ eines Lionardo, Dürer, Elsholtz usw. liegt im Grunde in der gleichen Linie, zu schweigen von den mathematisch-musikalischen Theorien der Architektur zur selben Zeit, wie bei L. B. Alberti.

Sollte die Reduktion der Künste auf Mathematik im Ernst gelingen, dann ist der Schritt nicht mehr weit zu ihrer Technisierung im Sinne mechanischer, ja automatisierter Herstellbarkeit. Auch solche Bestrebungen sind seit langem unterwegs, wenn auch vorerst noch recht zaghaft (außer in der Architektur). So hatte z. B. der französische Jesuit L.-B. Castel, der „Erfinder“ eines (im Projekt stecken gebliebenen) Farbenklaviers, (1725) sich davon den offenbar heiß ersehnten Vorteil versprochen, daß man, ohne selbst Maler zu sein, auf mechanischem Wege Tausende von Gemälden würde hervorbringen können. (Dazu meine Abhandlung „Farbenharmonie und Farbenklavier“, Arch. f. d. ges. Psychol. 94, 1935, S. 364.)

In derselben Linie bewegt sich das Lebenswerk eines früh verstorbenen Altersgenossen zumal Kaysers, Joseph Schillinger (1895—1943), der, aus Charkow gebürtig, zunächst in dieser seiner Geburtsstadt und in Leningrad, dann in New York als „world-famous teacher of musical composition“ wirkte (wie zum mindesten auf dem Umschlag seines Hauptwerkes behauptet wird). Unter den Monsterwerken aus seinem Nachlaß ist das über „Die mathematische Grundlage der Künste“ das theoretisch entscheidende.

Neben einem Riesenaufwand an rechnerischem Fleiß und zeichnerischer Arbeit bringt das Werk eine bunte Fülle ästhetischer Stegreifimprovisationen, die von keinerlei tieferer Kenntnis ästhetischer und psychologischer Problematik beschwert sind.

Grundlegend für alle seine mathematische Spekulation ist die unkritische Voraussetzung, die objektiven Gegebenheiten der Natur — physikalische wie physiologische — seien ohne weiteres dasselbe wie die erlebten (psychologischen) Qualitäten, und diese seien wie jene meßbar und berechenbar. Symptomatisch dafür sind die im Titel vorangestellten Landschaftsphotos, die „Ruhe“ und „Ruhelosigkeit“ konfrontieren sollen, jene (ein Teich mit Hügelrand) durch eine „Sinuskurve“, diese (eine Hochgebirgskette) durch eine „komplexe Kurve“ „bewirkt“ („effecté“). Es ist natürlich durchaus richtig, daß diese anschaulichen Bilder sehr verschiedene „physiognomische“ Wirkung haben; soweit man diese auf den Kurvenverlauf des Horizonts und diesen wieder auf einfache geometrische Kurven zurückführen kann (letzteres steht dahin), ist diese Wirkung im Anschaulichen, also Erlebten, selbst gegeben. Etwas grundsätzlich Anderes ist es jedoch mit den physikalischen und physiologischen Korrelaten, die denselben Erlebnissen irgendwie zugrunde liegen (wie eigentlich, das hätte eine Leib-Seele-Theorie zu entscheiden, die bis heute nicht endgültig befriedigend feststeht). Diese hinter dem Erlebnis verborgenen Korrelate müssen durchaus nicht sinusartig sein, wenn das Erlebnis es ist, und umgekehrt ebenso. Das letztere gilt für das Reich der Klänge. Daß ihnen auf der physikalischen Seite sinusartige Schwingungsverläufe zugeordnet sind oder zugrundeliegen, ist den Tönen selbst nicht anzuhören, und niemand käme darauf ohne physikalische Schallanalysen, die mit dem Tonerlebnis als solchem gar nichts zu tun haben, sondern bloß mit seinem physikalischen Substrat, welches der Welt der Erlebnisse nicht angehört. Hierin hat schon die französische Encyclopédie (1754) bleibend Richtiges gesehen,

wenn sie argumentiert: „...car nos sensations n'ont rien de semblable aux objets qui les causent“. Gewiß, die Konsonanz z. B. beruht u. a. auf einer Annäherung an einfache Zahlenverhältnisse unter den zusammen-treffenden Luftschwingungen; aber die konsonierenden Töne selbst sind keine Zahlen oder Quantitäten und stehen zueinander in keinem Zahlen-verhältnis.

Indem der Verf. die Phänomene (Er-lebnisse) und deren Bedingungen grundsätzlich und beharrlich ver-mengt, wird allen seinen weitgehen- den und verstiegenen Folgerungen der wissenschaftliche Boden von vornherein entzogen. Daß Töne keine Wellen, Frequenzen und Quantitäten sind, sondern — bestenfalls — auf solchen beruhen, bedarf keiner Dis-kussion; ebensowenig, daß man nach einem der Musik wesensfremden Prinzip — der willkürlichen Rech- nerei — nicht komponieren oder gar das Komponieren durch Rechnerei überflüssig machen und ersetzen kann. Nach Sch. gibt es drei Entwick- lungsstufen der Kunst: zuerst die „präästhetische“, natürliche, in der die Natur selber schafft (was folglich mit Kunst nichts zu tun hat); dann die „intuitive“, in der der Mensch die in der Natur vorgefundenen ästhe- tischen Momente „imitiert“ (ein seit zwei Jahrhunderten veralteter Stand- punkt!) und sich die lästige Mühe macht, selbst etwas zu schaffen; — und schließlich die von Sch. eingeleitete oder einzuleitende „rationale“ und „funktionale“ Periode der „syn- thetischen“ Kunsterzeugung, in der man nur das Rezept schreibt, d. h. die Baustoffe bestimmt, und den Rest der Maschine überläßt, die aus diesen Elementen selbstständig „eine Ganzheit“ zusammenmixt. Da schon die Vor- aussetzungen nicht stimmen, ist dies alles reine Kinderei — soweit man bereit sein will, die Maschinisierung des Kunstschaffens mit einem so

wohlwollenden Namen zu belegen. Die „synthetische“, d. h. also künst- liche, kochkunstartige Herstellung, ja Fabrikation (so wörtlich!) von Kom- positionen aus streng gesondert zu haltenden „Komponenten“, also Bau- steinen, soll trotzdem als Resultat „ein Ganzes“ zeitigen. Daß aber bei solchem Verfahren dieses Ganze keine echte Ganzheit sein kann, er- gibt sich schon aus deren katego- rialen Bestimmungen. Denn: „Ganzes kommt nur aus Ganzem“, und nicht aus einem „Kaleidophon“-Mo- saik (wie Sch. seine Erfindung nennt) von willkürlich durcheinandergewür- felten Elementen oder Atomen.

Es mag zeitgemäß sein, einer mehr und mehr problemblind werdenden Welt Probleme anzubieten wie diese. Es mag gleichfalls zeitgemäß sein, solche kochkunstartige Fabrikation mit künstlerischer Gestaltung zu ver- wechseln. Aber wer wird auf die Dauer eine Schwarzwälder Uhr für einen Kuckuck halten? Die Zukunft des „Schillinger-Systems“ liegt bei denen, die dazu bereit sind. Es werden, trotz der günstigen Zeitum- stände, nicht viele sein. Es liegt uns ferne, diesen ihr Vergnügen schmäl- ern zu wollen. Albert Wellek

Hermann Pfrogner: Von Wesen und Wertung neuer Harmonik. Verlag Julius Steeger, Bayreuth 1949. Das schmale Bändchen des Stutt- garter Musiktheoretikers, aus zwei Vorträgen der vorletzten Arbeits- tagung „Jugend und Neue Musik“ in Bayreuth hervorgegangen, setzt sich in sehr konziser Form mit zwei Grundproblemen der theoretischen Erfassung moderner Harmonik aus- einander: der Enharmonik und der funktionalen Bedeutung von Zu- sammenklängen. Ausgehend von der Erkenntnis, daß jede Harmonielehre nur unter dem Blickwinkel der je- weiligen musiktheoretischen Situ- ation sinnvoll sein kann, trennt der

Verf. die Entwicklungsphasen der voratonalen (romantischen), atonalen und nachatonalen Harmonik voneinander ab und deutet die zweite als Einbruch der Zwölftonleiter in die Siebentonleiter, die letzte als langsam sich herausbildende Durchdringung beider Prinzipien. Die Aufhebung des Wesensgegensatzes von Diatonik und Chromatik, wie sie die atonale Phase postuliert hatte, weicht für ihn einer graduellen Überbrückung, und damit wird die Enharmonik zu einem Zentralproblem.

In der Auseinandersetzung mit Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“, deren Schwächen mit Recht in der unvollständigen Erfassung der Intervallverhältnisse (nach Hindemith sind der Tritonus und ihm wesensverwandte chromatische Intervalle „unbestimmbar“) sowie in der Nivellierung der auf diatonische Wertverhältnisse gegründeten harmonischen Werte gesehen werden, kommt Pfrogner zu der, wie mir scheinen will, fundamentalen Unterscheidung von Wesen und Bedeutung harmonischer Gegebenheiten. In Übereinstimmung mit H. Erpf wird hier die „Struktur des Zusammenhanges“ als für die Funktion, die „Rolle“ eines Intervalles entscheidend herangezogen.

Ein zweiter Teil befaßt sich mit der Wertung „nachatonaler“ Zusammenklänge und entwickelt aus der einfachen Intervallreihe eine Skala von strukturellen Akkordeutungen, die nach den Begriffen von „Verfestigung“ und „Gelöstheit“ (= Diatonik und Chromatik) ziffernmäßig die Spannungsverhältnisse innerhalb eines isolierten Zusammenklanges (der mit Hindemith als Summe von Intervallen aufgefaßt wird) darzustellen vermag. Der Schritt von hier zur funktionalen Deutung vollzieht sich indessen nicht ohne Schwierigkeit. Mit Recht wird darauf hingewiesen, daß die Grunderlebnisse der (neu

konstituierten) Tonalität, des Tongeschlechts und der akkordischen, senkrechten Klangstruktur eine solche auch heute herausfordern, doch will die Analyse selbst mit Hilfe „zurechtgehörter“, fiktiver Bezugspunkte nicht recht befriedigen; sie erscheint mehr deskriptiv als wahrhaft deutend. Mit dieser einen Einschränkung aber darf die kleine Schrift als einer der wenigen ernst zu nehmenden Beiträge zur Entwicklung einer Theorie der modernen Harmonik ihres Wertes sicher sein.

Günter Engler

Karl H. Wörner: Musik der Gegenwart. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1949.

Eine umfassende Geschichte der Neuen Musik konnte — aus guten Gründen — bisher noch kaum geschrieben werden. Der kompendiös angelegte Versuch Wörners verdient allein deshalb schon die jeder ersten Zusammenfassung gebührende Beachtung. Hier ist auf 250 Seiten ein ungeheures lexikalisches Material über Musik und Musiker seit 1890 zusammengetragen und übersichtlich gegliedert. Dabei ist offenbar nicht so sehr an eine im strengen Sinne wissenschaftliche Bewältigung des Stoffes gedacht (für die ja auch noch weithin die Voraussetzungen fehlen) als an eine gemeinverständliche Darstellung der Zusammenhänge unter dem Gesichtspunkt einer historisch begründeten Entwicklung. Der Autor weist im Nachwort ausdrücklich auf das Umrißhafte seiner Arbeit hin. Die damit notwendig gegebenen Grenzen zeigen sich schon im methodischen Zugriff: Das Gitterwerk von „dionysischen“ und „apollinischen“ Zügen als vertikaler und von Generationstapen als horizontaler Ebene der Einordnung erweist sich gar bald als drückend und zwingt den Autor zuweilen, Schemata zu entwerfen, die dem Tatbestand nicht gerecht werden. So etwa, wenn Stephan neben

Graener, Reger in eine Gruppe mit Skrjabin zu stehen kommt. Auch die Handhabung einzelner Gesichtspunkte geschieht nicht immer einheitlich. So wird das soziologische Moment in der Entwicklung der sowjetrussischen Musik stark unterstrichen, während es anderswo kaum anklingt (wodurch u. a. eine Unterbewertung der modernen Chormusik in Deutschland zustande kommt, die als ein Symptom am Rande des Stilwandels dargestellt wird, während sie in Wahrheit drauf und dran ist, das Gleichgewicht zur Instrumentalmusik zu erobern). Ein allerdings unverschuldeter Mangel besteht schließlich darin, daß einige Teile des Werkes, wie das umfangreiche Kapitel über die Sowjetunion, über die jüngeren italienischen Zeitgenossen und über Südamerika, einer angestrebten „Vollständigkeit“ halber sich fast gänzlich auf fremde Aussagen stützen. Ein Urteil aus zweiter Hand ist immer eine mißliche Sache. (Übrigens sind bei Dallapiccola nicht „deutliche Einflüsse des Zwölftonsystems spürbar“ [S. 230], sondern er ist heute der erklärteste Zwölftöner Italiens.)

Über Auswahl und Charakterisierung einzelner schöpferischer Persönlichkeiten mit dem Autor zu rechten, wäre angesichts der lebendigen Gegenwart seines Themas unbillig. Im Ganzen sind bei ihm die Gewichte bewußt nach der Seite der „Avantgarde“ hin verschoben, und so fehlt z. B. in der älteren deutschen Gruppe ein Name wie Armin Knab, der nur als Bearbeiter älterer Chorweisen eben Erwähnung findet. Hingegen wäre manche Unklarheit durch eine sauberere Verwendung von Stilbegriffen vermieden worden (Strawinskys neobarocke Epoche hat hier „die in sich ruhende Statik der klassischen Musik“ [S. 101]); wie denn überhaupt der vielberufene „Klassizismus“ Hindemiths und anderer endlich eines

neuen, treffenderen Etiketts bedürfte.

Neben diesen z. T. im Vorhaben selbst und im Stande der jüngsten Musikgeschichtsschreibung begründeten Einwänden sollen die Vorzüge der Wörnerschen Arbeit nicht verkannt werden. Sie ist dort am stärksten, wo sie Gelegenheit zu übergreifenden Deutungen epochaler Zusammenhänge und ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes hat, wie in der präzisen Abgrenzung von Impressionismus und Pseudo-Impressionismus (nach dem Vorgang von W. Danckert) oder in der historischen Einleitung zum Kapitel über Strawinsky. Ihr wesentlicher Wert wird in der Sammlung und Ordnung eines bisher noch nie zusammengetragenen Materials zu suchen sein, was ihr trotz der genannten Schwächen vorerst den Charakter eines Handbuches verleiht. Eine Neuauflage mag die umfangreiche Bemühung ergänzen, glätten und vertiefen. Günter Engler

Raimund Zoder: Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich. Verlag Ludwig Doblinger, Wien 1950. 139 S.

In der Reihe der Lehrbücher des Musikunterrichtes, hrsg. von der Abt. f. Musikerziehung an der Akad. f. Musik und darstellende Kunst in Wien, ist mit vorliegender Schrift von einem hervorragenden Kenner der musikalischen Volkskunde in Österreich ein beachtenswerter kleiner Leitfaden erschienen. Der Verf. trägt hierin jahrzehntelange Erfahrungen als Sammler und Forscher zusammen, die bisher in über 300 Abhandlungen und Ausgaben verstreut niedergelegt waren. Erst vor kurzem hat L. Schmidt Zoders Gesamtwerk in der Zeitschrift *Musikerziehung* (Jahrg. 3, Wien 1950, S. 213 ff.) gewürdigt. Wenn Z. nun die Aufgabe auf sich nahm, ein derartiges Lehrbuch herauszubringen, das vornehm-

lich Musiklehrern an Mittelschulen und der Verbreitung des Volkslied-Interesses dienen soll, so kommt das Bestrebungen nahe, die während der Sitzung der Kommission für musikalische Volkskunde auf dem vorjährigen Kongreß in Lüneburg eingehend besprochen wurden. Zwar würde man im Ganzen gesehen in Deutschland so etwas sicherlich anders ansetzen, namentlich was methodische Fragen und den historischen Teil betrifft, doch hat auch dieses Buch viele positive Seiten. Es dürfte wohl den beabsichtigten Zweck erfüllen, zumal die Heimatliebe und innige Verbundenheit des Verf. mit der Volkskunst Österreichs dem Werk einen durchaus echten Charakter verleihen.

In drei Kapiteln werden jeweils Begriff, Form und Pflege des Volksliedes, Volkstanzes sowie Volksbrauches erläutert. Bei Verarbeitung aller zugänglichen Literatur über das deutsche Volkslied vermittelt Z. ein durch viele Beispiele belegtes plastisches Bild von dessen Eigenheiten in Form, Melodiebildung, Rhythmus, sprachlichem Ausdruck und nicht zuletzt dem inneren Leben (Z. sagt „Biologie des Volksliedes“), d. h. dem Wandel im Um- und Zersingen von Mund zu Mund. Die geschichtlichen Ausblicke sind naturgemäß sehr knapp gefaßt und dienen lediglich einer allgemeinen Orientierung. Eine Geschichte des deutschen Volksliedes steht immer noch aus; einen kurzen Abriß gibt W. Wiora in der fünften Auflage von Groves Dictionary.

Das Kapitel über den Volkstanz in Österreich dürfte wohl am besten gelungen sein. Neben interessanten Hinweisen über das Fortleben mittelalterlicher Tänze im neuzeitlichen Volkstanz (z. B. Zäuner oder Firlenz) gibt der Verf. eine gute Übersicht über die Arten der Einzel- und Mehrpersonentänze. Für künftige Ausgaben schlägt er zur Vereinheit-

lichung der choreographischen Anweisungen die Turnsprache vor, weil diese zur Beschreibung der Körperbewegungen am besten geeignet ist. Ziel der Volkstanzgruppen soll die „Wiedererweckung des Volkstanzes als gemeinschaftsbildendem Höhepunkt des Festes“ sein (S. 67).

Im dritten Kapitel werden die wichtigsten Bräuche des Jahreskreises dargestellt, gleichzeitig aber auch die innige Verflochtenheit des Brauchtums mit dem Lied und Tanz aufgezeigt. Nur Weniges davon ist heute noch lebendig. Eine fruchtbare Wiedererweckung alten und mündlich bis an die Schwelle dieses Jahrhunderts überlieferten Sing- und Spielgutes wird also von der Erhaltung oder Erneuerung der Volksbräuche wesentlich abhängen. Andernfalls wird namentlich der Volkstanz keinen festen Standort und Sinn im Leben mehr einnehmen, ohne den er aber bestenfalls noch als Schaunummer weitergetragen werden kann. Eine umfassende Bibliographie sowie 46 vortreffliche Musikbeispiele beschließen das anregende Buch.

Walter Salmen

Jaap Kunst: *Musicologica, A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, Uitgave van het Indisch Instituut, Mededeling No. XC, Amsterdam 1950, 77 S.

Die musikalische Volks- und Völkerkunde, von K. ethno-musicology genannt, nimmt seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts einen immer gewichtigeren Platz in der Musikwissenschaft ein. Ihre bisherigen Ergebnisse sind nur zum kleineren Teil in größeren Gesamtdarstellungen oder Sammelarbeiten zu finden; das meiste ist verstreut oft nur schwer zugänglich. Während man in den übrigen Forschungszweigen an Hand von Handbüchern etc. gewöhnlich leicht einen Überblick über die Materie und

Forschungslage gewinnen kann, war der Lernende auf dem Gebiete der musikalischen Völkerkunde bisher auf wenige kurze Übersichten angewiesen, wie C. Sachs' „Vergleichende Musikwissenschaft“ (1930) oder M. Schneiders „Ethnologische Musikforschung“ (im Lehrbuch der Völkerkunde, hrsg. von K. Preuß, 1937). Hier führt nun die neue Broschüre von J. Kunst einen Schritt weiter. Das notwendig Wissenswerte wird in einem broad outline für den ausfahrenden Sammler wie für den Forscher im Institut mitgeteilt. Vor allem dieser pädagogische Zweck hat den Autor zu dieser Schrift veranlaßt.

In gut überschaubarer Gliederung wird mit der Geschichte dieses Forschungszweiges seit A. Ellis, dem Father of ethno-musicology, begonnen. Nach Herausstellung des Schwergewichts der Forschung einzelner Experten und deren fast vollständig mitgeteilter Biographie und Photo, werden daran jeweils grundsätzliche Betrachtungen über die einzelnen Sachgebiete angeknüpft. So steht zu Anfang die Beschreibung des Ellis'schen Centsystems und des neuen Umrechnungsverfahrens von Schwingungsverhältnissen in Centzahlen von E. Gerson-Kiwi. Dem folgt ein Abschnitt über Tonhöhenberechnung, in dem vor allem die reiche praktische Erfahrung des Verf. sich zeigt. Wie wichtig zu diesem Zwecke gerade die technische Entwicklung ist, ergibt die Bemerkung: „Ethno-musicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented“ (S. 19). Aufnahme und korrekte Aufzeichnung von Musik ist hier eben die Voraussetzung jeder weiteren Auswertung. Je besser dies technisch möglich ist, um so mehr kann der Sammler von den charakteristischen manifestations of a race festhalten.

Des weiteren würdigt der Autor die Einrichtung der Phonogramm-Ar-

chive, voran des grundlegenden Lebenswerkes von K. Stumpf, der bereits 1902 das Berliner Archiv gründete und dies später in die Hände E. v. Hornbostels legte. Er hebt die große Bedeutung dieses hervorragenden Forschers und seiner Schüler hervor und zeigt die Ausbreitung des Forschungszweiges und seiner Methoden über alle Länder bis zur gegenwärtigen Situation.

Besondere Sorgfalt erfordert die Transkription exotischer Phonogramme. Hierfür einige erprobte Vorschläge und Hinweise gegeben zu haben, gehört mit zum Wichtigsten dieses Büchleins. Die z. Zt. noch nicht abgeschlossenen Konferenzen der CIATP werden bald weitere Vereinheitlichung und Klärung in den noch schwebenden Fragen bringen. Neben etwas summarischer Behandlung der Ursprungsfragen der Musik und der Herleitung der Instrumente wird die Klassifikation des Instrumentariums eingehender erörtert. Was wir zwar nach diesen zuverlässigen Orientierungen vermissen, ist eine methodische Unterweisung in weitere Probleme und Aufgabengebiete der Forschung, worauf wir als Erweiterung einer späteren Auflage hinweisen möchten. Angesichts dieser reichen Übersicht, die wir K. verdanken, erhebt sich die Frage nach den Möglichkeiten vergleichender Forschung im Rahmen der deutschen Musikwissenschaft. Freilich erscheint als unumgänglich, uns auf diejenigen Aufgaben zu konzentrieren, die zu lösen auch in dem jetzigen Zustande möglich und notwendig sind. Daß trotz der ungeheuren persönlichen und materiellen Verluste ihre Weiterentwicklung auch bei uns möglich ist, mag der vorjährige Kongreß in Lüneburg gezeigt haben. In dem weiten Felde, das K. umrissen hat, dürften uns insonderheit folgende drei Aufgaben zufallen: 1. in- n e r o p ä i s c h e Ethnographie und

Volkskunde, wofür umfassendes Material vorliegt (besonders im Freiburger Volksliedarchiv); 2. das eigentlich „vergleichende“ Verfahren im pointierten Sinne fruchtbar zu machen, besonders in bezug auf Frühgeschichte und systematische Musikwissenschaft; 3. die Besinnung auf die Grundbegriffe der musikalischen Volks- und Völkerkunde, deren Erhellung und Durchdenken zu den wesentlichsten Aufgaben dieses Forschungszweiges gehört.

Walter Salmen

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 34. Jahrgang. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Verlag J. P. Bachem, Köln 1950. 112 S.

Das für die Musikwissenschaft wichtige und hochverdiente Kirchenmusikalische Jahrbuch erscheint nach langer Pause mit seinem 34. Jahrgang, in welchem eine Reihe von im allgemeinen kürzeren Beiträgen und einige wenige Buchbesprechungen vereinigt sind. Lucas Kunz bringt in einem Aufsatz „Die Romanusbuchstaben c und t“ eine neue, sehr plausible Übersetzung, nach welcher c = cursim, t = tractim ist. Er hat diese, von der Notkerschen Deutung nur terminologisch abweichende Übersetzung aus mittelalterlichen Grammatikern entnommen, kann aber auch in der Musica enchiridis die beiden Begriffe nachweisen. Da nach seiner Ansicht Notkers Deutung nur für den St. Gallener Bereich gegolten haben muß, glaubt er, in seiner eigenen neuen Erklärung die allgemeine, d. h. bei den Grammatikern übliche Übersetzung gefunden zu haben. — Hubert Sidler beschäftigt sich in seinem Beitrag „Ein kostbarer Zeuge der deutschen Choralüberlieferung“ eingehender mit dem schon von P. Wagner als bedeutend erkannten Graduale der Universitätsbibliothek Graz (Cod. 807). Zur Frage des germanischen Choraldialekts sucht er eine Deutung vom latent harmo-

nischen Empfinden her. So soll das germanische Ohr vielleicht bei der Tonfolge D E D das E, das im Raume über dem D nachhallte, „als störende Dissonanz“ empfunden haben. Aus dem andersgearteten germanischen tonalen Empfinden werden dann auch andere Wendungen des germanischen Choraldialekts gedeutet. Ferner wird die romanische Sekunde nur dann in eine Terz verwandelt, wenn in der diatonischen Leiter die aufwärtsgehende kleine Terz möglich ist, d. h. die germanischen Handschriften würden sie nie in eine große Terz verändern. — Thilde Thelen berichtet über „Kölner Sequenzen“ an Hand zweier Gradualien aus der Kölner Kirche St. Cunibert, beide aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Sie enthalten unter 56 Sequenzen viele deutsche und mehrere von mutmaßlich Kölner Herkunft. Acht Melodien sind bisher nicht nachweisbar, hauptsächlich zu Kölner Sequenzen. Die Cunibertnotierungen weichen von anderen durch germanische oder romanische Varianten ab, wobei romanische „Tendenzen“ bei deutschen, germanische bei französischen Sequenzen überwiegen. Die Kölner Melodien weisen germanischen Dialekt auf. Mehrfach sind Kölner Texte anderen Weisen unterlegt. — Karl Dreimüller behandelt „Die Musik im geistlichen Spiel des späten deutschen Mittelalters“. Er wertet hauptsächlich seine Untersuchungen über das Alsfelder Passionsspiel aus. Die aufschlußreiche Studie läßt den Umfang der musikalischen Beiträge zum spätmittelalterlichen Spiel erkennen, wobei liturgische Gesänge im Vordergrund stehen. Es zeigt sich wieder einmal, wie ergebnisreich die eingehende Untersuchung eines Spieles für die Musikwissenschaft sein kann. — Auch Joseph Poll beschäftigt sich in seinem Beitrag „Ein Osterspiel, enthalten in einem Prozessionale der Alten Kapelle in Re-

gensburg“ mit dieser Materie. Das Prozessionale des Kanonikus Johannes Müllich, in welchem sich das Osterspiel findet, scheint um 1620 entstanden zu sein. Poll teilt die deutschen Texte des Spieles mit und gibt auch einige Notenbeispiele. — „Die Psalmen Davids, in allerlei deutsche Gesangreime gebracht durch Kaspar Ulenberg, Köln 1552“ behandelt Joseph Solzbacher in einem musikwissenschaftlich nicht sehr ergiebigen Aufsatz. Ulenbergs Psalter dürfte nach den Textproben, die Solzbacher bringt, doch wohl unterschätzt worden sein, zum mindesten was die sprachliche Leistung betrifft. Nicht ganz klar ist Ulenbergs Beteiligung an den Melodien. Hier müßte, wie auch Solzbacher vorschlägt, die Musikwissenschaft nachprüfen. Dabei wäre allerdings zu wünschen, daß sich ein wirklich ausgewiesener Kenner des Kirchenliedes damit beschäftigte, der auch die Fülle der protestantischen Liedweisen überblickt. Das scheint Solzbacher, der kein Musikwissenschaftler ist, nicht zu tun, wie er überhaupt für den musikalischen Teil seines Themas gern Feststellungen aus zweiter Hand trifft. Schon wegen Lassos dreistimmiger Vertonung einiger Psalmen Ulenbergs wäre eine musikhistorische Untersuchung gerechtfertigt. — Alois Scharnagl steuert eine Abhandlung „Ludovicus Episcopus. Eine bibliographische Studie zur Meßgeschichte des 16. Jahrhunderts“ bei. Der biographische Teil wertet im wesentlichen G. van Doorlaers Studie von 1932 aus, nicht ohne jedoch für die letzten Lebensjahre des Episcopus neues Material hinzuzufügen. Episcopus ist schon als alter Mann aus seiner niederländischen Heimat nach Straubing gekommen. Wie Scharnagl glaubt, hat Lasso die Übersiedlung nach Bayern veranlaßt. Dem Artikel ist ein Werkverzeichnis angefügt, das die Angaben Eitners er-

gänzt. — In einer stark konzentrierten Studie „Thema und Motivbildung der Motette Palestrinas“ liefert Heinrich Rahe den wohl gewichtigsten Beitrag zum vorliegenden Bande. In Anlehnung an W. Kortés Arbeiten zur Strukturformforschung sucht der Verf. die Gesetzmäßigkeit der palestrinischen Thematik aus den Strukturgesetzen der Renaissance zu folgern. Die Arbeit verdiente eine eingehendere Würdigung, die ihr im Rahmen dieser Besprechung leider nicht zuteil werden kann. Es ist nur wärmstens zu begrüßen, daß die etwas ins Stocken geratene Palestrina-Forschung wieder in Fluß gebracht wird, und zwar von einem übergreifenden geistesgeschichtlichen Standpunkt aus. — Bertha Antonia Wallner legt in einer kurzen Darstellung über „Kirchenmusik und Frauengesang“ eine historische Skizze vor, die die Bedeutung des weiblichen Musizierens in Kloster und Kirche an einer Reihe von Beispielen aufzeigt. — „Zur Geschichte der Orgel im Dom zu Münster (Westf.) im 17. Jahrhundert“ bringt Karl Gustav Fellerer wesentliche Einzelheiten, die die Geschichte des westfälischen Orgelbaues bereichern helfen. — Dem Orgelbau ist auch die Studie über „Barocke Orgelkultur im Stifte Ossegg (Sudeten)“ von Rudolf Quoika gewidmet. Auch hier werden interessante neue Forschungsergebnisse vorgelegt. — Heinrich Hüschen beschäftigt sich mit „Ulrich Burchard als Musiktheoretiker“. So knapp die Ausführungen sind, so notwendig ist dieser Hinweis auf einen der frühen „humanistischen Schulmusiker“. — Karl Gustav Fellerer teilt „Regeln des Choralvortrags aus dem 16. Jahrhundert“ aus dem „Münsterischen Psalterium“ von 1537 mit. — Einige Buchbesprechungen schließen den Band ab, mit dem das Kirchenmusikalische Jahrbuch seine alte Bedeutung wieder gewonnen hat. Man

möchte nur wünschen, daß es Fellerer gelinge, es wieder zu einer regelmäßigen Erscheinung im musikalischen Schrifttum zu machen, und daß es auch umfangmäßig wieder seinen alten Stand erreiche. Hans Albrecht

Wolfgang Amadeus Mozart: Briefwechsel und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. im Auftr. d. Internat. Musiker-Brief-Archivs von Hedwig und E. H. Mueller von A s o w. Bd. 1. 2. Lindau: Frisch & Perneder 1949. XXVIII, 359 S.; 691 S.

Noch während des letzten Krieges konnte der Betreuer des Berliner Internationalen Musiker-Brief-Archivs zwei stattliche Bände einer „Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart“ vorlegen, die demnächst durch einen die Briefe von Mozarts Vorfahren enthaltenden Band ausgebaut werden soll. Inzwischen hat nun mit den beiden ersten ein auf vier Bände berechneter revidierter Neudruck der großen Ausgabe in einem handlicheren Format begonnen.

Sogleich drängt sich die Frage nach dem Verhältnis dieses neuen Unternehmens zu L. Schiedermairs grundlegender kritischer Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie von 1914 auf. Schiedermair hatte sich damals, wie er in der Einleitung zum 1. Band, S. XVII, ausdrücklich sagt, „nach reiflicher Überlegung“, zugunsten einer Trennung der Briefe des Schreibers und der Empfänger entschieden. Er glaubte befürchten zu müssen, das „Bild Mozarts hätte bei einer Einreihung seiner Briefe unter die häufig recht ausgedehnten Schriftstücke der Familie an Geschlossenheit eingebüßt und wäre in der Fülle des Materials untergegangen, wie auch umgekehrt die Familienbriefe darunter empfindlich gelitten hätten“. Man mag diesen Standpunkt billigen, den neuen

Herausgebern waren jedenfalls solche Bedenken fremd. Sie haben ganz bewußt Briefe und Antworten mit allem Zugehörigen vereinigt, insbesondere auch alle Einschübe und Nachschriften an ihren ursprünglichen Stellen belassen. Somit rückt in den vorliegenden beiden Bänden für die Zeit von 1769 bis 1779 das gesamte Material dieser Jahre aus den Bänden 1, 3 und 4 der Schiedermairschen Ausgabe zu einer geschlossenen chronologischen Folge zusammen. Das gibt der neuen Gesamtausgabe natürlich ein wesentlich verändertes Gesicht. Es bleibt dem Benutzer jetzt viel Hin- und Herbüchern erspart. Man vergleiche etwa für den Münchener Brief vom 29. 9. 1777 (Mueller 2, S. 31 ff.) die Anteile Wolfgangs und der Mutter mit Schiedermair 1, S. 64 ff. und 4, S. 315 f.! Freilich muß man nunmehr auf die charakteristische Fraktur des Schriftbildes der älteren Ausgabe mit jeweils eingestreuter Antiqua verzichten. Alle Briefe sind jetzt durch die Adressen vervollständigt, im Original durchstrichene Stellen werden eingeklammert in den Druck mit eingesetzt, wodurch z. B. der Anfang des Mozartschen Briefes an den Vater vom 22. 11. 1777 erst verständlich wird. Man vergleiche:

„Mon très cher Pére!

bald wär ich in das faemininum kommen“ (Schiedermair 1, S. 121) gegenüber

„Mon Très cher [e gestrichen] Pére!“ (Mueller 2, S. 183)!

Wo es anging, wurden die Quellen erneut überprüft, wodurch wahrscheinlich im Brief Wolfgangs vom 6. 10. 1777 (Mueller 2, S. 53) der Einschub der Mutter an eine etwas spätere Stelle rücken mußte, als nach Schiedermair 1, S. 72, nötig gewesen wäre, wodurch aber vor allem auch da und dort andere Lesarten gewonnen wurden. Manche Schiedermair

nur fragmentarisch bekannt gebliebene Stücke konnten auf Grund neuer Quellen vervollständigt werden. Dabei kam den Herausgebern auch die auf Schieder mair sich stützende dreibändige englische Ausgabe der Mozartschen Briefe von Emily Anderson (1938) zustatten. Für den italienischen Brief Mozarts vom 25. 4. 1770 (bei Schieder mair noch nach Nissen) lag jetzt das Autograph aus amerikanischem Besitz vor. Das Stück im Brief des Vaters vom 8. 9. 1773 bei Schieder mair 3, S. 165, Z. 1—9 v. o., erweist sich nunmehr als Wolfgangs Handschrift.

Schieder mair faßte die Quellen seines gesamten Materials in der Einleitung zum ersten Band zusammen, die Verteilung auf die einzelnen Dokumente bei Mueller mag für viele Fälle praktischer sein. Saubere, gewissenhafte Editionsarbeit paart sich mit dem steten Bemühen der Herausgeber, durch verbindenden Text und Kommentierung der einzelnen Briefe die Benutzung zu erleichtern. Dabei ist gegenüber der großen Ausgabe von 1942 noch manches verbessert und ergänzt worden (2, S. 198 muß es natürlich heißen „Abbé“ und nicht „Abt“ Sterkel). Wertvolle Notenbeilagen sind eingestreut, u. a. als Erstveröffentlichung die Skizze zu einem Ballett „Le gelosie del seraglio“ nach einem Plan von Noverre. Der erste Band wird mit einem dankenswerten Abdruck des Nekrologs von Fr. Schlichtegroll aus dem Jahre 1793 eingeleitet. Was Schieder mair mit seiner ersten kritischen Gesamtausgabe der Briefe für die neuere Mozartforschung geleistet hat, wird für immer sein großes Verdienst bleiben. Seiner Ausgabe schließt sich nunmehr die neue, indem sie sich überall auf dem Stande der jüngsten Forschung hält, würdig an. Besseres läßt sich zu ihrem Lobe nicht sagen.

Willi Kahl

Willi Schuh: Zeitgenössische Musik. Ausgewählte Kritiken. Bd. II. 1947. Atlantis-Musikbücherei. 137 S. Atlantis-Verlag A. G., Zürich.

Willi Schuh, durch seine wissenschaftlichen Publikationen über Heinrich Schütz, die Musikgeschichte der Schweiz usw. bekannt, als Musikkritiker seit langem mit der „Neuen Zürcher Zeitung“ verbunden und als Herausgeber der „Schweizerischen Musikzeitung“ hochverdient, legt eine Auswahl seiner Musikkritiken über zeitgenössische Musik vor, die in den Jahren 1929—1947 zum größten Teil in der Neuen Zürcher Zeitung erschienen sind. Sie gruppieren sich um die Namen Debussy, Strauß, Pfitzner, Skrjabin, Schönberg, Bartók, Strawinsky, Kaminski, Berg, Martinu, Hindemith, Gershwin, Krenek, Schostakowitsch, Britten. Es handelt sich fast jeweils um ausführliche Besprechungen einzelner Werke, an denen das Gesamtbild umschrieben wird. Die Auswahl nahm Sch. in dem Wunsch vor, „das Verständnis für die vielfältigen Erscheinungs- und Ausdrucksformen der zeitgenössischen Musik nach dem Maß seiner bescheidenen Kräfte fördern zu helfen.“ Das Bändchen dient vorwiegend zwei verschiedenen Zwecken. Es ist ein instruktives Buch für jeden Musikkritiker. Gestützt auf beste, im Wissenschaftlichen wie Praktischen fundierte, Kenntnisse, vorbereitet durch jeweils genaue Studien der Partitur und orientiert durch sicher mehrfaches Hören, umreißt Sch. die Eigenart eines Werkes in eindringlicher analytischer Sprache, die nur erhellen will und sich von jedem literarischen oder journalistischen Gepräge freihält. Was hier zum zweiten Mal gedruckt vorgelegt wird, sind Fachkritiken im besten und vornehmsten Sinne des Wortes. Gerade dadurch wachsen die Referate über ihren ursprünglichen Zweck hinaus und werden zu zeitgeschichtlichen

Dokumenten, derer sich einmal die Forschung bedienen wird, um das Gesamtbild unserer bewegten Jahrzehnte zu erhellen, wie wir heute die Rezensionen eines E. Th. A. Hoffmann, eines Robert Schumann oder eines Hugo Wolf lesen und in ihnen beispielhafte Äußerungen für ihre Epochen erkennen. Karl H. Wörner

Karl H. Wörner: Robert Schumann. Atlantis-Verlag Zürich 1949. 371 S. 16 Abb.

Verf. verwertet in sorgfältiger Auswahl die im älteren und jüngeren Schrifttum bereitgestellten Unterlagen. Die literarisch-musikalische Doppelnatur des romantischen „Problematikers“ wird bis zum aufkeimenden Realismus der Spätjahre verfolgt. Die Werkanalyse steuert manche feinsinnige Beobachtung bei, z. B. den Nachweis einer „Gestaltgleichheit“ der Kopft Themen oder den H. Abert folgenden Stilvergleich der „Genoveva“-Alterationstechnik mit dem „Tristan“. Es lag nicht in der Aufgabe des Verf., neue Dokumente zu erschließen. Es gelang ihm aber, den verzweigten textkritischen Apparat der Spezialstudien seit Wasielewski, Jansen und Erler voll auszuschöpfen. Damit entspricht das Buch in glücklicher Weise einem lang gehegten Bedürfnis nach synthetischer Darstellung, die auch einem breiteren Leserkreis zugänglich bleibt. — Eine Reihe kleiner Versehen berichtigt sich dem Leser von selbst, hier seien nur genannt: S. 50: Gottfr. Webers Werk lautet richtig „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“. S. 342: Rietz. S. 22: der „französische Verehrer“ ist der Belgier Simonin de Sire, der sonst S. 109, 185 korrekt geführt wird. Im Literaturverzeichnis wäre bei aller Kürze doch ein Hinweis auf die beiden dem Komponisten gewidmeten neueren Dissertationen Else Möllenhoff 1942 und

Peter Kehm 1943, sowie auf Joan Chissel, London 1948 (vgl. Music and Letters XXIX, 4, S. 409), wünschenswert. Soweit zwei Publikationen des Ref. (A = Einführung in Persönlichkeit und Werk, 1941 und B = Schriften und Briefe, 1942) als Quellen benutzt sind, seien ihm hier folgende Emendanda gestattet: S. 39—40: die aus A, 354 wiedergegebene Tagebuch-Notiz über das unveröffentlichte „romantische“ Klavierquartett 1829 ist nicht „nach 15 Jahren“, sondern erst 1848—49 erfolgt, das Datum 1845 im Zitat bezieht sich nicht direkt auf das Werk. (Näheres zu diesem Quartett jetzt auf Grund der Kopien des Ref. in 3 trefflichen Analysen von H. F. Redlich, The Monthly Musical Record, LXXX, Nr. 918—920, 923.). Seite 175—176: Bei Erörterung der literarischen Studien fehlt im Abdruck der Haushaltbuch-Notizen 1847 (nach B, 426) Schumanns Hinweis auf Gustav Freytag, der doch in der Tabelle des Verf., S. 197, ausdrücklich eingesetzt ist. S. 270: Die Zwickauer Jugendsinfonie, noch unveröffentlicht, befindet sich nicht in Privatbesitz, sondern wurde in A, 638 unter Skizzenbl. des Schumann-Museums nachgewiesen. (Neuerdings hat Gerald Abraham, Modern research on Schumann, in: Proceedings of the R. Mus. Assoc., London 1950, sowie in: Musical Quarterly, New York, 1951, I, weitere Hinweise zum Werk gegeben.) S. 273: In der aus B, 364 übernommenen Melodieskizze zur d-moll-Sinfonie, die Verf. für einen schätzenswerten Stilvergleich nutzt, fehlen die charakteristischen Akzentzeichen. S. 272: Die Zitate „Sinfonianflug“ und „Ziemlich ganz fertig“ September 1841 (Verf. schreibt irrig 1851), offenbar B, 356—7 entnommen, bezog ich auf die IV. Sinfonie (1851 überarbeitet), was in das Buch des Verf. übergegangen ist. Da mir inzwischen die sorgfältig datierten Skizzen zu

einer unveröffentlichten Sinfonie, 21. bis 26. September 1841, erreichbar wurden (vgl. schon A, 626, unter „Kompositionsverzeichnis“), halte ich den Bezug auf die IV. Sinfonie für zweifelhaft und gebe doch Litzmanns Datum, 10. November 1841, den Vorzug. S. 61: Das hier genannte Briefkonzeptbuch muß von dem „Briefbuch“ getrennt werden, ersteres enthält seit 1831 nur einige Briefe Schumanns im ausgeführten Konzept (cf. A, 627, unter „Briefentwürfe“), das letztere nur kurze Stichworte eigener Briefe, aber in viel größerer Zahl und für die Zeit 1834—1854, — beide Quellen sind also nach Anlage völlig verschieden. Die an Schumann gerichteten Briefe aber liegen im Original in der sog. „Correspondenz“ (cf. A, 627). S. 360, Anm.: Das Datum 3. Mai 1838 aus dem Tagebuch VI (cf. A, 313) ist, wie in A, 102, Anm. 19, ausdrücklich dargetan, ein „Rahmendatum“, so daß eine Vorverlegung der Notiz über die „Kreisleriana“ durchaus möglich bleibt und meine Vermutung, Schumann habe bereits während der Komposition an die Hoffmannsche Gestalt gedacht, wohl nicht auszuschließen ist. — Bezüglich einiger anderer Einzelheiten, in denen Wörner den beiden genannten Publikationen des Ref. gefolgt ist, muß auf die in Vorbereitung befindliche 2. erweiterte Auflage von B verwiesen werden. W.s Buch kann unter den neueren Schumannbeiträgen, die nicht Quellenschriften sind, als die beste Nachkriegspublikation bezeichnet werden.

Wolfgang Boetticher

Peter Gradenwitz: *The Music of Israel. Its Rise and Growth through 5000 Years.* W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1949.

Der Titel schon rückt das Buch aus dem Bereich wissenschaftlicher Objektivität heraus. Denn eine „israelische Musik“ seit 5000 Jahren, oder

besser über 5000 Jahre hin, gibt es nicht. Wer sich über neueste Verhältnisse des Musiklebens in dem neu gegründeten Nationalstaat Israel unterrichten will, der wird sicherlich gut bedient. Wir erfahren im 10. Kapitel von den Bestrebungen, eine jüdisch-nationale Musik ins Leben zu rufen, von der Gründung der „Gesellschaft für jüdische Volksmusik“ in Petersburg 1908, bis zur Gründung des Palästina-Orchesters in Tel Aviv im Jahre 1936 mit Toscanini als Gast, der Gründung der Volkoper 1941, des israelischen Senders Kol Israel 1948. Wir erfahren ferner, welche Komponisten sich um die Schaffung eines Nationalstiles und einer nationalgefärbten Musik bemühen, von dem Volkslied-Sammler Yoel Engel (1862—1927), der als Komponist der zu dem seinerzeit auch in Deutschland aufgeführten Drama des jüdischen Theaters Habima „Dybbuk“ komponierten Bühnenmusik bekannt geworden ist, bis zu dem heute erfolgreichen Komponisten Paul Ben-Haim, geb. 1897 in München und Schüler Friedrich Klöses (gemeinsam mit dem unterzeichneten Berichterstatter) als Paul Frankenberger, dem Hindemith-Schüler Heinrich Jacoby (geb. 1910), Walter Sternberg (geb. 1898), Joseph Kaminski (geb. 1903) u. v. a.

Seit dem Beginn der zionistischen Sammlung in Palästina und der endlichen Gründung des Staates Israel im Mai 1948 ist in Israel eine nationale Musik im Entstehen. Der israelische Staat erlebt etwa hundert Jahre später als die kleineren Staaten in Europa und auf dem Balkan den Nationalismus. Wie Norwegen, Spanien, wie alle europäischen Länder um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Nationalmusik sich entwickeln sahen, die sich auf die Volksmusik des eigenen Landes

stützt, so versucht nun auch Israel eine national-jüdische Musik zu schaffen. Auf Volksliedsammlung hebräischer, d. h. echt orientalischer Melodien, wie sie Idelsonn gesammelt hat und nach ihm viele andere, jetzt, wie wir lesen, Dr. E. Gerson - Kiwi (Verfasserin der Diss. „Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrh.“, Heidelberg 1937), wird nun ein nationaler Stil kunst- und willensmäßig aufgebaut. Es wird von Interesse sein, inwieweit hier eine ähnliche natürliche Verschmelzung zwischen Kunst- und nationaler Volksmusik eintreten kann und wird wie bei Grieg oder Albeniz! Man wird an den Versuch, auf nationalistischer Grundlage künstlich eine Sprache aufzubauen, erinnert, den die Norweger mit ihrem Folksmaal gegenüber dem Rigsmaal unternehmen haben, aufgebaut auf vier Bauerndialekten Norwegens, gegenüber der dänischen „Reichssprache“.

Den Gegenpol der modernen Zeit Israels bildet das Alte tum. Hier hat der Verf. sich auf eine sorgsame Wiedergabe bekannter Dinge beschränkt. Das gleiche gilt von dem einzigen Abschnitt dieser Geschichte, in welchem jüdische Musiker hervorgetreten sind, nämlich dem Frühbarock. Auch hier werden die bekannten Daten über die jüdischen Musiker am Hofe in Mantua, vor allem Salomone Rossi Hebreo, nur zusammengetragen. Rossi verdiente längst eine gründliche Monographie! Jüdische Komponisten treten dann nicht mehr hervor bis zur Zeit der Emanzipation und Assimilation, einer Zeit, welcher der Verf. als Zionist ablehnend gegenübersteht. Hier nun sind Probleme von höchster Tragweite gestellt, nicht nur im engeren Bereich der Frage jüdischer Musik, sondern der nationalen und rassischen Stile überhaupt. Leider sind nicht nur die Ausführungen des Verf. in

dieser Hinsicht nicht befriedigend. Es darf zwar entschuldigend angenommen werden, daß der Verf. diese weitreichenden Probleme nicht behandeln wollte. Er kommt aber doch nicht um sie herum und es enttäuscht bei diesem von einem Zionisten geschriebenen Buch sehr, daß hier den Antisemiten geradezu ihre alten billigen Argumente als Waffen in die Hand gedrückt werden, wenn ein gemeinsames rassisches jüdisches Element als Grundlage für alle von jüdischen Komponisten geschaffenen Kompositionen angenommen wird! Es muß ausdrücklich betont werden, daß diese Annahme nicht zu beweisen ist. Nation, Volk, Rasse sind auseinanderzuhalten. Eine Nation waren die Juden bis zur Zerstörung des Tempels und zur Vertreibung in alle Welt. Sie werden es wieder in Israel. Ein einheitliches Volk oder gar eine Rasse waren sie in den dazwischenliegenden fast zwei Jahrtausenden nie! Der Verf. ist hier allerdings vorsichtig (S. 170): „Es muß erwartet werden, daß die Werke jüdischer Komponisten, die in der Mitte großer musikalischer Nationen lebten, mehr durch die musikalische Tradition der Völker gekennzeichnet sind, welche ihnen den Untergrund und die Erziehung gaben, als durch die jüdische Kultur, die sie hinter sich ließen“. Der Verf. glaubt, daß die jüdischen Komponisten der verschiedenen Perioden ein Übergewicht des Intellekts über den Impuls (d. i. Antrieb, natürliche Bewegung) erkennen lassen, daß die jüdischen Musiker einen hochentwickelten Sinn für formale Planung, eine geschickte Ausnützung der musikalischen und technischen Mittel und Vielseitigkeit besäßen. Der Jude unterdrücke seine Natur und verberge seine Bewegung, aber er meistere leicht die Kunstregeln, die er in den erhabenen Werken der Meister finde (172). Wo die großen Romantiker leidenschaftlich und ex-

pansiv (aus sich herausgehend) seien, sei Begeisterung und „Contemplation“, Nachdenklichkeit, Beschaulichkeit Kennzeichen der Musiker jüdischer Abstammung. — Und dann wird Mendelssohn wie oben gekennzeichnet. Diese Kennzeichnung besagt und erklärt gar nichts! Mendelssohn ist von der Fortschrittspartei her gesehen, von R. Wagner her, ein Reaktionär. Er ist in seinen Liedern ein Ausläufer der letzten Berliner Liederschule. Daß er zu einer gewissen Glätte neigt, nicht zur Dämonie, zur klassischen Rundung, nicht zur romantischen oder gar neuromantischen „Expansivität“ — ist das „jüdisch“ oder sind das ganz personelle Züge? Wir bekommen keine Antwort, nicht einmal den Versuch einer solchen! Den Nationalcharakter eines Volkes herauszuarbeiten, dürfte über lange Strecken der Geschichte kaum möglich sein. Zeitstil und vor allem „Schule“ täuschen hier Ähnlichkeiten und Unterschiede vor. Die Juden sind kein „Volk“ im rassischen Sinne, keine Rasse! Wirklich gemeinsame Züge zwischen Mendelssohn, der ein ganz persönliches Gesicht hat, Zartheit mit Weichheit gemischt, höchste Kultur mit etwas bürgerlich-akademischer Einengung, und dem begabten, aber charakterlosen und brutalen Meyerbeer zu suchen, erscheint mir ganz abwegig. Und was soll vollends Offenbach mit Mendelssohn gemein haben, mehr als mit Schumann oder Berlioz —, nämlich gar nichts! Eine genaue, auf möglichst objektiver Beobachtung aufgebaute Darlegung der nationalen oder rassischen Eigenschaften des Musikers Mendelssohn, die ihn von zeitgenössischen deutschen Musikern unterscheiden und die nicht höchst-persönliche Züge eines Genialen sind, bleibt der Verf. uns schuldig! Unter den aufgezählten Musikern wird Ignaz Moscheles ganz nebenbei genannt. Zu Unrecht. Er ist ein

hochbedeutendes Talent. Ich habe zweimal (Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, 1927, S. 202 ff. und Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 314 ff.) auf diesen genialen Komponisten von Klaviermusik und insbesondere Konzerten aufmerksam gemacht. Wer sein „Concert pathétique“ op. 93 kennt, der wird eine Kennzeichnung als „nicht leidenschaftlich“ und „expansiv“, sondern „begeistert und beschaulich“ als völlig unzutreffend empfinden: diese rassisch-kollektiven Kennzeichnungen stimmen eben meist nicht, schon oft nicht bei historisch geschlossen gebliebenen Völkern, ganz und gar nicht bei „den“ Juden! Der Verf. befaßt sich dann natürlich auch mit Mahler, dessen Stil als nationaljüdisch wohl zuerst von Max Brod gekennzeichnet wurde. Brod, der, wie wir im vorliegenden Buche lesen, nun auch in Israel als Schriftsteller und auch Komponist tätig ist, schrieb 1920 im Anbruch: „Was vom deutschen Blickpunkt aus inkohärent, stilllos, unförmlich, ja bizarr, schneidend, zynisch, allzu weich, gemischt mit allzu hartem erschien, erscheint anders, wenn man sich in Mahlers jüdische Seele einfühlt: Form und Inhalt stimmen, nichts ist vorlaut, nichts übertrieben. Doch haben nationaljüdische Bestrebungen Mahler ferngelegen“. Ihm, Brod, sei Mahlers Musik beim Anhören eines ostjüdischen Gottesdienstes aufgegangen. Wenn nun diese Kennzeichnung stimmt, wo ist dann die „jüdische“ Seele Mendelssohns? Gerade das Gegenteil aller dieser gebrauchten Beiwörter kennzeichnet ihn! Ist bei Mahler, zwar nicht in Motiven, aber in der Art etwa nur Ostjüdisches aufgebrochen, etwas, das demnach im Gegensatz zum Westjüdischen bei Mendelssohn steht? Was verbindet beide? Der Verf. ist sich der Schwierigkeit der Fragen natürlich bewußt, so wenn er von Bloch

sagt, daß er im Gegensatz zu den russischen, tschechischen oder deutschen Nationalkomponisten eben nicht in nationalem Boden wurzelt. „Bloch schuf einen hebräischen Idiom, um in der Musik den ehrfurchteinflößenden Geist des uralten Erbes von Israel auszudrücken“, im Gegensatz zu den Ostjuden, welche eine musikalische Form in mehr volkstümlicher Hinsicht gaben (241).

Enttäuscht uns der Verf. in der zentralen Frage der russischen Charakteristik, so gibt er doch eine Menge wertvoller Übersichten, etwa des Einflusses der Bibel auf die Komponisten der Jahrhunderte, abgesehen von einer Darstellung der jüdischen Liturgie und ihrer Entwicklung. Für grundlegende Untersuchungen der russischen Bedingungen des musikalischen Schaffens ist die Zeit noch nicht reif, nicht zuletzt, weil diese Fragen einmal in furchtbarer Weise verfälscht worden sind. Das wissenschaftliche Problem bleibt brennend.

Hans Engel

Georg Friedrich Händel: Psalm-Kantaten, Nr. 1. Mein Lied sing auf ewig, Psalm 89. Nr. 2. So wie der Hirsch nach Wasser schreit, Psalm 42. Herausgegeben von Kurt Fiebig und Max Schneider. Edition Merseburger, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin.

Der fast völligen Nichtbeachtung der Händelschen Anthems in Deutschland will diese dankenswerte Ausgabe ein Ende machen. Sie soll außer den zwölf Chandos-Anthems — davon 6 und 11 in zwei Fassungen — die beiden Hochzeitsanthems und das Findlingshospitalanthem umfassen. Zunächst erschienen das siebente „Mein Lied sing auf ewig“ und das sechste „So wie der Hirsch nach Wasser schreit“ (in der 1. Fassung).

Die Herausgeber haben das Ihre getan, diese große Musik auf unseren Orgeleporen heimisch zu machen,

indem sie ihr zunächst mit der Bezeichnung „Psalmkantate“ statt des fremden „Anthem“ einen ebenso verständlichen wie sachlich zutreffenden Namen gaben. Sie legen die Werke selbst in klarem Urtext vor. Damit sind Verdeutungen schon im Notenbild vermieden, aber es wird dafür von den Musizierenden um so mehr jene schon nach Burney für die Wiedergabe Händelscher Werke notwendige „machtvolle Hilfsarbeiterschaft“ gefordert, die allein die Noten in Händels Sinne lebendig machen kann.

Die Herausgeber waren bemüht — wenn auch sehr zurückhaltend —, dabei zu helfen durch „ergänzende Vortragsbezeichnungen“, die als Zutat kenntlich gemacht sind, durch eine ausgezeichnete Generalbaßaussetzung (nur in 2, S. 22 ist des Guten zuviel getan, da das Akkordisieren der wiederholten Achtel auf jedem einzelnen statt „in langsameren Noten“, wie Heinichen, Der Generalbaß, S. 377, rät, den Fluß zerklopft), ferner durch genaue Bezeichnung des Tutti-Soli-Wechsels sowie durch sparsame Anmerkungen. So bleibt den Aufführenden noch viel Ungewohntes aus Eigenem zu tun, etwa was die Auffassung der Tempi, die Artikulation, das Auszierungswesen betrifft, worauf ja die Fachausbildung unsere Praktiker leider nur selten recht vorbereitet.

Einige Bemerkungen zum 1. Heft: Die erste Anmerkung: staccato bedeutet bei Händel nicht „kurz abgerissen“, sondern nur „getrennt“ (vom folgenden Ton), folglich brauche es vor Pausen nicht vorgeschrieben zu werden, trifft im ersten durchaus zu, im zweiten nicht. Staccato bedeutet damals „gestoßen“ (Walther), fast dasselbe wie „piqué ou pointé“ (Brossard), also: konzentriert betont, die lineare Tondauer im Akzent verdichtet und damit verkürzend, es wird also durch Pausieren während der folgenden Taktzeit kei-

neswegs überflüssig gemacht.—Wenn S. 30 *Larghetto* mit „breit und feierlich, aber nicht zu langsam“ erklärt wird, so gerät heute die vorwiegend in Achteln verlaufende Tonbewegung dieses Satzes trotz Händels C-Vorschrift in Gefahr, in breite, schwere Achtel zerfällt zu werden. Die dem *Largo* angehängten Verkleinerungsilben aber fordern dazumal eine **e n t s c h w e r t e** Breite, hier mit anderen Worten die Verbindung von Ehrfurcht und *E n t h u s i a s m u s*, wie es dem Text entspricht: „Der Himmel ist Dein, denn Du schufest die Feste dieses Erdbaus“. Übrigens weisen hier musikalische Faktur wie Text deutlich darauf hin, daß in diesem Takt nur die Halben beschwert sind: „The heavens are thine, / thou hast laid the foundation of the round world“, und nicht: „the heavens are thine, / thou hast laid the foundation of the round world“. Kann man doch diese Musik nicht lebendig machen, wenn man sie nicht dem Text gemäß sprechend singt.

Zum 2. Heft: Ist das S. 5 zugefügte „Andante“, das unsere Praktiker als Anweisung zu langsam-lyrischem Vortrag kennen, wirklich geeignet, sie in den großen pathetischen Schritt dieser Sonata einzuführen? — Sehr gut ist S. 9 der Vorschlag einer Auszierung der Schlußakkorde durch den Generalbaßspieler. Wenn damals aber nicht gerade Händel selbst an der Orgel saß (der dann wohl noch weiter ausgegriffen hätte), dann hätte es der Konzertmeister dem Organisten gewiß verübelt, ihm das Auskadenzieren weggenommen zu haben! — Wird der Ruf des Danks und Frohlockens S. 24 nicht zu gemäßigt klingen, wenn die Sänger die zugefügte Vorschrift „*Allegro moderato*“ befolgen, und das „why so disquieted — (warum) so ruhelos“ S. 29 zu ruhig, wenn sie dem zugefügten „Andante tranquillo“ glauben? Diese Fragen sollen den hohen Wert

der auch äußerlich wohlausgestatteten Ausgabe nicht bestreiten; sie wollen nur auf besonders schwierige Punkte jener notwendigen „Hilfsarbeiter-schaft“ hinweisen und dazu anregen, in den künftigen Heften noch mehr Hinweise dafür zu geben.

Rudolf Steglich

Hans Hickmann: *Instruments de musique*. Einzelband des «Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire». Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1949. 4^o, 216 S., 116 Taf.

Ein großer Teil der altägyptischen Instrumente, über die Hickmann bereits mehrere Einzelstudien veröffentlicht hat, wird hier noch einmal geschlossen, gewissermaßen als Quellenwerk vorgelegt. Die verhältnismäßig geringe Zahl von zusammen 652 vollständigen Stücken und Fragmenten erlaubte es, nicht nur den beschreibenden Teil sehr umfangreich und übersichtlich anzulegen und mit allen möglichen Daten zu versehen, sondern auch fast alle Instrumente in dem bildtechnisch vorzüglichen Tafelwerk wiederzugeben. Das großzügig ausgestattete Buch, das sich im wesentlichen an die Vorbilder anderer beschreibender Kataloge, nicht zuletzt an die Sachssche Veröffentlichung der alten Berliner Sammlung anlehnt, ist zwar Teil eines größeren Museumskataloges, dennoch aber ein in sich geschlossenes Werk, das auch dem Nichtfachmann die notwendigen Einblicke in grundsätzliche instrumentensystematische Fragen vermittelt. Die in der Sammlung vorhandenen Stücke bedingen dabei allerdings eine ungewöhnliche Schwerpunktbildung bei den Idiophonen und da insbesondere bei den Klappern, während Aerophone und Chordophone einen wesentlich geringeren Raum beanspruchen können und anderes begrifflicherweise ganz fehlen muß.

Die Gliederung des Textteiles geschieht nach der üblichen Einteilung in die vier Hauptinstrumentengruppen, die Untergliederung nach örtlichen Gesichtspunkten. Jedem solchen Abschnitt ist eine knappe grundsätzliche Erklärung der betreffenden Gruppe vorausgeschickt, wobei H. oftmals aus bekannten Instrumentenkunden zitiert, vielfach aber detaillierte eigene Definitionen gibt. Nach Anführung der Inventarnummern folgen sodann die einzelnen Stücke, zunächst in formaler Beschreibung, dann in genauen Maßangaben. Weitere immer wiederkehrende Angaben beziehen sich auf den Auffindungsort, die mutmaßliche Entstehungszeit, und schließlich folgen noch sehr sorgfältige bibliographische Hinweise. Darüber hinaus finden sich in Fußnoten noch zahlreiche weitere Literaturangaben und entsprechende Zitate, bei denen der Verf. auch die ägyptisch-arabischen Arbeiten berücksichtigt. Einzelne Namen und Begriffe gibt er sogar in Hieroglyphen und in arabischer Schrift wieder, so daß der Katalog allein durch diese kleinen Aufmerksamkeiten ebenso für den einheimischen Wissenschaftler an Wert gewinnt, wie die in deutsch und englisch beigefügten Instrumentenbezeichnungen alle vergleichenden Forschungen erleichtern. Der Text ist zudem noch reichlich mit Zeichnungen versehen, die, vielfach in konstruktiven Aufrissen, die Grundformen erläutern, Plastiken und Reliefs zeigen, plastische Bildungen der Instrumente sichtbar machen oder schriftliche und ornamentale Verzierungen wiedergeben.

Mehrere Anhänge vergrößern die ausgezeichnete Brauchbarkeit des Katalogs. Da findet sich zuerst eine zwar kürzere, aber ausreichende Beschreibung der zahlreichen in das Koptische Museum überwiesenen Instrumente. Es erscheint danach bedauerlich, daß nicht nur so viele

Stücke nun nicht mehr zusammen mit den anderen im großen Kairoer Museum zu sehen sind, sondern daß sich dadurch auch eine noch eingehendere Erläuterung und vor allem bildliche Wiedergabe in dem vorliegenden Buche zwangsläufig verbot. Es finden sich darunter mehrere Kastagnetten der charakteristischen Flaschen- und Schuhform, während unter den museumseigenen Stücken nur ein Exemplar aufgeführt ist. Weitere Anhänge bringen tabellarische Zusammenstellungen aller Instrumente nach Herkunft und Zeit, sowie Gegenüberstellungen der Numerierungen aus dem Generalkatalog, dem Eingangsjournal, der hier angewendeten Zählung und der von M. Bénédite. Gerade letzteres mag für den aufschlußreich sein, der sich bislang an den älteren Katalog Bénédites gehalten hatte.

Soviel über den Aufbau des Kataloges, den H. mit bewundernswerter Exaktheit zusammengestellt hat und in dem man kaum noch irgendwelche quellenmäßigen Angaben oder Belege vermißt. Dankenswert ist dabei vor allem aber auch, daß der Verf. in strittigen Fragen, die eigentlich nur am Objekt selber gelöst werden können, eine eindeutige Stellung bezieht und damit selbst einen instrumentenkundlichen Forschungsbeitrag liefert. So vermag er für die große Gruppe der „Plattenklappern“ nachzuweisen, daß diese meist in Form von Händen mit oder ohne Unterarme gebildeten Instrumente tatsächlich als Rhythmusinstrumente benutzt worden sind. Er stellt sich damit in Gegensatz zu der bisherigen Auffassung einschließlich der von Sachs, wonach diese Geräte als Spiele, als symbolische Gegenstände oder höchstens als Attribute von Musikern galten. Als Nachweis dienen H. mehrere Gesichtspunkte. Einmal verweist er auf literarische und bildliche Angaben, zum anderen konnte er eindeutig Gebrauchsspuren an den Museums-

stücken feststellen. Die Behauptung, die Instrumente aus Holz, aus den Zähnen des Nilpferdes, aus Elfenbein oder Knochen müßten bei häufigem Gegeneinanderschlagen zerbrechen, widerlegt er durch Versuche mit rekonstruierten Instrumenten aus neuem Material. Damit findet dann zugleich die Handform der Klappern wieder ihre natürlichste Erklärung, da die Instrumente nicht nur wie alle Gegenschlagstäbe als Ersatz klatzender Hände zu gelten, sondern sogar noch die Form dieser beibehalten haben.

Fayence-Sistren und andere Instrumente aus Stein (Glocken), die man bisher nur als musikalisch bedeutungslose, symbolische Kultgeräte angesehen hat, führt H. bewußt hier mit auf, da auch sie Gebrauchsspuren aufweisen und demnach tatsächlich instrumental verwendet worden sein müssen. Er leugnet dabei nicht, daß oftmals solche Reproduktionen wohl auch nur zu dem Zwecke hergestellt worden sind, sie, beispielsweise Tonhörner und -trompeten, Toten in die Gräber mitzugeben. Erfreulicherweise verzeichnet der Verf. auch Glockengeißformen, die, obwohl undatierbar, Aufschluß über den antiken Instrumentenbau zu geben vermögen.

Außer den genannten Idiophonen enthält der Katalog noch Griffklappern, Schellen und Rasseln. Neben den bekannten Rohrlängsflöten (Nays) sind auch Schwirrscheiben, Gefäß- und Knochenflöten vertreten. Bei den Oboen vermerkt H., daß die Doppelinstrumente eine Klasse für sich bilden, ohne allerdings die wie beim *aulós* immer noch umstrittene Frage ihres Spiels zu lösen. Er erwähnt lediglich die beiden Möglichkeiten, daß man sowohl zusammengebundene Instrumente verwendet wie auch zwei lose Exemplare gleichzeitig gespielt hat. Die Ähnlichkeit der Doppelinstrumente mit den heutigen Doppelklarinetten ist für den Verf. Grund

genug, fast stets die Frage „Oboe oder Klarinette“ offenzulassen, zumal die unterscheidenden Teile, die Rohrblätter, durchweg fehlen. Auffällig ist zumindest, daß die beiden einzigen zusammengebundenen Instrumente des Museums eindeutig Klarinetten darstellen. Neben den beiden kostbaren, von H. in einer besonderen Publikation behandelten Trompeten ist hier eine Reihe von Tonhörnern aus der späten griechisch-römischen Epoche angeführt.

Die Kithara ist durch drei asymmetrische Stücke vertreten, von denen eines um 1500 v. Chr. datierbar ist. Aus gleicher Zeit stammen auch die beiden ebenfalls recht gut erhaltenen langhalsigen Spießlauten, deren Ähnlichkeit mit heutigen nordafrikanischen Exemplaren auffällt. Die sieben vollständigen Bogenharfen gehören ebenfalls in das „Neue Reich“, älter ist lediglich ein einzelner Hals. Die reifste Form, die Winkelharfe, ist nur einmal vertreten. Zumal ihr Erhaltungszustand schlechter ist als der des früher in Berlin befindlichen Stückes, ist dessen Verlust um so mehr zu bedauern.

Auf solch seltene Stücke geht H. zwar etwas weitläufiger ein, er verliert sich aber nie in Enthusiasmen über die ihm anvertrauten wertvollen Schätze, die von dem musikalischen Leben einer vergangenen Kultur aus der Zeit zwischen dem dritten Jahrtausend vor und dem ersten Jahrtausend nach Christus künden.

Kurt Reinhard

Vincent Lübeck: Kantaten: „Hilf Deinem Volk, Herr Jesu Christ“ für vierstimmigen gemischten Chor, fünfstimmigen Instrumentalchor und Continuo,

„Gott, wie Dein Name, so ist auch Dein Ruhm“ für dreistimmigen Männerchor, vierstimmigen Instrumentalchor und Continuo,

„Willkommen süßer Bräutigam“ für

zwei hohe Stimmen, zwei Violinen und Continuo. Herausg. von Max Martin Stein.

Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1949.

Es ist gewiß erfreulich, wenn ein der Praxis zugewandter Musiker den Mut aufbringt, musikalische Werke, die in unseren monumentalen wissenschaftlich-historischen Ausgaben dem Musik-Tun verschlossen bleiben, durch eine praktische Neuausgabe dem musikalischen Leben erneut zuzuführen. Das gilt im besonderen, wenn es sich um Werke von so hohem Rang handelt, wie sie in den drei erhaltenen Kantaten Lübecks vorliegen. Gemeinhin hat jeder Herausgeber den verständlichen Ehrgeiz, nur solche Werke zu veröffentlichen, die noch nie einen Neudruck erfahren haben. Dadurch werden aber gelegentlich gerade die wertvollsten Musikdenkmäler der Geschichte unserer Gegenwart vorenthalten, denn die wissenschaftlichen Ausgabereihen bergen das kostbarste Gut der Historie. M. M. Stein stützt sich auf die Urtextausgabe, die Gottlieb Harms 1921 im Ugrino-Verlag für die Gesellschaft gleichen Namens herausbrachte. So wurden die Kantaten Lübecks zugleich von einer gewissen Ideologie befreit und in die heutige Wirklichkeit gestellt. Der Neubearbeiter hat den Text einer kritischen Durchsicht unterzogen und offensichtliche Schreibfehler der Quelle berichtigt, worüber ein Revisionsbericht jeweils Auskunft gibt.

Die letztgenannte Weihnachtskantate erfuhr schon 1924 durch den damaligen Kallmeyer-Verlag eine praktische Neueinrichtung; seitdem hat sie sich einen sicheren Platz in der Haus-, Schul- und Kirchenmusik erworben. Die von daher rührenden Vorschläge einer versweisen Aufteilung der Gesangspartien auf Solo- und Chorstimmen dienen der musikalischen

Architektur und Lebendigkeit. Die bezeichneten obligaten Violinstimmen weisen kein Problem auf.

Die beiden anderen Werke müssen sich erst ihren Ort im musikalischen Leben erobern. Die Kantate „Hilf Deinem Volk“ geht über die vierte und fünfte Strophe von Luthers deutschem Te Deum. Damit ist ihre gottesdienstliche Stellung aufgewiesen. Der Instrumentalsatz blieb in der Quelle unbezeichnet. Der Herausgeber besetzt ihn durch die Violinenfamilie. Das ist zweifellos möglich, vor allem, wenn man an das italienische Vorbild denkt und an die Nähe zu Tunder, Bruhns, Buxtehude. Hält man aber die Tatsache dagegen, daß eine bezeichnete Fagottstimme überliefert ist, die nicht zum ständig durchlaufenden Continuo gehört, sondern jeweils nur den Baß des Instrumentalchores darstellt, denkt man an die Thematik der Instrumentalstimmen, die keine „Bogen“, keine „geigerischen Manieren“ enthält, sondern „bläserische“ Naturtonschritte und Tonteilungen kennt, die sich bei sparsamen Modulationen dem Vokalsatz mitteilen, erinnert man sich der Stadtpfeiferverhältnisse im damaligen Hamburg, so möchte man den gesamten Instrumentalpart vom bezeugten Fagott aus nach barockem, chorischem Klangprinzip mit Holzbläsern auffüllen.

Die Textquelle zu „Gott, wie Dein Name“ ist bislang nicht ermittelt. Man möchte bei dem strömenden Atem und der holzschnittartig kräftigen Formung an eine alttestamentliche Psalmdichtung denken. Die Zuordnung zum Erntedankfest, die der Herausgeber vermutet, erscheint möglich. Ebenso wird man dem Bearbeiter recht geben, wenn er für den unbezeichneten Instrumentalpart hier Trompeten einsetzt. Gewiß lassen die gleichen, zuvor angeführten Gründe auch hier Rohrblattinstrumente zu. Der Instrumentalsatz ist jedoch wie

ein Altenburgsches „Trompeterstücklein“ gehalten von der C-dur-Naturtonthematik bis zur „Zunge“ und „Haue“. Das „Herreninstrument“ der Trompete rechtfertigt sich auch als Symbolisierung des Textes. Gewiß tut man recht, das in der Partitur nicht genannte „Baßinstrument“ des Trompetenchores, die Kesselpauke, hinzuzuziehen, wie es einst selbstverständlicher Brauch war; der instrumentale Einleitungssatz, der über einen dreizehnmal aneinandergereihten doppeltaktigen Ostinato geht, verlangt geradezu danach, zumal dieser Ostinato nichts anderes darstellt als eine Umschreibung der „Paukenmelodie“ I-V-I. Wer sich heute zur Blechbläserbesetzung entschließt, sollte dann auch das Fagott gegen eine Posaune auswechseln. Wenn auch die oberste Stimme des Vokalparts im Alt-Schlüssel notiert ist, so möge man sich daran erinnern, daß die Barockzeit den Chor-Alt in der Kirchenmusik mit Männern besetzte; Frauenstimmen würden hier den Klangwillen empfindlich stören, der einen dreistimmigen Chor von Trompeten gegen einen dreistimmigen Chor von Männern setzt.

Es wäre verfehlt, die „Frühkantaten“ des gesuchten Hamburger Orgelspielers und -lehrers (1654—1740) — etwa von der Position Bachs aus gesehen — als „Vorläufer“ oder gar „vorläufig“ einordnen zu wollen, so sehr sie die Brücke zwischen dem geistlichen Konzert Schützscher Prägung und der Kantate des Bachzeitalters darstellen. Die Neuausgabe erweist die frische Ursprünglichkeit dieser Werke aufs neue, die Potenz ihrer inventio, ihren eigenen Ton, ihre kunstvolle Architektur und in sich geschlossene Form. Das Musikleben wird sich für die Gabe dankbar erzeigen.

Herausgeber und Verlag sind auf ein eindeutiges Notenbild aus. Den in Klammern beigefügten Tempobezeich-

nungen wird man im allgemeinen beipflichten. Die Schlußbezeichnungen „Breit“ und „rit“ würde man jedoch gern missen, zumal der Komponist selbst gelegentlich ein „Schlußritardando“ bis zur zwei- und vierfachen Länge der sonstigen Notewerte ausgeschrieben hat. Auch muß man es bedauern, daß der Herausgeber seine Auffassung der musikalischen Dynamik, wie er sie im Vorwort zur Ausgabe der Weihnachtskantate umreißt, nicht auch auf die anderen Werke übertragen hat, sondern hier im Bestreben, „die starre Monotonie eines gleichmäßigen Forteklanges zu vermeiden“, eine dynamische Aufweichung des strukturierenden Barockklanges vornimmt, wobei er sogar so weit geht, ein Schluß-Amen von einer guten Partiturseite in eine Schwelldynamik vom p bis zum ff aufzulösen. In der Kantate „Gott, wie Dein Name“ muß der Generalbaß von Takt 17—27 gleichfalls in den $\frac{12}{8}$ -Takt überwechseln. Wenn die Vorworte anstatt von Erdmann stets von Eduard Neumeister sprechen, so ist das wohl ein Leseversehen.

Wilhelm Ehmann

MITTEILUNGEN

Am 7. April 1951 starb in Berlin Dr. Georg Kinsky. Der Verstorbene gehörte zu den Musikforschern, deren Arbeiten sich durch tiefe Sachkenntnis und Gründlichkeit auszeichneten. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Am 21. Dez. 1950 ist der bekannte belgische Musikforscher Ernest Cloosson verschieden. Seine Verdienste um die Musikwissenschaft und besonders um die Musikinstrumentenkunde haben seinen Namen in der ganzen Welt bekannt gemacht. Auch die deutsche Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Professor Dr. Walther Vetter wurde am 10. Mai 1951 sechzig Jahre alt.