

den praktischen Gebrauch bestimmt ist, trifft nur ein kleiner Teil unserer Beanstandungen für diese Ausgabe zu. Im Gegenteil — abgesehen von einigen durch Mocquereaus falsches System hervorgerufenen Fehlern in der Iktussetzung — übertrifft das Solesmenser „Antiphonale monasticum“ alle bisher erschienenen praktischen Ausgaben an Zuverlässigkeit in rhythmischen und melodischen Angaben. Es würde zu viel verlangt sein, wollte man darin eine textkritische Ausgabe sehen. Auch der Rhythmustheorie Mocquereaus gegenüber wollen wir Gerechtigkeit walten lassen. Das Prinzip unseres alternierenden Rhythmus und das des äqualistischen Rhythmus der frz. Benediktiner sind grundverschieden, und doch haben unsere Untersuchungen gezeigt, daß beide in vielen Fällen zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen. Manche Rhythmisierungen Mocquereaus, die nur gefühlsmäßig begründet waren, fanden durch unsere alternierende paläographische Methode erst ihre genaue Erklärung. In einer Zeit, als die Choralwissenschaft noch ganz im Dunkeln über den Choralrhythmus war (auch P. Wagner), haben die Solesmenser mit ihrer Hypothese des elementaren Rhythmus die echten historischen Grundlagen der Choralrhythmik entdeckt, ohne sie jedoch in richtigen Zusammenklang mit den Theoretiker-Zeugnissen, mit den paläographischen Denkmälern und mit dem Sprachrhythmus der Gesänge bringen zu können. Unsere Übertragungen sollten zeigen, daß das sehr wohl möglich ist, denn diese beruhen nicht auf Einfühlung und musikalischem Empfinden allein. Ihre feste Begründung auf die rhythmischen Zeichen von St. Gallen macht deutlich, daß unser Wissen über die Choralrhythmik aus dem Zustand der Versuche und Willkür so weit heraus ist, daß wir ohne große rhythmische Umschreibungen — nur auf Grund der wenigen rhythmischen Zeichen der alten Handschriften und nach einiger Übung auch ohne diese — die Choralgesänge rhythmisch richtig, voller Lebendigkeit singen können. Damit tritt die Erneuerung des Gregorianischen Chorals, die durch die Ausgabe der vatikanischen Bücher einen solch verheißungsvollen Aufschwung genommen hat, aus dem Stadium der romantischen Restauration in das der echten stilgemäßen Choralpflege, die allein schon deshalb als Überwindung eines blassen Historismus angesehen werden kann, weil sie wieder aus den echten Kräften eines nicht spiritualistischen, sondern körperhaften Rhythmus schöpft.

## KARL STRAUBE †

VON HANS KLOTZ

Am 27. April 1950 starb in Leipzig Thomaskantor a. D. Prof. D. Dr. Montgomery Rufus Karl Straube. Mit ihm ist eine der stärksten Persönlichkeiten unseres Musiklebens von uns gegangen; sein Wirken hat die deutsche Musikpflege im vergangenen halben Jahrhundert maßgebend beeinflußt.

Straube, geb. am 6. Januar 1873 in Berlin, war vom Vater her Deutscher, von der Mutter her Engländer. Vom Vater, dann von Heinrich Reimann, erhielt er Unterweisung im Orgelspiel; 1895 wurde er Reimanns ständiger Vertreter an der Sauerorgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. 1897 wurde er als Organist nach Wesel/St. Willibrordi berufen; dort bildete er sich in der Stille zum ersten Orgelspieler Deutschlands. Ende 1902 wurde er Nachfolger Carl Piuttis als Organist zu St. Thomae in Leipzig; 1903 folgte er Hans Sitt als Leiter des Bachvereins, 1907 Paul Homeyer als Lehrer für Orgelspiel am Konservatorium, 1918 Gustav Schreck im Thomaskantorat als 11. Amtsnachfolger Bachs. 1920 wurde er Leiter der Chorkonzerte des Gewandhauses; nach dem Aufbau des „Kirchenmusikalischen Instituts der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens am Konservatorium der Musik zu Leipzig“, an dem er entscheidend beteiligt war, wurde er dessen Vorsteher.

Straubes Lebensarbeit galt der Orgel, dem Chor und der Heranbildung junger Kirchenmusiker; ihr Sinn war, Kulturarbeit in des Wortes echter Bedeutung zu leisten. Straube musizierte aus der Gesamtschau der musik- und kulturgeschichtlichen, der philosophischen, psychologischen, religiösen und historischen Zusammenhänge heraus; darin schulte er lebenslang seinen Geist; der Kontrolle und der Disziplin dieses Geistes unterwarf er ständig seine kraftgeladene, spontane, intuitive Musikalität. Strenge Werktreue und wahrhaft inhaltgemäße Wiedergabe waren ihm von hier aus selbstverständlich; von hier aus wurden sein Musizierstil und seine Programmgestaltung bestimmt. In seiner Jugend war ihm Hans v. Bülow als Musiker und Herausgeber das große Vorbild; später waren ihm Männer wie der Historiker Johannes Haller, der Musikwissenschaftler Max Seiffert u. a. Freunde.

Straubes Orgelspiel war geistig und technisch vollkommen, im echten Sinne sachlich, ebenso fern von virtuoser Effekthascherei wie von „metronomischer Phantasielosigkeit“. Straube pflegte besonders die deutschen alten Meister, Bach und Reger; mit Straube als Organist und Reger als Komponist rückte die deutsche Orgelkunst wieder in die erste Reihe des Musiklebens. Die Kunst seines Orgelspiels hat Straube niedergelegt in der Herausgabe einer Anzahl von Bänden alter und neuer Orgelmusik: Alte Meister, Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, Leipzig 1904; Choralvorspiele alter Meister, Leipzig 1907; Orgelkompositionen von Franz Liszt, Leipzig, vor 1904; Johann Sebastian Bach, Orgelwerke, Band II, Leipzig 1913; Max Reger, Präludien und Fugen aus Op. 59, 65, 80 und 85. Acht kleine Präludien und Fugen, Leipzig; Alte Meister des Orgelspiels / Neue Folge, Leipzig 1929, 2 Bände; Max Reger, Op. 27, Fantasie „Ein feste Burg ist unser Gott“. Diese Herausgaben geben

einen Begriff von der überzeitlich gültigen Straubeschen Kunst der Phrasierung, der Artikulation, der Agogik und der Exegese.

Die wichtigen Gebiete der Registrierung und der Dynamik sind in diesen Veröffentlichungen auffallend verschieden behandelt. Straube hatte sich als Orgelspieler mit zwei grundsätzlich verschiedenen Orgeltypen auseinanderzusetzen: mit dem Instrument, das Dynamik und Kolorit vom Liszt-Wagner-Orchester borgte, und mit der Reformorgel, die im Anschluß an die Blütezeit der deutschen Orgelkunst wieder danach strebte, echte Orgel zu sein. An der wilhelminischen Orgel arbeitete der Reimansschüler mit den Klangmitteln der neudeutschen Schule, wie er es in seinen Veröffentlichungen bis 1913 niederlegte. Die 1922 durch Gurlitt und Walcker geschaffene Freiburger Praetoriusorgel war der Ausgangspunkt für die deutsche Orgelreform; Straube, der dieses Instrument als erster zu spielen hatte, suchte und fand die neuen Wege für Dynamik und Registrierung, wie sie seither als orgelgemäß bewertet und beschritten werden. Von hier an sind seine Ausgaben orientiert an der Schnitgerorgel zu Hamburg - St. Jacobi, der Silbermannorgel zu Rötha - St. Georgen und der alten Orgel des Basler Münsters. Darüber hinaus hat Straube die wissenschaftliche Erforschung der alten Orgelkunst, besonders der alten Dispositions- und Registrierungsgrundsätze, nachdrücklich angeregt und gefördert.

Als Chorleiter konnte Straube seine reformierende Tätigkeit von Anfang an entfalten. Hier war er weit weniger an einen gegebenen Klangapparat gebunden, als dies bei der Orgel der Fall war. Demgemäß verwarf der Chorleiter Straube von Anfang an die gewaltsame neudeutsche Übermalung der Bachschen Partituren und führte die Kantaten, die Johannespassion usw. so auf, wie es der Notentext Bachs vorschrieb. Seine Aufführungen zu den Leipziger Bachfesten wurden hier richtungweisend. Neben Bach pflegte Straube vor allem Händel und — besonders als Leiter des Gewandhauschores — die zeitgenössischen Meister. Auch als Thomaskantor hatte Straube neue Wege einzuschlagen: der Thomanerchor, bis dahin weitgehend aus dem epigonalen Schaffen des 19. Jahrhunderts gespeist, sang unter ihm das a cappella-Werk von Johann Sebastian Bach und dessen Vorgängern. Als Herausgeber alter Chormusik hat sich Straube der Werke von Johann Sebastian Bach, Johann Bach, Johann Christoph Bach, Händel, Rosenmüller, Schütz u. a. angenommen; durch Reisen im In- und Ausland hat er seine Chorkunst in die Weite getragen.

Straubes Lebensarbeit galt nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft, indem er das zeitgenössische Schaffen umfassend pflegte und förderte und den Schöpfern seine brüderliche oder väterliche Freundschaft lieh; zu diesen gehört vor allen Max Reger, mit dem er seit der Begegnung in der Frankfurter Paulskirche im Jahre 1898 bis zu dessen Tode am 10. Mai 1916 verbunden war; ferner sind zu nennen Kaminski, Grabner, Haas, Honegger, Kodály, Thomas, David und Gün-

ter Raphael. Straubes Einfluß auf das Schaffen der Genannten ging teilweise erstaunlich weit.

Ebenfalls der kommenden Generation galt sein Wirken für den kirchenmusikalischen Nachwuchs, für dessen *Erziehung* und Förderung er sich geradezu aufgeopfert hat. Dabei ging es ihm nicht darum, Fingerfertigkeiten und Auffassungsschablonen zu übermitteln, sondern Persönlichkeiten von umfassender Bildung zu erziehen und damit einen gehobenen, geistig ausgerichteten Kirchenmusikerstand zu schaffen.

Das wahrhaft große Erbe des heimgegangenen Thomaskantors Karl Straube liegt nun in den Händen dieses Standes; möge er sich die damit verbundenen hohen Pflichten eindringlich bewußt machen.

## BERNHARD ENGELKE †

VON KURT GUDEWILL

Nachdem Bernhard Engelke, der seit 1927 als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Kiel und seit 1925 als Musikstudienrat am Kieler Gymnasium tätig gewesen war, sich vor einigen Jahren von einer schweren Krankheit überraschend gut erholt hatte, hätte wohl niemand erwartet, daß er so schnell dahingehen mußte. Er erfreute sich bester Gesundheit und war voller Pläne für die Fortführung seiner wissenschaftlichen Arbeiten, denen er sich nach dem Ausscheiden aus dem Schuldienst wieder mit ganzer Kraft zuwenden wollte. So traf uns die Nachricht von seinem plötzlichen Tode — er ist am 16. Mai 1950 einem Herzschlag erlegen — um so schmerzlicher.

Obgleich es der ausdrückliche Wunsch des Verstorbenen gewesen war, daß seine Beisetzung in aller Stille erfolgen sollte, hatte sich am 20. Mai eine große Zahl von Freunden, Kollegen und früheren Schülern in Kirchbarkau, einem Ort in der Nähe von Kiel, zu einer schlichten Trauerfeier versammelt, um von Bernhard Engelke Abschied zu nehmen. Im Namen der deutschen Musikwissenschaft sprach Friedrich Blume Worte des Gedenkens, in denen er die Verdienste würdigte, die sich der Entschlafene um die Forschung und das Kieler Institut erworben hat.

Die große Bescheidenheit, die aus seinem letzten Wunsch spricht, ist auch einer der hervorstechendsten Wesenszüge Bernhard Engelkes gewesen. So wie seine besondere Vorliebe stets der Erforschung des Kleinen und Unscheinbaren, des vielleicht Nebensächlichen und dabei doch so Wichtigen, gegolten hat, so wie er von rührender Liebe zu Pflanzen und Blumen beseelt war, so hat er es leider unterlassen, die reiche Fülle seiner Forschungsergebnisse über das im Druck Erschienene hinaus zu veröffentlichen. Ihm war die Arbeit Selbstzweck im edelsten Sinne. Sie war ihm wichtiger als wissenschaftlicher Ruhm und