

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DIE STELLUNG DES OSANNA IN BACHS H-MOLL-MESSE

VON WALTER BLANKENBURG

Es gilt als eine feststehende Tatsache, daß Bach in der h-moll-Messe entgegen dem gewöhnlichen liturgischen Gebrauch das Osanna vom Sanctus abgetrennt und mit den restlichen Teilen des Ordinariums zu einem vierten Hauptteil der Messe vereint hat. Zum Beweis dient das Autograph, in dem vor jedem Teil ein Titelblatt eingefügt ist und das vierte die entsprechenden Angaben bringt. Als Erklärung für diese ungewöhnliche Einteilung gibt Friedrich Smend im Bachfest-Buch von 1934 an: „Die mit dem Osanna beginnenden Sätze wurden in der Leipziger Abendmahlsfeier während der Austeilungshandlung musiziert“ (S. 65). Jedoch ist der Verfasser in seinem bekannten h-moll-Messe-Aufsatz (Bach-Jahrbuch 1937, S. 57) viel vorsichtiger. Hier heißt es: „Von den Sätzen Osanna bis Dona nobis pacem glaubt Spitta (II, 522), daß sie während der Kommunion musiziert worden seien“. D.h. mit anderen Worten: Hier wird lediglich eine Vermutung ausgesprochen, deren Richtigkeit erst zu beweisen wäre. Uns ist bisher nur bekannt, daß das Osanna, wo es auf evangelischem Boden erscheint, fest zum Sanctus gehört. Wohl liegt Luthers „Jesaja, dem Propheten“, seinem deutschen Sanctus, lediglich Jesaja 6 zugrunde; das bedeutet aber nicht, daß das Osanna an eine andere Stelle des Gottesdienstes verwiesen wird; es fällt vielmehr damit ganz fort. So werden wir uns die einzelnen Sanctus-Vertonungen Bachs ebenfalls als verkürzte Stücke vorzustellen haben. Aber nicht nur etwa in der Missodia des Michael Praetorius (1613, Gesamtausgabe Band 11) zeigt sich ganz deutlich die Zusammengehörigkeit von Sanctus und Osanna im evangelischen Gottesdienst. Weit wichtiger ist die Feststellung, daß im Leipziger Gesangbuch von Gottfried Vopelius (1682) im Anschluß an die Bemerkung, daß an hohen Festen vor der Kommunion die Präfation mit dem Sanctus gesungen wird, zwei chorale Fassungen des Sanctus mit Einbeziehung von Osanna und Benedictus neben einem sechsstimmigen figuralen ohne diese Stücke gebracht werden. Jedoch nicht nur liturgische Gesichtspunkte warnen vor einer allzu schnellen Folgerung, daß Bach in der h-moll-Messe Sanctus und Osanna bewußt getrennt habe, sondern vor allem musikalische. Osanna und das nachfolgende Agnus Dei stehen musikalisch im stärksten Kontrast. Wohl kann man sich die Arie „Agnus Dei“ als Musik sub communionem vorstellen, aber schlechterdings nicht das achtstimmige Osanna mit vollem Orchester (das abschließende „Dona nobis pacem“ ist als Danksagung am Schluß des Abendmahls sinnvoll). Umgekehrt aber ist der musikalische Anschluß des Osanna an das „Pleni sunt coeli“ denkbar eng, so daß es unverständlich ist, wie A. Schering eine größere Pause zwischen diesen beiden Teilen der Hohen Messe vorschlagen konnte (Bachfest-Buch

1921). Nach dem in jeder Beziehung hintergründigen Sanctus folgt in leichtem $\frac{3}{8}$ -Takt das „Pleni sunt coeli“, ein freudiger, jubelnder Chor ohne besondere Tiefsinnigkeit. Daran fügt sich in der gleichen Taktart und mit dem gleichen Grundcharakter, nur noch etwas unbeschwerter, das Osanna unmittelbar an. Und nun das Entscheidende, was offenbar bisher nicht beachtet worden ist: Das Grundthema des Osanna, mit dem der achtstimmige Chor unisono einsetzt, steckt Ton für Ton bereits im zweiten, nicht streng durchgeführten Thema vom „Pleni sunt coeli“-Chor. Dieses erscheint dort zuerst in den Takten 78 — 80 und zum letzten Mal kurz vor Schluß mit großem Nachdruck in den Takten 158 — 160 und zwar von allen drei Trompeten unisono gespielt (ein keineswegs häufiges Verfahren bei Bach) und von der Baßstimme im 16' mitgesungen sowie sogar von den Kesselpauken im 32' mitgeschlagen. Daß dies etwas Besonderes zu besagen hat, scheint mir sicher zu sein. Was wäre dies aber anderes als eine Vorankündigung des „Osanna“, das wenige Augenblicke später im achtstimmigen Unisono des Chors mit den gleichen Tönen anhebt? Eine solche Ankündigung hat selbstverständlich keinen Sinn, wenn die beiden Chöre „Sanctus“ mit „Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ nicht unmittelbar aufeinander folgen würden. — Mit dieser Beobachtung paßt der Hinweis von Alfred Dürr völlig überein, daß von dem Urbild des Osanna aus der Kantate 215 „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ in der Parodie die Einleitungssinfonie fortgelassen ist. Dafür gibt es nach Dürr keine andere Erklärung als die der unmittelbaren Folge des Osanna auf das Sanctus, da es andernfalls ja Intonationsschwierigkeiten geben müßte (vgl. „Die Werke des (Göttinger) Bach-Festes 1950“, Kassel, S. 47). Nach allem Gesagten kann somit kein Zweifel bestehen, daß das Osanna der h-moll-Messe zum Sanctus gehört.

Freilich stellt sich damit von neuem die Frage: Warum hat Bach in seinem Autograph die besagte andersartige Anordnung der Stücke getroffen?

Die nächstliegende, auch von Dürr gegebene Antwort ist die, daß Bach die Möglichkeit der Einzelverwendung eines „verkürzten“ Sanctus ohne Osanna (eine, wie wir oben sahen, bei Vopelius, aber auch sonst bezeugte Praxis) offen lassen will. Noch ein anderes Problem ergibt sich, das für die Klärung der noch immer dunklen Entstehungsgeschichte der h-moll-Messe gewiß von Bedeutung ist: Der Osanna-Chor ist eine Parodie, Sanctus mit Pleni sunt coeli sind es jedoch nicht. Wie verhalten sich beide Stücke im Werdegang der Messe zueinander? Was ist aus der Beobachtung zu folgern, daß das zweite Thema vom „Pleni sunt coeli“-Chor der weltlichen Vorlage des „Osanna“ (vgl. hierzu Bach-Jahrbuch 1937, S. 38) sogar ähnlicher ist als dieses selbst? Muß nicht von daher ein gleichzeitiges Entstehen der drei genannten Chöre angenommen werden? Die restlose Klärung dieser Fragen erfordert ausführlichere Untersuchungen, die über den Rahmen dieses Beitrags hinausgehen; hier sollte lediglich der Nachweis für die Zusammengehörigkeit von Sanctus und Osanna in der h-moll-Messe erbracht werden. Wie könnte es auch anders sein? — Nach der Niederschrift dieser Zeilen entdeckte ich, daß in dem während des Krieges erschienenen, in Deutschland bisher kaum bekannt gewordenen holländischen Buch „Bachs Hoogmis“ von Anthon van der Horst und G. van der Leeuw (Amsterdam o. J.) der besagte musikalische Zusammenhang bereits gesehen worden ist (S. 77).

**DIE ENTSTEHUNG VON HERMANN ALLMERS'
GEDICHT „FELDEINSAMKEIT“**

VON ALBERT PROTZ

Es ist eine bekannte Tatsache, daß künstlerische Ideen oftmals eigenartige Entstehungsursachen haben. Bei Beethoven musizieren die Goldammern von Heiligenstadt, bei Bruckner kräht ein Haushahn mit, sogar Eisenbahn-Lokomotiven haben Komponisten zum Schaffen angeregt. Auch die Orte, an denen die Einfälle über den Schaffenden kamen, sind meist durchaus nicht so „berauschend“ schön, Spitzwegs Bild: „Der arme Poet“ ist ein Musterbeispiel dafür. Zu diesen Kunstwerken, deren Entstehung eigenartigen Umständen zu danken ist, gehört auch der Text des bekannten Liedes: „Feldeinsamkeit“, das durch Brahms' Vertonung bekannt wurde. Der Dichter: Hermann Allmers ist durch Brahms vor dem Vergessenwerden bewahrt worden. Der glückliche Zufall hat mir hierüber einen Bericht meines Freundes Dr. med. Heinrich von Oiste — Berlin — bewahrt:

„Hermann Allmers, der Dichter der durch Johannes Brahms weltberühmt gewordenen „Feldeinsamkeit“, lebte von 1821 — 1902 auf seinem von den Eltern ererbten alten Bauernhofe in Rechtenfleth, einem Dorfe am rechten Ufer der Weser, zwischen Bremen und Bremerhaven. Ich lernte ihn durch seine Dichtungen und seine beiden Bücher: „Das Marschenbuch“, eine fesselnde Schilderung der Schicksale seiner niedersächsischen Heimat, und „Römische Schlendertage“, eine reizvolle Darstellung des damaligen Rom, kennen. An seinem 80. Geburtstage, zu dem von weit und breit seine vielen Verehrer gekommen waren, besuchte ich ihn auch wieder. Er war ein richtiger niedersächsischer Recke, der trotz seiner vielen Reisen doch immer wieder in sein innig geliebtes Dorf zurückkehrte. Er war ein wohlhabender Junggeselle, führte ein gastfreies Haus und unterstützte zahlreiche aufstrebende junge Künstler, ohne dafür immer Dank zu ernten. Seinen Haushalt und seine Landwirtschaft besorgte er selbst mit einer alten Wirtschafterin. So besorgte er auch den Vieheinkauf selbst, und als nun einmal bei ihm die Frage aufgeworfen wurde, wie sein wundervolles Gedicht „Feldeinsamkeit“, das damals durch Brahms schon weithin bekannt geworden war, entstanden sei, gab er lachend zur Antwort: Er habe einmal an einem heißen Sommermorgen aus dem benachbarten Dedesdorf zwei Schweine nach Hause getrieben und dabei sei ihm auf der sonnigen Landstraße dieses Gedicht eingefallen. Zu Hause angekommen, habe er sich gleich hingesetzt und die Verse aufgeschrieben. Übrigens meinte er dabei, die Komposition von Brahms gefiele ihm gar nicht. Viel schöner sei die von einem Bremer Lehrer, und er setzte sich an das Klavier und sang uns die ganz minderwertige Komposition vor. Ein Genuß war das nicht, denn Allmers hatte von Geburt an ein Loch im Gaumen, einen sogenannten Wolfsrachen. — Viel gesungen haben wir als Studenten: „Hier die Saaleck, dort die Rudelsburg“, von Allmers gedichtet, und sehr schön vertont.“ — Ist es nicht beglückend, zu wissen, daß dieser Text nicht erdacht, sondern aus der Tiefe und den „ew'gen Räumen“ unserer niederdeutschen Landschaft geboren wurde?

**ALLGEMEINER MUSIKWISSENSCHAFTLICHER KONGRESS
DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG
VOM 16. BIS 20. JULI 1950 IN LÜNEBURG
VON GEORG REICHERT**

Die Göttinger Konferenz der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1947 galt der ersten persönlichen Fühlungnahme der deutschen Musikforscher nach dem Kriege, sowie der Feststellung der verbliebenen Arbeitsmöglichkeiten, der Anbahnung neuer Entwicklungen. Die Rothenburger Tagung 1948 war schon als wissenschaftlicher Kongreß angelegt und bot den ersten Überblick über Richtung und Reichweite der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung nach der situationsbedingten Stagnation. H. Ostoffs Bericht darüber („Musikforschung“ 1. Jahrg. 1948, Heft 1, S. 59 ff.) mußte noch die schmerzliche Isolierung gegenüber dem Ausland feststellen, konnte aber diesbezüglich gleichzeitig auf „tröstliche Ausblicke“ hinweisen. Zu gewichtigem Teil ist es der Initiative und Tatkraft des Präsidenten der Gesellschaft, Prof. Dr. Friedrich Blume, zu danken, daß die Prognose sich als richtig erwiesen hat: sein organisatorisches Geschick und ein bei den vielfach obwaltenden Reserven und Empfindlichkeiten erforderliches Fingerspitzengefühl haben wesentlich dazu beigetragen, daß der Kontakt mit dem Ausland im Bereich der Musikforschung wieder hergestellt ist. Die Teilnehmerliste des Lüneburger Kongresses, die unter rund 190 Namen über 50 Ausländer (aus 12 Ländern) aufzählt, bezeugt das ebenso wie die Tatsache, daß der 2. Weltkongreß der Musikbibliotheken nach Deutschland gelegt wurde — er fand in unmittelbarem Anschluß an den Allgemeinen Musikwissenschaftlichen Kongreß ebenfalls in Lüneburg statt. Solche Tatsachen, ferner die Wiedereingliederung deutscher Musikforscher in Planung und Durchführung von Denkmalausgaben internationaler Bedeutung, wie umgekehrt die beachtliche Beteiligung ausländischer Gelehrter an einem deutschen musikwissenschaftlichen Unternehmen großen Stils, wie es die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ darstellt: all das läßt hoffen, daß es sich um eine gesunde, festgegründete Rückkehr zu fruchtbarer Zusammenarbeit handelt.

Als Tagungsort Lüneburg zu wählen, empfahl sich aus mehreren Gründen: die Stadt ist unzerstört, verfügt über die notwendigen Räumlichkeiten, sie hat als einzige im westdeutschen Bereich engere Beziehung zur Lebensgeschichte J. S. Bachs, dem im Jubiläumsjahr verständlicherweise ein wichtiger Teil der Kongreßarbeit gewidmet wurde; endlich war die Nähe zu Göttingen bestimmend, die räumliche und zeitliche Disposition ermöglichte es vielen Kongreßteilnehmern, anschließend dem Westdeutschen Bachfest beizuwohnen.

Nicht vorauszusehen war freilich, daß die Stadt von sich aus so überaus viel zu einem schönen Verlauf der Kongreßtage beitragen würde. In bester Zusammenarbeit mit der Kongreßleitung hat sie in vorbildlicher Weise die äußere Organisation durchgeführt. Unterbringung, festliche Empfänge und Bewirtungen, sachkundige Führungen durch die als Hauptsalzort des Nordens wichtige und an Zeugnissen der großen Vergangenheit überreiche Hansestadt mit dem herrlichen Rathaus und der Backsteinkunst ihrer Kirchen und Giebelfronten, schließlich eine Fahrt für alle Teilnehmer durch die Lüneburger Heide, die mit einer Besichtigung des Klosters Lüne und

seiner kostbaren Kunstschatze (Bildteppiche etc.) endete: kein Teilnehmer wird diesen festlichen Rahmen des Kongresses vergessen, er dankt ihn der außerordentlichen und doch unaufdringlichen Großzügigkeit der Stadtverwaltung. Neben anderen Festgaben wurde allen Gästen eine von E. W. Böhme verfaßte Zusammenstellung der auf Musiker und Musikpflege bezüglichen Akten des Ratsarchivs überreicht.

Die Kongreßtage wurden verschönt durch ausgezeichnet besetzte und vorbereitete Konzerte mit Werken von J. S. Bach, angefangen mit der Kantate des Festgottesdienstes in St. Michaelis (Liturgie und Festpredigt: Landesbischof a. D. Heinrich Rendtorff, Kiel) über die Matthäuspassion (Bremer Domchor, Orchester des NWDR, Leitung: Domkantor Prof. R. Liesche, Bremen), deren in technischer Beziehung hervorragende Wiedergabe allerdings in stilistischer Hinsicht nicht ungeteilte Zustimmung fand, ein Konzert des Kammermusikkreises des Lübeckischen Kirchenorchesters, das u. a. die reizvolle, aber hinsichtlich ihrer Echtheit umstrittene italienische Solokantate „Non sa che sia dolore“ brachte, die Orgelstunde in St. Johannis durch Hans Heintze, Lüneburg, bis zu den Goldberg-Variationen, in der Klosterkirche zu Lüne von Prof. Fritz Neumeyer, Freiburg, gespielt. Nur ein Konzert verließ den Rahmen des Bachjahres: die Kammervereinigung „Pro musica antiqua“ aus Brüssel (Leitung: Safford Cape) führte in einem umfangreichen Programm geradezu eine „Beispielsammlung zur Musikgeschichte“ von der Ars antiqua bis 1600 vor; die Darbietungen begegneten höchstem Interesse aller Zuhörer und waren von so überragender Qualität, daß man nur ungern das leuchtende Erinnerungsbild durch kleine Einwände trübt (etwa, daß der Aufführungsstil schon fast zu artistisch überfeinert und die dauernde Beibehaltung des „stillen“ Musizierens vielleicht etwas zu einseitig gewesen sei).

Sehr wertvoll war eine von der Heliand-Bücherstube, Lüneburg, veranstaltete Ausstellung von Musikalien und musikwissenschaftlichen Werken deutscher und ausländischer Verlage. Stark beachtet wurden etwa die zahlreichen Ausgaben neuer französischer Musik, die Publikationen des „Instituto español de musicologia“, des „American Institute of Musicology“ in Rom, die Werke zur Vergleichenden Musikwissenschaft von Prof. Kunst, Amsterdam, und vieles andere, nicht zu vergessen die stattliche Schau der deutschen Verlage.

Die satzungsgemäße Generalversammlung der Gesellschaft für Musikforschung führte — nach einem Tätigkeitsbericht des Präsidenten und dem Kassenbericht des Schatzmeisters — zur Wiederwahl des bisherigen Vorstandes: Prof. Dr. F. Blume als Präsident, Prof. Dr. W. Vetter als Vizepräsident, Dr. Baum als Schatzmeister und Pfarrer Dr. Blankenburg als Schriftwart. Zur Frage der Neufestsetzung des Mitgliedsbeitrags stimmte die GV dem Vorschlag des Vorstandes zu, den Beitrag bei bisheriger Höhe zu belassen, den Mitgliedern aber nahezu legen, sich nach Maßgabe ihrer Möglichkeiten freiwillig höher einzustufen. Ferner wurde ein Antrag angenommen, die staatlichen Unterrichtsverwaltungen zu bitten, endlich praktische Schritte zur Eröffnung der noch immer unbenutzbaren Musikaliensammlungen zu unternehmen und vom neuerdings mehrfach geübten Brauch Abstand zu nehmen, musikwissenschaftliche Lehrstellen an Hochschulen mit nichthabilitierten Persönlichkeiten zu besetzen.

Die eigentliche wissenschaftliche Arbeit des Kongresses war gekennzeichnet durch ein außerordentlich starkes Angebot an Referaten: das Kongreßprogramm verzeichnete insgesamt 71 Titel, außer den beiden öffentlichen Vorträgen; allerdings fielen einige derselben aus, da die Referenten nicht erschienen waren. Die Referate waren auf sechs Sektionen verteilt: I. Ältere Musikgeschichte (Leitung: Prof. Osthoff, Frankfurt); II. Neuere Musikgeschichte (Leitung: Prof. Gerber, Göttingen); III. Musikalische Volks- und Völkerkunde, Vergleichende Musikwissenschaft (Leitung: Prof. Wiora, Freiburg); IV. Ästhetik und Psychologie (Leitung: Prof. Engel, Marburg); V. Theorie, Pädagogik und Soziologie (Leitung: Prof. Gerstenberg, Berlin — an Stelle von Prof. Preußner, Salzburg); VI. Akustik und Instrumentenkunde (Leitung: Dr. Ing. Thienhaus, Hamburg-Detmold). Über den Inhalt der einzelnen Vorträge soll nicht berichtet werden, da ein etwa Januar 1951 erscheinender Kongreßbericht alle Referate auszugsweise wiedergeben wird. Einige allgemeine Bemerkungen seien jedoch gestattet.

Es hängt wohl mit der allgemeinen Situation der deutschen Musikforschung zusammen, daß in den beiden historischen Sektionen (I und II) nicht viele Fundberichte, sondern in der Hauptsache verarbeitende Themen auftraten. Wichtigste Quellensammlungen in Deutschland sind leider auch heute noch nicht wieder zugänglich, Auslandsreisen aber im allgemeinen noch recht schwierig. Gregorianischer Choral, frühe deutsche Mehrstimmigkeit, Text- und Repertoirefragen, Werkchronologie, gattungsgeschichtliche Probleme — das etwa war der Umkreis der Themen aus der älteren Musikgeschichte. Im Raum der neueren Musikgeschichte waren, dem Anruf des Jahres folgend, zwei volle Sitzungen dem Werk Bachs gewidmet, ebenso die beiden öffentlichen Vorträge (A. Schmitz: Die oratorische Kunst J. S. Bachs, Voraussetzungen zu ihrem Verständnis; H. Bessler: Bach als Wegbereiter). Zwei weitere Sitzungen behandelten einzelne Meister (Carissimi, Gluck, den Textdichter Metastasio, Brahms-Wolf, César Franck, Sibelius).

Es ist aufgefallen, daß die meisten Referate der historischen Sektionen kultur- und geistesgeschichtlichen Fragestellungen ebenso vorsichtig aus dem Wege gingen, wie sie rein künstlerische Erörterungen und Deutungen vermieden. Wenige Ausnahmen, die vom Einzelwerk aus zu stilistischen Kernfragen vorzustößen suchten, waren nicht überzeugend genug, um die freiwillige Beschränkung auf „äußere“ Dinge als unbegründet erscheinen zu lassen; doch lag das wohl an der gerade für Werkinterpretationen überaus knappen Redezeit. Noch weniger befriedigend waren Versuche, historische Tatbestände durch abstrakt-schematische Konstruktionen zu erfassen. Die Tendenz zu schematischen Lösungen beherrschte besonders stark manche Referate der musiktheoretischen Sektion; positiv war, daß man das drängende Bedürfnis nach Klärung theoretischer Fragen im Hinblick auf die Gegenwartsmusik empfand; negativ: daß aus den Antworten so wenig wirklich Überzeugendes und Klärendes heraussprang.

Lebhaftes Interesse fanden die Sitzungen der Sektionen III und VI; einerseits wohl, weil sie reich an klingenden Vorführungen waren, andernteils aber gewiß deshalb, weil die Themen hier vielfach fruchtbares Neuland berührten. Die volks- und völkerkundliche Sektion zumal bot insbesondere durch wertvolle Beiträge ausländischer Referenten Einblicke

in die Musikbereiche außereuropäischer Völker, die dem deutschen Forscher gegenwärtig kaum zugänglich sind. Nicht zu verkennen war aber, daß die starke Anteilnahme an den Fragen der musikalischen Volkskunde auch eine innere war: die bemerkenswerten Vorstöße dieser Disziplin zur festen Verankerung in den Räumen der Geschichte und Soziologie bewirken offenbar, daß sie allmählich von einem Anhängsel zu einem immer wichtigeren Anliegen wird. Organisatorischen Fragen dieses Zusammenhangs war außerdem eine Sondertagung von Volksmusikforschern unter vorbildlicher Leitung von Prof. Wiora gewidmet, deren Verhandlungen und Diskussionen recht lebendig und angeregt verliefen — hoffentlich tragen sie Früchte!

Als Zeitsymptom ist zu buchen, daß die klarsten Fortschritte im technischen Randgebiet unserer Wissenschaft sichtbar wurden; die Referate der Sektion für Akustik und Instrumentenkunde berichteten, durch gute Demonstrationen unterstützt, von sehr eindrucksvollen Entwicklungen der Schallaufnahme- und Wiedergabetechnik, aber ebenso von beachtenswerten neuen Wegen zur Klärung des musikalischen Hörvorgangs. Es ist nicht zweifelhaft, daß der Musiker und Historiker positiv zu solchen Ergebnissen stehen muß, aber er sollte doch die Gefahr nicht verkennen, die von der starken Technisierung ausgeht, wenn sie nicht mit vollem Bewußtsein durch stärkste Aktivierung der lebendig-menschlichen Kräfte ausgeglichen wird. Aus diesem Grunde wäre zu wünschen, daß auch die Musikgeschichtsforschung — bei aller philologischen Exaktheit der Objektbeobachtung — immer des Menschen eingedenk bliebe, des lebendigen Trägers der musikalischen Erscheinungen, mit allen seinen leib-seelischen Bedingungen, geistigen Eigenkräften und sozialen Beziehungen.

Zur Gestaltung der Referate seien einige Bemerkungen erlaubt. Fünfzehn Minuten für ein Referat ist gewiß äußerst wenig. Durch Auswahl aus dem großen Angebot hätte vielleicht wenigstens die vielgeschmähte Doppelgeleisigkeit der Sitzungen vermieden werden können, freilich wären dafür die Ablehnungen u. U. als Härte und die wissenschaftliche Freiheit einschränkendes Redeverbot aufgefaßt worden. Eine erhebliche Ausdehnung der Redezeit war jedenfalls kaum möglich, es sei denn durch grundsätzlich andere Kongreßgestaltung. Immerhin war ja jeder Redner genau über die verfügbare Zeit informiert worden. Wenn die Herren Sektionsleiter trotz ihrer freundlichen Langmütigkeit vielfach mit der Uhr drohen mußten, so war das kein gutes Zeugnis für die betreffenden Referenten. Zu einem guten wissenschaftlichen Vortrag gehört nun einmal auch die klare Disposition über die Redezeit; wer sie erheblich überschreiten mußte, hatte entweder der technischen Vorbereitung nicht genügend Sorgfalt gewidmet oder er beging den Zeitraub mit vollem Bewußtsein, dann war dies „unsozial“! Auch die Darbietung von Notenbeispielen, Tabellen etc. erfordert gewissenhafte Überlegung, in technischer Hinsicht sowohl, als auch in geistiger. Vor allem aber sollte die gedankliche Disposition des Stoffes nicht nachlässig gehandhabt werden, gerade bei knapper Redezeit. Übersichtlichkeit ist um so nötiger, je größer die Stofffülle ist, wobei immer genau zu überlegen bleibt, was einem mündlichen Vortrag zugemutet werden darf und was der schriftlichen Darstellung überlassen bleiben muß. Ein klar geformtes, wohl übersehbares Referat bringt auch die Diskussion besser in Gang, weil dann der ohnedies überbeanspruchte Zuhörer leichter die „springenden Punkte“ erfaßt, die den

Fund oder das Forschungsergebnis kennzeichnen. Grundvoraussetzung ist natürlich, daß wissenschaftliche Substanz überhaupt vorhanden ist.

Die Diskussion war im allgemeinen, zumal in den historischen Sektionen, nicht sehr erheblich; das lag nur zum geringen Teil an der Zeitknappheit, wahrscheinlich mehr an den Referaten, vielleicht an der mangelnden Vertrautheit der jüngeren Zuhörer mit dem betr. Spezialgebiet — oder sollte sich auch darin ein Zeitsymptom äußern: eine Neigung zur nur aufnehmenden Passivität? Die jüngeren Forscher und die zahlreich teilnehmenden Studierenden hätten gewünscht, daß die erfahreneren, durch anerkannte wissenschaftliche Leistung ausgewiesenen Männer unseres Fachs etwas kräftiger in der Diskussion hervorgetreten wären, um durch muster-gültige Kritik die Eindrücke klären und vertiefen, unrichtige Vorstellungen vom Sinn eines Kongreßvortrags berichtigen und im ganzen den Weizen von der Spreu sondern zu helfen. Das wäre gewiß nicht als Urteilsbevorzugung aufgefaßt, sondern als willkommenes, durch menschliche und wissenschaftliche Reife begründetes Maß und Vorbild dankbar begrüßt worden.

Alles in allem hat wohl jeder Teilnehmer, zwar durch die Fülle von Eindrücken ermüdet, aber doch mit vielen Anregungen die schöne Stadt verlassen. Nicht zuletzt war es die reichlich wahrgenommene Gelegenheit persönlichen Treffens mit Fachgenossen, was die Kongreßtage zu einem auch menschlich starken Erlebnis machte.

DIE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BACH-TAGUNG LEIPZIG 1950 DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG (23. BIS 26. JULI)

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Der Tagungsplan brachte an den Vormittagen insgesamt 27 Referate, an den Nachmittagen 5 Vorträge und an den Abenden je ein oder (zur Wahl gestellt) zwei Bach-Konzerte. Die Referate waren in 4 Sektionen gegliedert, von denen stets zwei zugleich stattfinden mußten; die vorgeschriebenen 20 Minuten Redezeit und 10 Minuten Diskussion wurden eingehalten, wodurch zwischen aufeinanderfolgenden Referaten verschiedener Sektionen gewählt werden konnte. Zahlreiche Teilnehmer aus Westdeutschland, Musikwissenschaftler aus der Sowjetunion, Polen, Ungarn, Österreich, Rumänien, Holland, Schweden, Finnland und der Tschechoslowakei konnten begrüßt werden. Der Zudrang übertraf die Erwartungen, so daß sich die vorgesehenen großen Räume in der Musikhochschule und der Saal im Neuen Rathaus zeitweise als zu klein erwiesen.

Dreierlei ging vor sich: die Auseinandersetzung zwischen am Beispiele Bachs in Erscheinung tretenden weltanschaulichen Gegensätzen, das Herausarbeiten einer neuen Blickrichtung der Bachforschung und die von allgemeinen Problemstellungen unberührte Erörterung fachwissenschaftlicher Einzeluntersuchungen. — Von grundsätzlich zwei Anschauungen kann insofern die Rede sein, als das Für und Wider einer der zur Diskussion gestellten Bach-Deutungen in einem Entweder-Oder wurzelt, nämlich in der Verneinung oder Bejahung marxistischer Wertsetzung. Dabei handelt es sich um den Gegensatz von Ergründen und Anerkennen historischen So-Seins einerseits und

bewußtem Ausdeuten und Abwerten nach Maßstäben und Zielsetzungen eines bestimmten Heute andererseits. Die Kontroversen traten in den eröffnenden Vorträgen von Gurlitt-Freiburg (Bach in seiner Zeit und heute) und Chubow-Moskau (Bach und die zeitgenössische musikalische Kultur) sogleich deutlichst in Erscheinung. „Erst wenn wir wissen, was Bach unabhängig von uns und unserer Zeit ist“, sagte Gurlitt, „dürfen wir fragen, was er für uns und unsere Zeit sein kann.“ Bach ist in allen Kräften, die sein Schaffen begründen und gestalten, Verkörperung und Erfüllung einer Welt der „Ordnungen“. Wie ihn sein Lebensweg noch einmal durch alle Gliederungen der musikalischen Ständeordnung hindurchführte, sein Gesamtschaffen sich um den sozialgeschichtlichen cantus firmus gruppiert und innerhalb der in Gott mündenden Stufenordnung alles Daseins sich auch die „Recreation des Gemütes“ dem „nur zu Gottes Ehre“ unterordnet, so lebt seine Musik, aus rein musikalischen Ordnungen architektonisch gestaltet, inmitten der Schöpfungsordnungen als deren Abbild und Gleichnis. Diese sinnfälligen Ordnungen im Einzelnen und das (gottbezogene) Geordnete als solches bedeuten Erfüllung geschichtlicher Traditionen: „ein Stück Mittelalter in neuzeitlicher Umgebung“. Das „Heute“ muß diese Ordnungskräfte nicht nur konstatieren, sondern anerkennen und begreifen als Voraussetzung dafür, daß und was Bach ist. In Chubows Wertung gilt Bachs Kirchenmusik, weil sie über die „Kultische Gebundenheit“ des Textes hinaus allgemeinmenschliche Gefühle bewegt, als revolutionäres Geschehen in zeitbedingtem Gewand: Mensch und Materie sind das geschichtliche Ziel — „Vermenschlichung der religiösen Thematik“ und „Materialisation des religiösen Sujets“ Bachs Anteil. Oder: Träger der fortschrittlichen Kräfte ist das Volk; Musik des Volkes lebt von der Melodie; Bach ist der große Melodiker, seine Kompositionsweise „Melodische Polyphonie“: Bach ist volksverbunden, also fortschrittlich. In gleichem Sinne versuchte Rebling-Amsterdam (Der Rationalismus, eine Grundlage von Bachs Realismus), rationalistische, verweltlichende, humanisierende und individualistische Momente in Bachs Schaffen als Realismus und diesen „als fortschrittliche Erscheinungsform im Kampf zwischen feudaler und bürgerlicher Gesellschaftsordnung“ zu deuten, und wandte sich Knepler-Berlin (Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes) gegen fehlerhafte Thesen in der Bachliteratur, so besonders die Übersiedelung nach Leipzig aus kirchenmusikalischem Grund (wofür kein urkundliches Dokument vorhanden) und das Mühlhäuser Entlassungsgesuch als kirchlich determinierte Lebensüberschrift. Auch in Spitta und Schweitzer sieht er „den Hang des Bürgertums zur Zeit seines Abstieges nach Pessimismus und Weltflucht.“ Über die nachweisbaren Fehlschlüsse hinaus müsse die neue soziologische Bachgeschichtsschreibung „die Züge religiöser Mystik bei Bach“ zwar erklären, aber nicht teilen. Und ähnlich stellte E. H. Meyer-Berlin (in der abschließenden Diskussion) als leitende Gedanken zukünftiger Bachdeutung die Grundsätze auf: „Vorwärtsgerichtete Haltung Bachs bei der Entwicklung einer neuen Musik“, „Lebens- und Volksverbundenheit Bachs“ und „Bach im kulturpolitischen Sinne als nationbildende Kraft“.

An solchen Darlegungen entzündete sich die Auseinandersetzung genau so wie umgekehrt dort, wo in Erscheinung trat, was nur von den Fundamenten her zunächst „die andere Seite“ genannt werden kann; so z. B. wenn für Blankenburg-Schlüchtern (Bedeutung des Kanons in Bachs Werk) die Kanonform zur Zeit Bachs als christliches Gleichnis für Gottes Welt zu

gelten hat und er in den Stimmen kanonischer Orgelchoräle theologische Abzweckung erkennt; wenn für Gurlitt (Bachs Ostinatotechnik) bei seiner Analyse der 3stimmigen f-moll-Invention deren Gerüstfigur, der chromatisch gefüllte Tetrachord, „ein Sinnbild der Theologie des Kreuzes“ bedeutet, wie ihm ein Doppelkanon von 1747 unter dem Symbolum *Christus coronabit crucigeros* bezeugt; wenn Annelise Liebe-Berlin (Bachs Matthäus-Passion in ihrer geschichtlichen Beurteilung) die Anschauung Diltheys unterstreicht: Bach habe die Religion selbst in die Musik gehoben, doch nicht in sacraler Ferne, sondern unter Anwendung aller Mittel der dem Menschen gehörenden Diesseitigkeit, und wenn Eggebrecht-Berlin (Bach und Leibniz) nach Aufdeckung der logischen Fehler, die bei Anwendung philosophischer Termini auf musikalische Sachverhalte entstehen müssen, die Verwandtschaft Bach—Leibniz durch die Gleichartigkeit der Denkform begründet, die er (im Anschluß an Leisegang) als „mathematisch-organisch“ bezeichnet, und folgert, daß damit auch für Bach die Wesensgrundzüge der Leibnizschen Weltvorstellung gelten, die aus dessen Schriften eindeutig abzulesen sind: ohne die Realität des Gottesbegriffes z. B. wäre das Leibnizsche System genau so wenig möglich gewesen wie das Bachsche Werk.

Die Frage, ob man sich dem aus der marxistischen Geschichtsidee resultierenden Bachbild stellen sollte und ob es, abgesehen von der Sache Bachs und der — wie Vetter-Berlin betonte — für die Musikwissenschaft allein geltenden Zone des Geistes, nicht ein Versäumnis an entscheidender Stelle bedeutet hat, daß das westliche Ausland und ein wesentlicher Teil westdeutscher Musikwissenschaftler dem Ruf zu aktiver Teilnahme nicht Folge leisteten, beantwortet die Tatsache, daß gerade jene Auseinandersetzungen innerste Lebendigkeit sondergleichen weckten. Sie sei dreifach begründet: einmal durch die immer wieder erzwungene intensive Besinnung, um antworten zu können, dann durch das Bewußtsein, daß auch ein Teil jener Problemstellungen jenseits von dem Ost und West unserer Zeit in der absoluten Zone des Geistes etwas bedeutet, und schließlich — damit zusammenhängend — durch den mit Gurlitts Worten „ersten durchbrechenden Versuch“ Besslers-Jena (Bach und das Mittelalter), Bachs Werk an dem Säkularisierungsprozeß des 18. Jhs. entscheidend teilnehmen zu lassen: Gewiß gehört Bach noch der Welt eines in der Vergangenheit wurzelnden „Ordo“ an. Doch nur mit wenigen Epochen des Mittelalters ist konkreter Vergleich möglich. Als Kriterium dient die historisch seltene Erscheinung des Parodiewesens als völlige Identität kirchlicher und profaner Musiksprache (einheitlicher Gesamtstil). Parodiewesen tritt auf in der Notre-Dame-Epoche unter Perotin, dann wieder in der altniederländischen Zeit unter Dufay (mit traditionsmäßigem Fortwirken der „Parodiemesse“). Beidemale zeigt die Musik als weiteres Merkmal den „Einheitsablauf“: im 13. Jh. rhythmisch (Modalsystem), im 15. Jh. klanglich (Fauxbourdon und euphonischer Kontrapunkt). Das entspricht dem „*stile d'une teneur*“ im 18. Jh. . . Sowohl Perotin wie Dufay vertreten geschichtlich eine „Anfangszeit“: durch Synthese von Alt und Neu wird ein letzter Höhepunkt erreicht, gleichzeitig aber eine neue Grundrichtung eingeschlagen. Das letztere geschieht nicht sofort in Gestalt repräsentativer Großwerke, sondern improvisierend, tastend, durch neuartige „Teilphänomene“, denen die Zukunft gehört. Solche gibt es auch bei Bach: in der Weimarer Meisterzeit Neuer Orgelchoral-Typus, 1717, und expressive Melodik, Kantaten 1715 (vergl. Thür. Bach-Festschrift 1950), in der Köthener Klaviermusik Instrumentales Charakterthema und Instrumen-

tale Erlebnisform (vergl. Vortrag Lüneburg 1950). Auch Bach ist Meister einer „Anfangszeit“. Seine Großwerke leben aus der Tradition und sind ihr Gipfel. Zugleich aber bereitet er durch neue Züge die kommende Musik wesentlich vor, so daß mit Bach das „Deutsche Zeitalter“ in ähnlichem Sinne beginnt, wie mit Perotin die Gotik und mit Dufay die Niederländer-epoche. — Die verschiedenartige Anerkennung dieser Perspektive etwa durch Gurlitts Aufforderung, weitere Untersuchungen neuer Ansätze als dringend anzusehen, und durch L a u x -Berlin (Bach und die deutsche Nation): nach Besslers Ausführungen sei Bach „kein Ende, sondern ein Anfang“, läßt erkennen, wie wenig selbst jenem exakten Vorstoß die aufgestellte These nachzugeben gewillt war. Das „Auch“ und „Zugleich“ des Besslerschen Ergebnisses gehörte ebenso für V e t t e r - Berlin (Bachs Universalität) zum Angelpunkt der für Bach als gültig erwiesenen Begriffe der Vielseitigkeit und der Synthese. Vetter sieht Bachs Universalität als ein Vielseitig-Sein, das notwendig ein Vielseitig-Geschaut-Werden möglich macht. Das Bachbild des 20. Jhs. resultiert aus dem größeren historischen Abstand, aus welchem all das sich in Einem verbindende Viele übersehbar wird: Bach ist Ende und Anfang, seine Musik lebt von Polyphonie und Harmonik und Rhythmik, seine Welt umfaßt höchsten Schmerz und jubelnde Freude, vermag den Tod mit Humor, das Glück mit Leid, eine Fuge mit Komik und einen Konzertsatz mit persönlicher Liebesreminiszenz zu verbinden; die Klangwirklichkeit seiner Kunst reicht von „Miekes Guschel“ bis zum großen höfischen Prunk, von der Festkantate bis zum Kämmerlein in seinem Hause und zu Anna Magdalenas „schönen Händen“; sein Menschentum vereint in Einem ein Alles an Werten: von den „Sorgen um die sogenannten Nebensachen“, Fleiß, Pflichtgefühl und Handwerksgeist, Gebändigtheit, Zucht und Maßhalten, von der Gottesgewißheit und einer „tiefen Inbrunst makellos männlichen Fühlens“ bis zu dem Auf- und Ausbruch all der Kräfte, für welche eine spätere Zeit das Wort Genialität verwendet. — Zum wichtigsten Ergebnis der Leipziger Tagung gehört jene auch von Vetter betonte Synthese von traditioneller Verwurzelung und keimkräftiger Neuerung des Bachschen Werkes, Anfang einer neuen Schau, die — vielleicht auch vom Säkularisationsstadium unseres Heute nicht unbeeinflusst — von den Leipziger Kontroversen sich abgrenzt, weil sie das Seiende nicht kategorisch wertet und ihr das Bachsche Werk als Ganzes dennoch nur vom historisch Rückwärtigen aus denkbar bleibt.

Innerhalb fachlicher Einzeluntersuchungen verdienen besondere Beachtung die Ausführungen Gerbers-Göttingen über „Formstrukturen in Bachs Motetten“: Gleichzeitig mit der musikalischen Verwirklichung des Textes, dessen „innere“ Form und gedankliche Einzelzüge vollkommene Spiegelung finden, treten typisch musikalische Formprägungen zutage: Relativ häufig ist die Gestaltung eines Satzes als Präludium und Fuge; die Satzfolge in „Singet dem Herrn“ ist sinfonisch-zyklisch, diejenige in der ersten Strophe von „Komm, Jesu, komm“ zeigt Beziehungen zur Sonata da chiesa. Noch bedeutender ist die Wirksamkeit fundamentaler Formprinzipien, wie Da-Capo-Anlage, variierte Strophenfolge, Doppelstolligkeit (Sequenztyp), Barform, oft in Kombination. — Grundlegend waren die „Bemerkungen zur Bach-Quellenforschung“ von S c h m i e d e r -Frankfurt/M., welcher Stand, Probleme und Aufgaben der Erschließung aller direkten und indirekten Quellen skizzierte, deren vollgültige Erfassung Zentralisierung erfordere (Anregungen zu einer „Bachforschungsstätte“), — ebenso die Analyse der

bis 1716 entstandenen Kantaten durch Dürr-Göttingen, wobei der Vergleich gewonnener Anhaltspunkte mit dem stilistischen Befund der angeblich in dieser Zeit entstandenen Kantaten zweifelhafter Echtheit erwies, daß Kantate 150 mindestens in den Chören, Kantaten 142, 160 und 189 jedoch nicht im genannten Zeitraum von Bach geschrieben sein können. Serauky-Leipzig kennzeichnete den „Gegenwärtigen Stand der Bach- und Händelforschung“ und fand eine neue Möglichkeit zur Untersuchung besonders der Großform von Bachs Motetten in der „harmonikalen Proportion“ (im Anschluß an Hans Kayser), wodurch er „die Schwächen zahlensymbolischer Arbeitsweise auszuschalten trachtet“ (Näheres darüber im diesjährigen Bach-Jahrbuch). Haßwald-Dresden (Zur Sonatenkunst der Bachzeit) beleuchtete Wechselbeziehungen Bachs zu einem Dresdner Komponistenkreis (Hasse, Heinichen, Pisendel) und hob die Achsialbildung der Bachschen Triosonate hervor, die neue Einblicke in Werkgestaltung und Klangprobleme eröffnete. Oberborbeck-Vechta (Zur Aufführungspraxis: „Vor deinen Thron“) betonte den thematischen Zusammenhang mit der Kunst der Fuge: die in den beiden letzten Takten des Choralvorspiels hinzutretende 5. Stimme zitiert den Choral „Aus tiefer Not“ und damit das Gegenteil des Fugenwerkes. Sievers-Hannover beschrieb eine aus Griepenkerls Handschriftenbesitz stammende „Neu aufgefundene Handschrift von Bachs h-moll-Messe“: ein schönes zweibändiges Ms. vor 1750, das der ersten Fassung (aus Kirnbergers Besitz) wesentlich gleicht. Dräger-Berlin demonstrierte den Unterschied von „Mitteltöniger und gleichschwebender Temperatur“ unter Betonung der allgemein geistigen Konsequenzen: „Durch die gleichschwebende Temperatur (da bei ihr alle Intervalle etwas bedeuten, nicht aber in physikalisch objektiver Gültigkeit etwas sind) ist die Kraft der absoluten Tonverhältnisse, zu treuen Händen eines musikalisch Schaffenden überantwortet, musikalische Menschenmacht geworden.“ Umstritten wurde die These von Borris-Berlin (Bachs Unterweisung im Tonsatz): Weil Bachs Arbeits- und Unterrichtsweise stets vom „Ganzheitlichen“ ausgegangen und daher kein Bachsches Werk als „Entwurf“ anzusehen sei, hätten auch die 11 Präludien in Friedemanns Klavierbüchlein nicht als Entwurf zum Wohltemperierten Klavier, sondern die Präludien des letzteren als ursprüngliche Fassungen zu gelten, die dann für das Klavierbüchlein des 11-Jährigen griff- und spieltechnisch überarbeitet seien; — ferner die Schlußfolgerung von Schmitz-Leipzig (Bachs h-moll-Messe und die Dresdner katholische Kirchenmusik), Bach habe „einzig der Wille beherrscht, diese Messe als katholische Kirchenmusik im Dresdner Stil zu gestalten“: Satzfolge und Text seien genau der Dresdner katholischen Liturgie angepaßt; Tonart, Großform, Einzelformen, Orchester- und Chorstechnik dem damaligen Typus der Dresdner katholischen Meßkomposition nachgebildet. Daß ihm in Wirklichkeit ein Werk mehr protestantischen Geistes gelang, lasse diese Tatsache unberührt. Lebhaft diskutiert wurden auch die Ausführungen von Anschütz und Hahn-Hamburg. Ersterer machte als „Aufbauprinzipien in den Werken Bachs“ Ausdrucksgegensätze der im Quintenzirkel gegenüberliegenden Tonarten geltend (entspr. dem symmetrischen Aufteilungsprinzip der nach spezifischer Helligkeit geordneten „Photismen“ des Farbenhörens) und sah den Bedeutungsgehalt von Bachs Musik wesentlich in solchen „auf die Temperatur bezogenen Spannungen und Entspannungen“; letzterer erläuterte im Anschluß an W. Werker „Symmetrische Bauformen in Bachs Musik“ bis zu kompliziertesten Gebilden, deren Erlebbarkeit in der

Diskussion bezweifelt wurde. Szabolcsi-Budapest versuchte „Bach, die Volksmusik und das osteuropäische Melos“ zu verbinden, indem er in Bachschen Werken (z. B. Polonaise der h-moll-Orchestersuite, Orgelpräludium und -fuge h-moll) „osteuropäische Melodietypen“ (namentlich aus der altungarischen verbunkos-Musik) zu erkennen glaubte, wobei er offen ließ, ob sich — über nachweisbare osteuropäische Beziehungen in Bachs Leipziger Umkreis hinaus — internationale Melodietypen von Westen nach Osten hin verbreitet haben oder es sich um Beeinflussung östlicherseits handelt. Stempel-Stockholm berichtete über „Bach in Schweden“: Erst das Bachjahr 1885 habe dort dem Bachschen Werk gegenüber das Eis gebrochen und damit einen Wendepunkt in Schwedens Musikkultur herbeigeführt. Strindbergs Wandlung von anfänglicher Ablehnung Bachscher Musik („voller arithmetischer Probleme“) zu verständnisvoller Bewunderung sei symptomatisch für die noch junge schwedische Bachpflege. Das Musikalische Opfer z. B. erlebte erst 1947 in Norköping seine schwedische Uraufführung. Dehnert-Leipzig behandelte „Neue Aufgaben der biographischen Bachforschung“, Graupner-Greifswald charakterisierte „Bach als Musikerzieher“, Freyse-Eisenach zeigte „Neue Jugendbildnisse Friedemann und Emanuel Bachs“, Flade-Plauen überblickte „Bachs Stellung zum Orgel- und Klavierbau seiner Zeit“, Eller-Leipzig beleuchtete die Verbindung und Abgrenzung zwischen „Bruckner und Bach“, Sandig-Leipzig versuchte eine Aussage über „Klangwelt und Musiziergesinnung der Bachzeit“ und Wolff-Leipzig über „Bach und die Musik der Gegenwart“.

Den Eindruck durch das fachliche Ergebnis der Tagung überwog das Erleben der Spannungen und Entladungen zwischen den im Namen Bachs aneinandergeführten Polen. Die fundamentale Kontroverse drängte eine Reihe von Problemstellungen innerhalb „der anderen Seite“ notwendig in den Hintergrund (z. B. Söhngen: „Nur das religiöse Erleben erschließt Bach“ — Bessler: „Es gibt auch einen nichttheologischen Weg zu Bach“; Blankenburg: „Lebensnähe und Todessehnsucht begründen einzig die Freiheit des Christenmenschen Bach“ — Vetter: „Der Erz- und Urmusiker Bach“; Gurlitt: „Erlebnishaft Harmonik, expressive Melodik gibt es schon vor Bach“). Doch ist wohl kaum bedauert worden, daß es sich zuweilen nicht so sehr um eine Bach-Tagung schlechthin, sondern um eine solche „in unserer Zeit“ gehandelt hat. Die abschließende Diskussion ging in den Augenblicken an dem Ergebnis der Tagung vorbei, wo in irgendeiner Weise ein Kompromiß versucht wurde (was die marxistische Musikforschung zu Recht ausdrücklich ablehnte) oder eine der Anschauungen das Feld zu behaupten glaubte; sie traf das Geschehene mit dem Aufruf, einen Teil der neuen und neuartigen Thesen als Aufgaben der Bachforschung in Angriff zu nehmen, fortzuführen, nachzuprüfen; sie war zusammengerafftes Abbild des offenen und kollegialen Tones der Leipziger Auseinandersetzungen, und sie gewann ungeteilten Beifall mit dem Dank an Walther Vetter, der die Tagung vorbereitet und geleitet hat. — Man hatte erfahren, daß es nicht um die mögliche oder unmögliche Vereinbarkeit gegensätzlicher Meinungen hatte gehen können; es ging letztlich um diese oder jene am Beispiele Bachs in Erscheinung tretende Welt, in der wir leben sollen. Dabei wurde offenbar, daß auch die fremdesten Fragen nicht einfach mit Nein beantwortet werden können, sondern ein Aufgebot aller Kräfte notwendig ist, um in einem Heute behaupten zu können, was wir an Johann Sebastian Bach zu begreifen glauben.

II. INTERNATIONALER MUSIKBIBLIOTHEKENKONGRESS IN LÜNEBURG VOM 21. BIS 22. JULI 1950 VON WOLFGANG SCHMIEDER

Nach dem vorjährigen verheißungsvollen ersten Internationalen Kongreß der Musikbibliotheken in Florenz zeigte der zweite, zu dem die Hansestadt Lüneburg anläßlich ihrer Bach-Zentenarfeier und in Verbindung mit dem Kongreß der deutschen Gesellschaft für Musikforschung eingeladen hatte, bereits etwas festere Konturen. Nicht nur eine Fülle von interessanten und vielseitigen Referaten, sondern auch eine gewisse Zielstrebigkeit in den Beschlüssen und Resolutionen ließen erkennen, daß die Arbeit der Musikbibliotheken für die Forschung intensiviert zu werden verspricht, und daß zur Erreichung dieses Zieles eine festere Form in der Zusammenarbeit angestrebt und vorbereitet wird.

Der unter dem Vorsitz von Professor Valentin Denis (Löwen) stehende Kongreß wurde mit einigen einführenden Bemerkungen von Prof. Robert Haas (Wien) begrüßt. Der Redner gab seiner Freude darüber Ausdruck, daß sich in dieser Organisation Musikwissenschaft und Musikbibliotheken vereinen, und berichtete anschließend über die glücklicherweise geringen Kriegsverluste der Stadt Wien.

Das anschließende Referat des Leiters der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Dr. Paul Sieber, über die in seiner Bibliothek befindliche Sammlung der Allgemeinen Musikgesellschaft fand großes Interesse. Seine Mitteilungen über die reichhaltigen aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden geistlichen und weltlichen Erst- und Frühdrucke (allein 30 Werke von Giovanni Battista Bassani, ein Jahrgang Kirchenkantaten von Telemann, zahlreiche Werke von Briegel usw.), die zu einem großen Teil nicht oder mindestens nicht mit dem Fundort Zürich bei Eitner zu finden sind, über 141 Nummern von Joseph Haydn — darunter 80 Sinfonien — und über das Autograph der 4. Sinfonie von Johannes Brahms überzeugten den Kongreß von der großen Bedeutung und dem beachtlichen Wert der Sammlung und veranlaßten ihn zu einer Resolution, in der die Drucklegung des Kataloges empfohlen wird. In das Gebiet bibliothekarischer Praxis, und zwar englischer in England und Deutschland, führten die Vorträge von J. H. Davies (London), der interessante Einzelheiten von der Musikbibliothek des englischen Rundfunks (B. B. C.) zu erzählen wußte, und von Irmgard Becker-Glauch (Hamburg), die vom Aufbau der englischen Musikbibliotheken in Deutschland — außer Berlin, Düsseldorf, München und Frankfurt a. M. besonders in Hamburg — berichtete und den informatorischen Wert dieser „Brücken“ genannten Musikstätten namentlich in bezug auf die Vermittlung moderner englischer und in England verlegter Musik hervorhob. Für deutsche Musikbibliotheken war dabei von besonderem Interesse, daß diese „Brücken“ außerordentlich liberale Öffnungszeiten, Räume zum Musizieren und zu Schallplattenvorführungen haben, daß die Musikalien in mehreren Exemplaren gehalten werden und daß diese Musikbibliotheken ein Forum für junge Komponisten bilden.

An das grundlegende Referat von Prof. Valentin Denis über Aufgaben und Möglichkeiten der Konservatoriumsbibliotheken, in denen vielfach weder Kataloge noch Bibliothekare zu finden sind, schloß sich eine lebhaftere Diskussion an, die namentlich auf die Bemerkungen der Professoren Torre Franca und Albrecht hin zu der zweiten Resolution des Kongresses führten. Diese

gibt dem Willen der Kongreßteilnehmer Ausdruck, die Bestände von Konservatoriumsbibliotheken durch Fachkräfte zu katalogisieren und in fachgemäß verwaltete öffentliche Bibliotheken zu überführen — evtl. als Dauerleihgabe —, und sie richtet auch einen Appell an die Besitzer von Privatsammlungen, ihre Bestände der Katalogisierung und Registrierung durch Musikbibliothekare nicht vorzuenthalten.

Nach einem Referat von Alfons Ott (München) über „Wesen und Aufgabe einer musikalischen Volksbibliothek“, das die im deutschen Volksbibliothekswesen bekannten Theorien der Bildungsbibliothek auf die Sparte Musik überträgt und diese Bibliotheken zu „Instrumenten der Musikerziehung“ mit bewußter pädagogischer Lenkung der Benutzer bildet, setzten die für den Nachmittag des ersten Tages vorgesehenen Diskussionen über die auf dem ersten Kongreß behandelten Themen ein. Zur Behandlung gelangten die Frage der internationalen Zusammenarbeit zur Schaffung eines neuen, universalen Quellenlexikons und das Problem der Mikroaufnahmen der seltenen Quellen und Unica von Musikdrucken und Musikhandschriften. Zu beiden Themen wurden Resolutionen gefaßt, die auf die Notwendigkeit der Unternehmungen hinweisen, regionale Arbeitsteilung empfehlen und Vorschläge zur Förderung der Arbeiten durch die einzelnen Länderregierungen entwickeln. Zur Inangriffnahme der vorbereitenden Arbeiten für ein neues Quellenlexikon wurde vom Kongreß eine vorläufige Arbeitskommission gebildet, der für Frankreich V. Fédorov, für England Hyatt King, für Italien Prof. Torrefranca, für Dänemark Magister Lunn und für Deutschland Prof. Blume, Dr. Halm und Dr. Schmieder angehören.

Aus der Reihe der Vorträge des zweiten und letzten Kongreßtages seien besonders hervorgehoben zwei Referate des Leiters der Musikabteilung der Pariser Bibliothèque Nationale, V. Fédorov, über Tausch und Entleihung zwischen Musikbibliotheken und über internationale Zusammenarbeit zur Herausgabe von Bibliographien von Zeitschriften-Inhalten, ferner die interessanten und beherzigenswerten Ansichten Dr. Hans Halm (München), die er in seinen Betrachtungen über die bei der Anlage einer Schallplattensammlung notwendigen Auswahlprinzipien entwickelte, das Referat Dr. Hans Zehntners (Basel) über handschriftliche Nachlässe bedeutender Schweizer Komponisten, namentlich an der Zentralbibliothek Zürich (Gustav Weber, Friedrich Hegar u. a.) und der Universitätsbibliothek Basel (Hans Huber, Hermann Suter u. a.) mit der Feststellung, daß noch vieles ungedruckt sei — so z. B. 4 Sinfonien und 5 Opern von Hans Huber —, die Mitteilungen Dr. Stäbleins (Regensburg) über die Leistungen seines Regensburger Instituts zur Themenkatalogisierung der mittelalterlichen einstimmigen Musik, zur Erfassung der Quellen und zur Aufnahme auf Mikrofilm ($1/2$ Million Aufnahmen aus 200 abendländischen Bibliotheken) und die Darlegungen Müller von Asows (Berlin) über Arbeitsweise und Ziele des Internationalen Musikerbriefarchivs, das sich keine kleinere Aufgabe gestellt hat als einen „Gesamtkatalog der Musikerbriefe“. Die verdienstvollen Arbeiten dieses Instituts und die allgemeine schwierige Wirtschaftslage veranlaßten den Kongreß, in einer Resolution sein Interesse an dieser Arbeit zu bekunden, die Musikbibliotheken zur Mithilfe und die zuständigen Behörden zur Leistung von Subventionen aufzufordern.

Erwähnt seien schließlich noch die Referate von Oystein Gaukstad (Oslo) über ein besonderes System der Aufzeichnung von Volksliedmelodien, von Leopold Nowak (Wien), verlesen von Dr. Raczek (Stadtbibliothek Wien),

über Fragen der Erfüllung von Bibliotheksbenutzerwünschen, von H. K r a g e m o (Oslo) über Sammlung und Verwaltung von Programmen nach unterschiedlichen Gesichtspunkten (geographisch, chronologisch, alphabetisch), von Felix R a u g e l (Paris) über die Bibliothek der Domchorknaben-Singschule in Aix-en-Provence, von Hans S c h n e i d e r (Musikantiquar in Tutzing) über die Wichtigkeit der Zusammenarbeit zwischen Bibliothek und Antiquariat, da dort oft Unica liegen, von Henk S t a m (Bilthoven/Holland) über die staatliche Stiftung „Donemus“, die junge holländische Komponisten sehr weitgehend fördert, und von Dr. C r e m e r (Marburg) über das Schicksal der Musikabteilung der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Dieses zuletzt genannte begegnete begreiflicherweise besonderem Interesse, zumal da über die Zerstreung dieses kostbaren Besitzes, seine Verteilung auf Berlin, Marburg und Tübingen und seine Verluste durch Auslagerung jenseits der Oder-Neiße-Linie bisher nur wenig bekannt geworden war.

Auf einen Vorschlag des Präsidenten beschloß der Kongreß eine Kommission zu ernennen, die mit der Vorbereitung zur Bildung einer Internationalen Gesellschaft der Musikbibliothekare betraut werden soll. In dieser ist Belgien durch Prof. D e n i s, Frankreich durch V. F é d o r o v, Italien durch M. P i r o t t a, die Schweiz durch Dr. Paul S i e b e r, England durch Hyatt K i n g und Deutschland durch Dr. W. M. L u t h e r vertreten. Für andere Staaten, besonders Nordamerika, werden die Ernennungen noch folgen. Die Gründung selbst soll anlässlich des nächsten Kongresses erfolgen, der für 1951 in Paris in Aussicht genommen ist.

VORLESUNGEN

ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN

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

Sommersemester 1950 (Nachtrag)

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l: Geschichte der Musik II (2) — J. S. Bach (2) — Einführung in die musikalische Akustik, Ton- und Musikpsychologie (1) — S: Musikgeschichte Hessens (1) — S: Nachwirkungen Bachs im 19. und 20. Jahrhundert (1) — Besprechung zur Aufführung kommender Werke (2) — CM: Sing- und Spielmusik des 16. Jahrhunderts (1).

Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z: Harmonielehre I, II, Ü nach Hindemiths „Traditional Harmony“, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Orgelstruktur mit besonderer Berücksichtigung der Ergebnisse der Orgelbewegung (1) — Meisterwerke der Orgelliteratur (1) — Orgelunterricht für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Liturgisches Orgelspiel (1) — Universitätschor — Akad. Orchester.

Wintersemester 1950/51

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. F. R a a b e: Geschichte des Liedes (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. V e t t e r: Einführung in die Musikwissenschaft (3) — Richard Wagner und die europäische Oper