

Kritiken.

1. Philipp Wolfrum. Joh. Seb. Bach. Band 13, 14 der Sammlung „Die Musik“, herausgegeben von Richard Strauß. Mit 16 Vollbildern und 11 Faksimiles. — Bard, Marquardt & Co., Berlin (1906). — 180 S. kl. 8^o.
2. André Pirro. J.-S. Bach. — Félix Alcan, Paris 1906. — 245 S. kl. 8^o.
3. André Pirro. L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. — Paris, Librairie Fischbacher, 1907. — 539 S. gr. 8^o.
4. Albert Schweitzer. J.-S. Bach le musicien-poète. Avec la collaboration de M. Hubert Gillot de l'université de Strasbourg. Préface de Ch. M. Widor. — Paris, Costalat & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. — 455 S. 8^o.
5. Albert Schweitzer. J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. — 844 S. gr. 8^o.

Die vorliegenden, dicht aufeinander folgenden fünf Schriften über Johann Sebastian Bach stehen äußerlich in einem nicht uninteressanten Verhältnis zueinander: Der Verfasser des ersten ist ein Deutscher, der Verfasser des zweiten und dritten ein Franzose, der Verfasser des vierten und fünften halb ein Deutscher, halb ein Franzose. Ferner: sowohl die beiden Werke von Pirro wie die von Schweitzer haben — abgesehen von der Themenstellung — das mit einander gemein, daß die jedesmal an zweiter Stelle genannten eine Umarbeitung oder doch eine um vieles erweiterte und vermehrte Ausgabe der zuerst genannten bildete. Endlich: die Schriften Pirros und Schweitzers finden ihre Hauptaufgabe darin, die Werke Bachs ihrem poetischen Gehalt nach eingehend zu analysieren, d. h. beurteilen sie vom Standpunkte des Ästhetikers aus.

Es liegt nahe — über diese Äußerlichkeiten hinausgehend — Vergleiche anzustellen, wie die drei Verfasser an ihre letzten Endes gleiche Aufgaben herangetreten sind.

Das Büchlein von Wolfrum verfolgt zunächst den Zweck, deutschen Musikfreunden, die sich aus irgend welchem Grunde an Spittas Mono-

graphie nicht heranwagen, ein lebendiges Bild des Thomaskantors zu entwerfen, zu zeigen, wie er war und wie er wurde, und durch eindringliche Schilderung des Schönen und Erhabenen, das in seinen Werken liegt, zu eifriger Beschäftigung mit ihnen anzuregen. Eine schlichte, natürliche Sprache, in die hier und da mit Glück charakteristische Wendungen aus der Umgangssprache der Bachschen Zeit mit eingeflochten sind, dazu lebhaftes Empfinden und starkes Nachfühlen verschwundener Lebensverhältnisse machen die Lektüre genussreich. Es ist überall der Mensch Bach, der den Verfasser zunächst interessiert. Mit liebevoller Sorgfalt hat er ihn gezeichnet, seinen Charakter, seine Persönlichkeit, seine Fähigkeiten. Und auch später, bei der „Einführung in J. S. Bachs Werke“, tritt das Interesse für den eigenartigen Menschen Bach immer wieder in den Vordergrund. Daß bei der Betrachtung der Werke selbst die Begeisterung hochschlägt und Bachs Größe in den Augen des Lesers bis ins Ungemessene wächst, ist nicht nur ein Merkmal dieser, sondern überhaupt wohl jeder ersten Bachmonographie: welcher Gegenstand risse auch mehr zur Begeisterung fort als dieser? Aber es scheint doch, als ob der Verfasser oft absichtlich die Augen schlosse, um neben Bach nichts, oder doch nur minderwertiges zu sehn. Abgesehen von der wenig edlen Bemerkung über Händels Musik, mit der das Buch eröffnet wird, finden sich im Verlaufe bisweilen Werturteile abgegeben, die dem unbefangenen Leser eine prinzipielle Geringschätzung aller nichtbachischer Musik gewissermaßen suggerieren. Einen Mann wie Telemann z. B. einfach als „Notenschmierer“ Bach gegenüber zu stellen, geht heute doch wohl nicht mehr an. Es wird augenblicklich fleißig daran gearbeitet, das Schaffen der Nebenmänner Bachs der Vergessenheit zu entreißen und manchem von ihnen das Recht gehört und gekannt zu werden zurückzugeben. Ohne Zweifel wird sich dadurch das Niveau, von dem sich Bach bisher abhob, allmählich verändern (und zwar vermutlich erhöhen) und die Achtung vor anderen zeitgenössischen Größen wird sich steigern. Erst wenn einmal deren Lebenswerk ebenso leicht abschätzbar vor uns liegt wie dasjenige Bachs und Händels, wird sich der rechte Modus finden lassen für einen summarischen Vergleich zwischen Bach, dem Unvergleichlichen, und seinen Nebenmännern. Augenblicklich dürfte es sich empfehlen, bei solchen Vergleichen immerhin noch vorsichtig zu sein.

Was Wolfrum über die Werke sagt, verrät den langjährigen Kenner Bachscher Kunst; namentlich im Kapitel über die Orgelkompositionen wird er ein sinniger, poetisch fühlender Interpret des Meisters. Enthalten sind im vorliegenden Bande allerdings nur die Instrumentalkompositionen, ein späterer soll die Einführung in die Vokalwerke bringen. Doch wäre zu wünschen, daß der Verfasser dann Bemerkungen unterdrückte, wie sie sich als Mandglossen zu den Seiten 2, 114, 128, 175 finden. Ihr gereizter, persönlicher Ton ist nicht geeignet, die Einigkeit der großen Bachgemeinde zu fördern.

Über Albert Schweigers französisch geschriebenes Buch J.-S. Bach le musiciens-poète wurde schon im Bachjahrbuch für 1905 referiert. Neuerdings erschien es, zum Teil umgearbeitet und vermehrt, in deutscher Sprache und hat in dieser Gestalt an inhaltlichem Werte vieles gewonnen. Einzelne Forschungsergebnisse der letzten Jahre sind eingearbeitet worden, verschiedene Kapitel sind hinzugekommen. Auch in der neuen Ausgabe ist

die ältere Einteilung beibehalten worden: Vorgeschichte gewisser von Bach benutzter Kunstformen (Choral, Choralvorspiel, Kantate, Passion); Biographie; Einführung in Bachs Werke und deren Vortrag; ästhetische Abhandlungen über das Verhältnis von Musik und Poesie bei Bach, über die „musikalische Sprache“ der Kantaten usw.

So wie das Buch jetzt vorliegt, gehört es zu den wertvollsten und anregendsten Schriften, die in der letzten Zeit über Bach erschienen sind. Am bemerkenswertesten sind aber nicht die Kapitel, die sich mit dem rein Geschichtlichen und Biographischen beschäftigen, sondern die, in denen der Verfasser, auf eigene Erfahrungen und Beobachtungen gestützt, über den Vortrag Bachscher Werke, über die Textbehandlung, den Symbolismus Bachs und weitere Charakteristika seiner Musik spricht, also etwa vom 13. Kapitel an. Eine umfassende Kenntnis der Bachschen Schöpfungen kommt ihm dabei zu Hilfe. Was Wolfrum — auffällig demonstrativ — als Motto an die Spitze seines Buches setzt: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen“, das hat auch Schweitzer in vornehmer Weise beherzigt; auch ihm liegt daran, Bach in seiner vollen Größe und Vielseitigkeit der lebenden Generation zu erschließen auf Grund dessen, was die Forschung bisher geleistet. Er tut es mit der Sicherheit eines Mannes, der Wissenschaftlichkeit und künstlerisches Empfinden zu gleichen Teilen besitzt und bestrebt ist, das Wertvolle, von wo es auch kommen mag, für seine Zwecke zu verwerten. Sicherlich wird manches aus dem Buche Schweitzers auf Widerstand stoßen, — in vielem verfolgt es eigene Wege. Mags sein! Aber der fruchtbaren Anregungen und gehaltvollen Deutungen sind zu viele, als daß darüber zur Tagesordnung fortgeschritten werden könnte.

Das beste Lob, das man dem Werke spenden kann, ist das, daß es dem praktischen Musiker eine Fülle von Belehrung und Anregung bietet. Auch wo speziell ästhetische Fragen zur Sprache kommen, geschieht es nicht aus Lust zur Spekulation, sondern um dem Verständnis der Werke vorzuarbeiten, dem Vortrag, der Interpretation Wege zu weisen.

So geartet ist z. B. das Kapitel über die Orgelwerke (S. 245 ff.), wo u. a. die sehr geschickt eingeleitete Frage über den Vortrag auf der Orgel zu beantworten versucht wird. Schweitzer weist auf den Bau und die Technik der alten Orgeln Silbermannscher Faktur hin, analysiert deren Klang und Spielweise und kommt zu der Ansicht, daß die moderne Konzertorgel mit ihren raffiniert angelegten Spielwerken einen vollendeten Vortrag, der der Bachschen Kompositionsweise entspricht, nicht zulasse. Was ferner über Registrierung und Klavierwechsel gesagt wird, trifft in der hauptsache wohl das Rechte und muß jeden, der über die Frage nachgedacht hat, zu weiteren Überlegungen anregen. — Der Klavierspieler findet im 15. Kapitel manches noch schwebende Problem seines speziellen Kunstbereichs angeschnitten, insbesondere wichtige Erörterungen über die Phrasierung, die dynamischen Schattierungen und das Tempo, wobei den Verfasser ein feines, unbeirrtes Stilgefühl leitet. Die bequeme Mediensart vom „modernen Menschen“ oder vom „Zukunftsmusiker“ Bach wird hier einmal recht deutlich ad absurdum geführt.

Auch die Embalofrage streift Schweitzer. Ruhig und sachlich, ohne Eifer und Hitze, spricht er die Ansicht aus, daß mit einem entschiedenen

„Zurück zum Embalo“ der Bachsache ebensowenig gedient sei, wie mit einem prinzipiellen Festhalten am Flügel. „Man sieht allgemach ein, daß der übermäßig starke und stumpfe Ton unserer Flügel im großen Konzertsaal wohl vonnöten sein mag, im kleinen häuslichen Musikraum aber mehr betäubt als befriedigt, und daß wir dazu kommen müssen, unsere vollendete Mechanik mit einem Klavierkörper zu verbinden, in welchem der Ton wieder hell und klar, metallisch vibrierend ist“ (S. 328). Was später (S. 370 f.) über die Verbindung des modernen Klaviers mit der Violine bei den Bachschen Sonaten gesagt wird, hat wohl jeder gute Musiker schon an sich selbst erfahren, ohne sich genauer darüber Rechenschaft abzulegen: Bachs Tonsatz und Absichten stehen mit dem heute produzierbaren Klang der beiden Instrumente in Widerspruch. Dasselbe konstatiert Schweizer hinsichtlich des Vortrags der Sonaten für Violine allein. Auf Grund einer vom Referenten im Bachjahrbuch 1904 gemachten Mitteilung über die Bogentechnik der Bachschen Zeit hat sich Schweizer einen Bogen nach älterem Muster bauen und einzelne der Sonatenfuge damit ausführen lassen. „Wer die Chaconne einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen“, lautet sein Urteil.

Ein Kapitel „Bach und die Ästhetik“ leitet die zweite Hälfte des Buches ein, die der französischen Ausgabe den Titel »J. S. B. le musicien-poète« gab. Schweizer hebt hervor, wie wenig sich die Fachästhetik bisher durch Bach zum Studium der ästhetischen Elementarformen habe anregen lassen, und wie unklar man bei der Einordnung der Bachschen Musik in die üblichen ästhetischen Kategorien verfahren ist. Schweizer hält Bach für den konsequentesten Vertreter der „malerischen Musik“, für den Antipoden Beethovens und Wagners, die beide die Prinzipien der „dichterischen Musik“ verkörpern. Was damit gemeint und zugleich nicht gemeint ist, lese man bei Schweizer selbst nach. Mit Recht tadelt er Spittas unentschiedene Haltung bei der Beurteilung von malerischen oder programmatischen Zügen in Bachs Musik und legt in dem Kapitel „Wort und Ton bei Bach“, im Gegensatz zu jenem, das eigentümliche Verhältnis klar, in dem sich der modernen, insbesondere durch Wagner geschulten Musikästhetik bei Bach Musik und Dichtung zeigen. Die Untersuchung läuft hinaus auf den Nachweis einer bestimmten Tonsprache bei Bach, deren Syntax und Grammatik namentlich in den Choralvorspielen und Kantaten niedergelegt ist. Bach arbeitet — so setzt das feinsinnig geschriebene 21. Kapitel auseinander — bei der Konzeption eines Stückes mit einer Reihe von Motiven, die gewissermaßen musikalische Sprachbilder sind und in mehr oder weniger gleicher oder veränderter Form sich immer wiederholen, wenn der Text seine Phantasie auf gleiche Art in Bewegung setzt. Man könnte von musikalischen „Sprachwurzeln“ reden, in denen gewissermaßen die Quintessenz eines bestimmten Gefühls oder einer bestimmten Gefühlskomplexion enthalten ist. Solcher Sprachwurzeln in Gestalt charakteristischer Motive stellt Schweizer einige zwanzig zusammen, — natürlich ohne die vielen Ableitungen und Biegungen, die sich aus ihnen ergeben. So haben wir Schrittmotive, Motive des seligen Friedens, Motive des Schmerzes, der Freude, Tumultmotive, Motive der Mattigkeit, des Erschreckens usw., — Motivgruppen, zu denen sich jedesmal ein oder mehrere Stamm- oder Wurzel motive auffinden lassen. Bei den einen ist der Rhythmus das

Charakteristische, bei den andern die melodische Bewegung, bei anderen die bildliche Nachahmung äußerer Geschehen. Schweitzer zeigt an einer Fülle von Beispielen, wie sich in Fällern, wo gleiche poetische Gedanken zur Aussprache drängen, sich auch die gleichen Motive bei Bach einstellen; ferner, wie Bach auch sehr oft von der Bildlichkeit des Tonausdrucks absteht und symbolisch spricht, d. h. Beziehungen herstellt, bei denen das tertium comparationis in der idealen Welt zu suchen ist (ein Beispiel dafür auf S. 456 aus dem Osterchoral „Heut triumphieret Gottes Sohn“).

Daß diese Erforschung der Grammatik und Logik der Bachschen Tonsprache an der Hand der Kantaten mehr ist als ein bloß interessantes Aufspüren von mannigfachen Beziehungen, hat Schweitzer erkannt: denn wenn uns einmal durch die Untersuchung der Vokalwerke Bedeutung und Zusammenhang der Bachschen Sprachmotive erschlossen ist, so dürfen wir zuversichtlich an die Ausdeutung seiner rein instrumentalen Sachen herangehen. Denn es ist sicher, daß Bachs Tonsprache auch hier, wo der leitende Text fehlt, dieselbe und dem Auszudrückenden adäquat ist. Welche poetischen Beziehungen bei einer hiernit rechnenden Interpretation der brandenburgischen Konzerte, der Violinsonaten, der Suiten usw. zum Vorschein kämen, wagt Schweitzer nur anzudeuten. Der schöne Traum vom „absoluten“ Musiker Bach erweist sich eben immer deutlicher als „Traum“.

So geistvoll und tiefdringend aber des Verfassers Studien auch sind, so viel neue Perspektiven für die ästhetisierende Bachforschung sie eröffnen, — eins muß doch bemerkt werden, nämlich: daß die hier erläuterte Tonsprache Bachs nicht, wie der Leser glauben könnte, eine nur ihm allein charakteristische ist. Diese Bachschen Schritt- und Freudennotive, diese Schmerz- und Mattigkeitsmotive mit ihren mannigfachen Abzweigungen, sie gehören zum großen Teil der musikalischen Umgangssprache seiner Zeit an, und ebenso gilt die ästhetische Begründung der Bachschen Musik, wie sie Schweitzer im 21. Kapitel seines Buches gibt, nicht für Bach allein, sondern für die Musik seiner Zeit überhaupt. Ja, man könnte geradezu sagen: die Vokalwerke Matthesons, Telemanns, Graupners, Stölzels usw. würden eine noch vollständigere Quelle für das musikalische Sprach- und Bilderlexikon der Zeit abgeben, da diese Tonsetzer oft viel derber, weniger fein und wählerischer vorgingen als Bach und bisweilen (ich denke besonders an Telemann, Mattheson) den Hörern ihre „tonpoetischen“ Absichten gewissermaßen mit dem Saunspfehl beizubringen versuchten. Auch Händel, der in seinen jüngeren Jahren stark vom Hamburger Geist beeinflusst war, später aber schnell zur Selbständigkeit heranreifte, wäre eingehend zu berücksichtigen; seine Tonsprache z. B. in der Deborah deckt sich in vielem mit der Bachschen, während zur Deutung seiner Concerti grossi wiederum ganz andere Voraussetzungen nötig sind. Hoffentlich schreitet die ästhetische Betrachtung dieses eigenartigen Zweiges musikalischer Hermeneutik in der nächsten Zeit rüstig weiter, und zwar sowohl über Bach hinaus wie vor Bach zurück, sodaß uns ein neuer, sicherer Schlüssel zur ästhetischen Beurteilung der älteren Musik an die Hand gegeben wird.*) Schweitzer hat

*) Dazu wird freilich nötig sein, daß wir auch der bisher unbeachtet gebliebenen Lehre von den „musikalischen Redefiguren“ in der Komposition des 16. bis 18. Jahrhunderts erhöhte Aufmerksamkeit schenken. Ein Aufsatz des Unterzeichneten in dem soeben erschienenen Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1908 (Regensburg) sucht die Bekanntheit mit diesem wichtigen Kapitel alter Musikästhetik anzubahnen.

jedenfalls das Verdienst, hierzu die ersten Bausteine zu einem kleinen Gebäude aufgeschichtet zu haben.

Drei Bemerkungen noch über Stellen, die bei Schweizer zu Irrtum Veranlassung geben können. Wenn auf S. 325 bemerkt wird, daß Bach die willkürlichen Manieren alle ausschreibt, und gleich darauf der Passus steht: „tatsächlich verbannt Bach die Ornamente aus seiner Musik“, so ist das ein Widerspruch. Bach hat ebensoviel Ornamente wie irgend einer seiner Zeitgenossen, nur pflegte er sie eben zu notieren (vergl. den Mittelsatz des italienischen Konzerts oder das Präludium der G-moll-Solosonate für Violine). — Auf S. 387 versieht der Verfasser den Fortellschen Ausspruch, viele der Bachschen Konzerte seien zum Vortrag bei der kirchlichen Kommunionfeier geschrieben, mit einem Fragezeichen. Der Grund ist nicht ersichtlich, da sich diese von Italien herübergenommene Praxis tatsächlich auch in Deutschland nachweisen läßt und schon durch den großen Bestand an „Kirchenkonzerten“ anderer Meister belegt ist. Bekanntlich ist nicht einmal das Vorkommen von Tanzsätzen (bes. der Gigue als Schlußsatz) in italienischen Konzerten ein Beweis gegen den kirchlichen Gebrauch. — S. 492 wird von dem punktierten $\frac{6}{8}$ Rhythmus als einem bei „andern“ Komponisten „ziemlich seltenen“ gesprochen und sein Charakter bei Bach mit „friedsamere Freudigkeit“ erklärt. Das letztere ist richtig, — sollte aber dem Verfasser bei der Durchsicht Händelscher oder anderer, nicht-bachischer Werke niemals der Typus des Siciliano begegnet sein, jenes südtalientischen Sirtentanzes, mit dem schon im 17. Jahrhundert sich der Gedanke an idyllischen Frieden verknüpfte?

Was Schweizer nur in großen Umrissen zeichnet, mehr in Andeutungen als erschöpfenden Abhandlungen gibt: eine Ästhetik der Bachschen Musik, das hat André Pirro zum Gegenstand eines umfangreichen Buches (das fünfte der oben genannten) gemacht. Es ist bezeichnend für die Wirkung, die vom ästhetischen Studium der Musik Wagners in Frankreich ausgegangen ist, daß sich zwei französische Schriftsteller um die gleiche Zeit die Aufgabe stellten, Bachs Musik auf gewisse ästhetische Eigentümlichkeiten hin zu prüfen. Da zeigt sich noch etwas von dem scharfsinnigen ästhetischen Geiste der Franzosen des 18. Jahrhunderts. Was Schweizer, und in weit detaillierterer Art Pirro für Bach unternehmen, ähnelt im Grunde dem, was Curt Mey (die Musik als tönende Weltidee) und Wolzogen (Parallelen) für Wagner versuchten, nämlich: aus den Werken beider Meister die Bestimmtheit und Logik einer musikalischen Sprache nachzuweisen.

Bei Pirro begegnen wir derselben Fragestellung wie bei Schweizer, derselben Methode im Folgern, und daher auch einer Reihe gleicher Ergebnisse. Das erste Kapitel handelt über die primitiven malerischen Tendenzen der Bachschen Musik, vor allem über jene Gattung von Motiven, die — rein bildlich oder auch symbolisch — die Richtung einer Bewegung, eines Strebens ausdrücken (Motive auf: herabsteigen, aufsteigen, erwachen, Abgrund, Hölle, zu Füßen fallen, emporrichten, winden usw.). Im zweiten und dritten Kapitel wird auf die Formation und innere Struktur der Motive eingegangen und an Beispielen gezeigt, wie Bach durch melodische, harmonische und rhythmische Besonderheiten eine ungemeine Deutlichkeit in der musikalischen Sprachsymbolik erreicht (Ausdruck des Beharrens, des

Gleichens, des Willens, des Schreckens, der friedlichen Ruhe, des Jubels usw. Deutung und Charakteristik der verminderten und übermäßigen Intervalle; über die Verwendung von Dur und Moll; Eigenheiten in der rhythmischen Gestaltung). Indessen begnügt sich Pirro, diese Erscheinungen an der Hand eines kasualistisch gewonnenen Belegmaterials als bestehend nachzuweisen, ohne — wie Schweizer — sie auf wenige Urbestandteile (musikalische Sprachwurzeln oder Keim motive) zurückzuführen. Pirro sieht und beurteilt in den Motiven und malerischen Zügen der Bach'schen Musik mehr das äußerlich Symbolische, Schweizer mehr das innerlich Symbolische, Pirro sieht mehr auf das Bild an sich, Schweizer mehr auf die Bedeutung des Bildes, ein Unterschied, der letzten Endes wohl auf gewisse Unterschiede des nationalen Empfindens zurückgeht. Aber Pirros Darstellung gewinnt an besonderem Wert und überragt die von Schweizer dadurch, daß sie in genügendem Maße die musikalische Sprache und Tonsymbolik sowohl der Vorgänger wie der Zeitgenossen Bachs berücksichtigt. Vieles, was bei Schweizer als spezifisch Bach'sche Eigentümlichkeit erscheint, wird bei Pirro schon als Gemeingut der Zeit Heinrich Schübens bestätigt, während an anderen Stellen auch Seitenblicke auf Carissimi, Scarlatti, Händel, Reinhard Kaiser u. a. die nötigen historischen Voraussetzungen zur Beurteilung der Bach'schen Tonsprache andeuten. Gleich in der Einleitung des ersten Kapitels spricht Pirro über die malerischen Tendenzen der Musik des 17. Jahrhunderts; später, im 11. Kapitel, kommt er ausführlicher darauf zurück und erhellt die Zusammenhänge Bachs mit der älteren und gleichzeitigen (auch außerdeutschen) Musik, wobei ihm eine ausgebreitete Kenntnis älterer Tonwerke und gute Belesenheit auch in der neueren Bachliteratur zu statten kommt. Hervorzuheben wäre ferner die Berücksichtigung mancher wichtigen Werke der theoretischen Literatur (Vorreden, Schul- und Geschichtswerke usw.), aus denen Pirro mehr als einmal die Grundlagen für seine ästhetischen Urteile gewinnt.

Bei alledem verdient es Bewunderung, wie tief sich der Verfasser in Bach hineingelesen hat und wie er unter anscheinend vollständiger Beherrschung der deutschen Sprache der Bach'schen Empfindungswelt nahe gereten ist. Selbst in der philosophischen Literatur der Deutschen ist er zu Hause und zitiert sie, wenn es eine ästhetische Erscheinung zu begründen gilt. Das muß besonders erwähnt werden, weil wir wenige Bücher musikgeschichtlichen Inhalts aus französischen Federn haben, die sich in gleicher Weise des anekdotenhaften Tons enthalten und so fundamental angelegt sind wie dieses.

Viel Treffendes sagt Pirro weiterhin im 4. Kapitel, wo von der Verwendung des Kontrapunkts (*Méodies simultanées*) die Rede ist; im 5. Kapitel, wo auf den »*Commentaire de l'accompagnement instrumental*« eingegangen wird; ferner im 6. Kapitel, das sich in nahezu erschöpfender Weise mit der poetischen (symbolischen Verwendung) einzelner Instrumente beschäftigt, zunächst der Streichinstrumente, dann der Blasinstrumente, und dann zur Erläuterung einzelner hervorragender Instrumentationseffekte bei Bach übergeht.

Sehr lesenswert und einzelne Beobachtungen Schweizers ergänzend sind die feinen Bemerkungen Pirros auf S. 248 ff., wo er zeigt, wie Bach in vielen Fällen keineswegs als „Zukunftsmusiker“, sondern ziemlich „retro-

spektiv“ denkt und musikalische Bilder hinsetzt, wo sie eigentlich nicht hingehören, z. B. wenn er in dem Satze „der Freuden Wein gebricht“ (1. Rezitativ der Kantate „Mein Gott, wie lang“) auf „Freuden“ eine lange jubelnde Koloratur schreibt, oder in Stellen, wo in negativem Sinne von den Schrecken der Hölle die Rede ist, Intervalle des Schreckens anbringt. Gegen solche unlogische Bilderverwendung hatte schon Wolfsg. Caspar Prinz 1696 Front gemacht, später sprechen Lecerf de la Viéville, Mattheson u. a. dagegen. — Auch die Wiederholung von Worten und Sätzen, welcher bei Bach in vielen Fällen eine Wiederholung der gleichen Motive entspricht, unterzieht Pirro einer längeren Betrachtung, doch spricht weder er noch Schweizer von dem von Bach so verschieden gehandhabten musikalischen Ausdruck der Frage. Im folgenden werden dann einzelne Kompositionsformen durchgenommen: das Rezitativ, das Arioso, die Arie, das Duett, die Fuge usw. und auf ihren von Bach ihnen verliehenen Ausdrucksgehalt geprüft. Das 9. Kapitel liefert zur Ästhetik der Entlehnungen und Umformungen älterer Sätze einen Beitrag, erscheint aber doch mehr als eine Aufforderung zu weiteren Untersuchungen als ein Versuch, die hier vorliegenden ästhetischen Probleme ganz zu lösen. Nach längeren Ausführungen über Sprache und Ausdruck der Bachschen Instrumentalmusik, insbesondere über den inneren Zusammenhang der Instrumentalvorspiele mit den Kantaten, schließt Pirro sein Buch mit einem gehaltvollen Kapitel über verschiedene, vorher noch nicht gestreifte Beziehungen Bachs zur Kultur seiner Zeit, über seine Stellung zur Religion, zur Liebe, zur Natur, zur Volksmusik, über seinen Humor und über das Urtheil der Zeitgenossen über ihn.

Pirros Buch, ein Muster in der gründlichen und gewissenhaften Durcharbeitung des gewaltigen Stoffes, ist — wie das Schweizerische — dazu angetan, das Verständnis Bachs in immer weitere Kreise zu tragen und nach vielen Seiten hin klärend und anregend zu wirken. Da die große deutsche Bachgemeinde hieran sehr viel Interesse hat, wäre die Veranstaltung einer deutschen Ausgabe nur willkommen zu heißen.

Dr. A. Schering (Leipzig).

