

Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930.

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin).

Im folgenden sind nur neue Ergebnisse der Bachforschung und Anregungen zur Bachpflege zusammengestellt. Behandeln mehrere Arbeiten den gleichen Fragenkomplex, so wird die scheinbar umfassendste inhaltlich kurz wiedergegeben, auf die übrigen nur namentlich verwiesen. Soweit die Arbeiten stofflich nicht zusammenhängen, sind sie innerhalb einer Gruppe alphabetisch nach den Verfassern geordnet. Die nicht erwähnten populär gefaßten Aufsätze und die rein berichtenden Artikel über die Bachfeste sind aus der jährlich erscheinenden Zeitschriftenchau der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ — unter dem Schlagwort „Bach“ — zu ersehen.

Der Mensch.

Reinhold Bernhardt: „Das Schicksal der Familie J. S. Bach“
in „Der Bär“ 1930.

Bernhardt berichtet über die finanzielle Notlage der Bachschen Familie nach Joh. Sebastians Tod, besonders über die Sammlungen, die Rochlitz und Streicher zur Unterstützung der völlig verarmten Regine Susanne Bach (gestorben 1809) veranstaltet haben.

E. Sanford Terry: „Has Bach surviving Descendants?“ in
„Musical Times“ 1930, Nr. 1048.

Seit dem 13. Mai 1871 „Bach's blood has ceased to flow in mortal veins“. Denn am 13. Mai 1871 starb Caroline Auguste Wilhelmine Ritter, die Enkelin Joh. Christoph Bachs, kinderlos.

Hans Löffler: „Die Schüler J. S. Bachs und ihr Kreis“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 7. Jahrg., Heft 9, 10, 12 und 8. Jahrg., Heft 2 u. 5.

Löffler nennt mit kurzer biographischer Angabe elf Schüler aus der Zeit vor 1717, 44 aus der Zeit von 1717—1750.

Das Werk.

Vokalwerke:

Fred Hamel: „Die Kompositionen Bachs im Schemellischen Gesangbuch“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 4.

Arnold Schering hat im Bach-Jahrbuch 1924, S. 105 ff. nachgewiesen, daß im Schemellischen Gesangbuch nur „Komm süßer Tod“, „Vergiß nicht mein“ und „Dir, dir Jehova will ich singen“ Originalkompositionen von Bach sind. Hamel bestätigt durch Analyse der drei genannten Choräle die Richtigkeit dieser Untersuchungen. Die drei Choräle müssen von einem einzigen Verfasser sein, daß dieser Bach ist, beweisen: 1. der $\frac{3}{4}$ -Takt der französischen Air und die arienhafte Anlage, 2. die Texte, die genau dem Empfindungsleben Bachs entsprechen (auf beides wies schon Schering S. 116 hin), 3. die thematisch geführte Imitation des Basses.

Arno Werner: „Ein irrtümlich J. S. Bach zugeschriebenes Trauergedicht“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 11/12.

Der Katalog der Fürstl. Bibliothek zu Stolberg I, 259 gibt als Verfasser des Trauergedichtes „Die nicht liebliche Bruder-Einigkeit“ Joh. Seb. Bach an, da das Gedicht J. S. Bach gezeichnet ist. In der in Frage kommenden Zeit war aber nicht Johann Sebastian, sondern Johann Stephan Bach als Succentor und Organist am Dom von St. Blasii in Braunschweig angestellt.

Die „Matthäus-Passion“.

Friedrich Emend: „Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 6.

Emends Untersuchungen schließen sich an den für den „Deutschen Kongreß für Kirchenmusik“, Berlin 1927 bestimmten Vortrag Hermann Alberts an („Bachs Matthäus-Passion“, s. jetzt dessen „Gesammelte Schriften und Vorträge“) und erweitern seine Grundidee. Diese Grundidee Alberts ist die Erkenntnis, daß Tonartenphären (d. i. die Einzeltonart mit ihrem ganzen Verwandtenkreis) zu Trägern der Gliederung der Passion werden; keine willkürlichen Tonartenphären, sondern die, die schon im Eingangschor endgültig festgelegt wurden. In der tonartlichen Gliederung des 1. Teiles der Passion stimmen Albert und Emend überein: 1. eine e-moll-Sphäre bis „Blute nur“, 2. eine G-dur-Sphäre bis „Ich will dir mein Herz schenken“, 3. wieder eine e-moll-Sphäre mit einer großen eingeschlossenen e-moll-Sphäre. Den 2. Teil der Passion hielt Albert für verwickelt, er fand eine e-moll-Sphäre, eine D-dur- und wieder eine e-moll-Sphäre mit einem unerwarteten e-moll-Schluß. Emend aber findet gerade an Hand der von Albert gegebenen Grundlinien auch im

2. Teil eine durchsichtige Gesetzmäßigkeit der Tonartenanordnung: eine *c*-moll-Sphäre steht neben einer *c*-moll-Sphäre, und beide bringen symmetrisch in der Mitte eine Spannungslösung in *a*-moll. Die *c*-moll-Sphäre im 2. Teil hat nicht — wie Albert glaubt — etwas Unerwartetes, sie entspricht vielmehr der *c*-moll-Sphäre des 1. Teils, da die Tonartensphären gleichzeitig „Repräsentanten für Affektphasen“ sind. Denn Bach verbindet ideell zusammengehörige, zeitlich aber nicht aufeinander folgende Stimmungskomplexe durch die gleiche Tonart.

Friedrich Emend: „Zelter oder Mendelssohn?“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 34. Jahrg., Heft 7.

Emend widerlegt den von Schünemann im Bach-Jahrbuch (25. Jahrg., S. 138 ff.) geführten Beweis, daß 1829 Zelter und nicht Mendelssohn „der führende Kopf“ bei der Wiedererweckung der „Matthäus-Passion“ gewesen sei. Denn 1. widersetzte sich Zelter dem von Devrient und Mendelssohn gemachten Vorschlag, die Passion öffentlich aufzuführen, 2. war die Aufführung keine Angelegenheit der Singakademie. Zelter vermietet nur den Singakademiesaal an Mendelssohn zum üblichen Preis und läßt es schließlich zu, daß „um freiwillige Beteiligung von Mitgliedern der Singakademie geworben wurde zur Verstärkung des den Kern bildenden Mendelssohnschen Privatchores“. Die Aufführung blieb ein Privatunternehmen von Mendelssohn und Devrient, und erst nach dem für Zelter überraschenden Erfolg leitete dieser die 3. Aufführung als ein Konzert der Singakademie. 3. War wirklich die Bearbeitungsfrage die einzige Differenz zwischen Zelter und Mendelssohn, so bleibt es unerklärlich, daß Zelter nicht schon lang zuvor selber die Passion mit der Singakademie wiedererweckt hatte, da er Partitur und Stimmen zur Aufführung besaß. 4. War das Dirigentenexemplar der Aufführung von 1829 nicht die „jüngere“ Partitur Zelters, wie Schünemann glaubt. Denn seit 1823 besaß Mendelssohn eine eigene Partiturabschrift, nach der er mit seinem eigenen Chor im Elternhaus schon einzelne Teile der Passion aufgeführt hatte. Und selbstverständlich wird Mendelssohn die gleiche Partitur zu den Proben und der öffentlichen Aufführung benutzt haben; leider ist sie verlorengegangen. Die „jüngere“ Partitur wurde also bei der Aufführung nicht von Mendelssohn, sondern von Zelter, und zwar zum Nachlesen benutzt. Denn die Eintragungen in die „jüngere“ Partitur stimmen zwar genau mit dem erhaltenen Programmheft vom März 1829 überein (sie wurde also bei der Aufführung gebraucht), aber diese Eintragungen stimmen nicht mit denen der „älteren“ Partitur aus Zelters Besiß überein, die ja doch nachweislich Zelters eigene Bearbeitungen sind. Außerdem aber sind die Eintragungen in die „jüngere“ wohl Zelters Handschrift, aber sie sind mit Bleistift angegeben und „nicht mit der für Zelters Eingriffe bezeichnenden roten Tinte“. Zelter trug sich also eine fremde Bearbeitung — die Mendelssohns — mit Bleistift zum besseren Nachlesen bei der Aufführung ein. (In der „älteren“ Partitur ist der ausgeschriebene Continuo keine Kopistenwillkür, wie Schünemann glaubt, sondern Bachs

ältere Fassung der Passion, wie ein Vergleich mit dem Autograph zeigt.)
5. hat Zelter nicht geglaubt, daß Bach auf breite Schichten wirken könne, denn noch 1829 schreibt er: „einige Zuhörer taten, als ob sie (d. h. die Motetten) wirklich gefallen hätten“. „Wäre es nach Zelters Willen gegangen, die Passion wäre 1829 nicht aufgeführt worden. Mendelssohn und nicht Zelter hatte erkannt, daß die Zeit für das Verständnis der Bachschen Kunst reif war.“

Instrumentalwerke:

Erhard Krieger: „Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch . . .“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 5.

Krieger glaubt, daß die kanonischen Veränderungen zeitlich vor dem „Musikalischen Opfer“ und nach den „Goldberg-Variationen“ entstanden sind. Die Analyse zeigt, daß die Oberstimme der 4. Veränderung das Gegenstück zur 13. und 16. Veränderung der „Goldberg-Variationen“ ist.

Fritz Reuter: „Bachs 2- und 3stimmige Inventionen im Unterricht“ in „Deutsche Tonkünstlerzeitung“ 27. Jahrg., Heft 3.

Reuter schlägt für den Unterricht zwei Einteilungen der Inventionen vor: 1. nach der Themen Anzahl: a) Inventionen mit einem Thema, b) Inventionen mit zwei Themen; 2. nach der Themen Beschaffenheit: a) Inventionen mit diatonischen Themen, b) Inventionen mit affordischen Themen, c) Inventionen mit affordisch-diatonischen Themen.

Sammlung Manfred Gorke:

Ella v. Cornberg: „Bach-Sammlung Manfred Gorke“ in „Deutsche Tonkünstlerzeitung“ 27. Jahrg., Heft 23.

Die Sammlung besitzt noch ungefähr 50 Handschriften — teils bekannte, teils unbekannte — aus dem Kreis um Bach. Auch ein Autograph von Friedemann ist vorhanden. Da die einzelnen Manuskripte sorgfältig geschrieben und in geschmackvollem bunten Papier gebunden sind, werden sie vermutlich als Geschenkexemplare gedacht gewesen sein.

William Lovelock: „A new violin sonata by Bach“ in „Musical Times“ 1929, Nr. 1039 u. 40.

Eine stilkritische Untersuchung der G-dur-Violinsonate aus der Sammlung Manfred Gorke ergibt den Echtheitsbeweis für die Sonate. Denn die Bachsche Handschrift an sich ist noch nicht Beweis genug, da Bach sich bekanntlich vieles selbst kopiert hat. Die G-dur-Violinsonate zeigt viel Ähnlichkeit mit dem G-dur-Trio für Flöte, Cembalo und Violine.

Das musikalische Opfer:

Konrad Ameln: „Bachpflege“ in „Die Singgemeinde“ 5. Jahrg., Heft 1.

Ameln lehnt eine Gesamtauführung des „Musikalischen Opfer“ ab, da es kein Gesamtkunstwerk sei, wie die „Kunst der Fuge“. Denn 1. stört das Trio die Einheitlichkeit, 2. bildet der Canon perpetuum keinen Abschluß wie die Fuge in der „Kunst der Fuge“.

Friedrich Emend: „Der Canon: per augmentationem in motu contrario im Musikalischen Opfer“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 4.

Die Dörffelsche Lösung des Kanons ist sehr anfechtbar, denn 1. klingt Takt 10 schlecht und hart, 2. müßten die Notenwerte des 7. Taktes verändert werden. Emend zieht zur Lösung des strittigen Kanons den ihm verwandten aus der „Kunst der Fuge“ heran. Das Berliner Autograph der „Kunst der Fuge“ bringt hintereinander eine aufgelöste und eine unaufgelöste Fassung. Löst man genau nach diesem von Bach selbst gegebenen Vorbild den Canon des „Musikalischen Opfer“, so fallen die Dörffelschen Härten und rhythmischen Eingriffe weg.

Die Kunst der Fuge:

Willi Apel: „Bachs Kunst der Fuge“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Apel sieht in der „Kunst der Fuge“ nicht ein Gesamtkunstwerk, sondern eine Sammlung gleichartiger einheitlicher Schöpfungen. D. h. er sieht in Graesers und Davids Neuordnungen nur Vorschläge für eine Einführung von Ordnungsgrundsätzen, die ein Erfassen des Werkes durch übersichtliche Gliederung ermöglichen können. Ein „körperlich-musikalischer“ Zusammenhang kann aber durch keine Neuordnung erzielt werden. Von den beiden Neuordnungen zieht er die Graesers vor, denn die Ordnungsfrage wird von David zu konstruktivistisch gelöst, und der Schluß durch die unvollendete Quadrupelfuge bleibt unbefriedigt. Man müßte sich entschließen, ein anderes Werk Bachs folgen zu lassen, „das die Zuhörer mit dem Gefühl eines vollendeten Abschlusses entläßt“. Wirkt auch Graesers Schluß theatralisch, so ist er doch berechtigt. Abgesehen davon, ist aber auch die Instrumentierung Davids, die Durchführung und Zwischensätze jeweils mit Streichern und Oboe charakterisiert, theoretisierend, der lebendigen Musik fremd. Graeser und David sollten beim Instrumentieren alle außermusikalischen Konstruktionen für das ProgrammBuch lassen.

Franz Szymichowski: „Zu den Neuordnungen von Bachs Kunst der Fuge durch Graeser und David“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 8.

Szymichowski lehnt beide Fassungen „als endgültige“ ab.

a) Graeser: 1. Die Notiz Agricolas läßt nicht den Schluß zu, daß die vierstimmige Spiegelfuge vor die das Werk abschließende Quadrupelfuge treten

muß; 2. die Kanons sind keine zweistimmigen Fugen, ihre Stellung wird also in der Graeferschen Ordnung falsch; 3. vereinigt das Berliner Autograph nicht die vier Kanons zu einer Gruppe; 4. sind die in Beziehung zueinander gestellten Gruppen unsymmetrisch.

b) David: David dagegen hat — von optischen anstatt von akustischen Momenten geleitet — den Blick für die Möglichkeit des Hörers verloren (s. auch Apel). Sein Rahmungsprinzip trennt die musikalischen Gebilde, die eine Steigerung kontrapunktischer Entwicklungsmöglichkeiten darstellen, ganz abgesehen davon, daß Kanon und Fuge gleichberechtigte, ohne innere Beziehung nebeneinander stehende Formen sind. Auch Davids Auslegung der Agricolaschen Notiz ist nicht einwandfrei; damit wird seine 6. Gruppe bedeutungslos und verliert ihre Vergleichsmöglichkeit mit der 3. Gruppe.

Der Stil.

Hans Ehinger: „J. S. Bach — ein Enkelschüler von Dufay?“ in „Schweizerische Musikzeitung“ 70. Jahrg., Heft 2.

Ehinger glaubt, vom 15.—18. Jahrhundert eine geschlossene Folge von Lehrer—Schüler zu erkennen, die in Dufay den Urlehrer, in Bach den letzten Schüler begreift. Die Linie geht von Dufay aus über Okeghem — Josquin — Mouton — Willaert — Zarlino — Sweelinck — Scheidemann — Reinken zu Bach.

Erhard Krieger: „Bach“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 7. Jahrg., Heft 11.

Bachs Werk zeigt eine Entwicklung vom rein vokalen zum rein instrumentalen Stil. Mit Kantaten und Chorälen beginnend, findet das vokale Schaffen seinen Gipfel- und Endpunkt in der „Matthäus-Passion“; nach ihrer Vollendung setzt neu und vorherrschend ein instrumentales Schaffen ein. So hat z. B. in der h-moll-Messe „das Wort („confiteor unam sanctum catholicam et apostolicam ecclesiam“) seine Bedeutung verloren, es wird Mittel zur Gestaltung einer „absolut tönenden Polyphonie“. Beweis dafür ist die rein instrumentale Führung der Singstimmen, die nicht mehr Wortausdruck ist. Würde ein zweites Orchester den Chorpart oder selbst auch umgekehrt ein zweiter Chor den Orchesterpart übernehmen, die Wirkung bliebe stets die gleiche. Von der „h-moll-Messe“ wendet sich Bach zum kammermusikalischen Stil des „Musikalischen Opfers“ und den vier Systemen der „Kunst der Fuge“.

Erhard Krieger: „Der Klavierübung 3. Teil“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 4.

„Der Klavierübung 3. Teil“ setzt die instrumentale kontrapunktische Polyphonie der „h-moll-Messe“ fort und führt zu den „Goldberg-Variationen“: „In ihren 21 Choralvorspielen kristallisieren sich nach anfänglichem Weibehal-

ten des noch in der „h-moll-Messe“ besonders geübten polyphonen Stils zwei voneinander in ihrem Wesen und ihrer Formung unterschiedene neugeartete Typen des Kontrapunktes heraus, in denen wir die Modelle für die folgenden Spätwerke Bachs zu sehen haben.“

Bei den Analysen weist Krieger besonders auf den Formaufbau des „Praeludium pro organo pleno“ hin: es ist ein Sonatensatz mit zwei Durchführungen.

Krieger rät, bei einer Aufführung der „Klavierübung 3. Teil“ als Ganzes Orgel und Klavier als ausführende Instrumente heranzuziehen, weil Orgel allein den Hörer leicht ermüdet, außerdem aber unsere modernen Orgelregister dem Werk eine ungünstige Färbung geben würden. Er schlägt folgende Einteilung vor:

Für Orgel Praeludium	Für Cembalo oder Klavier
1. Hauptteil:	1. Hauptteil:
Nr. 1—3, 4—6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20.	Nr. 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21.
2. Hauptteil:	2. Hauptteil:
Duett 4.	Duett 1, 2, 3.
Abschlussfuge.	

Alfred Lorenz: „Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie“
in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Lorenz führt die meisten Werke Bachs auf eine Barform zurück (d. i. „Fortspinnung von zwei gleichartigen Anläufen durch etwas Steigerndes oder Gegensätzliches: AAB“) und stützt seine Theorie auf Beispiele der Choralphantasien, Motetten, Inventionen und selbst eines großen Teils der Fugen (im Gegensatz zu Couchay, Bach-Jahrbuch 1927). Und da er glaubt, die Wurzel der Fuge überhaupt in der Barform sehen zu müssen, schließt er, daß der Form und nicht allein „der urkräftigen Themenerfindung“ bei Bachs Fugen eine Hauptbedeutung zugemessen wird. Die Form — „der rhythmische Schwung“ — ist aber eigentlich erst das typische Kompositionsmittel der Homophonie; Bach trägt also ein homophones Stilelement in seine Polyphonie hinein, ja die Eindruckskraft seiner polyphonen Werke beruht geradezu auf diesem homophonen Stilelement.

Die Bewegung.

Bachbewegung und Musikwissenschaft:

Jacques Handschin: „De différentes conceptions de Bach“ in
„Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft“ Bd. 4.

Die verschiedene Darstellung des Menschen und des Werkes Bach bei den einzelnen Bachforschern (Forkel, Schweizer, Pirro, Kurth, Werker, Graeser,

Harburger, Töde) beruht auf ihrer Gebundenheit an die eigene Zeit und das eigene Land, die beide immer wieder eine andere Stellung zu dem deutschen „retrospektiven“ Musiker des 18. Jahrhunderts einnehmen mußten und müssen.

Bachbewegung und Musikpädagogik:

Hugo Löbmann: „Das 17. deutsche Bachfest in Leipzig“ in „Musica Divina“ 17. Jahrg., Heft 7/8.

Die katholische Kirche soll Bachsche Musik pflegen, denn der Kirchenmusiker kann an der melismenreichen Bachschen Musik die fließende Rhythmik des gregorianischen Chorals verstehen lernen.

Erik Reger: „Bachs aktuelle Funktion“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Bachs aktuelle Funktion ist eine zweifache: 1. Erziehung des Hörers zu heutiger Kunst: denn Bach fordert, wie die heutigen Komponisten, Mittätigkeit des Publikums. „Die Choräle der großen Passionen sind dazu da, von der ganzen Gemeinde gesungen zu werden. Sie demonstrieren das Echo auf die sachliche Erzählung der Vorgänge.“ An Bach lernt das heutige Publikum, den Weg zur heutigen Musik zu finden. 2. Erziehung des Komponisten zu den Aufgaben der heutigen Kunst: Bach schrieb Gebrauchsmusik, gute Gebrauchsmusik, die „kein Gegensatz zur Kunst, sondern ein Zusatz zur Kunst“ ist. Selbst das Beispiel einer Kurzoper hat Bach in seiner Kantate „Phöbus und Pan“ (aufgeführt in Essen) gegeben.

Bachbewegung und Bachfeste:

Alfred Heuß: „Das 17. Deutsche Bachfest“ in „Zeitschrift für Musik“ 96. Jahrg., Heft 8 u. 9.

Heuß gibt einen Überblick über die Bachpflege der „Neuen Bachgesellschaft“ und zeigt die Bedeutung, die vor allem das 2. Bachfest in Leipzig 1904 für die Gestaltung des protestantischen Gottesdienstes und für die Aufführungspraxis der Bachschen Werke hatte. Eine Aufgabe der heutigen Bachpflege sollte die endgültige Feststellung der Bachschen Originaltempi sein.

Willi Schmid: „16. Deutsches Bachfest in Kassel“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 3.

Schmid regt eine neue Art der Bachfeste an: dem Experiment sei Raum gegeben! Die Probleme der Wiedergabe sollen auf den Bachfesten wissenschaftlich erörtert und praktisch ausprobiert werden zum Ziele einer relativ besten Wiedergabe. Es könnten z. B. Bachs Orgelwerke auf alten und neuen Organen hintereinander gespielt werden, es könnten Cembalo- und Klavichordspieler hintereinander die gleichen Themen ausführen und damit die Besetzungsfrage zur Diskussion stellen.

Bachbewegung und Aufführungspraxis:

Hope Vagenal: „Bach's music and church acoustics“ in „Music and Letters“ 11. Jahrg., Heft 2.

Bachs Werke sind in erster Hinsicht für die Akustik der Thomaskirche geschrieben, die eine besonders gut aufgestellte Schallquelle besitzt: Die horizontale Wölbung wirkt als Reflektor ohne Echowirkung den Ton direkt senkrecht auf die Gemeinde; die Einschiffigkeit und das Fehlen der Kreuzarme begünstigen die geringe „reverberation“; die Resonanzfläche des Holzes beträgt 15200 Fuß. Infolge dieser günstigen akustischen Verhältnisse konnte Bach Orgelfugen mit schnellen Basspartien schreiben, wäre er an King's College Chapel in Cambridge Organist gewesen, würde sein Stil ein anderer geworden sein. Die meisten großen Kirchen sind an eine bestimmte Tonart gebunden, ein unbegleitetes Singen in einer anderen Tonart wird in ihnen daher sehr erschwert; die Thomaskirche aber ermöglicht ein gleiches günstiges Musizieren in allen Tonarten, was ebenfalls Bachs Stil beeinflusste. Es ist nun eine der wichtigsten Fragen der Aufführungspraxis, einen für Bachs Musik akustisch geeigneten Raum außerhalb Leipzigs zu finden. In England ähnelt St. Margarete's in Westminster den akustischen Verhältnissen der Thomaskirche am meisten. Eigentlich sollte man in England nur dort Bach aufführen.

Peter Epstein: „17. Deutsches Bachfest“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 9/10.

Epstein hält Straubes Continuo-Lösung in der „Matthäus-Passion“: Orgel und Klavier mit solistischem Violoncello, für besonders günstig, warnt aber, die reine Freiluftmusik von Reiche und Pezel im geschlossenen Raum zu blasen.

Hartmann: „Evangelische Kirche und Bachsche Kantaten“ in „Die Kirchenmusik“ 11. Jahrg., Nr. 125.

Bachsche Kantaten sollten auch von Chören ohne Orchesterbegleitung aufgeführt werden, damit auch die Gemeinden, die nicht in der Lage sind, sich ein Orchester zu halten, sie kennenlernen können.

Erhard Krieger: „Die Spätwerke Bachs“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 3.

Krieger fordert eine Ausgabe der „Goldberg-Variationen“, die 1. den Cembalosaß in die heutige Klaviertechnik überträgt, 2. den Satz für „Clavicimbel mit zwei Manualen“ auf zwei Klaviere übersetzt, und 3. durch Zweifarben-druck das Passacagliathema kenntlich macht, „ohne dessen ständiges Gegenwärtighaben der Spieler nicht organisch aufbauend nachgestalten kann“.

R. B.: „17. Deutsches Bachfest“ in „Die Singgemeinde“ 5. Jahrg., Heft 5.

Umgekehrt bedauert B., daß Serkin die „Goldberg-Variationen“ beim 17. Bachfest auf dem Flügel anstatt auf dem Cembalo spielte und daß im Tripel-Konzert für Cembalo, Flöte und Violine die Flöte durch den modernen Flügel zugedeckt wurde.

Ludwig Landschoff: „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“ in „Die Musik“ 21. Jahrg., Heft 2.

Ein Vortrag, gehalten am 28. Mai 1927 in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft beim 15. Deutschen Bachfest in München.

Die gleiche Frage behandelt Fritz Müller: „Bachs Sänger“ in „Die Stimme“ 23. Jahrg., Heft 5.

Bachs Werke sind für kleine Besetzungen geschrieben: Denn 1732 verlangte Bach vom Rat der Stadt Leipzig für die Aufführung einer achttimmigen Motette 32 Sänger und 20—23 Instrumentalisten. Bedenkt man, daß Bach mit geschulten Sängern, wir aber mit Dilettanten arbeiten, und daß die Akustik der Thomaskirche klangverstärkend wirkte (s. a. Vagenal), so müssen wir heute Kantaten mit 40 Sängern, doppelchörige Werke (also Passionen) mit 60—80 Sängern aufführen. Bedenken wir, daß unsere heutige Technik der Streicher die doppelte Klangstärke hervorbringt als zu Bachs Zeiten, daß durch den fortgeschrittenen Oboenbau die Klangstärke der heutigen Oboe vier- bis fünfmal so groß ist als zu Bachs Zeiten, so muß man bei 12 Streichern nur zwei Oboen besetzen und nicht wie Bach gleiche Besetzungstärke für Streicher und Oboen rechnen. Aber selbst wenn Bachs Memorial an den Rat der Stadt Leipzig nicht erhalten wäre, müßte man schon aus der Bachschen Partitur die kleine Besetzung ablesen. Denn Polydynamik, Polyartikulation und schnelle Tempi sind nur bei kleinen Besetzungen ausführbar, Massenchöre und Massensorchester müssen unwillkürlich die Tempi verbreitern, die Verzierungen fallen lassen und können nicht ein in verschiedenen Stimmen ungleichzeitig auftretendes *Espressivo* zum klaren Ausdruck bringen. Außerdem lassen sich die Bachschen, an sich doch tonschwachen Instrumente nur bei kleinen Besetzungen wieder einführen. Die Hauptforderung für jede Bachaufführung ist also die kleine Besetzung¹⁾.

Hermann v. Waltershausen: „Zur Aufführungspraxis der Musik Bachs“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Wir sollten mit der Originalbesetzung und den Originalinstrumenten auch das stilgerechte Milieu für Bach fordern. Bachs Musik ist Gebrauchsmusik, fürs Haus oder für die Kirche bestimmt. Seine Passionen gehören in die Kirche, und ist die „Matthäus-Passion“ heute für einen Gottesdienst zu lang,

¹⁾ Vgl. hierzu den zu gleichem Ergebnis kommenden Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1920.

so soll man sie „in einer Zweiteilung zum eigentlichen Ereignis der Karwoche machen“. Denn 1. ist Kirchenmusik Volksmusik, „Konzertmusik aber vorläufig das Privileg bestimmter gesellschaftlicher Klassen“; 2. ist ein aktiver Gemeindegesang im Konzertsaal unmöglich, d. h. der beabsichtigte Gegensatz zwischen kleinem Kunstchor und großem Volksschor verschwindet, es geht also eines der wichtigsten dynamischen Ausdrucksmittel Bachs uns verloren.

Felix Weingartner: „Ein Bach-Erlebnis“ in „Die Musik“
22. Jahrg., Heft 4.

(S. auch Aloys Mooser in „Rassegna musicale“ 2. Jahrg.,
Heft 10.)

Die Basler Martinskirche hat, genau den Forderungen Landschoffs entsprechend, die „Matthäus-Passion“ in der Originalbesetzung aufgeführt: 16 Sänger, in jedem Chor ein Orchester von 3 ersten und 3 zweiten Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Oboen und 1 Cembalo für die Begleitung der Rezitative und der Arien. Das Ergebnis: Nur einmal fehlte die gewohnte große Besetzung, und zwar bei „Sind Blitze, sind Donner . . .“. Die kleine Besetzung ist also durchaus möglich, doch will Weingartner sie nicht zum Prinzip erhoben haben. Er fordert außerdem das Ausarbeiten von individuellen Cembalostimmen für Bach, die nicht beim vollen Orchester, sondern nur dort, wo eine Lücke auszufüllen ist, eine der Cembalounatur gemäße Spiel vorschreiben.