Werk

Titel: Bachiana

Ort: Berlin

Jahr: 1930

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_022|LOG_0064

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Fall zu Fall wichtig und notwendig, muß zum Überdruß werden, wenn im Verlauf des Werkes wohl 200mal das Thema durch den Mund der Oboen dem Hörer sein prahlerisch-aufdringliches: »hier bin ich — hört ihr mich« zuruft. Heißt es nicht einen Organismus zerstören, wenn man seinen Lebenskeim, anstatt ihn mit pflegender Hand zu behüten und zur Entfaltung zu bringen, den unbarmherzigen Strahlen einer unveränderlichen künstlichen Beleuchtung aussetzt? Oder will man eine solche Orchesterbehandlung mit dem Hinweis auf Bachsche Instrumentationsprinzipien in den Klavier- und Violinkonzerten oder den Registerwechsel in seinen Orgelfugen rechtfertigen? Nicht um den starren Registerwechsel als solchen handelt es sich, der Bachschen Werken unter Umständen sehr angemessen sein kann, sondern um die Gliederung, die dadurch bestimmt und betont wird. Jene Zerlegung in »Durchführungen« und »Zwischensätze« aber verhält sich zu dem Stufenaufbau, den zuerst Albert Schweitzer in Bachs Fugen erkannt hat, wie eine Fassadenaufteilung zu einer architektonischen Baugliederung. Den großartigen Aufbau der elften Fuge z. B., der von Anfängen der Gestaltung bis zu den höchsten Höhen der Kraftentfaltung führt, vernachlässigt David völlig, nur darauf bedacht, daß nirgends eines der drei Themen oder Themenbruchstücke der Aufmerksamkeit der Oboen entgehe. Zweifellos ist hier die Graesersche Instrumentierung ungleich sinnvoller und lebendiger.

Alles in allem aber erscheint die Instrumentierungsfrage weder hier noch dort völlig befriedigend gelöst. In beiden Übertragungen schieben sich Konstruktionen außermusikalischer Art zwischen das Werk und das Orchester, d. h. zwischen das Werk und den Hörer. Hiermit soll nichts gegen eine planvolle Ordnung gesagt sein, deren das Werk als Ganzes gewiß nicht entraten kann. Sie gehört aber in erster Linie in das Programmbuch, nicht in die Partitur. Der sinnvolle Zusammenhang zwischen den Instrumenten und dem musikalischen Leben, wie es sich jeweils aus dem Zusammenwirken von Kontrapunktik und struktureller Gestaltung ergibt, ist wichtiger als das Bemühen um Verdeutlichung von Gesetzmäßigkeiten, die stets nur im Unter- oder Überbewußtsein wirken können, einer unmittelbaren Wirkung aber auf den Hörer nicht fähig sind.

* BACHIANA *

DIE NEUE BACH-BIOGRAPHIE

CHARLES SANFORD TERRY'S Bach-Biographie, mit einem Geleitwort von Karl Straube versehen, geschmückt mit 58 Bildtafeln, erschien in der Übertragung von Alice Klengel kürzlich beim Insel-Verlag in Leipzig.

Wenn man dieses neue Bachbuch aus der Hand legt, hat man zunächst wohl einmal ganz allgemein das Gefühl der Befriedigung, daß eine so hervorragende Leistung der

ausländischen Musikwissenschaft den deutschen Lesern nicht länger vorenthalten bleibt. Mit Bedauern gedenkt man dabei etwa des bahnbrechenden französischen Mozartwerkes von Wyzewa und St. Foix, das 18 Jahre nach seinem Erscheinen auf dem antiquarischen Büchermarkt schon lange eine begehrte Seltenheit darstellt, ohne je einen deutschen Übersetzer gefunden zu haben. Eine Biographie nennt der als Bachforscher in England längst hochgeschätzte Verfasser (er ist übrigens Professor der Geschichte an der Universität Aberdeen) sein voriges Jahr erschienenes Werk. In dieser Beschränkung eine sehr unzeitgemäße Arbeit, könnte man also denken, heute, wo doch die Werkforschung in der Bachliteratur so im Vordergrund steht. Aber das ist es ja gerade. Wir haben über alldem fast vergessen, daß Spittas gewiß einzigartige Monographie schon lange Jahre hinter uns liegt, in denen die biographische Bachforschung in vielen Dingen um ein gutes Stück weitergekommen ist. Und zudem hat Terry bei aller Übertreibung doch bis zu einem gewissen Grade recht, wenn er von Spittas Biographie meint: »Der ungeheure Rahmen erdrückt das Bild, und Bachs Gestalt wird von der Masse theoretischer Erörterungen erbarmungslos verschlungen.« Der Bachbiograph von heute ist also zunächst einmal darauf angewiesen, die weitverzweigte Einzelforschung etwa der letzten 50 Jahre seiner Arbeit dienstbar zu machen. Es ist schon eine Fülle neuen Materials, die sich in dieser Zeit im Sammelbecken des Bachjahrbuchs gestaut hat. Aber was sonst noch alles zutage gekommen ist, namentlich von seiten der Lokalgeschichtsforschung, wird man erst aus Terrys Buch gewahr. Das ist sein erstes Verdienst, daß er gewissenhaft und mit der ganzen Treue des Historikers von Fach alle seit Spitta geleistete Einzelarbeit in sein neues Gesamtbild des Meisters einmünden läßt. Seine größte und fruchtbarste Leistung aber ist, daß er allen Spuren des Bachschen Lebens und Wirkens noch einmal persönlich an Ort und Stelle nachgegangen ist. Der Erfolg in einer großen Zahl einzelner Fälle ist erstaunlich. Auf Schritt und Tritt ist man überrascht, um wie viele Züge das von Spitta festgelegte Bild auf Grund unbekannter Akten, Dokumente, Briefe und vielseitiger Beobachtungen des Verfassers bereichert und oft genug auch berichtigt wird. Die Ohrdrufer Schulzeit erscheint in neuem Licht, die musikalische Bibliothek der Lüneburger Michaeliskirche wird in ihrem Inhalt erschlossen und damit die eigentliche Quelle sichtbar, aus der der junge Bach seine Kenntnisse geistlicher Musik schöpfte. Eigene Auffassungen entwickelt Terry Spitta gegenüber in der Frage der Hamburger Reise von 1720 und bezüglich der Entstehung des Weihnachtsoratoriums.

Viel Liebe und Sorgfalt ist auf die Milieuschilderung bei jeder sich bietenden Gelegenheit verwandt worden, und zwar zumeist auf Grund eigener Bekanntschaft mit den verschiedenen Bachstätten. Aus dieser virtuos gehandhabten Kunst der Milieuschilderung fließt außerordentlich viel Wärme und Lebensnähe in das Buch, wobei sich der Verfasser auch noch durch ein üppiges Anschauungsmaterial (z. T. eigene Photographien) im Anhang unterstützt sieht. Was die Anhänge sonst noch an Quellenmaterial bieten (Kapellverzeichnisse, Briefe, Stammtafeln), wird die Bachforschung dankbar entgegennehmen müssen.

Wo soviel Selbstkritik, vor allem auch Zucht und Ordnung der Darstellung im Formalen, herrscht, hat die Kritik nicht mehr viel zu tun. Immerhin seien zwei Anmerkungen gestattet. Zu den französischen Einflüssen auf Bach (S. 59) hätte vielleicht auf W. Landowskas wichtigen Aufsatz im Bachjahrbuch 7, 1910 hingewiesen werden können. Und dann: Andreas Reyhers »Special- und sonderbahrer Bericht« von 1642 ist eigentlich nur der Vorläufer des berühmten 1672 endgültig redigierten »Schulmethodus« (zu S. 35). Im übrigen ist die Anführung dieser bahnbrechenden Schulordnung des Herzogs Ernst von Sachsen-Gotha zur Beleuchtung der Ohrdrufer Schulverhältnisse sehr zu begrüßen.

Willi Kahl

NEUAUSGABEN BACHSCHER WERKE

DIE MATTHÄUSPASSION, herausgegeben von *Siegfried Ochs*, Partitur im Verlag von C. F. Peters, Leipzig (Nr. 4000).

Man müßte das Vorwort von Siegfried Ochs ohne Auslassungen zum Abdruck bringen, um zu zeigen, welche Genauigkeit und Sauberkeit sich der unvergessene Chormeister zur Pflicht machte, um eine Partitur herzustellen, die als eine Spitzenleistung der Akribie Geltung behalten wird. Ochs sagt, daß, wer Vergleiche anzustellen beliebt, feststellen kann, daß sich »auf jeder Seite, ja für lange Strecken in jedem Takt Veränderungen

gegen die bisherige Lesart finden: Phrasierungsbögen, Staccatozeichen, falsche Textunterlagen, gefälschte Überschriften und Angaben für das Continuo«. Und er fährt fort: »Die Partituren der Matthäus-Passion müssen, wenn wir einen ganz milden Ausdruck gebrauchen, als unzulänglich bezeichnet werden.« Diese Partituren stützen sich auf die große Bach-Ausgabe, genauer: sie sind Nachahmungen. Ochs beweist, wieviele Entstellungen aus dieser allerorts zur Aufführungsgrundlage gemachten Ausgabe zu beseitigen waren: sein Revisionsbericht umfaßt mehr als 200 Stellen! Es blieb ihm nichts anderes übrig, als die gedruckte Partitur mit der Handschrift Takt für Takt zu vergleichen. Noch wichtiger war die Heranziehung der zum Teil von Bach selbst ausgeschriebenen Chor- und Orchesterstimmen, die der Meister bei seinen eigenen Aufführungen benutzt hatte. Aber auch hier konnte Ochs Abweichungen konstatieren, weil die Vermutung nahe liegt, daß Bach bei einzelnen Stellen während des Abschreibens der Stimmen Änderungen für nötig hielt, die er später in die Partitur nicht übernahm. An strittigen Punkten war das Feingefühl und die aus zahlreichen Aufführungen gewonnene Erkenntnis des Herausgebers entscheidend. — Auch die von anderen Verlagsfirmen herausgebrachten Partituren konnten ebensowenig als zuverlässig angesehen werden, und wir sehen erstaunt, welche Unsumme von Eigenmächtigkeiten sich frühere Herausgeber erlaubt haben. Die Säuberungs- und Reinigungsarbeit hat viel Schweiß erfordert. Um so erhebender das Ergebnis: wir besitzen nun eine Partitur des unsterblichen Werkes, die allen kommenden Aufführungen zugrunde gelegt werden *muß!* — Der Stich und Druck der Partitur ist von vollendeter Klarheit. *Oskar Rehbaum*

VIER KANTATEN BACHS, nach der Ausgabe der Bachgesellschaft und den Originalstimmen revidiert und mit Einführungen versehen von *Arnold Schering*, in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe (Nr. 1012 bis 1015).

Auch diese Ausgabe zeigt Reinigung von Ton und Wort, über deren Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit sich Arnold Schering in den Vorbemerkungen ausspricht. Am einschneidendsten waren diese bei der Kantate Nr. 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern«; aber auch Nr. 34 (»O ewiges Feuer«) und 81 (»Jesus schläft, was soll ich hoffen?«) weisen Richtigstellungen gegenüber den Drucken der Ausgabe der Bachgesellschaft auf. Einzig Kantate 85: »Ich bin ein guter Hirt« folgt der Vorlage notengetreu. Freuen wir uns dieser handlichen Bändchen, die zum intimen Genuß der wundervollen Werke einladen. Den Anreiz zur Beschäftigung erhöhen die einleitenden Worte Scherings, die sich aller Gelehrsamkeit enthalten, um sich mit den musikalischen Werten um so eindringlicher zu befassen. Hier begegnen uns Deutungen und Aufschlüsse, wie sie nur der Kenntnisreichsten einer zu geben vermag. *Waldemar Redslob*

VIERTE SUITE für Violoncello, für Bratsche übertragen von *Gerhard Brauer*, erschienen bei N. Simrock, Berlin.

Von den prächtigen Suiten, die Johann Sebastian Bach für Violoncell (eigentlich für Gambe, Nr. 6 für die von ihm erfundene Viola pomposa) geschrieben hat, sind die ersten 4 Nummern schon seit Jahren in zwei durchaus empfehlenswerten Ausgaben für Bratsche (bei Merseburger, Leipzig, bzw. bei Ricordi, Milano) erschienen. Trotzdem ist aber auch diese neue, sorgsam hergestellte und sehr splendid gestochene Übertragung (in der Edition Simrock) willkommen, zumal sie in Einzelnummern erscheint. Wünschenswert wäre, daß die Nummern 5 und 6 in absehbarer Zeit auch veröffentlicht würden. Auch zu Studienzwecken ist diese Bratschen-Übertragung sehr geeignet; der vom Bearbeiter hinzugefügte Fingersatz ist verständnisvoll, doch macht Brauer bescheiden darauf aufmerksam, daß seine Fingersatzgebung nur eine der vielen Möglichkeiten darstellt. *Wilhelm Altmann*

DER ERSTE BACH. Neue Folge. Ausgewählt und bezeichnet von *Kurt Herrmann*. Erschienen bei Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die auf S. 221 des Dezemberheftes von mir gekennzeichnete Methode, die der Herausgeber für seine »Ersten Klassiker« zur Anwendung brachte, wird auch für diese Sammlung beobachtet. Sie umfaßt 26 Originalkompositionen aus Werken Bachs. Diese Anthologie ist eine »Zweite Folge«; die erste, von Hans Huber zusammengestellt, vereinigte nur Stücke aus den Notenheften für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann Bach; das Schwesterheft dagegen bringt seltener gehörte Arbeiten. In der Aufreihung

und Anordnung waltet ein feinspürender Geist: hier sind sämtliche Formengebilde vertreten; der Spieler vertieft sich nicht nur in die kompositorischen Schönheiten, sondern erkennt dankbar an, daß der Herausgeber dem Lernenden ein Material in die Hand gibt, das Freude erweckt und einen Ansporn zur Selbsterziehung bildet. *Oskar Rehbaum*

AUS BACHS KUNST DER FUGE hat *Willy Eickemeyer* in der Edition Steingräber (Nr. 2436) zwei Fugen in d-moll ausgewählt und für zwei Klaviere gesetzt. Er geht von der Annahme aus, daß »nach der ganzen Struktur und Notierung mit einiger Gewißheit angenommen werden kann, daß diese beiden Stücke für zwei Klaviere gedacht sind. Wichtige Aufschlüsse über die Entstehung dieser Stücke gibt uns der 13. Kontrapunkt der Kunst der Fuge (Reihenfolge der neuen Bachgesellschaft). Es handelt sich um zwei dreistimmige Fugen, bei der die zweite die genaue Umkehrung der ersten ist (quasi Spiegelfuge). Bach setzte eine freie vierte Stimme hinzu und nahm einige Veränderungen in der thematischen Führung vor, so daß das Umkehrungsverhältnis stellenweise gestört wurde. — Wie auf den ersten Blick ersichtlich, ist es zu einer sorgfältigen Korrektur nicht gekommen, so daß Ungenauigkeiten (Oktav-Quint- und Einklangsparallelen, unmotivierte Fünfstimmigkeit etc.) stehen blieben.«

BACH-HANDSCHRIFTEN

DER URSPRUNG DER MUSIKALISCH BACHISCHEN FAMILIE ist der Titel eines von Charles Sanford Terry herausgegebenen, im vorigen Jahr bei der Oxford University Press in London erschienenen, sauber ausgestatteten Werkes.

Gewissermaßen als Vor- oder Nebenstudie zu seiner Biographie (s. S. 286) hat Terry »The Origin of the Family of Bach Musicians« herausgegeben, und zwar als Faksimile-Ausgabe jener 17 Seiten umfassenden Handschrift, die von keinem Geringeren stammt als von Johann Sebastian selbst. Der Meister hat diese Chronik in den ersten Jahren seines Leipziger Kantorats angefertigt. Es marschieren 53 Bache auf, beginnend mit dem Müller Vitus Bach (den wir Veit zu nennen gewohnt sind), endend mit Joh. Heinrich Bach, dem einzigen Sohn Joh. Christophs. Familien-Genealogien waren früher keine Seltenheiten; die vorliegende ist deshalb von einem so ehrfurchtgebietendem Wert, weil sie das wohl glänzendste Künstlergeschlecht verewigt und sich in schönster und lesbarster Handschrift darbietet. Leider ist der Text hier und da durch Zusätze von der Hand Karl Philipp Emanuels verunschönt. In dieser Familiengeschichte ist unser Johann Sebastian der 24., und es stellt der Bescheidenheit des Großmeisters ein rührendes Zeugnis aus, daß er sich selbst mit der gleichen Sachlichkeit behandelt, die er allen anderen Gliedern des Hauses widmet. Terry hat diesen Stammbaum mit einer gedrungenen Einleitung und vielen wertvollen Anmerkungen versehen, sowie im 7 Tabellen die Abstammung graphisch verdeutlicht. Er geht hier übrigens noch über Veit Bach hinaus und bezeichnet einen Hans Bach zu Wechmar (1561) als den Stammvater der Dynastie. Dem prächtig ausgestatteten Band sind mehrere schöne Bilder beigegeben. *Leo Wendhausen*

DAS H-MOLL-PRÄLUDIUM UND FUGE FÜR ORGEL, einst der Sammlung Heyer in Köln zugehörig, vor zwei Jahren in Berlin versteigert, ist nach Florenz gewandert und bildet hier die Kostbarkeit einer Privatsammlung, wie in der »Rivista musicale XXXVI/2« zu lesen ist. Das Präludium wird als eines der besterhaltenen Manuskripte Bachs beschrieben: es umfaßt 8 Seiten. Von dem aus Bachs reifster Leipziger Zeit stammenden Werk hat Spitta einst gesagt: »Es führt in romantische Irrgärten, wie sie kein neuer Komponist zauberreicher hätte erfinden können.« Von diesem Manuskript gibt es keine Abschrift; Skizzen sind jedenfalls nicht vorhanden. Soll diese von außerordentlichster Sorgsamkeit zeugende Niederschrift die erste und einzige gewesen sein? Wilhelm Rust hat das Autograph zu den schönsten gezählt, die ihm je unter die Augen traten. Von Leipzig über Schottland, darauf über Köln, Berlin nach Florenz verschlagen, »strahlt es als pietätvoll behütetes Rarissimum seinen unvergänglichen Wert aus einer Vitrine. Es grüßt den deutschen Musiker als Denkmal nordischer Genialität, nun Eigentum eines Landes, dem selbst ein Bach nicht wenig zu danken hatte«. (Siehe die Abbildung unter den Beilagen.)

EINE SONATA PER VIOLINO E CEMBALO DI BACH. Ein glücklicher Zufall hat das zweifellos echte Autograph einer bisher unbekannten »Sonata per Violino e Cembalo di J. S. Bach«

aus Eisenacher Privatbesitz ans Licht gezogen. Es ist nicht nur einer der schönsten, sondern auch einer der wichtigsten Bachfunde, die seit langem überhaupt gemacht wurden. Das mit größter Sorgfalt geschriebene Autograph umfaßt sechs Blätter in Folio; auf zwei weiteren Seiten des Fundes findet sich, ebenfalls von Bachs Hand geschrieben, das Cis-dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier. Die literarische und graphische Sammlung Manfred Gorkes-Eisenach ist Besitzerin dieses Schatzes. Das Bach-Jahrbuch (1928) hat eine Nachbildung aus der Handschrift veröffentlicht.

DIE ERSTE CHORALFUGE BACHS. Bach war acht Jahre alt, als er sein erstes Werk, eine an Erfindung und Melodik reiche Choralfuge schuf. Er konnte damals noch nicht Klavier spielen, und sein Onkel Christoph, ein berühmter Orgelspieler und hochgeschätzter Komponist, der an der Stadtkirche in Eisenach das Amt eines Organisten bekleidete, mußte es ihm am Spinett vorspielen. Heute befindet sich das kostbare Original im Britischen Museum in London. Der Katalog weist dem Werkchen einen Wert von viertausend Pfund zu.

UNSERE BACH-BILDER

Wir lassen dem jüngsten unter den Bach-Bildnern *Joseph Weiß* den Vortritt. Von ihm sind eine *Maske* und ein *Denkmal* geschaffen. Der Künstler hat über seine Auffassung selbst gesprochen. Der »Zeitwende« dürfen wir folgendes entnehmen: »Ruhend in Erdenschwere will Bach als ein der Welt heilig gewordener Mensch vor uns sitzen; die Hände geöffnet und uns zugewendet; den von Gott aus Vollem empfangenen Segen an uns weitergebend! . . . Soweit wir überlieferte Bildnisse besitzen, habe ich sie für meine Arbeit verwendet. Das bekannteste, Haußmanns Bach-Bildnis in der Thomasschule zu Leipzig, ist leider ein dem damaligen Zeitgeschmack angepaßtes unbedeutendes Bild. Sein mäßiger künstlerischer Ausdruck, besonders hilflos in der geradezu kindlich dargestellten Hand, muß uns sagen, daß der Künstler hier seiner Aufgabe nicht gewachsen war. . . Mir waren die anatomischen Untersuchungen von Bachs Schädel und Gebeinen sehr aufschlußreich. Wir finden darin, wie Albert Schweitzer sagt, die charakteristischen Formen, die man nach den Bildnissen von Bachs Haupt erwarten dürfte: hervortretenden Unterkiefer, fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen und starken Stirn-Nasenwulst. . . . Um in der Ähnlichkeit Bachscher Gesichtszüge nicht fehlzugehen, modellierte ich vor dem Denkmalsmodell eine überlebensgroß gehaltene Gesichtsmaske, die ich dann in Bronze gießen ließ. Mit dieser Arbeit war es mir in die Hand gegeben, Bach nicht gealtert, wie in den uns überlieferten Bildnissen, sondern gleichaltrig mit uns darzustellen. Nach dieser Vorstudie begann ich dann mit der Herstellung des Denkmals selbst. In Vertrautheit mit der in edlem Material liegenden höheren Ausdruckskraft sah ich davon ab, das Modell nur in Gips herzustellen. So wählte ich dafür dunkles Nußbaumholz und schlug die Gestalt, ein Geringes unter Lebensgröße, aus dem Klotz. Dank der Härte und Dichtigkeit dieses Holzes konnte ich den Entwurf so halten, daß er schon auf die geplante oder wenigstens erhoffte spätere Ausführung in Stein vordeutet.«

Zum Vergleich mit den sonstigen Darstellungen plastischer Kunst bieten wir die Wiedergabe sechs weiterer bildhauerischer Arbeiten. Das *Carl Seffnersche* Bildwerk in Leipzig erstrebt Lebenstreue. In Heft I der »Schriftenreihe des Cöthenschen Heimatmuseums« wird die Körpergröße Bachs mit 166,8 m, die Kapazität seines Schädels mit 1479,5 ccm angegeben. Über dem Schädelabguß hat Seffner eine porträtähnliche Büste geformt; unter wissenschaftlicher Aufsicht und Beobachtung aller anatomischer Einzelheiten wurde diese Büste die Grundlage für das Leipziger Denkmal, das als das berühmteste Geltung erlangte. — Die Büste in Köthen von *M. Pohlmann* (1885) bleibt im Bezirk des brav Konventionellen. — Schärfer charakterisiert, mit einem Schritt ins Höfische wirkungsvoll gehoben, erweist sich *Josephs Uphues'* Bach-Büste in der Berliner Siegesallee. — *Karl Adolf Donndorfs* bekanntes Eisenacher Denkmal (1884) zeigt den Meister von der jovialen Seite, sehr repräsentativ, fast selbstbewußt, aber von Leben erfüllt. — Das in der Walhalla bei Regensburg aufgestellte Werk des Münchener Bildhauers *Fritz Benn* sieht den Meister im hieratischen Stil, dessen Erhabenheit und Erdenferne den Dargestellten fast unnahbar macht. — *Daniel Greiners* Büste (ein Gegenstück zu der in »Musik« XVII. Jahrgang Heft 10 veröffentlichten glücklicheren Auffassung) stellt die Strenge in den Vordergrund, weist aber die Annäherung an das Porträt nicht zurück. Der aus Hessen gebürtige Bildhauer hat die Büste aus einer besonders seltenen Terracottamasse

geformt. Besitzer des Originals ist Dr. Kurt Anton in Mannheim-Wallstadt, der die Erlaubnis zur Veröffentlichung gab.
Die vier Faksimiles zeigen den *Titel zur »Kunst der Fuge«* und die letzte Seite der siebenten Fuge im Berliner Autograph; wir verdanken die Wiedergabe dem Verlag C. F. Peters in Leipzig; beide Abbildungen sind ein erlesener Schmuck der Hans Th. Davidschen Ausgabe des unvergänglichen Werkes, dem die Apelsche Studie in diesem Heft gewidmet ist. Das *Titelblatt der Matthäus-Passion* ist ein Beispiel des überraschend wertvollen Abbildungsteils der auf S. 286 gewürdigten Bach-Biographie von Terry. Von dem jetzt in Florenz befindlichen Autograph des »Praeludium con Organo pleno, pedale di Joh. Seb. Bach« (s. S. 289) legen wir die erste Seite der fast kalligraphischen Niederschrift, allerdings in wesentlicher Verkleinerung, vor.

* * *

BACHS KUNST DER FUGE wird auch in der «Singstimme« VI/I zum Ausgangspunkt einer eingehenden Untersuchung gemacht. *Josef Müller-Blattau* beschreibt und analysiert dieses letzte Werk des Meisters, Graesers und Davids Rekonstruktionen kritisch betrachtend und die früheren Ausgaben und Studien charakterisierend.

BACH UND DAS DEUTSCHE KIRCHENLIED wählt sich *J. M. H. Lossen-Freytag* in der »Monatsschrift der vereinigten rheinisch-westfälischen Lehrervereine« (Okt. 1929) zur Grundlage einer Betrachtung, aus der folgender Abschnitt wiedergegeben sei: »Da ist es nun überaus bezeichnend und charakteristisch für Bach, wie er, obwohl in Anschauung und Ausdeutung des Chorals durchaus der subjektiven Entfaltung von Empfindung und Gedanken folgend, dennoch nicht nach dem Choral seiner Tage greift, sondern vielmehr unverkennbar sich mit besonderer Neigung zu dem alten *Liede* bekennt. Zu ihm fühlt er sich hingezogen. Seine Schönheit, seinen Reichtum liebt er und wird nicht müde, es zu loben. Mag sein, daß es ihm, dem Künstler, auch als das Kraftvollere und Ursprünglichere erschien, ihm darum mehr zu sagen und zu geben vermochte und ihm besser zur mannigfaltigsten Auslegung und Verwendung geeignet dünkte. Gleichwohl, es war auch ganz gewiß seine eigenste und innerste Seele, die sich hier tiefer versenken konnte, sich heimischer und vertrauter fühlte. Darin ist Bach durchaus rückwärts gewandt; er liebt das alte, schlichte Lied des Volkes, das einer objektiven, gemeinschaftsbindenden und -bildenden Kraft entströmte und in dem deutschen Kirchenliede des Mittelalters seine ideale Verkörperung gefunden. Erst in dem »Wie« der Gestaltung und Deutung zeigt sich bei Bach der Geist der Neuzeit: die subjektivistisch- individualistische Haltung. Je tiefer er das alte Gut ergreift, desto individualistischer ist seine Formung!«

BACH. GESTALT UND DEUTUNG heißt ein Beitrag von *Erhard Krieger* in der »Ztschr. für ev. Kirchenmusik« (Nov. 1929). Nach einem gedrängten Aufriß biographischer Natur werden die Matthäus-Passion, die h-moll-Messe und die Kunst der Fuge als Stationen auf der Entwicklungskurve in Bachs Gestaltungsart betrachtet: »Sobald wir die Chöre der ‚Matthäus-Passion' mit denen der h-moll-Messe vergleichen, sehen wir einen der ersteren gegenüber gänzlich neuen Gestaltungswillen am Werk. Ist die Passion eine höchste Vervollkommnung in der Verschmelzung von Sprache und Musik, so ist die h-moll-Messe dem direkt entgegen absolut instrumental-polyphon . . . Wir stehen unter dem Eindruck, in der Kunst der Fuge das in Form, Ausdruck und Wirkung vollkommenste Werk abendländischer Musik zu besitzen. Auf vier Linien schrieb Bach dieses strengste, formgebundenste und zugleich musikalischste Werk. Seine Entwicklung hatte damit ihre Vollendung erreicht, diese Entwicklung, die von der Imitationstechnik des ‚2. Kyrie' und ‚Dona nobis' der h-moll-Messe direkt auf die Kontrapunkte der Kunst der Fuge hinzielte.«

BACH LÄUTET WEIHNACHTEN EIN — so lautet ein vom verstorbenen *Leopold Hirschberg* verfaßter Artikel in der »D. A. Z.« vom 24. Nov., der den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stunde«, geschaffen für den 27. Sonntag nach Trinitatis, mit allen Schönheiten analysiert.

PASST BACHS HOHE MESSE IN UNSERE ZEIT? fragt *Hugo Hartung* in der Königsberger Allg. Ztg. vom 22. Nov. Es werden Artvergleiche gezogen zwischen der Matthäus-Passion und der Kunst der Fuge und in bezug auf »unsere Zeit der Veräußerung des praktischen Sinns« folgende Worte gesprochen: »Es gibt noch ein Reich des Geistes, eine Verbundenheit der

Seelen. Dieser Gemeinde steht die h-moll-Messe näher denn je. Sie stellt sie in eine Reihe mit letzten Offenbarungen menschlichen Geistes, etwa dem Kölner Dom oder Goethes Faust. Geben diese drei Ewigkeitsdokumente germanischer Kultur dem Hörenden, Schauenden, Denkenden genug Merkmale, um sie einer Zeitepoche einordnen zu können, so ist doch das Zeitlose, das Göttliche in ihnen das Bedeutungsvollste.«

DIE KUNST DER FUGE ist vom Leipziger Rundfunk gesendet worden. Man hatte Davids Bearbeitung gewählt. In einer scharf gesehenen Kritik zieht die Zeitschr. f. Musik Heft II Vergleiche der Davidschen mit der Graeserschen Bearbeitung und gibt gleichzeitig einen Eindruck von der Übertragung.

BACHS PRÄLUDIUM UND FUGE in Es-dur hat *Arnold Schönberg* für großes Orchester gesetzt. Furtwängler brachte die Uraufführung in Berlin (siehe »Die Musik« XXII/3. Seite 200). In »Pult und Taktstock« VI/4 gibt Felix Greissle ein sehr anschauliches Bild der Schönbergschen Orchestrierung, die über den Begriff »Instrumentation« weit hinausgeht.

BACHS GEBURTSHAUS. Im Eisenacher Geschichtsverein ist noch einmal ausdrücklich festgestellt worden, daß das Bachhaus am Frauenplan in Eisenach *nicht* das Geburtshaus Johann Sebastians ist. In thüringischen Zeitungen heißt es, »man« befürchte, der Besuch des Eisenacher Bachhauses werde nach diesen Feststellungen sehr nachlassen und daß deshalb Bestrebungen im Gange seien, die Sammlung des Eisenacher Bachmuseums, die der Bachgesellschaft gehört und die drittgrößte in Deutschland ist, nach Leipzig zu verlegen. Est ist möglich, daß es sich hier lediglich um Kombinationen handelt, doch zeigen sie immerhin die Folgen einer zähen Bachhausforschung.

EIN BACH ZUGESCHRIEBENES TRAUERGEDICHT, dessen Text die Zeitschr. f. Musikwissenschaft in Heft 11/12 veröffentlicht, ist nach Arno Werners Beweisführung nicht mehr als Bachs geistiges Eigentum anzusprechen, obwohl der Katalog von etwa 25000 Leichenpredigten in der Fürstlichen Bibliothek zu Stolberg, dessen erster Band erschienen ist, es dem Meister zuschreibt, ohne die Richtigkeit irgendwie in Zweifel zu ziehen.

EINE BACH-ANEKDOTE. Bach wurde eine Zeitlang von einem Italiener belästigt, der fast täglich bei ihm vorsprach und ihn mit wertlosen Kompositionen und mit ebensolchen musikkritischen Gesprächen langweilte, wobei er die Bachsche Schule ziemlich abfällig beurteilte. Der Meister wollte nicht unhöflich sein und dem Ausländer einfach die Tür weisen, er dachte aber daran, dem prahlerischen Musikus, der nebenbei bei jeder Gelegenheit die Komponisten seines Landes über alle Gebühr lobte, einen Denkzettel zu verabreichen. Als zu dieser Zeit der Organist J. L. Krebs aus Zeitz nach Leipzig kam, um seinen Lehrer und Freund zu besuchen, war Bachs Plan gefaßt. Krebs mußte sich als Fuhrmann verkleiden und sollte während der Anwesenheit des Fremden ins Zimmer treten. Der vermeintliche Wagenlenker spielte seine Rolle gut. Nachdem er seine angebliche Meldung gemacht hatte, fragte ihn Bach, ob er auch Klavier spielen könne. Natürlich bejahte er und wurde genötigt, vorzuspielen. Krebs brachte nun einige Sonaten meisterhaft zum Vortrag. Die Augen des Italieners wurden vor Staunen immer größer. Schließlich sagte der Meister zu ihm: »Ja, sehen Sie, mein Lieber, so spielen bei uns die Kutscher!«

EIN BACH-FEST findet in Witten in der Zeit vom 4. bis 6. Januar 1930 statt. Auf dem Programm stehen neben der h-moll-Messe Konzert für drei Klaviere, das Musikalische Opfer, Orgelkonzert (Alfred Sittard) und Abendliche Motette. Ein Bericht folgt.

DAS BACH-FEST 1930. Der Vorstand der Bach-Gesellschaft hat beschlossen, das nächste deutsche Bachfest im Sommer 1930 in *Kiel* abzuhalten.

EINE BACH-GESELLSCHAFT IN GENF. Hier wurde eine Musiker-Vereinigung als *Bach-Gesellschaft* gegründet; sie hat sich zum Ziel gesetzt, in lückenloser Folge die Hauptwerke von Bach zur Aufführung zu bringen.