

Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931¹⁾.

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 Zeitschriftenschau der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ — unter dem Schlagwort „Bach“ — zu ersehen.

Der Mensch.

Oskar Kroll: „Bach gegen Marchand“ in „Das Orchester“ 1930, Heft 16.

Kroll bezweifelt die Zuverlässigkeit des Nekrologs (s. Mizlers „Musikalische Bibliothek“ 1754 und Forkels Bach-Biographie) bezüglich der Erzählung des Wettstreites zwischen Bach und Marchand aus folgenden Gründen: 1. ist es unwahrscheinlich, daß gerade Volumentier, der als Franzose an einem Hofe mit französischem Geschmack lebt, Bach veranlaßt hat, nach Dresden zu kommen, um seinen eigenen Landsmann zu schädigen. 2. wird Bach nicht vor dem offiziellen Wettstreit Marchands Spiel beäugelt haben, denn ihm mußte Marchands Virtuosität schon ausreichend bekannt sein.

Hans Löffler: „Die Schüler J. S. Bachs und ihr Kreis“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 1930, Heft 11.

Löffler nennt — als Fortsetzung des im 7. Jahrgang, Heft 9 begonnenen Aufsatzes²⁾ — mit kurzer biographischer Angabe 12 Musiker, die zwar nicht direkte Schüler Bachs waren, wohl aber „ausschlaggebende Beziehungen“ zu ihm hatten.

¹⁾ Anmerkung des Herausgebers: Diese Übersicht schließt sich an die vorhergehende im Bachjahrbuch 1930, S. 132—142 an.

²⁾ S. Bachjahrbuch 1930, S. 132.

C. Sanford Terry: „Bach's Dresden appointment“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1070.

Bach erhielt den Titel „Compositeur bey der Königlichen Hof-Capelle“, ohne daß die Art der Musik, die Bach für Dresden zu komponieren hatte, näher angegeben wurde. Terry nimmt an, daß die ungenaue Bezeichnung „Compositeur“ das Gebiet der Kirchenmusik ausschließt und vielmehr das weltliche Repertoire der Hofkapelle begreift; daß infolgedessen Bach nach 1736 seine Orchestermusik nicht mehr für das Leipziger collegium musicum sondern für die Dresdener Hofkapelle geschrieben hat. Außerdem hat Bach gerade um 1736 die Führung des Leipziger collegium musicum niedergelegt¹⁾. Nach Terrys Ansicht wären demnach die Konzerte für 1, 2, 3, 4 Klaviere und die beiden Ouvertüren in D-dur für Dresden geschrieben — vielleicht auch, angeregt durch die Freundschaft mit Pisendel, die Violinkonzerte. Merkwürdig bleibt, daß Pembaur und Schmidt in ihren Arbeiten über Dresdens Musik Bach nur gelegentlich erwähnen.

Das Werk.

Datierung.

P. Robinson: „The St. Matthew Passion and other Bach inquiries“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1068 und 1069.

Im allgemeinen wird angenommen, daß Bach, beschäftigt mit der „Matthäus-Passion“, keine Zeit fand, neue Musik für die Trauerfeier in Cöthen (24. März 1729) zu schreiben und deshalb Picander bat, ihm den Text der Trauermusik derart zu gestalten, daß er der schon fertig geschriebenen Passionsmusik neu unterlegt werden könne. Robinson glaubt, daß umgekehrt die originale Musik für Cöthen geschrieben und erst später in der Passion mit verwandt worden ist. Er stützt seine Hypothese einmal auf die Textvergleiche beider Werke — er glaubt im Text der Trauermusik die ursprüngliche Fassung zu erkennen —, dann aber vor allem auf die Tatsache, daß fünf Nummern der Trauermusik sich gerade im 2. Teile, sogar als Schlußarie und Schlußchor, der Passion finden: „if the Passion was practically complete in November 1728, clearly Bach would have plenty of time in which to write original Funeral music. And if, as is a priori more probable, Bach had not then proceeded far with the Passion, there is no reason, why the music in common should have been first written for the Funeral text.“ — Außerdem sucht Robinson nachzuweisen, daß „Phoebus und Pan“ nicht gegen Scheibe gerichtet ist.

¹⁾ Das ist ein Irrtum. Aus den Briefentwürfen des Elias Bach (vgl. Zeitschrift „Die Musik“ 1913, Januar) geht hervor, daß Sebastian das Collegium noch 1739 geleitet hat. Der Herausg.

C. Sanford Terry: „The Christmas Oratorio original or borrowed?“ in „Musical Times“ 1930, Heft 1052—54.

Im Gegensatz zur bisherigen Bachforschung nimmt Terry an, daß zuerst das „Weihnachtsoratorium“ konzipiert worden ist und die musikalisch gleichlautenden Kantaten Neutertierungen der ursprünglichen Weihnachtsmusik sind. Denn: 1. war es nicht Bachsche Praxis, Originalmusik zu den Gelegenheiten, für die die weltlichen Kantaten bestimmt sind, zu schreiben. 2. stimmen die weltlichen Kantaten genau mit den Oratoriumnummern überein, an denen Bach gerade gearbeitet haben muß, als ihn die Aufträge für die entsprechenden Kantaten erreichten: „Bach was at work on the Christmas Oratorio throughout 1733 . . . he had made considerable progress when, in September 1733 he was called on to provide music in celebration of the Crown Prince's birthday . . . he had already completed parts I, II and III of the Oratorio, and had made a beginning with part IV, for the music of No. 39 is also the score of ‚Hercules‘.“ Die Möglichkeit des Einwandes: Bach hat wohl kaum so lange Zeit am Weihnachtsoratorium gearbeitet, sucht Terry durch folgende Überlegung zu verhindern: „though the Oratorio's six parts were not sung as a connected series till 1734, they may have been heard earlier as separate cantatas, either at Leipzig or even at Dresden.“

V. Robinson: in „Musical Times“ 1931, Heft 1055

widerlegt Terry an Hand des Autographs des Weihnachtsoratoriums: 1. hat Bach selbst abschließend unter den 1., 2., 3., 5. und 6. Teil des Oratoriums geschrieben: „S. D. G. 1734“. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach bezüglich der Jahreszahl sich fünfmal geirrt hat. 2. steht zu Beginn des Autographs eine Bemerkung Ph. Emanuel Bachs: „componiert 1734 . . .“. 3. stehen zu Beginn des Eröffnungschöres die Kantatenworte: „Tönet ihr Pauken . . .“, dieser Kantatentext ist durchstrichen und darüber: „Jauchzet, frohlocket . . .“ geschrieben.

Terry entgegnet in „Musical Times“ 1931, Heft 1056

zu 1.: Das Datum „1734“ am Ende jedes Teiles gibt das Datum der Vollendung und nicht das der Komposition an. Zu 2.: „Emmanuel knew little of his father's activities and merely repeats the date he found on the score“. Zu 3.: Die Beschriftung des Eingangschöres stammt von Emanuel.

Der Stil.

Harvey Grace: „Bach's development as an organ composer“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1058.

„As Bach developed in stature as a fugue writer his subjects became short rather than long, slow rather than quick, and sug-

gestive of mental rather than of physical activity . . . The story of Bach's development as an organ composer is a kind of miniature history of organ music itself . . . : his early organ works show on almost every page the influence of Buxtehude, Böhm, Pachelbel and others of his predecessors and he adopted not only their idioms but their forms as well. These forms were imperfect, but by the time Bach had finished with them were standardized for all time!"

Ernst Isler: „J. S. Bachs Jugendkompositionen für Orgel“ in „Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt“ 1930, Heft 21 und 22.

Isler kommt durch Stilvergleichung zu folgender Neuordnung der vor-Weimariſchen Orgelwerke;

- | | | | |
|--|---------|---------|----------------------|
| 1. Fantasie in C-dur | Peters. | 8. Bd., | Nr. 9. |
| 2. Fuge in C-dur | " | 8. " | " 10. |
| 3. Choralpartite: „Christ, der du
bist der helle Tag“ | " | 5. " | 2. Abteilung, Nr. 1. |
| 4. Choralpartite: „O Gott, du
frommer Gott“ | " | 5. " | 2. " " 2. |
| 5. Choralpartite: „Sei begrüßet,
Jesu gütig“ | " | 5. " | 2. " " 3. |
| 6. Fuge in D-dur | " | 9. " | Nr. 9. |
| 7. Fantasie und Fuge in a-moll | " | 9. " | " 1. |
| 8. Präludium und Fuge in a-moll | " | 3. " | " 9. |
| 9. Präludium und Fuge in c-moll | " | 4. " | " 5. |
| 10. Fuge in c-moll | " | 4. " | " 5. |
| 11. Präludium in G-dur | " | 8. " | " 11. |
| 12. Fuge in G-dur | " | 9. " | " 2. |
| 13. Concerto oder Fantasie in G-dur | " | 9. " | " 6. |
| 14. Fuge in G-dur. | " | 9. " | " 4. |
| 15. Präludium und Fuge | " | 3. " | " 7. |
| 16. Präludium in a-moll | " | 4. " | " 13. |
| 17. Präludium und Fuge in e-moll | " | 3. " | " 10. |
| 18. Präludium und Fuge in g-moll | " | 3. " | " 5. |
| 19. Fuge in g-moll | " | 8. " | " 12. |
| 20. Fuge über ein Thema von
Legrenzi | " | 4. " | " 6. |
| 21. Fantasie in G-dur | " | 4. " | " 11. |
| 22. Präludium und Fuge in C-dur | " | 4. " | " 1. |

Alfred Heuß: „Bach als vokaler Melodiker“ in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1930, Heft 10.

Heuß zeigt an einzelnen Beispielen, wie Bach schon allein durch die Bildung der Melodie den Gehalt jedes Textwortes erschöpfend wiedergibt.

Wilhelm Luetge: „Bachs Motette“ „Jesu meine Freude“ in „Musik und Kirche“ 1932, Heft 3.

Die Motette „Jesu meine Freude“ ist „in allen ihren Teilen, auch in den auf Bib.lerte gegründeten Chören, durch den gleichnamigen Choral thematisch bedingt . . . die Motette muß als eine eisteilige Choralvariation oder genauer: als ein Variationenwerk in Rondoform angesehen werden, deren ‚Zwischenthemen‘ gleichfalls aus dem Hauptthema, nämlich der Choralmelodie gewonnen wurden.“ Bach verwendet im Gesamtbau seiner Motette zwei Formen: „die mit der Choralmelodie gegebene Barform im Verhältnis des Goldenen Schnittes . . . und die ‚Bogenform‘, jene Gegenüberstellung gleichartiger Glieder, die aus der Gleichheit der beiden Stollen der Choralmelodie resultiert.“

Ernst Mannheimer: „Die Totalität bei J. S. Bach“ in „Signale für die musikalische Welt“ 1932, Heft 12.

„Es war ein Irrtum, Bach aus einer tonalen Polyphonie heraus greifen zu wollen . . . Bach ist aus einer prätonalen Satzweise heraus verständlich, die bis zur Quasi-Tonalität vorgestoßen ist.“

C. Sanford Terry: „Bach's Kettledrums“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1056.

Terry untersucht die Art der Pauken in Bachs Werken, ihre Verwendung und ihre Notierung. Das Ergebnis: Bach verwendet die Pauke kaum als Soloinstrument, sondern „as the normal fundament or toccato of a separate and distinct orchestral choir, and added their tone to his score only as an ingredient of the body to which they belonged“. Der beschränkte Gebrauch resultiert aus dem Gefühl, das kirchliche Niveau wahren zu müssen, denn: „his only independent or obligato drum-passages are in the secular Cantatas“ 1. in: „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten (1726) bei den Worten: „der rollenden Pauken“, 2. in dem Chor: „Tönet ihr Pauken!“

Die Bewegung. Neuausgaben.

Stewart Wilson: „The text of the B-minor mass“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1067 und 1068.

Wilson gibt einen Überblick über die Geschichte des Manuskriptes und vergleicht die Ausgabe der Bachgesellschaft mit dem Autograph der H-moll-Messe: 1. bezüglich der Stellen, die im Autograph und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft verschieden sind. 2. bezüglich der Stellen, die die Ausgabe der Bach-Gesellschaft als zweifelhaft bezeichnet, im Autograph aber nicht zweifelhaft sind. 3. bezüglich der Stellen, an denen Bach einen Fehler gemacht hat, was aber von der Bach-Gesellschaft nicht als Fehler erkannt worden ist.

Werner Danckert: „Die Rekonstruktion des Bach-Orchesters“ in „Die Musik“ 1930, Heft 12.

Es nützt nichts, nur die alte Besetzungstärke, Gambe und Kieflügel wieder einzuführen, „Man vergißt, daß Bachs Instrumentarium in all seinen Bestandteilen anders klang als das heutige . . . Bei den Holzbläsern sind es vorzugsweise die im Vergleich zu modernen Instrumenten schlankeren Mensuren und die enger gebohrten Grifflöcher, zum Teil auch die geringere Zahl der Durchbohrungen (Klappen), die eine Änderung des Klanggepräges bewirken. Bei den Blechinstrumenten kommen überdies die enger und flacher gebauten Mundstückformen hinzu. Die alten Streicher (Violinfamilie) unterscheiden sich von den neueren vorzugsweise hinsichtlich der Mensur (Griffbrettlänge), der Besaitung, Stegwölbung und Bogenhaarspannung. Die noch älteren Gamben, sind zudem durch andere Korpusformen (flacher Boden, hohe Zargen) und Stimmungen (Quartterz-Folge) gekennzeichnet.“ Erst muß diese Rekonstruktionsarbeit geleistet werden, wenn man den Originalklang des Bachorchesters wieder haben will.

Christian Fischer, „Eine Bach-Orgel“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 1930, Heft 7.

Fischer schildert die Orgel der neuen Friedenskirche in Nürnberg als die Orgel, die genau den Anforderungen, die Schweizer an eine Bach-Orgel gestellt hat, entspricht.

Otto Riemer: „Bachs Melodik als Wegweiser für die Dynamik“ in „Allgemeine Musikzeitung“ 1930, Heft 44.

Die Dynamik kann aus Bachs Melodik abgelesen werden: „Man wird die Höhepunkte der Energieverstärkung mit einem größeren dynamischen Gewicht belegen dürfen, Aufstiegslinien zu ihnen als eine Art crescendo, Abstiegslinien als ein diminuendo auffassen dürfen, wenn auch die Energie-spannung mit ihnen zu- oder abnimmt.“

Instrumentalwerke.

Wilhelm Altmann: „Zu Bachs 3. sogenanntem Brandenburgischen Konzert“ in „Allgemeine Musikzeitung“ 1931, Heft 42.

Die beiden Akkorde a e c und h dis fis in halben Notenwerten, die verbindend zwischen den beiden schnellen Sätzen stehen, sollen andeuten, daß an dieser Stelle ein Adagio-Satz eingelegt werden soll¹⁾. Altmann hält für eine solche Einlage besonders geeignet das 1. Adagio aus der 6. Sonate für Violine und Cembalo in g oder den langsamen Satz der Violin-Sonate in e. Joachim hat (nach einem Brief an Stockhausen vom Jahre 1864) das C-dur-Adagio aus dem Violinkonzert in a eingeschaltet.

¹⁾ Dieser Vorschlag trifft in Wirklichkeit nicht die alte Konzertpraxis, die an solchen Stellen keinen selbständigen Satz, sondern nur eine vom Konzertmeister zu improvisierende Überleitungskadenz (auf dem ersten Akkord) forderte. Vgl. übrigens auch schon oben S. 40 Anm. 1. D. Herausg.

Luigi Forino: „6 Suites a violoncello senza basso composées par G. S. Bach, Maître de Chapelle“ in „Musica d'oggi“ 1931, Heft 11.

Über der 6. Suite steht in der Copie Anna Magdalenas: „a cinq cordes“ und als Stimmung wird: do, sol, re, la, mi im Bassschlüssel angegeben. Gerber hat angenommen, daß diese Suite für „Viola pomposa“ geschrieben ist, die Bach selbst erfunden hat, um die Ausführung einzelner Suiten den Cellisten seiner Zeit zu ermöglichen. Forino widerlegt Gerber: Die Viola pomposa wird wohl wie andere Bratschen im Arm gehalten, sie kann aber nicht do, sol, re, la, mi im Bassschlüssel gestimmt gewesen sein, noch wäre es möglich, mit ihr eine Suite wiederzugeben, die zu den tiefsten Bassnoten eines normalen Cellos herabsteigt. Die Cellisten um 1730 spielten meist ein fünfsaitiges Cello mit der Stimmung: do, sol, re, la, re im Bassschlüssel, es wäre also nichts Seltsames, daß Bach für seine 6. Suite eine Stimmung do, sol, re, la, mi angeordnet hat. Forino folgert: Die 6. Suite ist nicht für Viola pomposa geschrieben, ebensowenig hat Bach die Viola pomposa erfunden!).

Henry Joachim: „Bachs Solosonaten für Violine und der moderne Geiger“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1057 und in „Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt“ 1932, Heft 5.

Zu Bachs Zeiten war die Stange des Violinbogens halbkreisförmig gewölbt und die Spannung der Haare wurde während des Spiels vom Geiger reguliert²⁾. Mit diesem Bogen „bedurfte es weder Kraftanstrengung noch besonderer Kunstfertigkeit 3 oder 4 Saiten zugleich anzustreichen“, polyphones Spiel war eine Selbstverständlichkeit. „Solange der moderne Geiger darauf besteht, mit einem für die Wiedergabe polyphoner Musik vollständig ungeeignetem Bogen (— nämlich mit dem mechanisch gespannten Bogen) Bach zu spielen, solange werden auch die Resultate weder für ihn selbst, noch für seine Zuhörer wirklich befriedigend sein können. Es entspricht nicht der Natur Bachscher Musik, wie eine Folge abrupt gebrochener Akkorde gespielt zu werden, in denen nur die oberste Note von Bedeutung zu sein scheint: seine Musik ist eine wundervolle Verbindung einander durchdringender und ablösender Stimmen, wobei bald die mittlere, bald die untere und bald die obere die führende ist.“ Freilich ist es fraglich, ob der moderne Geiger und Zuhörer sich an den kleinen Ton des gewölbten Bogens wieder gewöhnen könnte, auch die modernen Konzertsäle sind für diese intime Kunst viel zu groß, es wäre aber notwendig, „Bachsche Musik im Bachschen Geiste wiederzugeben“!

¹⁾ Zur Frage der Viola pomposa vgl. auch die Beiträge von E. L. Arnold, G. Kinsky, F. W. Galpin in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ Jahrg. 13 (141, 325), 14 (35, 178).

²⁾ Also die alte, schon im Bach-Jahrbuch 1904 vorgetragene, inzwischen mit allen ihren Konsequenzen satfam besprochene Hypothese! D. Herausg.

Fritz Müller: „Bachs ‚Kunst der Fuge‘ für Tasteninstrumente“ in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1930, Heft 10.

Müller versucht, um einen größeren Kreis „Die Kunst der Fuge“ vermitteln zu können, das ganze Werk nur durch Tasteninstrumente wiederzugeben und schlägt folgende Anordnung vor:

- | | |
|----------------------------------|--|
| 4 einfache Fugen | Orgel (oder: Nr. 1 und 4 = Orgel,
2 und 3 = Cembalo); |
| 3 Gegenfugen | 2 Cembali; |
| 4 Fugen mit 2 oder 3 Themen . | Orgel; |
| 4 kanonische Fugen | Nr. 1 und 2 = Cembalo;
Nr. 3 und 4 = Orgel; |
| 2 Spielfugen | 2 Cembali; |
| Quadrupelfuge und Schlußchoral . | Orgel. |

W. J. H. Blandford, Ernest Hall, Kathleen Schlesinger und John Solomon führen über: „Bachs trumpet“ eine Diskussion in „Monthly musical record“ 1931, Heft 722—27.

Solomon: Der heutige Konzerttrompeter ist außerstande die hochliegenden Trompetenpartien (besonders im Weihnachtsoratorium und in der h-moll-Messe) zu blasen. „The long Bach trumpets are really not trumpets of Bach's time at all. They are a modern instrument, devised to render the upper notes easier of attainment.“ Solomon weist darauf hin, daß in der h-moll-Messe Kosleck „a long trumpet (about 60 inches in length) in A with two pistons“ gespielt hat.

Blandford: „The straight trumpet introduced by Kosleck in 1885 was not used in the Bach period . . . The whole business grew out of a piece of bad archaeology in 1871 . . . it misled our critics for many years“. Es gab zu Bachs Zeiten keine Spezialtrompeten, die einzige, die allgemein verwandt wurde, war die „Herald's trumpet“, „or one of better quality and thin metal was reserved for high partes. The early Bach trumpet of Kosleck were in A, with a tube two-thirds of the length of the ancient trumpet with a fundamental a fifth higher and correspondingly easier to play. The present models is in D — half the length of the old trumpet. It is again easier to play than the A trumpet and infinitely more so than the natural trumpet in D, but with this there is a loss of tone quality.“

Hall: „Was the bore of the instrument smaller than the trumpet used by Harper others? Was any special mouthpiece an important factor in the production of those high tones? What was the purpose of curving the bell backwards like the horn?“ (Bei Gottfried Reiche.)

Schlesinger: weist auf eine Merkwürdigkeit hin, von der Mahillon in seinem Buch: „La Trompette, son histoire, sa théorie, sa construction“ berichtet: Um die hohen Lagen gut spielen zu können, wird ein besonderes Clarin-Mundstück verwandt.

Blandford: „Reiches portrait shows a very large rim to his mouth-piece. The great mouthpiece, of which there are two examples in the London Museum, are so unlike those now made, that a modern player is helpless if he attempts to reach the clarino register on one.“

Vokalwerke.

Jodoc Kehrler: „Über J. S. Bachs Motetten im allgemeinen und die Motette ‚Jesus meine Freude‘ im besonderen“ in „Gregoriusblatt“ 1930, Heft 7/8.

Hermann Keller und Riedel: „Das 18. Deutsche Bachfest“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 1930, Heft 10 und in „Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusik“ 1930, Heft 2/3.

„A capella“ bezeichnete zu Bachs Zeiten eine Form des Musizierens, bei der mit den Singstimmen Instrumente oder Orgel stützend mitgingen. Man sollte diese Art des a capella-Gesanges heute wieder einführen, um die Ausführung Bachscher Motetten unsern Chören technisch wieder zu ermöglichen.

W. Reindell: „Die Verwendung der Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs“ in „Der Blockflötenspiegel“ 1932, Heft 3 und 6.

Bis jetzt ist bei Bach der Unterschied von „Flauto“ (Blockflöte) und „Traversiere“ (Querflöte) nicht beachtet worden. Wenn man aber heute stilgerechte Aufführungen mit Cembalo und Gambe als selbstverständlich voraussetzt, so sollte man auch im Bachschen Kantaten-Orchester die Blockflöte wieder einführen. Reindell läßt ein Verzeichnis der 20 Kantaten, die eine Besetzungsmöglichkeit mit Blockflöte geben, folgen.

„Die Matthäus-Passion“.

Frank Howes: „The St. Matthew Passion, some problems of performance“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1059.

W. Gillies Whittaker und L. G. Jenkins in: „Musical Times“ 1931, Heft 1060.

Otto Richter: „Die Matthäus-Passion im Wandel der Zeiten“ in „Zeitschrift für Kirchenmusik“ 1931/32, Heft 2.

Tempo- und Continuo-Gestaltung bilden die Diskussionsfragen. Außerdem berichtet Howes von einer englischen Aufführung 1925 vom Orford Bach-Chor unter Sir Hugh Allen: Man gab die Passion in zwei Teilen an zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen mit allen Wiederholungen, bei denen das Publikum die Wiederholungen der Choräle mitsang.

Dieser Chorbehandlung widerspricht Otto Richter: Die Chöre sind kein Gemeindegesang, sondern von geschulten Sängern als Kunstgesang „schön zu singen“.