

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Punctum, suspirium und Bindebogen

Ein Notationsproblem der deutschen Orgeltabulatur
des 15. und 16. Jahrhunderts

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

Bereits A. G. Ritter machte auf eine „*sich für längere Zeit forterbende Eigentümlichkeit*“ der Stimmführung bei Arnolt Schlick (*Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein*, Mainz 1512) aufmerksam: „*Er (Schlick) umgeht nämlich öfter die sichtbare Darstellung der Vorhalte, indem er den harmonischen Ton in dem Augenblicke, wo er durch den Eintritt der neuen Harmonie zum Vorhalt werden würde, durch eine Pause abbricht, und erst nach dieser die Auflösung folgen läßt*“¹. Eine Erklärung für diese Vorhaltspause vermochte der Verfasser nicht zu geben, zumal er feststellen mußte, daß die „regelrechte“ Aufzeichnung bei gleichartigen Beispielen oft genug vorkommt.

Mit dieser Beobachtung berührte A. G. Ritter ein Problem, das besonders in der deutschen Orgeltabulatur des 15. und 16. Jh., gelegentlich jedoch auch in der italienischen und französischen Orgeltabulatur des frühen 16. Jh. sowie in der deutschen Lautentabulatur auftritt und das die Musikforscher verschiedentlich zu Erklärungsversuchen reizte. So glaubte W. Merian² in der Vorhaltspause mit ein Kriterium für einen vom Orgelstil sich scheidenden Klavierstil sehen zu dürfen; da jedoch auch unzweifelhaft für die Orgel bestimmte Stücke die Vorhaltspause aufweisen³ und außerdem Vorhaltspause und Überbindung in ein und demselben Stück oft unterschiedslos nebeneinander stehen, mußte dieser Erklärungsversuch aufgegeben werden. Wenig befriedigen kann ferner die Erklärung, die Pause diene dazu, um die Auflösung durch „freien Fingerfall“ besonders zu betonen⁴. Ein anderer Grund für die Setzung der Vorhaltspause wurde in der technischen Schwierigkeit der Ausführung eines übergebundenen Vorhaltes mit nachfolgender Koloratur gesehen⁵. Den Beweis für diese Behauptung scheint der Hofheimerschüler Johannes Buchner mit einem Fingersatzbeispiel aus seinem *Fundamentum* zu liefern. Gegen diesen Erklärungsversuch sprechen jedoch verschiedene Gründe. Erstens kann aus der Tatsache, daß Buchner in einem Fall für die im Diskant liegende Vorhaltsnote und die darauffolgende Auflösung jeweils den dritten Finger der rechten Hand verwendet, nicht ohne weiteres auf die spieltechnische Unmöglichkeit einer zumindest relativen Überbindung geschlossen werden. Dies hieße nämlich, die damalige Fingertechnik mit dem Maß der heutigen völlig andersartigen Spieltechnik vergleichen — ein methodisch bedenkliches Unterfangen. Abgesehen davon erlauben andere Fingersätze bei prinzipiell gleichgelagerter Stimmführung sehr wohl eine Bindung⁶. Es sei keineswegs geleugnet, daß Buchners Fingersatz es in einigen Fällen nicht zuläßt, die Note ihrem vollen Werte nach auszuhalten, und daß ein strenges Legato-Spiel damals offensichtlich nicht üblich war. Darin aber den Grund für die Setzung der Vorhaltspause sehen zu wollen, die übrigens in dem von Buchner gegebenen Fingersatzbeispiel nie vorkommt, erscheint ebenso gewagt wie der Versuch, dem punctum additionis grundsätzlich Pausenwert

¹ Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jh. 1. Bd., Leipzig 1884, S. 101.

² Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927, S. 11.

³ Vgl. W. R. Nef, Der St. Galler Organist Fridolin Sacher u. seine Orgeltabulatur, in: Schweizerisches Jb. f. Mw. VII, 1938, S. 57.

⁴ Vgl. H. J. Moser, Paul Hofheimer, Stuttgart u. Berlin 1929, S. 111.

⁵ Vgl. C. Paesler, Fundamentbuch von Hans v. Constanz, in: Vjschr. f. Mw V, 1889, S. 74; vgl. auch J. H. Schmidt, Johannes Buchner. Leben u. Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters, Diss. Phil. Freiburg i. Br. 1957, S. 127 f.

⁶ Siehe C. Paesler, a. a. O., S. 72, „*Quem terra pontus*“, Takt 21 und 28.

zuzusprechen. Zweitens läßt sich gegen den obigen Erklärungsversuch anführen, daß die Vorhaltspause in den Orgeltabulaturen nicht selten auch dann auftritt, wenn keine Koloratur, sondern lediglich der Auflösungsston folgt; in diesem Fall kann die Vorhaltspause keineswegs durch den Fingersatz bedingt sein. Drittens ist einzuwenden, daß bei Vorhalten mit nachfolgender Koloratur der Vorhaltston vielfach auf dem betonten metrischen Wert noch einmal angeschlagen wird, was an die Spieltechnik wohl kaum geringere Anforderungen als das Überbinden stellt. Viertens schließlich findet ein Überbinden des Vorhaltes vom unbetonten zum betonten metrischen Wert mit darauffolgender Koloratur im allgemeinen ebenso oft statt wie das Ersetzen des Vorhaltes auf dem betonten metrischen Wert durch eine Pause; in den Orgeltabulaturen aus der 2. Hälfte des 16. Jh. werden diese Überbindungen häufig ausdrücklich mit Hilfe eines Bindebogens vorgeschrieben.

Da die bisherigen Erklärungsversuche nicht zu überzeugen vermögen, sei im folgenden versucht, unter dem Gesichtspunkt der Notation zu einer Lösung des Problems zu gelangen⁷. Sowohl die ältere wie die neuere deutsche Orgeltabulatur fassen bekanntlich mit Längsstrichen oder kleinen Zwischenräumen die Noten zu „Takten“ zusammen. Innerhalb eines derartigen „Taktes“ wird eine Überbindung vom betonten zum unbetonten metrischen Wert oder umgekehrt in der Regel durch den Notenwert an sich oder durch Anhängen des punctum additionis an den zu verlängernden Notenwert aufzeichnet. Im Buxheimer Orgelbuch findet das punctum additionis jedoch, abgesehen von — soweit ich sehen kann — einer Ausnahme⁸ nur in der mensural notierten Oberstimme Verwendung. Erstreckt sich nun ein Notenwert über einen „Takt“ hinaus, so kann die Notierung wiederum durch den Notenwert an sich oder mit Hilfe des punctum additionis erfolgen, das entweder an die zu überbindende Note gehängt oder aber zu Beginn des neuen „Taktes“ gesetzt wird⁹. Das punctum additionis verlängert im allgemeinen die vorhergehende Note um die Hälfte ihres Wertes; in den Orgeltabulaturen des 15. und frühen 16. Jh. (Buxheimer Orgelbuch, die Orgeltabulaturbücher von Buchner und Kotter) kann es jedoch auch der vorhergehenden Note den Wert der folgenden Note anfügen¹⁰. Im Buxheimer Orgelbuch ist der Verlängerungswert des punctum additionis gelegentlich auch willkürlich und geht nur aus dem Zusammenhang hervor. Dem Buxheimer Orgelbuch kommt insofern auch eine gewisse Sonderstellung zu, als das punctum hier ganz vereinzelt Pausenwert annimmt, und zwar dann, wenn es ein Pausenwertzeichen verlängert oder wenn es zu Beginn der Oberstimme steht. Der Pausenwert ist in diesen Fällen meist nur aus dem Taktzusammenhang ersichtlich (siehe z. B. Nr. 232 oder fol. 134, Zeile 2). Bei Überbindungen von einer Zeile oder Seite zur folgenden setzen die frühen Orgelintabulatoren häufig, den vollen Notenwert am Ende der Zeile bzw. Seite notierend, zu Beginn der neuen Zeile bzw. Seite ein Zeichen in der Art eines *custos*¹¹.

Eine weitere Notationsmöglichkeit, Überbindungen in der Orgeltabulatur — übrigens verschiedentlich auch in der deutschen Lautentabulatur¹² — anzugeben, scheint nun ferner in der Verwendung des *suspirium*¹³ bestanden zu haben. Das zwischen zwei Notenwerten

⁷ Einen ersten Versuch in dieser Richtung findet man schon bei K. Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh.* Diss. Phil. München 1952, S. 95 ff., ferner bei M. Schüler, *Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jh.*, Diss. Phil. Freiburg i. Br. 1958, S. 63 ff.

⁸ Siehe fol. 162, Zeile 6, unterste Stimme („*Salve Radix Josephanie*“, Takt 14); Faksimile hrsg. von B. A. Wallner, in: *Documenta Musicologica*, zweite Reihe, 1, Kassel u. Basel 1955.

⁹ Die zuletzt erwähnte Notierungspraxis ging nach Einführung des Taktstriches auch in die moderne Notation über, wo sie bis ins 19. Jh. fortlebte.

¹⁰ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30; ferner W. Merian, *Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter*, Diss. Phil. Basel 1916, S. 99.

¹¹ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 11, Anm. 1; ferner L. Kleber, *Orgeltabulaturbuch von 1524*, z. B. fol. 156 und fol. 156v.

¹² Siehe A. Schlick, *Tabulaturen Etlidher lobgesang vnd lidein vff die orgeln vnn lauten*, Mainz 1512; ferner H. Judenkunig, *Ain schöne kunstliche underweisung . . . auff der Lautten und Geygen*, Wien (1523).

¹³ J. Buchner unterscheidet in seinem *Fundamentum* deutlich zwischen *pausa* und *suspirium*, ohne allerdings eine genaue Definition des *suspirium* zu geben. Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30.

stehende *suspirium* erhielt in diesem Fall im Widerspruch zu seinem eigentlichen Bedeutungsinhalt Funktion und Wirkung des *punctum additionis*. „*Suspiria abusive sumpta, vocantur puncta inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita*“, lehrt Johannes Buchner in seinem *Fundamentum*¹⁴. Einen deutlichen Hinweis auf diese Notationspraxis, dieses Mal speziell für die deutsche Lautentabulatur, gibt auch Hans Judenkunig in *Utilis et compendiaris introductio* (Wien o. J.): „*Postremo quoties una notarum se sola utpote cui nulla litera nec character nullus descriptus, reperta fuerit in cantilena, pausam tactus equivalentem notae designat, atque antecedentis notae mensura idcirco paulum longior sequentis vacuae numeros complebit*“¹⁵. Als Beispiel für diese Notationspraxis mögen die folgenden Takte einer mensural notierten Instrumentalkomposition und deren Intavolierung in der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur dienen¹⁶:

Heinrich Isaac, *Si dormiero*, Takt 35 ff.:



Intavolierung im Orgeltabulaturbuch von Hans Kotter:



Eine Regel zu finden, wann das *punctum additionis* und wann das *suspirium* in der Funktion des *punctum* gesetzt wurde, ist nur sehr bedingt möglich. Im Buxheimer Orgelbuch wurde, wie das nachstehende Beispiel¹⁷ zeigt, das *punctum additionis*, abgesehen von der oben schon erwähnten Ausnahme, ausschließlich in der mensural notierten Oberstimme, das *suspirium* hingegen vorwiegend in den Unterstimmen verwendet. Möglicherweise wollte man durch die Setzung des *suspirium* eine Verwechslung mit dem in den Unterstimmen als Notenwertzeichen auftretenden *punctum* (*punctum* hier gleich *Semibrevis*) ausschließen.



¹⁴ Vgl. C. Paesler, a. a. O., S. 30.

¹⁵ Vgl. O. Körte, *Laute u. Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.*, in: Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beiheft III, Leipzig 1901, S. 33.

¹⁶ Siehe DTÖ XIV/1, S. 104 und 165.

¹⁷ Fol. 138, 6. Zeile; vgl. Neuauflage von B. A. Wallner, in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 39, Teil III, S. 332, Takt 8 ff.

Regelmäßig findet das *suspirium* stets dann Verwendung, wenn das *punctum* einen zu langen oder zu kurzen Wert ergäbe; in den Orgeltabulaturen der 2. Hälfte des 16. Jh. steht in diesen Fällen häufig der Bindebogen. Ferner ist in den frühen Orgeltabulaturen des 16. Jh. zu beobachten, daß das *suspirium* gerne zu Beginn eines „Taktes“, das *punctum additionis* hingegen überwiegend innerhalb eines „Taktes“ gesetzt wird.

Der Bindebogen tritt in der deutschen Orgeltabulatur erstmals bei Bernhard Schmid d. Ä. 1577 auf, und zwar zur Notierung eines Notenwertes, dessen Dauer von einem „Takt“ zum anderen reicht. Wie neuartig und unbekannt „*dieses Signum* Υ “ bis dahin in Deutschland gewesen sein muß, läßt die ausführliche Erklärung in Schmid's Vorwort erkennen¹⁸. Jakob Paix verwendet in seinem Orgeltabulaturbuch von 1583 den Bindebogen in Form eines nach unten geöffneten Halbkreises (\smile), während die Orgeltabulaturbücher von Bernhard Schmid d. J. (1607) und Johann Woltz (1617) als Bindebogen einen nach oben geöffneten Halbkreis (\frown) aufweisen. In Italien kannte man den Bindebogen bereits zu Beginn des 16. Jh., wie die ältesten auf uns gekommenen Orgeltabulaturen zeigen¹⁹. Somit scheint der Bindebogen italienischer Provenienz zu sein.

Suspirium, *punctum additionis* und seit der 2. Hälfte des 16. Jh. auch der Bindebogen werden in den deutschen Orgeltabulaturen bis 1600 nicht selten auf völlig analoge Weise verwendet. Erst nach 1600 verdrängte der Bindebogen, der offensichtlich ebenso wie der Taktstrich aus der Tabulaturnotation in die moderne Notation übernommen wurde, gänzlich das *suspirium*.

Bei der Neuauflage und Interpretation besonders der deutschen Orgel- und Klavierdenkmäler des 15. und 16. Jh. wird man die Gleichsetzung von *suspirium* und *punctum additionis* im einzelnen untersuchen und berücksichtigen müssen. Es erweist sich somit einmal mehr die Inkongruenz von Notation und gemeintem Inhalt.

Zur katholischen Passions-Komposition des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts

(Ergänzungen zum Kritischen Bericht von Lassos Passionen;
Lasso-Gesamtausgabe, Neue Reihe Band 2)

VON KURT VON FISCHER. ZÜRICH

1. Ergänzungen zum Kritischen Bericht

Unmittelbar nach Erscheinen des 2. Bandes der neuen Lasso-Ausgabe sind im Archiv des Metropolitankapitels München zwei Hss. zum Vorschein gekommen, die Passionen von Lasso enthalten. Herr Dr. Hans Schmid (München) war so freundlich, mir darüber zu berichten und mir Mikrofilme der beiden Hss. anzufertigen. Wesentlich Neues bringen diese Quellen allerdings nicht, da es sich sehr wahrscheinlich in beiden Fällen um Abschriften nach schon bekannten Quellen handelt. Doch stellt der Fund einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Passion im 17. und 18. Jahrhundert dar.

Die ältere der beiden Hss. (alte Signatur: Artes 38), ein Chorbuch ca. 42,5 x 28,5 cm, stammt aus dem Stift St. Andreas zu Freising und wurde 1599 und 1607 geschrieben. Die Hs. enthält Lassos Matthäus-Passion in einer Abschrift von Johannes Bättendorffer nach dem Berg-

¹⁸ Veröffentlicht bei W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 81.

¹⁹ Siehe *Frottole intabulate da sonare organi*, Libro Primo, Roma 1517; Marco Antonio Cavazzoni da Bologna, *Recerdari, Motetti, Canzoni*, Libro Primo, Venezia 1523. Vgl. K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfange des Cinquecento*, Kopenhagen 1/1943, S. 101.

Druck von 1575 sowie eine Markus- und eine Lukas-Passion von Bättendorfer. Dieser war nach K. G. Fellerer (*Beiträge zur Musikgeschichte Freising's*, Diss. München 1925, S. 100; dort Joh. Bändorfer) Organist bei St. Andreas. Das Titelblatt zur Matthäus-Passion zeigt folgenden Wortlaut: „*Passio quinque / vocum / Authore / ORLANDO DI LASSO / Joannes Bättendorffer scripsit / ANNO 1599 / 11. MART.*“

Die Schrift zeigt grobe Züge. Alle im Berg-Druck stehenden Fehler sind getreulich übernommen. Möglicherweise wurde die Abschrift nach Berg² angefertigt, da sich in Nr. 7 (vgl. Krit. Bericht S. XVIII) die hs. vorgenommene Abänderung der Textunterlegung findet. Dagegen sind die hs. Varianten der Nr. 2 und 22 nicht berücksichtigt. Dies kann ein Hinweis darauf sein, daß diese beiden Korrekturen in Berg² erst nach 1599 vorgenommen worden sind. Damit entfielen die Vermutung, daß die Korrektur in Nr. 7 von derselben Hand wie diejenige in Nr. 2 vorgenommen worden ist (vgl. Krit. Bericht S. XVIII zu Nr. 7).

Die jüngere Hs. (alte Signatur: Domchorbibliothek XXVI 12) ist ein Sammelband in Großfolio (ca. 59 x 43 cm) *Missarum et Passionum*, den laut Titelblatt Seb. Pattinger 1741 für das Kollegiatstift zu Unserer Lieben Frau (heutige Domkirche) zu München schrieb. Die Hs. enthält sechs Messen verschiedener Autoren (Ivo de Vento, de Porta, Lodov. Grignani, Joann. Lockenburger (2), Aug. Agazari) und als Abschluß sämtliche vier Passionen von Lasso. Der Name des Komponisten ist allerdings, dem übrigen bisher bekannten Quellenbefund entsprechend, nur bei der Matthäus-Passion genannt: „*Passio quinque vocum/pro Dñica in Palmis/Auth. Orlando De Lasso*“.

Alle vier Passionen bringen hier nur die Turbae (mit Ausnahme von Nr. 11 der Matthäus-Passion). Damit gehört dieses Chorbuch, wie dies auch die Modernisierung gewisser Schreibweisen (Auflösung der Colores u. a.) erkennen läßt, mit Hs. Mü 3066 (1714) und Hs. Freising (1707) zusammen zu einer jüngeren Gruppe und zeigt einmal mehr, daß Lassos Passionen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein im Gottesdienst noch musiziert worden sind (vgl. hierzu auch den Artikel *Passion* in MGG X, Sp. 906/907).

Die Matthäus-Passion (fol. 79ss.) wurde offenbar, unter Weglassung der Soliloquenten-Sätze, weder nach Mü 3066 noch nach Hs. Freising, sondern vermutlich nach einem unkorrigierten Berg-Druck kopiert. Dies läßt sich u. a. daraus ersehen, daß die wesentlichen Varianten der Nr. 2 und 22 (vgl. Krit. Bericht S. XVIII u. XIX) nicht mit denen der beiden andern Hss. des 18. Jahrhunderts übereinstimmen. Freilich weicht die Abschrift an diesen zwei Stellen zudem sowohl vom Berg-Druck als auch von den hs. Korrekturen in Berg² ab. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Abweichungen, die von derselben Bemühung einer besseren Textdeklamation diktiert sind, wie sie sich dem Korrektoren von Berg² aufgedrängt haben (vgl. „*Tu vidéris*“ → „*Tu videris*“).

Die Markus- und Lukas-Passion (fol. 102ss. bzw. fol. 116ss.) gehen wahrscheinlich auf Mü 2749, die Johannes-Passion (fol. 130ss.) auf Mü 2750 zurück. Bei der Johannes-Passion (hier ohne Soliloquenten-Sätze) fällt die mit Mü 2750 übereinstimmende, von Mü 73 dagegen abweichende Tonart auf (vgl. Krit. Bericht S. XXI, Sp. links unten). Zudem sind in Nr. 32 nicht nur die Colores aufgelöst, sondern überdies taktstrichartige Zeichen gesetzt, die auf eine vollständige Ungültigerklärung der Perfektionsregeln im Dreitakt schließen lassen. Im Hinblick auf die späte Datierung der Hs. erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf diese für die originale Fassung von Lassos Passionen unwesentliche Quelle.

2. Errata-Verzeichnis zu

Orlando di Lasso, Werke, Neue Reihe, Band 2: Die vier Passionen.

S. XVI, Sp. rechts, Z. 6 der Lesarten (Matthäus-Passion): F. 4 = FERIA quarta (statt fiat etiam). Die Zahl 6 vor den hs. im Berg-Druck zugefügten Johannes Passions-Texten weist auf FERIA sexta (vgl. S. XVII, Sp. rechts, Z. 2/3 und Faks. S. XXIII).

S. XVII, Notenbeispiel: 1. Note des Alt. e' (statt f).

S. XVIII, Sp. rechts, Z. 4: vitium.

S. XX, Markus-Passion Nr. 1, Mü 2749: Sup. T. 7 (statt Alt. T. 7).

3. Die Passionen von Johannes Bättendorffer

Wie oben erwähnt, enthält Hs. Artes 38 (alte Sign.) neben der Matthäus-Passion von Lasso eine Markus- und eine Lukas-Passion von Bättendorffer aus dem Jahr 1607 (datiert 21. März). Die Schrift ist bei diesen Eigenkompositionen wesentlich sorgfältiger als bei der Lasso-Kopie. Beide Passionen gehören dem bei Markus- und Lukas-Passionen allgemein üblichen Typus der responsorialen Passion an, bei dem nur die Turbae mehrstimmig gesetzt sind (Ausnahmen s. u.). Diese Turbae sind meist fünfstimmig. Sechstimmig sind in der Markus-Passion die Sätze „*Crucifige eum*“ und in der Lukas-Passion „*Tolle hunc*“ und „*Crucifige eum*“; dreistimmig, in der Hs. als „*Trio*“ bezeichnet und daher wohl solistisch vorzutragen, ist in der Markuspassion der Satz „*Numquid ego*“ (Nr. 4).

Zu den Turba-Sätzen treten nun aber merkwürdigerweise auch einige mehrstimmige Soliloquenten-Abschnitte. So in der Markus-Passion: „*Quid adhuc desideramus testes . . .*“ (Summus sacerdos, 5-stg.) und „*Vere hic homo . . .*“ (Centurio, 6-stg.); in der Lukas-Passion: „*O homo, non sum*“ (Petrus, 5-stg.), „*Vere et hic . . .*“ (Ancilla, 5-stg.), „*Homo, nescio quid dicis*“ (Petrus, 5-stg.) und „*Vere hic homo . . .*“ (Centurio, 6-stg.). Doch tragen alle diese Sätze den Vermerk „*ni(hi)l valet*“, wurden in der Passionsliturgie also offenbar nicht mehrstimmig vorgetragen.

Nachträglich ist an verschiedenen Stellen der chorale Passionston eingetragen worden, und zwar in der Fassung von Guidetti (1586). Dies zeigt, daß diese Passionen schon im frühen 17. Jahrhundert mit dem neuen Passionston musiziert worden sind. Darauf weist vor allem auch die mit Guidetti übereinstimmende Weglassung des Nebensatzes in Nr. 1 der Markus-Passion „*ne forte tumultus fieret in populo*“, der bei Lasso ebenfalls mehrstimmig gesetzt ist, da er nach älterer Tradition als Turbatext und nicht, wie bei Guidetti, als Evangelistentext verstanden wurde (vgl. auch die Einsiedler Hs. von Lassos Matthäus-Passion, Krit. Bericht S. XVII).

Der Stil der mehrstimmigen Sätze Bättendorffers entspricht im großen und ganzen dem der Lasso-Passionen. Immerhin fällt auf, daß der Komponist in vermehrtem Maße Wort- und Satzteilwiederholungen anbringt. Auch entspricht der Wechsel der Stimmenzahl (z. B. beim sechsstimmigen „*Crucifige eum*“) einer weniger strengen, vielleicht italienisch beeinflussten Praxis (vgl. etwa die Passion von Paolo Aretino, publ. in *Musica Liturgica*, Vol. I, Fasc 6, Cincinnati, Ohio 1960). Der liturgische Passionston ist in meist verzierter Form in der Oberstimme erkennbar. Die folgenden Beispiele mögen einen Eindruck von Bättendorffers Passions-Stil vermitteln.

J. Bättendorffer: Markus-Passion Nr. 1

Non in di - - e fe - - sto - - - .

Non in di - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

8 Non in di - e fe - - - - sto, in di - e fe - sto.

8 Non in di - - - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

Non in di - e fe - - - sto, in di - e fe - - sto.

Markus-Passion Nr. 4: Trio

Num - quid e - go - , e - - - - go?

Num - quid e - go - , e - - - - go?

Num - quid e - go - , num - quid e - - - - go?

Markus-Passion Nr. 8/9

Cru-ci-fi-ge e - um, cru-ci-fi-ge e - им.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - им.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - - - им.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - - - им.

Cru-ci-fi-ge e - um, cru-ci-fi-ge e - им.

Cru-ci-fi-ge e - - - um, cru-ci-fi-ge e - - - им.

Lukas-Passion Nr. 5. Nihil valet

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

O ho - mo, non sum.

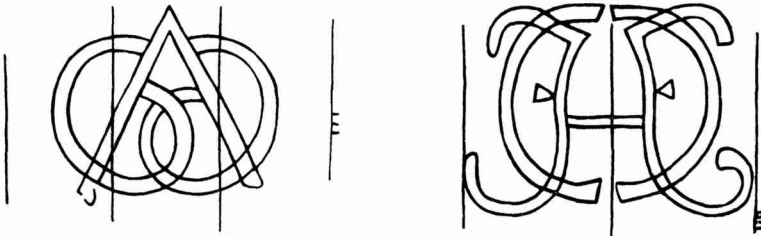
O ho - mo non sum.

Zur Datierung der Bläsersonaten von Johann Dismas Zelenka*

VON HUBERT UNVERRICHT, KÖLN

Anläßlich der Besprechung von Camillo Schoenbaums Ausgabe der 4. Bläsersonate von J. D. Zelenka unter den Berichten und Kleinen Beiträgen der „Musikforschung“ (XIII, 1960, S. 329–333) wurde auch die Frage nach der Entstehungszeit der gesamten sechs Bläsersonaten, des einzigen Kammermusikwerkes dieses am Dresdener Hofe tätigen Musikers, Vizekapellmeisters und Kirchenkomponisten, gestreift. Im Anschluß an die Dresdener Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung konnten die Quellen an Ort und Stelle eingehender geprüft und mit datierten Autographen Zelenkas verglichen werden. Diese Studien an den Originalen haben im allgemeinen die an den Mikrofilmaufnahmen gewonnenen Ergebnisse bestätigt, vertieft und ergänzt, in der Frage der Datierung jedoch eine andere Antwort ergeben.

Die autographe Partitur sowie die dazu geschriebenen Stimmen fallen durch ihr einmaliges fast quadratisches Papierformat 31 : 30,3 cm (hoch : quer) auf, das in keinem Autograph mehr vorliegt. Partitur (Sign. Mus. 2358 Q1) und Stimmen (Sign. Mus. 2358 Q3) zeigen auch dieselben Wasserzeichen, nämlich ein Einhorn in verschiedenen Formen, ferner die beiden folgenden verschlungenen Buchstaben, wiederum jeweils in verschiedenen Formen:



(Wasserzeichen etwa zur Hälfte verkleinert)

Flecken in dem bräunlichen Papier haben den Notentext gelegentlich schwer lesbar gemacht, jedoch an keiner Stelle bis zur Unleserlichkeit zerstört. Die autographe Partitur weist bis zur 4. Bläsersonate häufiger Überklebungen, Durchstreichungen, Korrekturen und Rasuren auf, während die 4. Sonate ab dem Allegro und die 5. und 6. Sonate durch ihre spärlicheren Verbesserungen den Eindruck erwecken, als ob sie in einem reiferen Stadium geschrieben worden seien. Die hellere Farbe bei Artikulationsbögen und gelegentlich bei dynamischen Zeichen und Akzidenzien in den Sonaten läßt vermuten, daß diese Zusätze wahrscheinlich erst abschließend eingetragen worden sind.

Die bei der 4. Sonate in den autographen Stimmen eingeklebten Papierstreifen sind jeweils an den Enden mit Klebstoff befestigt; ursprünglich waren sie sogar eingehftet, die Heftung ist jedoch jetzt nicht mehr vorhanden. Die aufgeklebten Papierstreifen lassen sich in der Mitte bequem abheben und geben dann den ursprünglichen Notentext der anfänglich ungekürzten 4. Bläsersonate frei. In der Fagottstimme ist ein vom Kopisten beschriebenes Doppelblatt eingelegt worden, das bereits die Kürzungen berücksichtigt. Die vom gleichen Schreiber stammenden einzelnen Seiten in den Stimmen zur 4. Bläsersonate enthalten gelegentlich Eintragungen von der Hand Zelenkas. Die vorgenommenen nachträglichen Kürzungen hat der Komponist in der autographen Partitur durch das Zeichen \mathcal{J} angedeutet, das im

* Für hilfsbereites Entgegenkommen und freundliche Auskünfte möchte ich dem Leiter der Musikabteilung in der Sächsischen Landesbibliothek, Herrn Wolfgang Reich, herzlich danken.

Mikrofilm nur schwach, im Original jedoch deutlich genug zu bemerken ist. Zelenka hat sich an Hand der ihm vorliegenden Partitur bei der Überklebung des 4. Satzes, da hier nicht einfach wiederholte Takte gestrichen werden konnten, informiert, wie er den 2. Teil des Taktes 145 in den Stimmen zu verändern habe, denn der ursprünglich hier vorgesehene Übergang zu Takt 146 paßte nun nicht mehr zu Takt 180. In der autographen Partitur steht deswegen bereits in der Mitte von Takt 145 das Zeichen J . Durch dasselbe Papier und durch die gleichen unveränderten Schriftzüge in der Partitur, in den Stimmen und in den zum Teil beschrifteten überklebten Papierstreifen wird deutlich, daß sie zur gleichen Zeit beschrieben sein müssen. Die durch die Überklebungen notwendig gewordenen kleinen Veränderungen in Takt 145 des 4. Satzes, die Zelenka selbst vorgenommen hat, sowie Zelenkas eigene Beschriftung des aufgeklebten Papierstreifens im 4. Satz der Violone ò Tiorba-Stimme bezeugen außerdem, daß die Kürzungen vom Komponisten und nicht von einem fremden Musiker ausgehen. Danach dürfte diese künstlerische Straffung bereits bei der ersten Probe dieser 4. Sonate von Zelenka durchgeführt worden sein.

Die bereits genannten Wasserzeichen sind teilweise in anderen datierten Autographen wiederzufinden: so im *Gloria della Messa* (Sign. 2358 D 34¹), das durch den als Chronogramm geschriebenen Namenszug „*Ioannis LVCas IgnatiVs DisMas / zeLenka*“ auf 1714 zu datieren ist. In diesem Autograph kommen als Wasserzeichen überkreuzte Schlüssel und das bereits mitgeteilte verschlungene A vor. Ferner ist auf einem später eingelegten Blatt das Wasserzeichen PRAG vorhanden; diese Seite ist demnach von Zelenka bei einer Bearbeitung in Prag (vielleicht 1723?) eingefügt worden, wie überhaupt dieses Stück häufigere nachträgliche Änderungen zeigt, die jedoch alle zur gleichen Zeit vorgenommen sein dürften. Die Wasserzeichen Einhorn und verschlungenes A sind weiter in den mit dem Jahr des Prager Aufenthaltes, nämlich 1723 datierten Werken *Missa S: Spiritus* und den *Lamentationes* belegt, die letzte Komposition trägt zusätzlich die Ortsbezeichnung „Praga“. In Autographen mit späteren Daten habe ich diese Wasserzeichen nicht mehr gesehen. Dieser Befund der Wasserzeichen weist — abgesehen von einigen Unsicherheitsmomenten in dem *Gloria della Messa*, das jedoch zumindest später auch in Prag von Zelenka aufgeführt worden sein dürfte — ziemlich eindeutig auf Prag hin und läßt außerdem die Vermutung aufkommen, daß die Bläsersonaten etwa zwischen 1714 und 1723 komponiert sein könnten.

Die nun einsetzende Untersuchung der Schriftzüge des Komponisten zeigt folgende Entwicklung an Hand einiger ausgesuchter Notenzeichen:
Missa S: Caecilia (Sign. Mus. 2358 D 7^a), König August gewidmet, Dresden 1712 (später, vielleicht Ende der 20er Jahre (?) überarbeitet).



Gloria della Messa, 1714 (Sign. Mus. 2358 D 34¹)



Offertorium de Beata Virgine Maria, Vienna 1716 (Sign. Mus. 2358 E 40)



Litanie di Vergine Maria, Vienna, 10. Februar 1718 (Sign. Mus. 2358 D 53)



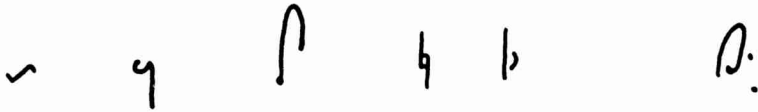
Missa S: Spiritus, 1723 (Sign. Mus. 2358 D 18¹)



Confitebor, 1729 (Sign. 2358 D 66)



Miserere, 1738 (Sign. Mus. 2358 D 62)



Die nachfolgend zum Vergleich angeführten Notenzeichen aus den Bläsersonaten lassen sofort erkennen, daß für die Entstehung dieses Kammermusikwerkes die späten Jahre etwa ab 1725 nicht mehr in Betracht kommen, ebenso die Jahre vor 1713, da Zelenka bis dahin noch nicht das Auflösungszeichen h benutzt, das er in den Bläsersonaten als eine Selbstverständlichkeit gebraucht:



Durch diese Beispiele werden zunächst die Ergebnisse der Wasserzeichenuntersuchungen bestätigt. Darüber hinaus läßt sich jetzt eine noch genauere Bestimmung vornehmen. Die in der ersten Zeit fast stets gekrümmte Achselfahne wird etwa seit 1717 glatt nach unten gezogen; außerdem wird die Halbenote 1714 noch p , also in folgendem Bewegungszug p geschrieben. 1716 dagegen bereits q , also in dieser Bewegungsrichtung q , die dann bis in die späteste Zeit hinein unverändert beibehalten wird. So sprechen verschiedene Gründe dafür, daß die Bläsersonaten — wider Erwarten — bereits um 1715 und zwar in Prag komponiert worden sind. Dies ist um so erstaunlicher, als es keinen Grund zur Erklärung gibt, warum Zelenka trotz dieser gelungenen, selbständig geprägten und bereits

verhältnismäßig frühen Bläsersonaten später kein ausgesprochenes Kammermusikwerk mehr geschrieben hat. Entgegen der im XIII. Jahrgang der „Musikforschung“ geäußerten Vermutung muß die Frage, wer der Kopist in dem Aufführungsstimmmaterial (Sign. Mus. 2358 Q 3) sein könne, offen gelassen und weiteren späteren Untersuchungen anheimgestellt werden.

Nach Fürstenaus Mitteilungen¹ hat sich Zelenka, der seit 1710 in Dresden als Kontrabassist angestellt war, Anfang des Jahres 1716 in Wien aufgehalten. Haußwald² hat es vermutlich durch eigene Überlegungen für wahrscheinlicher gehalten, daß Zelenka schon 1715 in Wien gewesen sein müsse, da er bereits im April des Jahres 1716 auf Geheiß seines sächsischen Königs nach Venedig abreiste. Schoenbaum³ hat diese Meinung übernommen. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, die sechs Bläsersonaten legen es sogar nahe, daß Zelenka bereits 1715 von Dresden aufgebrochen war und über seine Heimatstadt Prag, wo er sich sicherlich einige Zeit aufgehalten hat, nach Wien ging. Jedoch darf aus den eigentlich unmißverständlichen Formulierungen Fürstenaus nicht entnommen werden, daß Zelenka erst Anfang 1716, also im 37. Lebensjahr, Schüler J. J. Fuxens geworden ist. Würde dies zutreffen, dann müßte Zelenka wohl im Sommer 1715 in Wien gewesen sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Haußwald und Schoenbaum diesen Gedankengängen zum Opfer gefallen sind. Die frühen Autographe bestätigen vielmehr die Vermutungen Fürstenaus, daß sich Zelenka vor und spätestens am Anfang der Dresdener Zeit in Wien zu Studien aufgehalten hat. Die noch ausstehende genaue Durcharbeitung der Autographe und Abschriften in bezug auf Wasserzeichen, Titel, Datierung, Schriftzüge, Stil u. a. dürfte jedenfalls neben der Erschließung des Werkes dieses interessanten, aus der Reihe der Kleinmeister seiner Zeit herausragenden Komponisten auch noch ungeahntes biographisches Material aufdecken.

Wieviele Kantaten J. S. Bachs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt?

VON FRIEDRICH WILHELM LUCKS, MÜHLHAUSEN/THÜR.

Zwei mir in letzter Zeit aufgefallene Publikationen veranlassen mich zu folgender Klarstellung.

In seinem 1947 in 2. Auflage in Olten/Schweiz erschienenen Buch *Johann Sebastian Bach — Sein Leben und Werk* schreibt A.-E. Cherbuliez (S. 91 ff.): „Die für die Ratswechselfeier vom Februar 1708 komponierte und aufgeführte Kantate ‚Gott ist mein König‘ zeigt viele Züge glücklichen Schaffens aus dem Vollen und wachsender Selbständigkeit . . . Mit dieser Kantate hatte Bach den Beweis erbracht, daß es ihm um das ‚Ganze‘, d. h. nicht mehr nur um Organistendienst, sondern um die Hebung der gesamten Kirchenmusik ging.“ Es heißt dann weiter: „Die Ratswechselkantate wurde diesmal gedruckt, und sie ist, kaum glaublich, von den fünf Jahrgängen Bach'scher Kantaten . . . die einzige zu Lebzeiten des Meisters veröffentlichte!“

In der Zweimonatsschrift *musica schallplatte* (*Zeitschrift für Schallplattenfreunde*) Nr. 4/1961 (*Musica* 7/1961) fand ich auf Seite 89 die Rezension der Electrola-Schallplatte STE 80494, auf der u. a. auch die vorerwähnte Ratswechselkantate (Nr. 71) aufgenommen wurde. Dort schreibt H(ermann) K(eller): „Die Kantate ‚Gott ist mein König‘ die am 4. Februar 1708 in Mühlhausen beim Ratswechsel aufgeführt wurde, Bachs erste Kirchenkantate und zugleich auch die einzige in seinem ganzen Leben, die (zum Gedächtnis dieses Tages) gedruckt wurde, gibt uns einen interessanten Einblick in Bachs Jugendstil.“

¹ Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen. Dresden 1862, S. 72 f.

² Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist, AfMW 13, 1956, S. 244.

³ Riemann-Lexikon, 12/1959—61, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Artikel Zelenka.

In beiden Veröffentlichungen wird also gesagt, daß Bachs Ratswechselkantate Nr. 71 „die einzige“ sein soll, die zu Lebzeiten des Meisters gedruckt wurde. Offenbar ist weithin unbekannt geblieben, was schon vor rund 30 Jahren Stadtarchivar Dr. Ernst Brinkmann, Mühlhausen, in den Mühlhäuser Geschichtsblättern (31, S. 294 ff.) veröffentlichte: „In der Kammereirechnung 1708/09 findet sich unter dem Titel ‚Geschenke‘ am 7. Februar 1709 der kurze, aber höchst aufschlußreiche und uns alle überraschende Vermerk: ‚H. Baachen von Weimar vor Verfertigung des Rathsstückes 4 Rtlr‘. (1708 hatte er nur 3 Rtlr. dafür“ [also für die 1708 aufgeführte und gedruckte Kantate Nr. 71. D. Verf.] „bekommen.) Also liegt klar und einwandfrei zu tage, daß von Bach auch die Ratskantate des Jahres 1709 stammt . . . Wir wissen sogar mit Bestimmtheit, daß er selbst hier gewesen ist, um die Auf-führung zu leiten. Denn er erhielt nach derselben Quelle ebenfalls am 7. Februar (1709) an Reisekosten aus der Stadtkasse 2 Rtlr.“

In einer 1950 erschienenen Arbeit von Ernst Brinkmann (*Die Musikerfamilie Bach in Mühlhausen*) wird gleichfalls nachgewiesen, daß noch eine zweite Kantate Bachs für den gleichen Zweck geschaffen und in Mühlhausen gedruckt wurde. Leider ist dieser Druck, an dessen Existenz nicht zu zweifeln ist, in Mühlhausen nicht mehr vorhanden. Durch die eben erwähnte Kammereirechnung von 1708/09 wird jedoch bewiesen, daß der Druck in Mühlhausen erfolgte; dort erfahren wir von der Verausgabung von 11 Rtlr. an Tobias David Brückner in Mühlhausen, „das Ratsstücke und Carmen gratulatorium zu drucken“. Und schließlich berichtet uns Brinkmann (a. a. O. Seiten 13/14): „Leider ist weder eine Abschrift noch ein Druck erhalten geblieben, nicht einmal den Titel kennen wir. Die Neue Bachgesellschaft hat sie deshalb auf die ‚Vermiſtensliste‘ der Bachwerke gesetzt und läßt sie suchen. Wie wertvoll wäre es, wenn sie doch noch irgendwo aus dem Dunkel des Nicht-seins auftauchte.“ —

Es erschien mir wichtig genug, auf diese dokumentarisch belegten Beweise aus dem Stadtarchiv Mühlhausen/Thür. hinzuweisen, damit nicht immer wieder, und, wie wir anfangs sahen, bis in die Gegenwart, auf ältere und nicht mehr stichhaltige Überlieferungen zurückgegriffen wird, die schließlich zur Legende werden.

Zu Schuberts Goethe-Liedern

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Die folgenden Notizen sind eigentlich eine nachträgliche Kritik des Buches *Lieder von Goethe komponiert von Franz Schubert*, herausgegeben von Georg Schünemann, Berlin 1943. Das Buch enthält das schöne Faksimile der Reinschriften, die Schubert 1816 für Goethe angefertigt hat, soweit sie in der Berliner Staatsbibliothek erhalten sind, dazu aber in mehreren lesenswerten Abschnitten die Geschichte der Reinschriften, eine ausgezeichnete Beschreibung der einzelnen Lieder mit genauen Angaben über Goethes Gedichte und Schuberts Abweichungen von ihrem Texte, endlich eine Untersuchung über Schuberts Handschrift in Worten und Noten. Alle diese einleitenden Abschnitte sind reichlich, aber etwas spielerisch illustriert: die Bilder haben meistens nichts mit dem Thema des Buches zu tun.

Es gab noch ein zweites solches Heft mit Reinschriften Schubertscher Goethe-Lieder, das aber nicht mehr nach Weimar geschickt worden ist, nachdem das erste ohne Dank zurückgekommen war. Auch dieses zweite Heft ist zum großen Teil erhalten geblieben. Daß Schünemann von seinem Verbleib — in der Wiener Stadtbibliothek und im Pariser Conservatoire — nichts zu sagen wußte, liegt wohl daran, daß er meinen Aufsatz *Schuberts zwei Liederhefte für Goethe* in der *Berliner Musik*, Oktober 1928, nicht bemerkt hat.

Wenn er Johann Nestroy „zum engeren Kreis der Schubertfreunde“ zählt, und wenn er vermutet, daß Maximilian Löwenthal, der mit Goethe 1822 in Weimar über Schuberts Lieder gesprochen hatte, die beiden Widmungsexemplare seines Goethe gewidmeten Opus 19 dem Dichter 1825 überbracht hätte, so irrt der Herausgeber. Daß es von *Meeres Stille*, einem der hier faksimilierten Lieder, noch eine frühere Fassung gab, konnte er freilich nicht wissen, weil diese Fassung erst im November 1952 in der *Schweizerischen Musikzeitung* veröffentlicht worden ist.

Das Buch enthält drei vermeintlich zeitgenössische Schubert-Bildnisse. Die hübsche, schon aus einem anderen Buche bekannt gewesene Miniatur von Robert Theer im Kestner-Museum, Hannover, ist allerdings 1829 datiert; sie stellt gewiß nicht Schubert dar (das sollte man mir glauben). Die kolorierte Silhouette, die angeblich aus dem Kreis der Familie Therese Grobs stammt (ich habe dort nichts dergleichen gesehen) ist ein moderner Versuch, Schubert zu treffen. Ganz abwegig ist aber die Bezeichnung des Bildchens „*Schubert in der Uniform des Konvikts*“ als „wohl die erste, von Schülerhand gefertigte Zeichnung“ zu einem 1928 von mir und dann von Sir Newman Flower veröffentlichten Aquarell. Dieses hat mein Freund, Prof. Leo Diet (1857—1942) in Graz, nach den Aufzeichnungen Benedikt Randhartingers um 1925 für mich gemalt. Die „bisher unveröffentlichte“ Fassung ist also eine unerlaubte Kopie, die 1961 in dem Stuttgarter Bändchen *Schubert. Bilder aus seinem Leben* mit dem Vermerk „Aquarell von Leo Diet (um 1810)“ nachgebildet worden ist.

Die Kopie und die Silhouette stammen aus einer Privatsammlung, die Schünemann mit den Initialien K. L. bezeichnete. Zu ihr gehörte 1943 auch das bis dahin unbekannte Goethe-Bildnis, das „vermutlich von Joh. Ludwig Sebbers“ gezeichnet worden sei. Obzwar Sebbers 1826 Goethe auf einer Porzellantasse gemalt hat, läßt die Nachbarschaft jener Zeichnung in der Sammlung K. L. an beiden Namen zweifeln.

Deutsche Volkslieder auf Schallplatten

VON WALTER SALMEN, SAARBÜCKEN

Alte deutsche Volkslieder sind bisher vielen Experten und den meisten Liebhabern nur vermittlels Aufzeichnungen und Drucken bekannt geworden. Lediglich wenige Sammler erfuhren authentisch, wie und wo sie lebten, welche Fülle an Ausdrucksqualitäten, Varianten im Um- oder Zersingen ihnen eigen war vor ihrer Notierung. Da auch die differenzierteste Notenschrift nur Teilmomente des klingend Verwirklichten wiedergeben kann, mußte der bisher gewinnbare Eindruck unzureichend bleiben. Volkslieder erschienen zudem, von wenigen repräsentativen Standardwerken abgesehen, meist in handlichen Liederbüchern, die nur wenige Musikforscher zur Kenntnis nahmen. Dieser Zweig der Musiktradition wurde nicht als „Erbe Deutscher Musik“ voll gewürdigt, obwohl der Quellenwert einer aus mündlicher Tradition aufgezeichneten mittelalterlichen Ballade kein geringerer ist als der einer Volksliedüberlieferung in Handschriften und Drucken des 15. oder 16. Jahrhunderts. Daß mangels anschaulicherer Unterrichtung manches abwertende Fehlurteil über diesen Gegenstand gefällt werden konnte, ist nicht verwunderlich. Aus diesen und anderen Gründen ist es daher besonders begrüßenswert, daß seit 1955 auch die deutsche Volksliedforschung wesentlich bereichert werden konnte durch in fast letzter Stunde noch gehortete Tonaufnahmen authentischen Volksgesanges, die z. T. auch in der Form der Veröffentlichung als gewichtige „Dokumentationen“ von allgemeinem Wert dargeboten werden. Spät zwar, aber noch nicht zu spät kann nun nicht nur im Bereich der Kunstmusik, sondern auch in dem des Volksgesanges „die Schallplatte die empfindlichste Lücke aller bisherigen Musiküberlieferung“ (Fred Hamel) schließen helfen. So bedeutsam es ist zu erfahren, wie etwa Hindemith als

Interpret eigener Werke diese gespielt haben möchte, so wissenschaftlich ist es für den Forscher, wie charakteristisch geprägte Volkslieder eigentlich klingen. Das können aber lediglich Tonaufnahmen vermitteln; sie ermöglichen „eine bessere und sinnfälligere Anschauung vom deutschen Volkslied“ (W. Wiora) als andere Möglichkeiten der Fixierung. Da nur wenige Völker über derart viele Geschichtsquellen mit Volksliedeintragungen verfügen wie das deutsche, ist hier sowohl die Vergegenwärtigung des historisch meist in kunstmäßig stilisierter Bearbeitung Tradierten neben der Aufnahme des im Volksmunde nachlebenden Singgutes in gleicher Weise notwendig und wünschenswert.

Die Schallplatte Nr. 40 in der von dem verstorbenen rumänischen Volks- und Völkerkundler Constantin Brailoiu herausgegebenen Reihe „Collection Universelle“ vermittelte als erste nach dem Kriege eine lebendigere Vorstellung vom Sing- und Spielgut einiger deutscher Landschaften¹. Aus einem zu jener Zeit nur kleinen Vorrat an technisch befriedigenden Schallaufnahmen wurde eine Auswahl getroffen, die ahnen ließ, wieviel und welche Vielfalt an echten Volksliedern noch in Rückzugsgebieten lebendig sein mußte. Dank der seit 1955 intensivierten Sammlung ist es möglich geworden, repräsentativere Querschnitte auf Schallplatten zu veröffentlichen. Als wegweisend in der Anlage und Qualität der Darbietung erschien 1958 ein sogenanntes „Ton-Bildbuch“ von Johannes Künzig². Während vieler mühsamer Sammelfahrten unter oft widrigen Bedingungen hatte der Herausgeber einen umfangreichen Bestand an Schallaufnahmen horten können, der eine vorzügliche und ertragreiche Auslese aus dem Singschatz in ehemals ost- und südostdeutschen Sprachinseln gestattete. Die Gewährleute aus diesen Gebieten waren deswegen besonders gute Sänger, weil sie ländlichen Siedlungen an der Wolga oder an der Donau entstammten, in denen bis zum zweiten Weltkrieg mehr und sozialer Altes neben Neuem gesungen wurde als in binnendeutschen Landschaften. Somit ist ihr Erbe besonders geschichtstief, eigenartig und reichhaltig. Künzig legte den vier Schallplatten neben ausführlichen Erläuterungen auch charakteristische Bilder von den Sängern und ihrer Umwelt bei, so daß sich nicht nur weitere Möglichkeiten, sondern auch neue Aufgaben für die Forschung eröffneten. In einer einzeln erschienenen Schallplatte machte derselbe Herausgeber außerdem erstmals deutsche Märchen mit Singeinlagen allgemein zugänglich³.

Verglichen mit diesen eindrucksvollen Klangdokumenten müssen die vermehrt von der Industrie angebotenen vermeintlichen Volksliedaufnahmen befremden, mittels deren statt echtem Volkslied gesungene Unterhaltungsmusik angeboten wird. An Stelle authentischer Klangeindrücke vermittelt z. B. eine Langspielplatte „Die Donauschwaben in Lied und Wort“⁴ verfälschende Bearbeitungen von Tänzen und Liedern aus der Batschka und dem Banat, die sowohl volkskundlich als auch künstlerisch unbefriedigend sind. Wenn es außerdem in dem Begleittext u. a. heißt: „Die Nachbarvölker der Donauschwaben, die Südslawen, die Madjaren und Rumänen, singen mollhaft. Sie dagegen behauptet zu haben und lebensfroh geblieben zu sein, spricht für die Beharrlichkeit donauschwäbischen Liedgutes im europäischen Südosten“, dann unterstreicht diese unsachliche Kommentierung zusätzlich die verfehltene Art einer versuchten Wiederaufwertung des Verklingenden. Die Aufnahmen von J. Künzig zeigen indessen, wie man getreuer das Erbe bewahren kann für Forschung, Lehre und Leben. Im Vergleich erschließt sich evident der Unterschied zwischen Gewachsenem, Gemachtem oder Gestelltem.

¹ Genf und Paris o. J., mit einem Begleittext von W. Salmen. Siehe zum Folgenden ergänzend auch W. Salmen, *Die Volksliedforschung in Deutschland und Österreich seit 1955*, in: *Zs. f. Volkskunde* 56 (1960), S. 241–254.

² J. Künzig, *Ehe sie verklängen . . . Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga*, mit 4 Schallplatten und 24 Bildtafeln, Freiburg 1958, 2/ ebd. 1959, mit „*Hinweisen zu den Melodien*“ von W. Salmen.

³ J. Künzig, *Drei ungarndeutsche Märchen und eine Ballade*, Freiburg 1959.

⁴ Wien o. J., hrsg. von der Forschungs- und Kulturstelle der Österreicher aus dem Donau-, Sudeten- und Karpatenraum (Amadeo AVRS 6247).

Der Initiative von Walter Wiora ist es zu danken, daß als *Dokumentation des Deutschen Musikrates* in zwei Kassetten die bisher repräsentativste gesamtdeutsche Auswahl von Volksliedern veröffentlicht werden konnte⁵. Diese Publikation ist in besonderem Grade geeignet, auch eine weitere Öffentlichkeit an diesen teils geschichtlichen, teils noch gegenwärtig wirklichen Gegenstand heranzuführen und überdies andere Völker mit der deutschen angestammten Singart vertrauter zu machen. Diese Schallplatten legen nämlich nicht nur Zeugnis davon ab, „in welcher vielfältiger Form das deutsche Volkslied auch heute noch lebendig ist“, sie ermöglichen zudem auch eine neue Zugangsweise klanglich verlebendigter Geschichtserfahrung, einer näheren Begegnung heutiger Hörer mit der rezenten Musik von einst, insofern als hier mancher ungewohnt gewordene Singstil in diesen Traditionsschichten erhalten geblieben ist. Für die pädagogische Nutzbarmachung dieser repräsentativen Auslese ist ein weites Feld eröffnet, nur sollte man keine Illusionen hegen über eine etwaige zukunftssträchtige Wiedererweckung dieser verklingenden „Altertümer“, denn „ein zweites Dasein“ (W. Wiora) ist sicherlich nur wenigen Stücken beschieden. Die Dokumentation ist mithin wohl der bedeutendste Zweck, wengleich es hinsichtlich der Authentizität Unterschiede festzustellen gilt, denn aus manchen Gegenden läßt sich gegenwärtig kein vollends ursprungsreicher Volksgesang mehr aufnehmen. Wenn man z. B. den „Wechselgesang zweier Hirten“ aus Westfalen (Nr. 1, 2) oder die Waakirchner Sängler „aus der Schule von Kiem Pauli“ (Nr. 1, 4) hört, wird man bemerken müssen, daß hier der Gesamtentwicklung entsprechend archaisch urtümliches neben schulisch anerzogenem Singen zu finden ist.

Teil I dieser Dokumentation bietet Lieder aus mündlicher Überlieferung von Schleswig-Holstein bis Oberbayern, von der Wolga bis Lothringen nebst der Übertragung der Melodien und Texte in einem 38 Seiten umfassenden Begleitheft. Eine kaum noch erwartete Mannigfaltigkeit an Rhythmen, Tonarten, Melodietypen, Praktiken des Jodelns oder mehrstimmigen Singens, des Verzierens und Variierens von Strophe zu Strophe (z. B. Nr. III, 6) ist auf diesen beiden Langspielplatten eingraviert. Arbeits- und Ständelieder, Lieder im Jahreslauf, Liebesgesänge, Legenden und Balladen, Scherz- und Tanzlieder verschiedensten Alters begegnen hier aus dem Munde von Kindern, Jugendlichen oder Greisen. Selbst an Stücken wie z. B. Nr. I, 8 kann man ersehen, daß es trotz sorgfältigster Übertragung durch die Herausgeber nur andeutungsweise möglich ist, in Notenzeichen eine protokollgetreue Umschrift vom bewegten Rhythmus, Stimmklang und charakteristischen Ausdruck des originalen Gesangs zu vermitteln. Bei derart eigentümlichen Gesängen wie etwa dem Arbeitsjodler Nr. I, 3a oder der Weihnachtsmesse Nr. I, 12 ist dies noch schwieriger⁶.

Teil II der *Deutschen Volkslieder* enthält eine Auswahl von 54 Sätzen über deutsche Volkslieder aus älterer und neuerer Zeit, musiziert von einigen Chören und mehreren namhaften Solisten, auf 42 Seiten ausführlich eingeleitet und kommentiert von Walter Wiora. Die Liedsätze aus alter Zeit entstammen der Feder von Komponisten zwischen Heinrich Isaac und Michael Prätorius, die neueren Vertonungen entstammen der Zeit von Friedrich Silcher bis zur Gegenwart. Diese Auslese, die keine vollständige Anthologie darstellen will, da wissentlich Sätze aus dem 15. Jahrhundert sowie dem späten 17. bis 18. Jahrhundert unberücksichtigt blieben (z. B. von J. Werlin, J. F. Reichardt u. a.), dokumentiert, wie verschieden Volksliedweisen in musikalische Kunstwerke einbezogen worden sind, wie insbesondere in Deutschland die polyphone Ausgestaltung schlichter Weisen das künstlerische Anliegen vieler Meister war mit dem Ziele: basierend auf dem Einfachen, das jedermann kennt, vielschichtige Kunstwerke zu schaffen. Dieses geschichtlich wechselhafte Spannungs-

⁵ *Deutsche Volkslieder. Teil I: Alte Lieder aus mündlicher Überlieferung*, hrsg. v. Deutschen Volksliedarchiv und dem Institut für Ostdeutsche Volkskunde. *Teil II: Liedsätze aus älterer und neuerer Zeit*, hrsg. v. W. Wiora und G. Wolters, Wolfenbüttel und Zürich 1962 (Camerata CM 30005 K).

⁶ Leider sind die Übersetzungen der Kommentare ins Französische und Englische stilistisch nicht einwandfrei gelungen.

verhältnis zwischen der volkläufigen Liedweise und dem mehr oder weniger kunstvollen Satz läßt die vorliegende Auswahl besonders deutlich werden. Auch für den Tonsatzunterricht ist es von Bedeutung, das jeweilige Maß der Einfügung einer vorgegebenen Liedweise in einen polyphonen Stimmenverband, oder aber das Maß der Verfremdung des Zitierten klingend zu erleben. Insbesondere gegenwärtigen Komponisten gelingt nicht immer die intendierte organische Einheit, das heutige Material scheint sich alten schlichten Durweisen nur gezwungen anbequemen zu lassen. Indessen beweisen gelungene Sätze von Distler, Bialas u. a. hinreichend, daß dies nicht so sein muß. Ihre Werke offenbaren produktive Möglichkeiten, wie dem jeweiligen Stil entgegenkommende Volkslieder auch heute noch in kunstmäßigem Gewande vergegenwärtigt angeeignet und mit zeitnahen Mitteln stilisiert dargeboten werden können.

Eine schätzenswerte Ergänzung zu den Liedsätzen aus älterer Zeit in Teil II der obigen Veröffentlichung bietet die in der Reihe *Harmonia mundi* erschienene Schallplatte *Weihnacht 1622*⁷. Aus der inhaltreichen Sammlung *Fürstenbergiana* in der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn hat Rudolf Ewerhart ein bisher unbeachtet gebliebenes, mehr als 100 Sing- und Spielsätze umfassendes Tabulaturbuch des westfälischen Vikars Henricus Beginiker in einer Teilausgabe zugänglich gemacht. Diese Quelle ist überaus reich an geistlichen Volksgesängen, die zum größten Teil aus den niederdeutschen Liederbüchern der Anna von Köln um 1500), der Katharina Tirs (1588) und dem Paderborner Gesangbuch von 1609 bereits bekannt waren. Allein die Gesänge zur Weihnacht zeigen in ihrer Mannigfaltigkeit das Bedürfnis des Volkes, besonders dieses Hochfest liebevoll zu besingen. Für die Orgel und eine Solostimme abgesetzt, dokumentiert nun auch die dazu erschienene gelungene Schallplatte die Musizierpraxis schlichter Volksweisen in einer kleinen westfälischen Kirche im 17. Jahrhundert. Eine Variante von „*Es ist ein Roß endtsprungen*“ neben einer kolorierten Fassung des Liedes „*Vom Himmel hoch*“ und verschiedenen Versionen des „*Puer natus in Bethlehem*“ sind besonders herauszuheben. Diese Quelle belegt vor allem auch, wie lange und in welch kunstvoller Gewandung der gesamte Schatz geistlicher Lieder aus dem Kreise der *Devotio moderna* seit dem 15. Jahrhundert insbesondere in den katholischen Gebieten Niederdeutschlands lebendig geblieben ist⁸.

Achter Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft New York 1961

VON GEORG VON DADELSEN, HAMBURG

Zum ersten Male seit ihrer Gründung im Jahre 1927 hat die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft einen Kongreß in den USA abgehalten und damit jenem Lande ihren Tribut gezollt, das seit dem letzten Kriege ihre größte Landesgruppe stellt. Mehr als tausend Musikforscher aus über dreißig Ländern waren der Einladung gefolgt und hatten sich vom 5. bis zum 11. September 1961 in der Columbia-Universität in New York versammelt. Gewiß stellte die „*American Musicological Society*“, die diesen Kongreß unter ihre Obhut genommen hatte, die Menge der Teilnehmer. Aber mit der großzügigen finanziellen Hilfe dieser Gesellschaft und einiger nationaler Förderungs-Institutionen konnten immerhin 170 aus-

⁷ Köln 1960 (HM 25142); siehe dazu die von R. Ewerhart herausgegebene Ausgabe *Weihnacht 1622. Sätze zum Singen und Spielen aus dem Tabulaturbuch des Henricus Beginiker*, Köln 1960. Zur Ergänzung einiger Anmerkungen sei verwiesen auf W. Salmen, *Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung. Zum Liederbuch der Katharina Tirs von 1588*, in: *KMjB* 36 (1952), S. 22 ff.

⁸ Dazu demnächst ausführlicher W. Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen*, Bd. I.

ländische Forscher die weite Reise über den Ozean antreten. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft ist es zu danken, daß sich darunter allein über fünfzig Deutsche befanden.

Mit ihren modernen Hörsälen und ihren vielstöckigen Wohngebäuden, die in den Semesterferien die Teilnehmer an zahlreichen sich ständig ablösenden Kongressen aufnehmen, war die Columbia-Universität ein repräsentativer Tagungsort. Wohl an keiner anderen Stätte hätte der Fremde ein so imponierendes Bild von der Kraft des amerikanischen Bildungswesens gewinnen können wie in diesem kasernenartigen Campus am Rande von Harlem mitten im Häusermeer Manhattans. Durch den Besuch der Yale University in New Haven und der Princeton University, deren Gast der Kongreß für je einen Tag sein durfte, wurde dieser Eindruck erweitert.

Für die Wahl des wissenschaftlichen Programms und die Art seiner Behandlung hatte das Programm-Komitee (D. J. Grout, G. Abraham, K. Bernet Kempers, G. Thibaut, W. Wiora) aus den jüngsten Kongreßerfahrungen des eigenen Faches und anderer Fächer die Konsequenzen gezogen und eine begrenzte Zahl aktueller Probleme in öffentlichen Experten-Diskussionen behandeln lassen. Auf die üblichen Einzelreferate mit frei gewählten Themen hatte man ganz verzichtet. Das mag von jenen Mitgliedern als ein Mangel empfunden worden sein, die in einem wissenschaftlichen Kongreß in erster Linie eine Gelegenheit erblickten, ein neues Forschungsergebnis aus ihrem Spezialgebiet einem möglichst weiten Forum bekanntzumachen. Wenn es aber heute selbst bei den Kongressen der nationalen Gesellschaften kaum mehr möglich ist, die Fülle der Sonderinteressen und Spezialforschungen gebührend zu berücksichtigen, mit wieviel mehr Recht kann sich dann ein internationaler Kongreß auf die wirklich brennenden Fragen der Wissenschaft konzentrieren! Durch die wachsenden politischen und demokratischen Rücksichten, die ein solcher Kongreß zu nehmen hat, wird diese ideale Forderung ohnehin stark eingeschränkt. Bei der Wahl der Themen und der Referenten entscheiden neben wissenschaftlichen Maßstäben vor allem Überlegungen über eine möglichst ausgewogene Beteiligung der Nationen und Kulturkreise. Daraus folgt die Tendenz, die Themenzahl zu vergrößern und innerhalb des begrenzten Programms nun doch wieder möglichst viele Vertreter möglichst vieler Nationen zu Worte kommen zu lassen, auch wenn dadurch die Äußerungsmöglichkeiten gerade der besten Kenner beschränkt werden. Aber diese Kompromisse muß die Wissenschaft auf dieser immer stärker organisierten Welt wohl schließen. Sie sind der Preis, den wir für die vielen Vorteile zahlen müssen, die jeder einzelne Forscher aus der weltweiten Verbreitung des Faches erfährt.

In diesem Sinne waren die Themen und die Methode, sie zu behandeln, gewählt worden. Die drei öffentlichen Vorträge (Arthur Mendel, USA, über „*Evidence*“, Nanie Bridgman, Frankreich, über „*Mécénat et Musique*“ und Helmuth Osthoff, Deutschland, über den „*Durchbruch zum musikalischen Humanismus*“) bildeten den gelehrten Abschluß der Eröffnungsfeier in der Columbia-Universität und der Begrüßungssitzungen an den beiden anderen Universitäten.

Für das wissenschaftliche Diskussionsprogramm waren 28 Themen ausgewählt, und zwar zum ganz überwiegenden Teil aus dem Gebiet der Musikhistorie. Wo die übrigen Teildisziplinen, die Systematische Musikwissenschaft und die Musikalische Völkerkunde, zu Worte kamen, geschah das meist in enger Verbindung zu ihr: „*Der gegenwärtige Stand der Musikpsychologie und ihre Bedeutung für die historische Musikforschung*“, „*Frühere und heutige Begriffe von Wesen und Grenzen der Musik*“, „*Der Beitrag der Musikalischen Volks- und Völkerkunde zur historischen Musikforschung*“, „*Die Pflege europäischer Traditionen in Amerika*“, „*Kriterien für kulturelle Angleichung (Akkulturation)*“, „*Die Rolle der improvisierten und notierten Ornamentik in der Entwicklung der Musik*“ waren solche Themen. Sie sollten offenbar nicht nur die günstige Gelegenheit für ein „Gespräch zwischen den Fakultäten“ nutzen, sondern zeugten zugleich von dem allgemeinen Eindringen der „histo-

rischen Dimensionen“ in die systematischen Disziplinen. Nur ein Thema, „*Physiologische Grundlagen des musikalischen Hörens*“ stand außerhalb dieses historischen Soges.

Die historischen Themen spannten sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart, wobei das hohe Mittelalter, das 16. und das 18. Jahrhundert besonders berücksichtigt waren. Zwei galten der mittelalterlichen Einstimmigkeit: „*Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik*“ und „*Die Unterlegung von Texten unter Melismen — Tropus, Sequenz und andere Formen*“, drei der Gattungsgeschichte: „*Ursprünge und nationale Aspekte des Quodlibets*“, „*Die neapolitanische Tradition in der Oper*“ und „*Lautenmusik*“. Stilkundliche und entwicklungs-geschichtliche Fragen wurden behandelt unter: „*Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit*“, „*Versmaß und Melodierhythmus im Zeitalter des Humanismus*“, „*Tonalitätsbewußtsein im 16. Jahrhundert*“ und „*Die Quellen des klassischen Stils*“. Zwei Sitzungen waren Persönlichkeit und Werk einzelner Meister gewidmet: „*Der Stand der Josquin-Forschung*“ und „*Bach-Probleme*“. Die Neue Musik wurde auf ihre Beziehungen zur Historie untersucht: „*Traditionelle Formen in neuer Musik*“. Ästhetische und geschichtsphilosophische Probleme kamen nicht zu kurz: „*Liszt, Wagner und die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im 19. Jahrhundert*“, „*Beziehungen zwischen geistlicher und weltlicher Musik im 16. Jahrhundert*“ und „*Der Begriff des ‚Neuen‘ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart*“, wogegen sich Editions- und Aufführungsfragen sowie die Musikpädagogik mit je einem Thema begnügen mußten: „*Probleme der Herausgabe alter Musik*“, „*Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert*“ und „*Die ‚Singing School‘-Bewegung in den Vereinigten Staaten*“. Mit einigen erhellenden Grenz- und Sondergebieten: „*Die bildenden Künste als Quelle für den Musikhistoriker*“, „*Die Anwendung soziologischer Methoden in der Musikgeschichte*“ sowie „*Musikwissenschaft und Schallplatte*“, schließt die Themenliste.

Diese 28 Themen waren in jeweils vier Parallelsitzungen auf drei Vormittage und vier Nachmittage verteilt. Die Zeit, etwa drei Stunden für jedes Thema, war also reichlich bemessen und wurde durchaus nicht überall voll ausgenutzt. Zwei Verhandlungsformen hatte man unterschieden: Round-Table-Gespräche für die spezielleren, Symposia für die all-gemeiner interessierenden Themen; bei diesen konnten auch die Zuhörer in die Diskussion eingreifen, während bei jenen allein die vorher bestimmten, am „Runden Tisch“ sitzenden Diskutanten zu Worte kamen. Die immer gut besetzten Hörsäle bei den einen wie bei den anderen Veranstaltungen zeigten jedoch, daß die Hörer den Spezialfragen kaum weniger Interesse entgegenbrachten als den allgemeinen Themen.

Grundlage der Diskussion bildeten die Hauptreferate (bei den Symposia dazu die Korreferate), die — eine bemerkenswerte Neuerung dieses Kongresses — bereits einige Monate vorher den Teilnehmern in einem I. Teil des Kongreßberichtes vorgelegt worden waren¹. Da in der „Musikforschung“ dieser erste Teil des Kongreßberichtes sowie der zweite Teil, der die Hauptvorträge und die Diskussionsbeiträge enthält, gesondert besprochen werden, können wir uns an dieser Stelle mit einigen Anmerkungen zu dieser Form des öffentlichen Streitgespräches begnügen.

Der heutige Gelehrte ist im wissenschaftlichen Streitgespräch weit weniger geübt als seine mittelalterlichen Vorgänger, auf deren virtuose Extempores — wie wir einem der Kongreß-Papers entnehmen — sogar eine musikalische Gattung, das Quodlibet, ihren Namen gründet. So hängt das Gelingen vor allem vom Diskussionsleiter ab. Nicht nur, daß er ein arbeitsfähiges „Panel“ zusammenzustellen hat, in dem auch gegensätzliche Lehrmeinungen vertreten werden, sondern mehr noch, daß er eine wirkliche Diskussion zustande bringt. Er muß also dafür sorgen, daß jeder Diskussionsbeitrag fragend oder antwortend die vorausgehenden weiterführt, und er muß vermeiden, daß auf dem Wege abgelesener, vorher vorbereiteter Beiträge über sekundäre Fragen doch wieder die alte Form des Referatenkongresses einzieht.

¹ International Musicological Society, *Report of the Eighth Congress New York 1961, Kassel 1961, Kassel 1961.*

Vor allem muß er zwischen den verschiedensprachigen Diskutanten vermitteln, darf dabei aber auf keinen Fall in die Rolle des Übersetzers fallen, der Wort für Wort in sämtlichen Sprachen verdolmetscht. Englisch, Französisch und Deutsch waren die Kongreßsprachen; sofern man diejenige davon sprach, die man am besten beherrschte, wurde man von seinem Gegenüber auch meist verstanden.

Kaum weniger entscheidend für das Gelingen der Diskussion ist der Inhalt der zugrundeliegenden Papers. Je nach dem Temperament ihrer Verfasser waren sie mehr als Forschungsberichte, als neue Forschungsbeiträge oder aber auch als Kritik fremder Lehrmeinungen angelegt und boten vor allem dort einen guten Ausgangspunkt, wo sie die offenen Probleme in die Form präziser wissenschaftlicher Fragen kleideten und die eigene Position in Thesenform deutlich herausstellten. Sie müssen genug Sprengstoff enthalten, um eine interessante Diskussion zu entzünden, d. h. ihre Probleme sollten sich zwar auf dem Wege zur Lösung befinden, aber noch nicht gelöst sein: Nach dem Wort eines kritischen Teilnehmers stammen die besten Papers von jenen, die gerade ein Buch schreiben, und nicht von jenen, die dieses Buch bereits geschrieben haben.

Papers und Diskussionsbeiträge brachten zwar keine umstürzenden Forschungsergebnisse; aber sie zeigten insgesamt, daß unsere Wissenschaft sich im Umbruch befindet. Der Grund dazu liegt in der technischen Entwicklung, der wir neue und genauere Forschungsmethoden verdanken. So hat in der historischen Musikwissenschaft die durch Film, Fotokopie und die moderne Reproduktionstechnik geförderte systematische Quellenarbeit das traditionelle Lehrgebäude erschüttert. Ob es sich um die einstimmigen oder die mehrstimmigen Formen der mittelalterlichen Musik handelt, ob Josquin oder Bach, Fragen der Oper oder die Wurzeln des klassischen Stils zur Diskussion stehen: überall brechen sich neue Erkenntnisse Bahn. Entsprechendes vollzieht sich in der Musikalischen Völkerkunde und der Systematischen Musikwissenschaft, die sich anschicken, die Möglichkeiten moderner technischer Versuchs- und Auswertungsmethoden zu nutzen. Man hatte das belebende Gefühl, Diener einer wirklich jungen Wissenschaft zu sein, die ihre Hauptaufgaben noch vor sich hat.

Mit zahlreichen Empfängen, Ausstellungen, Besichtigungsfahrten, Konzerten und einer Opernaufführung hatten die Veranstalter für ein reichhaltiges Nebenprogramm gesorgt — für den Europäer, dem das ungewohnte, feucht-heiße Klima doch einiges zu schaffen machte, fast etwas zu reichhaltig. Er mußte sich die Zeit für private Besichtigungsfahrten um die Insel Manhattan, auf das Empire State Building und für die Wege in die Museen und Sammlungen geradezu stehlen — immer in Furcht, die großzügigen Planungen seiner Gastgeber nicht genügend zu respektieren. Aus der Fülle des Gebotenen seien besonders erwähnt die Instrumentenausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York sowie die Autographenausstellungen der New York Public Library und der Washingtoner Kongreß-Bibliothek; ein Konzert in der Yale-University war den Werken von Charles Ives gewidmet; das Juilliard-Quartett bot als besondere Kostbarkeit das frühe Streichquartett Arnold Schönbergs dar; moderner amerikanischer Musik war ein Konzert in Washington gewidmet in der Princeton-Universität wurden Weberns Kantaten op. 29 und op. 31 von Studenten der Music-School makellos dargeboten; ein Opernabend der Juilliard-School machte uns mit Paisiello's *Re Teodoro in Venezia* bekannt, jenem für Mozarts *Figaro* so anregenden Werk.

Den glanzvollen Abschluß des Kongresses bildete für die ausländischen Teilnehmer eine Besichtigungsfahrt in die Hauptstadt Washington, und es versteht sich, daß dort die Kongreßbibliothek mit ihrer Autographensammlung und den vielen sinnvoll erdachten bibliographischen Einrichtungen den Hauptanziehungspunkt bildete.

Während des Kongresses wurden in der Mitgliederversammlung der Vorstand und der Präsident neu gewählt. Nach Friedrich Blume ist das Präsidentenamt für die nächsten drei Jahre nun Donald Grout anvertraut. Für die deutschen Teilnehmer war es eine besondere Freude,

zu spüren, welche umfangreichen Vorhaben der Gesellschaft in der Amtszeit des ersten deutschen Präsidenten vollendet, vorangetrieben oder eingeleitet werden konnten. Der Edward-Dent-Preis, den die englische Musikwissenschaft für besondere musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse ausgesetzt hat, wurde als erstem dem jungen englischen Musikhistoriker Gilbert Reaney verliehen.

Nachhaltiger noch als die wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen haben auf den deutschen Teilnehmer die Persönlichkeiten und Leistungen der jungen amerikanischen Musikwissenschaft gewirkt. Der ehrwürdige Otto Kinkeldey hatte bei einem Festessen in launiger Art Anfänge und Entwicklung der amerikanischen Musikwissenschaft geschildert. Die heutige amerikanische Musikwissenschaft ist nicht nur dabei, sich der Vormundschaft der traditionellen europäischen Musikwissenschaft, deren Kind sie ist, zu entledigen; auf einigen Gebieten hat sie bereits die Führung übernommen, vor allem in der Musikpsychologie, aber auch in den Fächern der historischen Musiktheorie. Die enge Verbindung zur zeitgenössischen musikalischen Praxis und die Aufgeschlossenheit der modernsten wie der ältesten Musik gegenüber kommen ihr dabei zugute. So kann denn die amerikanische Gesellschaft für Musikwissenschaft eine Reihe der besten modernen Komponisten und Interpreten zu ihren Mitgliedern zählen. Für die Musikwissenschaft stellt diese Personalunion zwischen Komponisten und Musikhistorikern ein belebendes Element dar. Wir hoffen, daß wir zum nächsten Kongreß, der 1964 in Salzburg stattfinden soll, eine recht große Zahl unserer amerikanischen Gastgeber wiederssehen werden.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1962/63

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Ausgewählte Kapitel aus der zeitgenössischen Opern- und Ballettgeschichte (2) — Typologie der musikalischen Formen (2).

Basel. Prof. Dr. T. Ferand: Geschichte der Improvisation im Umriß (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Béla Bartók: Werk und Persönlichkeit (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik Indonesiens und Ozeaniens (1) — Pros: Paläographie der Musik: Das 15. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Kontrapunkt: Die Fugenkomposition nach J. S. Bach (1) — Harmonielehre II (1).

Lektor Dr. W. Nef: Instrumentalnotenschriften, besonders Orgel- und Lautentabulaturen (mit Ü) (2).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Musik der Sowjetunion (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Richard Wagner (2) — Probleme der Musikkultur in der DDR (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (3) — Zeitgenössische Musik I (3) — Probleme der Stilkunde (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (1) — Probleme der Musikpsychologie (1).