

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die Zukunft der deutschen Musikforschung

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Tritt man ins achte Lebensjahrzehnt, so gewinnt zwar die immer fernere Vergangenheit, die man persönlich miterlebt hat, an rosenrotem Glanz der Verklärung, und gegenüber der Gegenwart zeigt man lächelnde Gelassenheit. Aber der Gedanke an das, was auf unserem eigenen Arbeitsfelde in nächster Zukunft ohne unser Eingreifen können sich ereignen mag, wird mit vermehrter Neugier hie und da erwogen. Über mehr als die Breite einer Generationsdauer hinweg sich zu bekümmern, wäre müßiges Gedankenspiel, denn wer weiß, was nach dreißig Jahren vom heutigen Europa noch da sein wird, und unserer Enkel musikforscherliches Tun wird entscheidend von den unberechenbaren Wendungen der übrigen Geisteswissenschaften mitbedingt sein. Immerhin lockt es unsereinen, beim Summeziehen des eigenen Lebensertrags die Gesamtlage und den Aufgabenkreis der nächsten Zukunft mit zu bilanzieren.

Als die Musikforschung mit Jahrhundertbeginn in die Schau des Gymnasiasten trat, stand sie in Deutschland auf wenigen Dutzend Augenpaaren, und daß der letztjährige Kölner Kongreß fast tausend Besucher zählte, wäre damals unvorstellbare Utopie gewesen. Ob freilich diese enorme Vermehrung und Ausweitung der Interessentenkreise außer der Quantitäts- eine entsprechende Qualitätssteigerung in sich fasse, ist eine andere Sache, denn „Betriebsamkeit“ nah am Alltag ist ein geringeres Ding als Versenkung in die bleibenden Probleme des Fachs und in die Fragestellungen auf weite Sicht, woraus allein wertvolle Wissenschaft erwachsen kann. Womit nicht der Wert persönlicher Fühlungnahme unterschätzt werden soll, durch die der Austausch von Material von Land zu Land erleichtert wird — im Zeitalter der Mikrofilme und Schallbänder wird derlei immer mehr verflüssigt werden —, die allgemein zu erwartende Stoffzunahme wird die Arbeitsvorhaben ähnlich fördern, wie es kürzlich bei der gewaltigen Kenntnismehrung durch W. Boettichers Lassobibliographie Ereignis geworden ist. So braucht man wohl die geringste Besorgnis auf dem Gebiet der Denkmäleraufgaben zu haben — ob es um die künftige Veröffentlichung von Handschriften der deutschen Spätgotik oder um Renaissance-drucke wie Senfls maximilianisches Prunkmotettenrepertoire bei Grimm und Wyrung (Augsburg 1520) geht, um Generalbaßliedersammlungen und Continuomadrigale des 17. Jahrhunderts oder um Oratorien des 18., um die Quellen der Romantik im 19. Saeculum — dem Ausgrabespäten wird der Vorrat des Besitztswerten noch lange nicht rar werden. Auch um Dissertationsthemen braucht uns nicht bange zu sein: ob die Schützschüler J. J. Löw, Werner Fabricius und Clemens Thieme, ob viele Teilbereiche in Telemanns Schaffen oder die Stilentwicklung bei Spohr und seinen Schülern — der Möglichkeiten solcher Kleinmonographik ist und bleibt Legion, ohne ins „Pütjerige“ absacken zu müssen. Schwieriger wird schon die Wahl kommender Habilitationsschriften, die natürlich thematisch gewichtiger und weiter umfassend sein sollen als die numerisch heut schwer zu überschauenden Dokorthesen. Andererseits treten geistiges Gewicht und technische Reife der Dozenturanwärter fördernd und persönlichkeitsgeprägt herzu, um größere historische oder raumstilistische Zusammenhänge überschauen und gestalten zu können. So warte ich seit Jahrzehnten z. B. auf eine Zusammenfassung des Deutschvenezianertums um 1600 oder auf eine Erforschung und Darstellung der Kirchenmusik Niederdeutschlands vor der Reformation, ebenso auf eine Historie des Lullysmus oder des deutschen Rokoko in der Musik. Eine Reihe schöner Aufgaben bieten die unvollendeten „ersten Bände“: jeweils der zweite und vielleicht dritte (Schluß-)Band zu Peter Wagners *Geschichte der Messe* und zu Weitzmann-Seifferts *Geschichte der Klaviermusik* (wiewohl mit modernerer

Methodik). Meine *mehrstimmige Vertonung des Evangeliums* bedarf der Ergänzung durch eine solche der Epistel oder eine der Psalmvertonungen, wie ich zu meines Lehrers Kretzschmar *Lied von Albert bis Zelter* das Lied „seit Mozart“ und das Buch *Cordyon* (für die mehrstimmige Continuolyrik) gestellt habe. Auch sind sich die Wissenden wohl darüber einig, daß Kretzschmars *Geschichte der Oper* in der zweiten Hälfte ein bloßer Notbau, um nicht zu sagen: ein Blankowechsel, gewesen ist, den selbst Schiedermaier kaum hat ausfüllen können, da die Entwicklung nur in internationaler Weite und Breite behandelt zu werden vermag.

Im übrigen gibt es kaum ein großes Thema, das nicht nach einem Halbjahrhundert neu behandelt zu werden erforderte: seit den Bachbüchern von Spitta und von Schweitzer ist, ungeachtet der wertvollen Teildarstellungen von Vetter oder Hamel, eine neue Gesamtdarstellung der Johann Sebastianischen Kunstentwicklung vonnöten, eine über das Antiquarische und Anekdotische emporgreifende Haydn-darstellung wird hoffentlich schon vor Beendigung der Haydn-Ausgabe in Arbeit genommen werden, ebenso fehlen streng stilgeschichtliche Fundamentbauten zu Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Schumann, Brahms, Liszt, Strauss, Bruckner, ungeachtet aller Bücherschränke voll Populärbiographien und kennenswerter Briefbände. Selbst über den Weg von Opéra comique und Singspiel zur Operette und Revue verlohnten, statt spritziger Publikumsinformationen, formgeschichtliche Untersuchungen, und da derlei verlegerisch sich nicht selbst trägt, wäre zu wünschen, daß selbst solch „menschenfreundlicheren“ Gegenständen das staatliche Mäzenatentum weiterhülfe, um die Auswirkungsmöglichkeit der wirtschaftlich so schwachen deutschen Musikforschung auf die Höhe glücklicherer Auslandsverhältnisse wieder hinaufzuführen. Wobei die gern im Mund geführte Redensart von den „echten“ Problemen einen recht fragwürdigen, weil allzu subjektiven Wertmaßstab darstellt und besser außer Erörterung bliebe — was den Begutachter zufällig interessiert, erscheint ihm leicht als echt —, in Wahrheit dürfte die Frage viel mehr davon abhängen, was ein echter Forscher, ein geborener Problemlöser aus ihr macht und herausholt.

Im ganzen wünschte ich, würde immer mehr die bisherige Einseitigkeit verlassen, nur Musikgeschichte, insbesondere Biographie und Kompositionshistorie, für Musikwissenschaft zu halten — es gibt noch Unendliches zur Lokal-, Stammes-, Länderforschung der Musik zu leisten, zur Instrumentenkunde und exotischen Ton-Systematik. Wieviel Fragen der Formenlehre und der harmonisch-melodischen Einzelphänomene warten auf den umfassenden Musikforscher! Um nur drei Einzelthemen herauszuheben: die übermäßige Sekunde in den Ländern um das Mittelmeer; die Ausbreitungs- und Entwicklungsgeschichte des neapolitanischen Sext- und Quintsextakkords; die Abkunft des *scotch snap* usw., von den Verbreitungsgrenzen der Tonkünstlertypologien und ähnlich verwickelten Gegenständen, von den schwer faßbaren Heinitzischen Homogenitätsforschungen u. a. m. ganz zu schweigen. Wieviel Echtheitsprobleme warten noch der Lösung: wie, wenn das „Kleine“ Bach'sche Magnificat von N. Hanf stammt, und Riciottis Konzerte von Birckenstock sind? Wer schrieb J. S. Bachs „Italienische“ Kantaten usf.? Dabei möge der Leser nicht glauben, eine strenge „Verfachlichung“ sei mein Ideal — die Brücke zwischen Musikforschung und musikalischer Praxis einschließlich Musiklaientum kann nicht breit und solid genug ausgebaut werden, und zwar nicht nur durch eine lebensvolle Lexikographie und Pädagogik, sondern auch durch stete Unterrichtung der Dirigenten, Sänger, Orchestermusiker, Kritiker, Rundfunkler (die heut noch bekannteste Autorenirrtümer an die Hörer „verkaufen“) über längst erkannte Wahrheiten. Wer schreibt das endlich bei Agenten, Sängern, Kapellmeistern durchschlagende Buch über die mißverständene Notentreue bei freien Vorhalten von Bach bis Weber? Über die Notwendigkeit improvisierter Kadenzen? Über das unentbehrliche Continuospiel bei den Barockmeistern? Über den Unterschied der Fremdwörter Humanismus und Humanität samt humanistisch und human(itär) in- und außerhalb der Musik? Hätte ich über einen Staatsverlag im nächsten Leben zu gebieten, die Pressen sollten für ihn nicht stillstehn, und die jungen Musikwissenschaftler sollten Überstunden bezahlt erhalten . . . Wie gesagt, an Ideen und Themen wird noch lange kein Mangel sein; Tyche

schenke dazu die Verwirklicher, die die seltene Gabe besitzen, Akribie mit Schaukraft und Darstellungsgabe, Zähigkeit des Forschertums mit Schwung und Sprachempfindlichkeit zu verbinden, Lehrfreudigkeit nicht durch Kleingezänk gegen den Fachgenossen zu entwerten, dem Nachwuchs Respekt beizubringen vor dem Werk der Abgetretenen, deren etwaige Irrtümer keinem bösen Willen, sondern notwendig ihrer Situation entsprungen — auch deren Enkel werden dermaleinst ihre Väter zu berichtigten haben. Wird solch Respekt einmal Allgemeinbesitz, so braucht uns Alten um die Zukunft der Zunft nicht bange zu sein — es gilt nicht nur, uns vor liebloser Verkennung zu schützen, sondern auch die kommenden Nachfolger trotz kritischer Strenge zu glücklichen Menschen sich formen zu sehn — das Fach selbst wird davon den eigentlichen Gewinn tragen.

*Die Familie Schütz in Weißenfels**

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Ein gleichbetitelter, von Friedrich Keil verfaßter Aufsatz befindet sich in der 1935 in Weißenfels erschienenen Festschrift 1910—1935, 25 Jahre Städtisches Museum Weißenfels. Dieser Aufsatz enthält nach meiner Meinung die bisher richtigste Darstellung der Schütz-schen Familienbeziehungen, soweit sie die Weißenfelser Schütze angehen, kann aber noch ergänzt und geringfügig berichtigt werden.

Auch ein kurzer Aufsatz von K. Spies, *Zur Geschichte der Familie Schütz*¹ wurde mit Nutzen herangezogen. Desgleichen wurde die *Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützen . . . Lebens-Lauff* von Geyer, ferner Emil Reinhardts 1936 in Erfurt erschienene Schrift über Benjamin Schütz, Arno Werners *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* und H. J. Mosers Schütz-Biographie (2. Auflage) benutzt. Die Hauptquelle für die folgenden Ausführungen aber bildeten die einschlägigen Akten des Weißenfelser Stadtarchivs und die Kirchenbücher.

Es muß wundernehmen, daß Reinhardt bei so vielen Aktenstudien in Weißenfels zu falschen Ergebnissen gelangt ist. Vielleicht liegt das daran, daß er wohl die vorgefaßte Meinung hatte, Christoph Schütz könne nicht der Sohn, sondern müsse der Bruder von Albrecht Schütz sein. Diese falsche Meinung hat ihn irregeführt, und sie gilt es in erster Linie zu berichtigen. Schon die beiden genannten Verfasser, Keil und Spies, bestätigten die Richtigkeit der Angabe in Geyers *Lebens-Lauff*, daß Albrecht Schütz der Vater von Christoph und der Großvater des Komponisten Heinrich Schütz ist.

Zum Beweis der Richtigkeit dieser Angabe sei hier abgedruckt ein Teil aus dem „Vortrag H. Kem.² Albrecht Schützens Erben wegen des auslendischen Heinrich Schützens beygesetzten teils wie er in Schrifften übergebenn.“ In diesem Erbvertrag vom 13. Mai 1594 heißt es: „Kundt und zu wissen sey menniglichen, wie das heute dato die Erbarn weysen wolgelartte und Aditbare Christoff und Andreas die Schützen gebrüdere an einem, und Heinrich Luttrodt, Adam Pracht und Johann Meyner, in Vormundschaft Matthes Schützens³ seligers dreyer unmundiger nachgelaßener Kinder am andern teil zusammen kommen und sich wegen ihres auslendischen Bruders und Veters Heinrich Schützens aus seines Vattern seligers Herrn Albrecht Schützens weiland Bürgers und Raths Kemmerers alhier zu Weißenfels verlaßene Erbschafft ausgesetzten Anteils verglichen und vertragen.

Demnach ietz berurter Herr Albrecht Schütz den 28. July Ao 90 in Gott seliglichen entschlaffen und seine nachgelaßene guttere liegende und farende uff seine drey Söhne

* Vgl. auch die Faltafel am Schluß des Heftes.

¹ In „Die Heimat. III. Folge“. Beilage zum „Weißenfelser Tageblatt“, S. 136.

² H. Kem. = Herrn Kämmerer.

³ Seine Witwe heiratete den Organisten und späteren Bürgermeister Heinrich Colander, aus Schwabach gebürtig.

Christoffen, Andreßen und Heinrichen, wo fern derselbe domals⁴ noch am leben gewesen, desgleichen uff seines Sohns Matthesen seligers nachgelassene drey vnmündige Kinder vererbet . . . Des auslendischen Heinrich Schützens ausgesatzten Antheil aber welcher sich uff Zwey tausent Fünffhundert vnd zwey und siebentzig Gulden erstrecken thud Haben gedachte seine Brüder Christoff und Andreas Zu sich auf Caution empfangen und Innen behaltten⁵."

Dieser „auslendische“ Bruder Heinrich ist nicht, wie Reinhardt meinte⁶, der 1607 in Marburg studierende, 1586 geborene Sohn von Matthes Schütz, sondern der 1560 geborene Sohn Albrechts. Von diesem Heinrich heißt es in dem „Vortragk“ vom 13. Mai 1594 weiter: „Auch ihr⁷ Bruder do ehr von Weißenfels hinweggezogen nur xxj Jahr altt und xij Jahr⁸ nicht einheimisch gewesen und also sein ganzes Altter ietziger Zeit⁹ do ehr noch am leben sein sollte nur 34 Jahr aus trüge¹⁰.“ Dieser Heinrich, ein Onkel des Komponisten, galt damals als verschollen, und er scheint nicht wieder aufgetaucht zu sein. Er wird noch an andern Stellen in Weißenfelder Akten der „auslendische Bruder“ genannt.

So hatte also der Weißenfelder Kämmerer Albrecht Schütz vier Söhne, nämlich Christoph, Andreas, Matthes und Heinrich. Matthes starb vor seinem Vater, im Jahre 1587, Heinrich war verschollen; es blieben also als Erben Christoph, Andreas und die drei Kinder des verstorbenen Matthes, nämlich Katharina (geb. 1580), Anna (geb. 1584) und Heinrich (geb. 1586). Die 1594 noch lebende Witwe, Anna, wurde nicht erwähnt. Sie starb erst 1597.

Wie kam nun Albrecht Schütz nach Weißenfels? Sicheres läßt sich darüber nicht feststellen; der Grund ist aber zu vermuten. Schon Keil und Reinhardt erwähnten, daß Albrecht Schütz 1563 in Weißenfels erstmalig bezeugt wurde, nämlich im Taufregister als Pate bei „Gregor Dicken Kind Gertraut“. „Albrecht Schütz von Kosteritz in Ambt Gera“¹¹ heißt es da. Ab 1571 finden wir seinen Namen des öfteren in den Kirchenbüchern als Pate erwähnt; in diesem Jahre zog er nämlich von Köstritz nach Weißenfels. Er zahlte damals 1 Neuschock 3 Groschen für das Bürgerrecht und erhielt im gleichen Jahre 20 Groschen „zu seiner wirtschafft“¹² verehrt. Er heiratete also im Jahre 1571 in Weißenfels. Sollte seine zweite (oder dritte?) Frau, von der wir nur den Vornamen, Anna, kennen, nicht etwa die Besitzerin des Gasthofes „Zum güldenen Ring“ gewesen sein? Zu vermuten ist das; denn diesen Gasthof besaß er ja später nachweislich. Albrecht trat sehr bald in den Rat der Stadt Weißenfels ein und brachte es bis zum Kämmerer. Er wurde in Akten „Gerauiensis“¹³ und „Kistritia-nus“¹⁴ genannt.

Außer dem Gasthof zum Ring besaß er noch ein Haus im Klingenviertel. Seine Witwe verkaufte es an Günter Heerwagen¹⁵. Dieser war der Schwiegersohn ihres Stiefsohns Andreas. 1603 tauchte in Weißenfels ein anderer „Albricht Schütz von Gosteritz“ auf und erwarb das Bürgerrecht für 2 Schock 6 Groschen¹⁶. Anfang Juni des folgenden Jahres erhielt er 1 Schock 4 Groschen „an Getrencke zu . . . seiner wirtschafft verehret“¹⁷, d. h. zu seiner Hochzeit. Wir kennen auch hier wieder nur den Vornamen der Frau, Magdalena. Am 3. Dezember 1604 stand „Der Günter Heerwagen Bruder Albrecht Schütz“ bei Tobias

4 Gemeint ist: beim Tode Albrechts.

5 052 g, S. 249 b. f.

6 S. 48, Anm. 116.

7 Nämlich Christophs und Andreas' Bruder.

8 21 Jahre und 13 Jahr.

9 1594.

10 052 g, S. 251.

11 Taufregister 1561—88.

12 Beides: Jahrrechnung 1570/71, 021 b.

13 Handelbuch 1576—87, 01 e.

14 Stadtgerichtsprotokoll 1585/86, 05 h.

15 Reinhardt, S. 30.

16 Jahrrechnung 1603/4, 022 f.

17 Jahrrechnung 1604/5, 022 g.

Albrechts Kind Sophia Pate¹⁸. Im „*Taufregister 1589—1614*“ wurde er bei der Eintragung der gleichen Taufe „*Albertus Schütz von Gera*“ genannt. Am 11. Juli 1606 wurde „*Albertus Schützens K. Magdalena*“ getauft; Paten waren „*Magdalena Fabers, Jungfrau Dorothea Colanders, M. Andreas Ungebauer, Schulpraeceptor Alhier*“¹⁹. Acht Monate später, am 15. März 1607, trug man Albrecht Schütz bereits zu Grabe²⁰. Seine Witwe heiratete Hans Ferber.

Albrecht Schütz' des Jüngeren Schwager Günther Heerwagen war schon am 8. Dezember 1602 bestattet worden²¹. Es hat den Anschein, als ob die Übersiedlung Albrechts von Köstritz nach Weißenfels mit seines Schwagers Tode zusammenhing. Er wird sich der beiden Kinder seiner verwitweten Schwester angenommen haben. Als er dann dazu wohl wegen Krankheit nicht mehr fähig war, mußte sich Andreas Schütz, der Vater Albrechts und der Frau Günther Heerwagens, der Kinder annehmen. Am 7. Februar 1607 wurde ihm Vollmacht erteilt, Forderungen der Kinder des verstorbenen Günther Heerwagens, deren Vormünder Ratskämmerer Barthel Schlegel und Lohgerber Hans Müller waren, von Wolf und Kurt von Heringen zu Mittelhausen einzutreiben²².

Daß Günther Heerwagens Frau, dann Witwe, Andreas Schütz' Tochter war, geht einwandfrei hervor aus dem „*Vortrag zwischen Günther Herwagens Erben vndt derer Mutter vnd Stieffvatern, wie er in schrifften vbergeben*“ vom 30. 12. 1604^{22a}. Hierin wird Andreas Schütz mehrmals ihr Vater genannt. Also muß ihr Bruder Albrecht der Sohn des Andreas Schütz gewesen sein. Günther Heerwagens Frau hieß Martha. Sie heiratete in zweiter Ehe Benedikt Richter. Aus erster Ehe hatte sie zwei Söhne, Caspar und Günther.

Nach dem erwähnten Aufsatz von Spies übernahm Andreas Schütz nach seines Bruders Christoph Übersiedlung nach Weißenfels in Köstritz die Bewirtschaftung des Oberen Gasthofs (Goldener Kranich) im Jahre 1590. Sechs Jahre später hat er ihn — nach Spies — an den Schafmeister Paul Gruner in Caaschwitz verkauft. 1607 wohnte Andreas Schütz in Allstädt²³.

Christoph Schütz, der Vater des Komponisten Heinrich Schütz, erwarb am 26. September 1590 das Bürgerrecht in Weißenfels für 2 Schock 6 Groschen²⁴, also wenige Wochen nach dem Tode seines Vaters, des Kämmerers Albrecht. Er wird demnach schon im Sommer 1590 nach Weißenfels gezogen sein mit seinen Kindern, für die er dann am 27. August 1606 für 4 Neuschock das Bürgerrecht erwarb²⁵. Er hatte damals sechs Kinder, fünf Söhne und eine Tochter. Der älteste Sohn, Johann, war 1606 schon verheiratet²⁶ und sicherlich in selbständiger Stellung, aber nicht in Weißenfels²⁷.

Der nächstälteste Sohn, Christoph, in den Weißenfelser Akten meistens „*Christof Schütz der Jüngere*“ genannt, heiratete in Weißenfels in der Woche Misericordias domini 1606 und erhielt vom Rat der Stadt 1 Schock 4 Groschen „*An 16. K.*“²⁸ *Rein Wein . . . uff seine wirtschafft*“²⁹ verehrt. Seine Frau Marta war eine geborene Ferber. Er betrieb mit

¹⁸ Registratur und Vorzeichnus der Täufling und Pathenn . . . (1601—10) 080 a.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

²² 052 f, S. 13.

^{22a} 052 g

²³ Ebenda.

²⁴ Jahrrechnung 1589/90, 021 r.

²⁵ Jahrrechnung 1605/6, 022 h: iij Nsch Kemer Christof Schützens wegen seiner fünff Kinder, so er mit anhero bracht, damit dieselben alß andere Bürgers Kinder das Bürger Recht haben möchten, ist Ihme wegen sein und seines Vatern seliegen wohlverdient und zu keiner neuerung also nachgelaßen und dorauß Christoff Schützer der Jünger sein Sohn Zum Bürger angenommen, den 27. Augusti“.

²⁶ Der Rat der Stadt schickte ihm „i Sch xxj g An 3 Dickthalern . . . hochzeitlich Vorehrung nach Schleitz“.

²⁷ „*Johanna Schützen Braut von Schleitz*“ stand am 26. 12. 1602 in Weißenfels bei „*Andreas Fischers, eins Schneiders K. Maria*“ Pate.

²⁸ K. = Kannen.

²⁹ Im Sterberegister steht geschrieben: „Christof Schütz des Stadtrichters Sohn (erat vir bonus pius rebus expediendis idoneus) Item Sein Töchterlein kamen beyde ihn ein grab.“

Benedikt Richter zusammen einen Tuchhandel. Sein Söhnchen Heinrich starb im Februar 1609 im Alter von sieben Wochen; sein Töchterchen Justina mit ihm am gleichen Tage — 7. August 1610 — an der Pest²⁹. Acht Wochen nach seinem Tode gebar seine verwitwete Gattin noch ein Mägdlein namens Dorothea. Diese heiratete 1633 den Magister Erfurt.

Die vier anderen Kinder, die Christoph Schütz von Köstritz mit nach Weißenfels brachte, waren David (Geburtstag nicht bekannt), Dorothea (geb. 9. 3. 1584), Heinrich, der Komponist (geb. 8. 10. 1585) und Georg (geb. 22. 6. 1587).

David ist wohl bisher nicht als Sohn Christoph Schütz' erwähnt worden, war es aber nach Kirchenbucheintragungen³⁰ unzweifelhaft. Am 16. Juni 1597 stand „*Davit H.*³¹ *Christoph Schützs Sohn*“ bei *Hans Neßen K.(ind) Georg* Pate. Am 25. Januar 1609 wurde er noch einmal als Pate genannt. Bald darauf starb er und wurde am 17. März 1609 bestattet. Auch in der Eintragung im Sterberegister steht „*K.*³² *Christoff Schützens Sohn Davidi*“³³.

Dorotheas Name steht in den Taufregistern sehr oft unter den Paten verzeichnet. Schon als Zehnjährige begann sie mit dem Patestehen. Sie wird fast immer Herrn Christoph Schütz' Tochter genannt.

Vom Komponisten Heinrich braucht an dieser Stelle nichts erwähnt zu werden. Von Georgs Leben ist auch genug bekannt.

In Weißenfels wurden Christoph Schütz und seiner Ehefrau Euphrosyne geb. Bieger noch fünf Kinder geboren, Euphrosyne (get. 9. 11. 1592), Christianus (get. 16. 2. 1595), Benjamin (get. 25. 12. 1596), Justina (get. 13. 11. 1598) und Valerius (get. 8. 3. 1601).

In dem im Kirchenbuchamt zu Weißenfels befindlichen Taufregister³⁴ wird der Letztgenannte Vallentinus genannt, in der nicht wörtlichen Abschrift des Stadtarchivs aber Valerius. Die Eintragung in dieser Zweitschrift stammt vom Bürgermeister Magister Peter Horn, der selbst bei diesem Kinde Pate gestanden hatte und den Namen also wohl wissen mußte. Beide Eintragungen stimmen im Datum und in der Angabe der Paten überein, nur nicht in der des Namens des Täuflings; Valerius ist der richtige Name³⁵.

Christoph Schütz gelangte früh in den Rat der Stadt Weißenfels und stieg vom Ratsfreund über Kämmerer und Stadtrichter zu Amt und Würde des Bürgermeisters auf. Er besaß als väterliches Erbe den Gasthof zum güldenen Ring, der in seinen alten Gebäuden schon längst nicht mehr vorhanden ist. 1615 kaufte er von Christoph Schallers Erben den in der Nikolaistraße gelegenen Gasthof „Zur güldenen Sackpfeife“, nach der wieder sichtbar gemachten alten Inschrift auch „Zum güldenen Esel“ geheißten. Er benannte ihn sogleich nach seinem Namen „Zum Schützen“. So heißt er noch jetzt, und an dem von ihm angebauten Erker kann man noch heute lesen „CHRISTOF SCHVTZ 1616“.

Nach den Steuergeschoßanschlägen von 1609 und 1612³⁶ war er nächst Christoph Schaller, dem Besitzer des Gasthofs „Zur güldenen Sackpfeife“, der höchstbesteuerte Bürger der Stadt Weißenfels. Er besaß a. u. längere Zeit eines der beiden Rittergüter zu Uichteritz bei Weißenfels. Er starb am 9. 10. 1631, über achtzigjährig³⁷. Seine Frau Euphrosyne überlebte ihn um rund dreieinhalb Jahre; sie wurde am 5. Februar 1635 beigesetzt.

Von beider großem Sohn sei hier nur einiges angeführt, was bisher wohl nicht genau bekannt war. Daß sich Heinrich Schütz zur Stadt Weißenfels immer stark hingezogen fühlte, weiß man längst. Es ist auch bekannt, daß er in seinen letzten Lebensjahren oft in der

³⁰ Taufregister 1589/1614.

³¹ H = Herrn.

³² K = Kämmerer.

³³ 080 a.

³⁴ 1589—1614.

³⁵ 080 a.

³⁶ Beide in einem Bande, 091 d.

³⁷ Nach K. Spies trat Christoph Schütz 1612 in einem Prozeß als Zeuge auf und erklärte, nach seinem Alter befragt, er sei 62 Jahre alt. Danach muß er 1549 oder 1550 geboren sein.

kleinen, stillen Saalestadt gewesen ist und daß er ein Haus in der Nikolaistraße³⁸ besessen hat; nur scheint bisher das Jahr des Hauskaufs nicht genau genannt worden zu sein. Nach dem Ratshandelsbuch 1650—52, in dem sich die Abschrift des Kaufvertrags befindet, geschah das im Jahre 1651³⁹.

Drei Jahre später — 1654 — vermachte er den beiden Weißenfelser Hospitälern eine Stiftung in Höhe von 100 Gulden mit der Bestimmung, daß die 5 Gulden Zinsen alljährlich an seinem Namenstage an die „Hospitalisten“ verteilt werden sollten, und zwar an die des Laurentiushospitals, das „reiche“ genannt, 2, an die des Nikolaihospital, des „armen“, aber 3 Gulden⁴⁰.

Mindestens zweimal wurden Mitglieder des Rates der Stadt Weißenfels, die amtlich in Dresden zu tun hatten, im Hause Heinrich Schütz' beköstigt, so nachweislich 1623⁴¹ und 1631⁴².

Sehr zahlreich sind in Weißenfelser Akten Eintragungen, die Glieder der Familie Schütz betreffen. Auch der Name des Komponisten kommt nicht selten vor, war Heinrich Schütz doch Weißenfelser Haus- und Grundbesitzer und Steuerzahler, empfang auch einige Male eine Verehrung, wenn er dem Rat der Stadt eigene Kompositionen überreicht hatte; doch letzteres dürfte schon allgemeiner bekannt sein, so daß es sich erübrigt, es an dieser Stelle zu wiederholen.

Die Stadt Weißenfels kann sich glücklich schätzen, noch zwei Gebäude zu besitzen, in denen der große Heinrich Schütz aus- und eingegangen ist; der heute „Hotel zum Schützen“ genannte, 1544 erbaute Gasthof und das um 1550 erbaute Haus, das Heinrich Schütz im Jahre 1651 erwarb. Sie stehen beide nahe beieinander in der Nikolaistraße. In letzterem ist 1956 eine Heinrich-Schütz-Gedenkstätte eingerichtet worden.

Die Musikerfamilie Braun

VON HANS ERDMANN, LÜBECK

Für eine landschaftlich und stammeskundlich orientierte Musikgeschichtsbetrachtung dürfte es von besonderer Bedeutung sein, Musiker-Familien, die sich als wichtige Träger des Musiklebens erwiesen haben, in ihrem genaueren verwandtschaftlichen Zusammenhang kennen zu lernen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielte in den Hofkapellen Nord-, Mittel- und Süddeutschlands der Familienname Braun eine herausgehobene Rolle. Nach vorläufiger Kenntnis der Geschichte dieser Musikerfamilie stand am Anfang ihrer Musikantenreihe Anton Braun¹. Er wurde am 6. Februar 1729 in Kassel geboren. Das Datum seines Todes ist unbekannt². Das bisher in der Literatur angegebene Todesjahr 1785 ist unrichtig, denn im Mecklenburgischen Landesarchiv, Schwerin, befindet sich ein Brief³ von seiner Hand aus Kassel, der vom 3. 12. 1787 datiert ist. Selbst noch ein Jahr später — am 26. 12. 1788 — ist Anton Braun als Pate für seinen

³⁸ Nr. 13.

³⁹ 01 h.

⁴⁰ 053 e.

⁴¹ Nicht 1621, wie Keil schrieb. *Jahrrechnung* 1622/23, 022 y.

⁴² *Jahrrechnung* 1631/32, 023 h.

¹ Hinweise in *Cramers Magazin der Musik* I. S. 145 f., 1783; H. A. C. Reichard: *Theaterkalender*, Berlin 1780, S. 278; 1785, S. 263; W. Lynker: *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel*, 1865, S. 293.

² Das Datum dürfte auch kaum noch zu ermitteln sein, da die Kasseler Kirchenbücher verbrannt sind.

³ In dem Brief bittet Anton Braun den mecklenburgischen Herzog um Anstellung seines Sohnes Moritz als Fagottist der Ludwigs-luster Hofkapelle. Moritz war damals in der Würzburger Hofkapelle tätig. Die Berufung kam aber nicht zustande.

Enkel Carl Philipp Anton im Ludwigs-luster Kirchenbuch verzeichnet. Seit 1764 war Anton Braun Mitglied der Hofkapelle in Kassel, wo er zur Spielgruppe der 1. Violinen gehörte. Riemann schreibt ihm eine Reihe von Kompositionen zu: Triosonaten für Flöte, Violine und Generalbaß, op. 1 und 2, 1771; Flötensonaten op. 4, 5, 7; Flötenkonzerte. Da es sich sonderbarerweise nur um Flötenkompositionen handelt, liegen Zweifel an seiner Autorschaft nahe.

Als erstes Kind wurde ihm und seiner Ehefrau Dorothea am 28. August 1753 in Kassel ein Sohn, Johann Braun⁴, geboren, der gleichfalls Violinist wurde. Den ersten Musikunterricht erhielt er bei seinem Vater; später unterrichteten ihn der braunschweigische Kammermusiker Posch bzw. der Kapellmeister J. G. Schwanenberger. Nach einigen Konzertreisen kehrte der Siebzehnjährige im Jahre 1770 nach Kassel zurück, um — wie sein Vater — Mitglied der dortigen Kapelle zu werden. Nach deren Auflösung folgte er 1788 einem Ruf als Konzertmeister der Königin von Preußen (der Gemahlin König Friedrich Wilhelms II.) nach Berlin, wo sein jüngerer Bruder Daniel Johann Braun (Schüler von J. L. Dupont) bereits seit 1787 als Cellist in der Hofkapelle tätig war. Neben seinem Hauptberuf konzertierte er seit 1791 in Berlin zusammen mit F. L. Ä. Kuntzen (Bruder seiner Schwägerin, der Ludwigs-luster Hof-sängerin Louise Braun, geb. Kuntzen) und seit 1793 auch zusammen mit dem Sänger und Komponisten F. W. Hurka wie dem Klarinettenisten F. Tausch. Man rühmt ihm nach, er sei ein ausgezeichnete Geiger gewesen. Er starb 1795 in Berlin.

An Kompositionen liegen von ihm u. a. vor ein Violinkonzert, Hornkonzerte, drei Triosonaten op. 3, ein Cellokonzert op. 4, die Musik zum Ballett *Les Bergers de Cythere*.

Sein Bruder Johann Friedrich Braun⁵, geboren am 15. September 1758⁶ in Kassel, wurde auch Musiker und zwar Oboer. Er war der zweite Sohn von Anton Braun. Nachdem der Vater ihn mit den Anfängen des Oboenspiels vertraut gemacht hatte, übernahm ihn der Kasseler Kammermusiker Barth, später der in Dresden wirkende italienische Oboen-virtuose C. Besozzi zur weiteren Ausbildung. Braun sah die Methode Besozzis jedoch auf die Dauer nicht als für sich geeignet an und entwickelte eigene Grundsätze des Oboenspiels, nach denen sowohl er wie seine Schüler — darunter seine Söhne Carl Philipp und Wilhelm — zu vortrefflichen Erfolgen gelangten. Nach der Dresdener Lehrzeit wurde er am 14. Juni 1777 als Oboer in der Ludwigs-luster Hofkapelle angestellt. In diesem Amte war er 47 Jahre tätig. Im Jahre 1785 hatte er zwar ein anderes Engagement (Koblenz? In der Akte unleserlich) ernsthaft erwogen, der Herzog wußte ihn aber durch Verbesserung seiner Position in Ludwigs-lust zu halten. Am 9. September 1786 verheiratete er sich mit der Sän-gerin Friederike Louise Ulrica Kuntzen (Tochter des ehemaligen Hofkapellmeisters Kuntzen). Konzertreisen führten ihn u. a. nach Berlin, wo er sich mehrfach vor dem König hören ließ. Kapellmeister E. W. Wolf aus Weimar bezeichnete seinen Ton und Vortrag als „reizend und meisterhaft“. Gerber (1812) druckt ein Urteil von J. A. Schulz über ihn ab: „Er übertrifft seinen Lehrer in Absicht des schönen Tons, den man himmlisch nennen kann, und so ist auch sein Vortrag, besonders im Adagio. Was ihn aber allen Komponisten

⁴ Gerber: *Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790 u. Leipzig, 1812; L. C. v. Ledebur: *Tonkünstler-Lexikon Berlins*, Berlin 1861, S. 73; R. Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1900. G. Schilling: *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1840–42); H. Mendel — A. Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1880, Bd. 2, S. 173.

⁵ Gerber a. a. O. Ausgabe von 1790 und 1812. *Berliner Zeitung*, Nekrolog, 1, 356; AMZ, Nekrolog, 26, 698; O. Kade: *Die Musikaliensammlung des Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Schwerin, 1893, S. 184; Cl. Meyer: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin, 1913, S. 145 f.; R. Eitner a. a. O.; G. Schilling a. a. O.; Kabinettsakten im Mecklbg. Landesarchiv, Schwerin; ein Bild von J. F. Braun befindet sich aus dem Besitz von Verwandten aus Wien im Handexemplar von Cl. Meyer „*Geschichte* . . .“ in der Schweriner Landesbibliothek.

⁶ Über das Geburtsdatum gibt es folgende Angaben: Sterberegister von 1824 von Ludwigs-lust: 15. 9. 1758 (siehe oben); Nekrolog der AMZ: 15. 9. 1759; *Vollständiges Verzeichniß der Bewohner von Ludwigs-lust vom Jahre 1819*: 15. 9. 1756.

der häufigen sowohl Vokal- als Instrumentalmusiken, die in den herzoglichen Konzerten aufgeführt werden, vorzüglich schätzbar macht und machen muß, ist die seltene Diskretion seiner Begleitung sowohl in obligaten als nicht obligaten Oboepartien, worin ich nicht seines gleichen kenne.“ Johann Friedrich Braun starb am 15. September 1824 in Ludwigslust.

Von seinen Kompositionen seien erwähnt: Sinfonie in C; 24 *Exercices pour l'Hautbois*; Einige Übungsstücke in den schweren Tonarten für angehende Hoboebläser.

Der bereits genannte Carl Philipp Anton Braun⁷ war der älteste Sohn von Johann Friedrich Braun und dessen Ehefrau Louise, geb. Kuntzen; er wurde am 26. Dezember 1788 in Ludwigslust geboren und setzte die Oboertradition seines Vaters, der ihn ausbildete, fort. Der neunzehnjährige junge Künstler wurde Mitglied der Kopenhagener Hofkapelle (1807). 1811 konzertierte er in Leipzig, bei dieser Gelegenheit wurden eine Sinfonie und ein Oboenkonzert seiner Komposition aufgeführt. (Eitner bezieht die Veranstaltung irrtümlich auf den Vater Johann Fr. Braun). In Ludwigslust war er mehrfach bei Hofkonzerten zu Gast. Allerdings gehörte er niemals, wie O. Kade irrtümlich meinte, zur dortigen Hofkapelle. Die von Ledebur (a. a. O., S. 74) seinem Bruder Wilhelm zugeschriebene Mitgliedschaft in der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm (1831) dürfte sich auf ihn beziehen. Sein Bruder Wilhelm widmete ihm ein *Concertino für Oboe und Orchester* (C. F. Peters, Leipzig). Am 11. Juni 1835 starb Carl Philipp Anton Braun in Stockholm. Er komponierte u. a. eine Sinfonie in d, Ouvertüre in c, Sonate für Klavier und Oboe, Sechs Polonaisen, Trauermarsch.

Sein Bruder Wilhelm Theodor Johannes Braun⁸ war der dritte Sohn (das 5. Kind) von Johann Friedrich Braun. Er wurde am 20. September 1796 in Ludwigslust geboren und war, wie sein Bruder Carl Philipp Anton, Oboenschüler des Vaters. Daß er bereits 1809 (also als Dreizehnjähriger!) als „*Kammermusikus in die Königliche Kapelle*“ zu Berlin eintrat, wie Ledebur (a. a. O., S. 74) berichtete, ist unwahrscheinlich. Seine Mitgliedschaft in dieser Kapelle, in der noch sein Onkel, der Cellist Daniel Braun, tätig war, dürfte erst einige Zeit später begonnen haben.

Er verheiratete sich mit seiner Cousine, der Sängerin Kathinka Maria Louise Braun, Tochter seines Würzburger Onkels, des Fagottisten Moritz Braun. Mehrfach konzertierte Wilhelm Braun während seiner Berliner Zeit vor dem mecklenburgischen Hof (z. B. 1821 in Bad Doberan; 1824 in Ludwigslust, bei dieser Gelegenheit zusammen mit seiner Frau). Nach dem Tode seines Vaters übernahm er dessen Stelle als Oboer in der Ludwigs-luster Hofkapelle, die er bis zum Jahre 1856 innehatte. An seinem Oboen-Spiel rühmte man „*Reinheit, Kraft, Fülle des Tons, seltene Fertigkeit, Eleganz, bezaubernde Weichheit und Anmut*“. Die von ihm veröffentlichten *Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe*⁹ beruhen auf den Grundlagen, die bereits vom Vater entwickelt waren.

Wilhelm Braun komponierte zahlreiche Werke für Oboe, darunter das dem Bruder Carl Philipp Anton gewidmete *Concertino*, Quartette, Duos, eine Festkantate, Ouvertüren, Divertimenti, Streichquartette, Lieder usw. Seine zahlreichen Kompositionen haben ihn aber nicht überlebt; dagegen wirkte die vom Vater erworbene Meisterschaft im Oboenspiel fruchtbringend für die jüngeren Generationen der Oboer fort. Er starb am 12. Mai 1867 in Schwerin.

⁷ Gerber a. a. O. Ausgabe 1812; Cl. Meyer a. a. O. S. 146; O. Kade a. a. O. S. 184; AMZ, Leipzig 1811, S. 830 und Jahrgang 1812, S. 854.

⁸ Cl. Meyer a. a. O. S. 177; O. Kade a. a. O. S. 185; C. v. Ledebur a. a. O. S. 74; Kabinettsakten im Landesarchiv, Schwerin. Sein Bild befindet sich ebenfalls im Handexemplar von Cl. Meyers „*Geschichte* . . .“ in der Mecklenburgischen Landesbibliothek, Schwerin.

⁹ AMZ, Jahrgang 1823, Nr. 11.

Das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Das hier zu behandelnde Werk¹, dessen Vorbereitung schon 1930 und dessen Erscheinen 1932 begann, ist auf dem Boden der allgemeinen kirchenmusikalischen und liturgischen Erneuerungsbewegung in der evangelischen Kirche der letzten 30 Jahre erwachsen. Schon für sich genommen eine wissenschaftliche und praktische Leistung von Rang und Gewicht, enthüllt es erst im Zusammenhang dieser Renaissance seine geistesgeschichtliche Bedeutung und stellt sich, wenngleich noch unvollendet, bereits als ein mögliches Objekt geistesgeschichtlicher Untersuchung dar.

Die kirchenmusikalische Erneuerung, die nach jahrzehntelangen, in der Breite und Tiefe wenig wirksamen Einzelversuchen am Ende der zwanziger Jahre mit der ganzen Vielschichtigkeit und Wirkungsbreite einer — soweit es die historische Situation zuließ — echten Wiedergeburt begann, hatte weitverzweigte Wurzeln, deren tiefste die Besinnung auf die Kräfte von Kultus und Liturgie für die evangelische Kirche, deren musikalisch folgenreichste die musikalische Jugendbewegung und die beginnende Breitenwirkung der historischen Musikwissenschaft waren. Schützrenaissance und Orgelbewegung, musikalische Jugendbewegung und historische Musikwissenschaft wirkten hier mit- und ineinander, getragen von der fruchtbaren Unruhe der Zeit, aber auch gezeichnet von einem Historizismus deutlich alexandrinischer Prägung, der seine wesentlichen Kräfte an die enzyklopädische Sammlung, Ordnung und Bereitstellung aller Überlieferung wandte. Der so begonnene Prozeß ist noch heute nicht abgeschlossen. Zu seinen ersten und bedeutsamsten Dokumenten auf protestantisch-kirchenmusikalischem Gebiet zählten neben den Ergebnissen der Orgelbewegung Friedrich Blumes Darstellung der evangelischen Kirchenmusik im Bücken-Handbuch, die noch mit der Frage nach der Kirchenmusik in der Liturgie und damit nach der Kirche schloß, und das vorliegende Werk, das mitten im allgemeinen Bemühen stand und steht, diese Frage fruchtbringend zu beantworten. Geistig, wenngleich nicht ursächlich, steht das *Handbuch* damit im Zusammenhang mit der Erklärung vom 18. März 1933, in der von der „kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik“ die Rede ist (vgl. „Musik und Kirche“ 5, 1933, S. 187 ff., dazu Oskar Söhngen, *Kämpfende Kirchenmusik*, Kassel-Basel [1955], S. 13 ff.); ausdrücklich will es zu seinem Teil „einer geistigen Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik den Weg bereiten“ (Begleitwort zu Bd. II/1). Der historisch-encyklopädische Ansatz, der dem Werk seine wissenschaftliche Legitimation gibt, wird dabei ganz unmittelbar als lebendig verstanden: Die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung stößt „in immer tiefere Schichten der abendländischen Musik“ vor, „voll der fröhlichen Zuversicht, damit auch an die Wurzel der eigenen Kraft zu gelangen“ (Söhngen, a. a. O., S. 113). So unterscheidet sich das Werk im wissenschaftlich-encyklopädischen Bemühen von seinem bedeutendsten Vorgänger, Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, den zu ersetzen es ausdrücklich bestimmt ist (vgl. dazu Konrad Ameln in „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 42, 1937, S. 251 ff. und 294 ff.). Seine wissenschaftliche Bedeutung liegt in seinem Charakter als Standardwerk; seine praktische Bedeutung hat sich seit dem Erscheinen der ersten Lieferungen überraschend vielfältig gezeigt und erweist

¹ *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt. I. Band. *Der Altargesang*. 1. Teil. *Die einstimmigen Weisen*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1941. XII, 64*, 664 S. 2. Teil. *Die mehrstimmigen Sätze*. Ebenda 1942. XVI, 560 S. 3. Teil. *Die biblischen Historien. Die einstimmigen Weisen*. Bisher erschienen Bogen 1—9, 144 S. 4. Teil. *Die biblischen Historien. Die mehrstimmigen Weisen*. Bisher erschienen Bogen 1—12, 184 S. II. Band. *Das gesungene Bibelwort*. 1. Teil. *Die a-cappella-Werke*. Ebenda 1935. IX, 414 S. III. Band. *Das Gemeindelied*. 1. Teil. *Die einstimmigen Liedweisen*. Bisher erschienen 4½ Lieferungen. 2. Teil. *Die mehrstimmigen Liedsätze*. Bisher erschienen 6½ Lieferungen. Zur Besprechung lagen vor Bd. I/1 1/2, II/1 sowie die bisherigen Lieferungen von Bd. I/3 und I/4.

sich auch heute noch als unverbraucht. Die Diskussion über deutsche und eingedeutschte Gregorianik, die heute weitgehend eingeführte, aus dem *Handbuch* entwickelte Psalliertafel (vgl. dazu am Rande die Kontroverse Lipphardt—Brodde—Mehl in „Musik und Kirche“ 23, 1953, S. 135 ff.; 24, 1954, S. 22 ff., 115 ff.), die weitreichenden Einflüsse des *Handbuchs* auf namhafte deutsche evangelische Kirchenkomponisten der Gegenwart sprechen hierzu eine deutliche Sprache. Freilich zeigt sich gerade im letzten Punkt zugleich eine unfreiwillige zeitgeschichtliche Problematik des Unternehmens: indem das *Handbuch* vom Standpunkt der historischen Wissenschaft aus das Material sammelte und darstellte, hat es dem Historizismus der modernen deutschen evangelischen Kirchenmusik nicht unwesentlichen Vorschub geleistet; indem es — keineswegs aus normativem Denken, sondern wiederum aus dem historischen Ansatz heraus — den Hauptakzent der Materialsammlung und Darstellung auf Lutherzeit und Reformationsjahrhundert legte, hat es geholfen, die historizistische Sackgasse zu bahnen, an deren Ende sich die protestantische Kirchenmusik heute zu befinden scheint (vgl. dazu auch Bd. I/1, Begleitwort, S. VIII oben). Daß darüber hinaus die angestrebte Verbindung von wissenschaftlicher und praktischer Brauchbarkeit gelegentlich zu weiteren Problemen führt, wird im Verlauf der folgenden Ausführungen, die sich mit den wissenschaftlichen Aspekten des *Handbuchs* zu befassen haben, noch zu zeigen sein.

Das *Handbuch* gliedert sich, abweichend von Schöberleins Werk, das sich um eine Ordnung des Materials nach dem Kirchenjahr und der Gottesdienstordnung bemühte, in drei systematische Teile — Altargesang, gesungenes Bibelwort, Gemeindelied (über die etwas unglückliche Terminologie — gesungenes Bibelwort ist als abgrenzende Bezeichnung gegenüber Altargesang und Gemeindelied ungeeignet, da nicht aus dem gleichen liturgischen Vorstellungsbereich wie diese Bezeichnungen stammend — vgl. unten zu Bd. II/1). Von wissenschaftlicher Bedeutung ist vor allem der I. Band, der den „Altargesang“² (die damals wie heute umstrittene Bezeichnung „deutsche Gregorianik“ ist bewußt vermieden, vgl. Bd. I/1, Begleitwort S. VII) umfaßt, innerhalb dieses Bandes der 1. Teil, der die einstimmigen Weisen bietet. Hier sind in mehr als zehn Jahren imponierender Arbeit die Quellen des deutschen Altargesangs praktisch vollständig erfaßt, die Ergebnisse dieser Arbeit ausgewertet und mit gründlichem Kommentar dargestellt worden. Forschung und Praxis haben damit eine unschätzbare und unentbehrliche Grundlage erhalten, auf der zukünftige Einzeluntersuchungen aufzubauen haben. Die für diesen Band angestrebte Vollständigkeit des dargebotenen Materials hat sich allerdings aus Rücksicht auf die praktischen Zielsetzungen des Werkes nicht verwirklichen lassen. So sind die Eindeutschungen Thomas Müntzers wie auch das deutsche Sequenzen-Repertoire nur zum Teil mitgeteilt, was vom wissenschaftlichen Standpunkt recht bedauerlich ist.

Das umfängliche Vorwort zu Bd. I/1 begründet zunächst einleuchtend die Einteilung des Stoffes in „feste Töne“ und „Modelltöne“, die von der traditionellen *Concentus-Accentus*-Einteilung abweicht; es folgt eine gedrängte historische und systematische Übersicht über die „Eindeutschung der Gregorianik“ in der Reformationszeit. Anschließend wird eine abrißhafte Darstellung des Aufbaus von Meßgottesdienst und Horen gegeben; als wesentlichster und auch für die praktische Erneuerung des Altargesanges der heutigen evangelischen Kirche bedeutsamster Abschnitt folgt danach eine bei aller Kürze genaue und praktisch erschöpfende Darstellung der Psalmodie in musikalischer Hinsicht (die überzeugende Anwendung der hier entwickelten Regeln bietet die Nr. 621 des Notenteils, die in der Quelle ohne Melodie erscheint). Die Einleitung schließt mit der Mitteilung einer hochwichtigen, bis dahin unveröffentlichten Gesangsordnung aus Halle-Neumarkt, die die Fülle der gottesdienstlichen Möglichkeiten des Reformationsjahrhunderts dadurch bewältigt, daß sie „figu-

² Unter „Altargesang“ ist der „liturgische Gesang im engeren Sinne“ verstanden, „diejenigen Gesänge, die vom Liturgen am Altar oder im Wechsel zwischen ihm und der Gemeinde bzw. dem Chor gesungen werden . . .“ (Ameln a. a. O., S. 294).

ralen“, lateinischen und deutschen Gottesdienst turnusmäßig abwechseln läßt; darüber hinaus finden sich interessante Angaben zur liturgischen und musikalischen Praxis und zur Rolle der Orgel im Gottesdienst. Die Mitteilung gerade dieser Ordnung mit ihrem starken Anteil lateinischer evangelischer Kirchenmusik ist dankenswert; sie steuert, ebenso wie eine Anzahl eingestreuter Hinweise im Text der Einleitung, der gerade bei der praktischen Benutzung des Werkes naheliegenden (und von den Herausgebern selbst terminologisch nicht immer vermiedenen) Gefahr, evangelische Kirchenmusik mit deutschsprachiger Kirchenmusik gleichzusetzen.

Daß die Einleitung, die sich in der Formulierung und im Streben nach geradliniger Darstellung auch an weniger vorgebildete Kreise wendet, gelegentlich Vereinfachungen des außerordentlich komplizierten und stoffreichen Sachverhalts und kleinere Unebenheiten aufweist, ist nicht verwunderlich. So ist die S. 9* Anm. 2 geäußerte Meinung, der gregorianische Choral habe sich zur Zeit der Reformation „im Zustande des Verfalls und der Verwilderung“ befunden, zwar weitverbreitet, aber allzu normativ gedacht und, ganz abgesehen von prinzipiellen Bedenken, in Bausch und Bogen nicht aufrechtzuerhalten. Das stärkere Eindringen der Volkssprache in die Liturgie und der Volksmusik in den Choral ist für den historischen Betrachter zunächst eine Wandlung, nicht unbedingt ein Verfall. Zumindest aber sollte man angesichts des Dunkels, das trotz vieler kleinerer Arbeiten noch immer über dieser Epoche liegt, mit Pauschalurteilen vorsichtig sein (hier liegt überhaupt ein Kardinalproblem, das freilich nicht den Verfassern des *Handbuchs*, sondern dem Fach ganz allgemein zur Last zu legen ist: solange die Lage der altkirchlichen Liturgie und der Gregorianik um 1500 in Deutschland nicht sehr genau untersucht ist, wird man kaum verbindliche Aussagen über den Anteil von Neuem und Altem, über Reform und Revolution in der Kirchenmusik der Reformationszeit wagen können).

Zu den einzelnen Abschnitten in den Kapiteln *Ordinarium* und *Proprium* wird man noch immer mit Gewinn die entsprechenden Stellen bei Schöberlein zu Rate ziehen können, die die Darstellung der großen Entwicklungslinien, wie sie das *Handbuch* gibt, in Einzelheiten ergänzen und modifizieren. Zu S. 16* wäre zu bemerken, daß Papst Sergius I. das *Agnus Dei* nicht in die römische Liturgie eingeführt, sondern lediglich seinen Gebrauch fixiert hat. Der Introitus mit ganzem Psalm, wie ihn Luther fordert, findet sich in nicht ganz wenigen Kirchenordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts (vgl. Schöberlein, ferner für Nürnberg Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 162 ff. und neuerdings Bernhard Klaus, *Die Nürnberger deutsche Messe 1524*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 15 f.). Auch deutsche Gradualien lassen sich, wenn auch vorerst nur vereinzelt, nachweisen (vgl. wiederum Schöberlein und Klaus, a. a. O. S. 18). Daß die Sequenzen ein „Zeugnis cisalpinen nationalen Wollens“ und daß in ihnen Züge von „deutschem Formwillen im liturgischen Gesang“ zum Durchbruch gekommen seien (S. 17*—18*), dürfte in das Gebiet der Ideologie gehören. Zur Rolle des Responsoriums in den Horen und zur Eindeutschung der Responsorien ist neuerdings die gründliche Darstellung von Inge-Maria Schröder (*Die Responsorien-Vertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel-Basel 1954, S. 31 ff.) zu vergleichen. Gerade bei den Responsorien hätte man eine Aufnahme der Müntzerschen Eindeutschungen begrüßt, zumal O. J. Mehls bekanntes Buch über Müntzers deutsche Ordnungen, wie das *Handbuch* selbst schreibt (S. 27* Anm. 2), nicht ganz zuverlässig (und überdies kaum greifbar) ist. Überhaupt hat es mit den deutschen Responsorien seine eigentümliche Bewandnis: Schröder (a. a. O. S. 32 Anm. 73) meint, in der von Rochus von Liliencron beschriebenen Liegnitzer Quelle (*Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700*, Schleswig 1893, S. 120 ff.) finde sich ein einziges Responsorium (Liliencron S. 130), was schon von Krautwurst in seiner Rezension in *Musikforschung* VIII (1955, S. 351) angezweifelt wurde. Ich habe die (heute wohl verlorene) Handschrift nicht gesehen, zähle aber bei

Liliencron S. 126—130 immerhin fünf Responsorien (der Aufsatz von F. Merten, *Die Liegnitzer Agende*, Schlesische Heimat I, 1939 war mir nicht erreichbar). Das *Handbuch* teilt aus der Quelle in Band 1/2 sieben Sätze mit, leider kein Responsorium.

Der Notenteil des Bandes I/1 verwendet für die Umschrift der choraliter oder in sog. „Mischnotation“ aufgezeichneten Weisen die von Ameln in Anlehnung an Luthers deutsche Messe entwickelte Choralnotenschrift; sie hat sich inzwischen dank ihrer Klarheit und Unkompliziertheit für die Umschrift choraliter notierter Vorlagen weitgehend durchgesetzt. Für Grenzfälle der Mischnotation und der mit mensuralen Zeichen arbeitenden Notierungsweise vieler Gesangbücher (Klug, Bapst usw.) ist sie allerdings nicht unproblematisch. Die Mischnotation tendiert oft zu metrisch und rhythmisch festen Bildungen, die in der modernen Notenschrift angemessener wiedergegeben wären als in der hier verwendeten Choralnotation, die nur drei nicht streng zu messende Zeitwerte kennt. Ferner wäre die „Mensuralnotation“ der Gesangbücher nur dann eindeutig choraliter zu übertragen, wenn außer Brevis und Semibrevis keine Notenwerte gebraucht werden. Schon bei der deutschen Litanei aus dem Klugschen Gesangbuch 1533 z. B., in der Minima, Semibrevis, Brevis und Longa sowie als weiteres Gliederungsmittel Fermaten verwendet werden, ist eine mensurale Interpretation nicht auszuschließen.

Im übrigen folgt die Wiedergabe der Weisen, textkritischen Grundsätzen entsprechend, möglichst der frühesten zuverlässigen Quelle. Nur gelegentlich sind aus praktischen Erwägungen mehrere Quellen kompiliert oder kleinere Eingriffe vorgenommen worden, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt.

Der Kritische Bericht bringt am Anfang ein besonders wertvolles, mit genauen Titeln, kurzen Beschreibungen und Literaturangaben ausgestattetes Quellenverzeichnis, das — obwohl der erste umfassende Versuch seiner Art — praktisch vollständig ist und damit eine unschätzbare Grundlage für alle weiteren Untersuchungen bietet. Zu ergänzen wäre wohl die nicht unwichtige Handschrift Zwickau I/III/13 (Katalog Vollhardt S. 3 f.).

Den Hauptteil des Kritischen Berichts füllen Einzelnachweise zu jeder Nummer des Notenteils. Sie sind durchweg Muster an Vollständigkeit und Akribie und geben in fast jedem Fall erschöpfende Auskunft über vorreformatorische Vorlagen, Überlieferung und Geschichte von Text und Weise, Verfasserschaft, wichtige Varianten und Sekundärliteratur, dazu liturgische und (etwa bei den Orations- und Lektionstönen) melodiesystematische Exkurse. Der wissenschaftliche Wert des Bandes beruht zum guten Teil auf diesem Bericht; er wird nicht dadurch geschmälert, daß in Einzelheiten manches nachzutragen ist (einige Hinweise geben wir am Ende dieser Besprechung). Eine ausführlichere Darstellung abweichender Fassungen wäre vom wissenschaftlichen Standpunkt aus wünschenswert gewesen; sie konnte freilich im Rahmen eines auch für die Praxis bestimmten Werkes nicht gegeben werden. Immerhin ist auf wesentliche Varianten, soweit sie nicht mitgeteilt werden, wenigstens aufmerksam gemacht (so bei Nr. 22, 93, 109, 111).

Am Ende des Bandes folgen Register der Schriftstellen, der Feste und Zeiten des Kirchenjahres, der vorreformatorischen Vorlagen und der Textanfänge, wodurch der Inhalt des Bandes nach allen wünschenswerten Seiten vorbildlich erschlossen wird.

Band 1/2, „die mehrstimmigen Sätze“ zum Altargesang umfassend, soll „in erster Linie dem praktischen Musizieren gewidmet sein“ (Vorwort S. XIII). Das schwierige Problem der Auswahl zugleich charakteristischer, wertvoller, praktisch verwendbarer, möglichst den Gesamtbereich des Altargesanges umfassender und noch nicht veröffentlichter Werke aus einer verwirrend reichen Überlieferung ist nahezu vorbildlich gelöst worden. Die Großmeister des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Werk für Praxis und Wissenschaft bereits weitgehend erschlossen ist, sind zu Recht nur mit wenigen Werken berücksichtigt; eine Ausnahme macht hier nur Michael Praetorius, an dessen enzyklopädischem Werk man im Streben nach liturgischer Vollständigkeit nicht vorübergehen konnte. Sätze mit obligater

Instrumentalbegleitung sind mit Rücksicht auf den Umfang des Bandes kaum aufgenommen worden. So ruht der Schwerpunkt der Auswahl auf der Vokalmusik des Reformationsjahrhunderts, und hier sind vor allem aus dem sächsisch-schlesischen Kantorenkreis einige bis dahin nur dem Namen nach bekannte kleinere Meister mit ebenso wertvollen wie historisch bedeutsamen Werken vertreten (etwa Johann Burgstaller, Virgilius Hauck, Nikolaus Kropstein, Thomas Popel mit motettischen c.-f.-Sätzen, Georg Quitschreiber mit Kantionalsätzen und einem Magnificat-Modell). Dadurch erhält auch dieser Band, von seiner praktischen Bedeutung abgesehen, den Charakter einer bedeutsamen wissenschaftlichen Quellenpublikation. Nur selten empfindet man die Werkauswahl der Herausgeber als problematisch, vor allem wohl im Falle Johann Eccards, dessen Magnificat und *Te Deum* (beide in der von den Herausgebern benutzten Sammlung 1597) unter den nicht zahlreichen mitgeteilten Cantica-Modellen nicht hätte fehlen sollen, und von dessen großen Kantionalsätzen nur ein (nicht sehr charakteristisches) Beispiel (S. 203) gegeben wird.

Die Editionstechnik schließt sich in den Grundzügen — Verkürzung der originalen Notenwerte, moderne Schlüssel, regelmäßig gesetzte Mensurstriche, Textschreibung mit moderner Orthographie bei Wahrung des originalen Lautstandes — an die in Deutschland übliche Praxis an. Einige Modifikationen sind zugunsten der Praxis vorgenommen worden. Ein Verzeichnis der originalen Anfänge (Schlüssel, Mensurzeichen und erste Noten aller Stimmen) gibt Auskunft über Verkürzungen und Transpositionen (letztere sind zum Glück nicht sehr zahlreich). Einige Werke sind ohne Verkürzung der Notenwerte wiedergegeben, bei den meisten wird im Verhältnis 1 : 2, bei wenigen im Verhältnis 1 : 4 verkürzt. Das leitende Prinzip war dabei offenbar keine starre Regel, sondern der Wunsch nach einem angemessenen „modernen“ Notenbild. Entsprechend werden die Mensurzeichen **C** und **♯** im modernen Sinne verwendet und Mensurzeichen im **C** nach $\frac{1}{4}$, im **♯** nach $\frac{1}{2}$ gesetzt; beides allerdings nicht ganz konsequent. Leider sind Änderungen des Verkürzungsverhältnisses beim Mensurwechsel nicht angegeben; aus der allgemeinen Vorbemerkung S. 530 erfährt man nur, daß die Tripla „in der Regel noch stärker“ als der vorhergehende geradtaktige Abschnitt verkürzt worden ist. Hier wären genaue Angaben notwendig gewesen. Ligaturen sind wie üblich durch eckige Klammern bezeichnet. Als Sängerkhilfen sind Bindebögen über Melismen, unterbrochene Mensurstriche bei übergehaltenen Noten auf und jenseits der obersten und untersten Linie (z. B. S. 165 Mensur 3—4) und Haltestriche beim Text unter Melismen, Notenwerten von mindestens einer halben Mensur Dauer und bei „Synkopen“ (z. B. S. 165 in den Einleitungsduos auf „spricht“) eingeführt. Alle diese Mittel dürften für die Praxis durchaus nützlich sein, merkwürdig ist nur, daß sie mit keinem Wort erläutert werden. Problematisch scheint nur die Setzung von Haltestrichen bei „Synkopen“, denn hier wird dem Sänger zwar das exakte Aushalten der Notenwerte, aber zugleich auch die Überwindung und damit unbewußte Akzentuierung eines (nicht vorhandenen) „Taktsschwerpunktes“ suggeriert. Die Lage der cantus firmi ist durch „c. f.“ am Anfang der Stimme im allgemeinen dann angegeben, wenn der c. f. nicht oder nicht durchgehend im Diskant liegt; auch hier finden sich jedoch einige Inkonsistenzen (S. 336, 339, 341, 351, 353 usw.). Gerade für den praktischen Gebrauch hätte es sich wohl empfohlen, den c. f. in jedem Falle kenntlich zu machen. Der Notenteil des Bandes wird durch Vorwort, Kritischen Bericht mit Quellenverzeichnis und Einzelnachweisen und Register ergänzt. Das Vorwort betont den Auswahlcharakter des mehrstimmigen Repertoires gegenüber dem einstimmigen Altargesang und die Vernachlässigung einzelner Text- und Melodiegruppen und deutet die liturgischen und musikalischen Ursachen dieser Phänomene an. S. X ff. folgen aufführungspraktische Hinweise. Wichtig sind die Ausführungen über die mögliche Ausführung der Lektionen und Oratorien durch den Figuralchor (S. VI) (S. VII 1. Zeile ist „S. 7“ zu streichen, da der betreffende Satz in Band II/1 nicht frei, sondern c. f.-gebunden ist, vgl. auch unten bei Band II/1), über das Verhältnis Figuralchor—Choralchor mit seinen Konsequenzen für die mehrstimmigen Sätze

(S. VII), wobei zu ergänzen wäre, daß die mindere Leistungsfähigkeit des Choralchores, dem der deutschsprachige Gesang weitgehend übertragen war, vermutlich ihre Rückwirkung auf die Struktur der deutschsprachigen Werke hatte und daß hierin eine der Wurzeln für die verbreiteten kantionalsatzähnlichen Techniken solcher Werke liegen dürfte. Wichtig sind schließlich die Ausführungen über die landschaftliche und örtliche Gebundenheit der meisten überlieferten und mitgeteilten Sätze (S. IX f.). Zu S. VII wäre zu bemerken, daß die Entwicklung der deutschen Psalmkomposition mit c. f. nicht ganz so geradlinig vom Faux-Bourdon-Satz zum polyphonen Motettensatz verlaufen zu sein scheint wie dort angegeben; zumindest lassen sich motettische Psalmkompositionen mit c. f. schon aus der Umgebung Johann Walters nachweisen (vgl. dazu unten die Einzelnachweise zu I/1 Nr. 455 f und 458 e). Der Kritische Bericht bietet ein chronologisches Quellenverzeichnis, ein Komponistenverzeichnis mit biographischen Daten und teilweise sehr ausführliche Einzelnachweise zu den Sätzen. Er erfüllt damit alle Forderungen, die man an ein der Praxis zugedachtes Werk billig stellen darf. Einige Korrekturen und Ergänzungen geben wir am Ende dieser Besprechung. Als Register sind Verzeichnisse der Schriftstellen, der Besetzung, der Psalmtöne und der Textanfänge beigegeben.

Band II/1 war der erste Teil des Werkes, der (1935) abgeschlossen vorlag. Er zeigt am deutlichsten die Bestimmung für die kirchenmusikalische Praxis und trägt dadurch streng wissenschaftlichen Bedürfnissen weniger Rechnung als die übrigen Teile. Der Band bringt aus dem Bereich des „*gesungenen Bibelwortes*“ eine Auswahl von Sätzen ohne obligate Instrumente. Die Titelangabe „*a-cappella-Werke*“ ist im Sinne eines überholten a-cappella-Ideales mißverständlich und wird denn auch von den Herausgebern im Vorwort S. VI f. nachdrücklich eingeschränkt. Indessen ist der Titel des Bandes nicht nur in diesem Punkt unglücklich gewählt: „*gesungenes Bibelwort*“ ist letztlich auch ein wesentlicher Teil der Werke im Band I/2. Eine strenge Unterscheidung von c.-f.-gebundenen (I/2) und freien (II/1) Kompositionen wäre vielleicht sinnvoller gewesen und hätte störende Überschneidungen verhindert. Jedenfalls gehört eine Anzahl von Werken (S. 7, 8, 209, 353) eher zu Band I/2 und wird dort auch in den Registern geführt. Weiter dürften zu dieser Gruppe auch die beiden Sätze S. 26 gehören, die zusammen ein Tischgebet (allerdings ohne 3. Teil) ähnlich den Tischgebeten I/2 S. 249 ff. bilden, ferner der Ausschnitt aus Stoltzers berühmtem 37. Psalm (das ganze Werk ist ein Introitus-Psalme mit freier c.-f.-Behandlung; vgl. dazu zuletzt Lothar Hoffmann-Erbrecht in Archiv für Musikwissenschaft 14, 1957, S. 22 f.). Ähnlich wird noch manchen Werken dieses Bandes ihr genauer liturgischer Ort im „*Altargesang*“ zuzuweisen sein.

Für die Werkauswahl gilt das zu Band I/2 Gesagte. Die Herausgeber haben, gestützt auf eine umfassende Kenntnis der Überlieferung, einen repräsentativen Querschnitt durch die künstlerisch belangvolle Produktion von der Reformation bis etwa 1650 gegeben. Sie haben darüber hinaus in noch stärkerem Maße als in Band I/2 durch Erstveröffentlichungen das Augenmerk auch der Wissenschaft auf bisher kaum bekannte, aber historisch wie künstlerisch bedeutsame Werke gelenkt. Hier sind vor allem die spröden, aber charaktervollen Spruch- und Psalmotetten der älteren, deutlich von Josquin und wohl auch von Stoltzer beeinflussten sächsischen Kantoren zu nennen (Johann Reusch, David Köhler, Johann Burgstaller), deren nähere Untersuchung lohnend sein dürfte³; daneben Matthäus Le Maistres großartiger 90. Psalm, die Sätze von Johann Christenius und die Tricinin Leonhard Pamingers. Mit Recht können die Herausgeber auf die Bedeutung dieser Veröffentlichungen hinweisen (S. VIII). Bedauern mag man höchstens, daß von Stoltzers deutschen Psalmen nur ein Tricinium aus dem ohnehin schon veröffentlichten 37. Psalm aufgenommen worden ist.

³ Über die deutschen Psalmen dieses Kreises gedenke ich in absehbarer Zeit zu berichten.

Die Editionstechnik entspricht der des Bandes I/2. Gelegentlich finden sich allerdings Eingriffe in den Notentext, die selbst für eine praktische Ausgabe bedenklich scheinen. So wird S. 127 durch die Textmodernisierung „ho-ren“ zu „Horn“ das musikalische „Hornmotiv“ geopfert; noch einschneidender wird S. 194 die musikalische Figur auf „geschlagen“ durch eine syllabisch deklamierte Texteinfügung (Vervollständigung) um ihren Sinn gebracht (beide Fälle sind im Kritischen Bericht erwähnt).

Das kurze Vorwort gibt aufführungspraktische Hinweise und betont die besondere Bedeutung der frühprotestantischen Psalm- und der späteren Evangelienmotette. Im Zusammenhang mit den aufführungspraktischen Hinweisen wäre endlich einmal die Frage nach den mysteriösen Krummhörnern zu stellen, für die Stoltzers 37. Psalm eingerichtet sein soll. Das Werk ist nämlich nur insofern „auf krumphörner gerecht“, als keine Stimme (im Bassus II keine abgeschlossene Melodiephrase) den Krummhorn-Ambitus einer None überschreitet. Dagegen ist der reale Tonumfang der einzelnen Mitglieder der Krummhorn-Familie nur im Superius eingehalten (c'—d", entspricht genau dem Exilent-Krummhorn), und es ist nicht recht ersichtlich, wie die übrigen Stimmen zu besetzen wären. Entweder also ist Stoltzers eigene Angabe nicht korrekt oder nur für den Superius gedacht, oder die überlieferten Angaben über die Familie der Krummhörner (Agricola, Virdung, vgl. auch Curt Sachs, *Handbuch der Instrumentenkunde* und *Reallexikon der Musikinstrumente*) sind falsch.

Der Anhang mit Komponisten-, Quellen- und Schlüsselverzeichnis, Einzelnachweisen und Registern entspricht in den Grundzügen ebenfalls dem Anhang des Bandes I/2. Leider ist im Quellenverzeichnis die Beschreibung der Handschriften unnötig kurz ausgefallen. Herkunftsbezeichnungen und evtl. Literaturangaben wären hier sehr nützlich gewesen. Bei den Anmerkungen S. 398—399 finden sich neben editionstechnischen Erörterungen auch Ausführungen zur Satztechnik (dankenswerterweise haben die Herausgeber satztechnische Härten, die nicht eindeutig kompositorischer Ungeschicklichkeit entspringen, nicht geglättet) und zur Tonsymbolik, vor allem zur „Augenmusik“ und Zahlenkonstruktion. S. 399 b wird festgestellt, daß „klassische“ Meister wie Franck und Schütz solche Mittel seltener verwenden, da sie „die wichtigste Aufgabe des Tonsatzes in der Darstellung des Gesamtgehaltes des Textes, weniger in der Schilderung von Einzelheiten sehen.“ Die Beobachtung an sich ist richtig, die Begründung zumindest angefechtbar, wie ein Blick auf die genannten Sätze von Schein (S. 344, nicht 342) und Schütz mit ihrer hinreichend deutlichen „Schilderung von Einzelheiten“ lehrt. Zwischen den tonsymbolischen Mitteln bei Staden und bei Schein besteht kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied.

Von den Teilbänden I/3 und I/4 (Biblische Historien, aufgeteilt in einstimmige Weisen und mehrstimmige Sätze) liegen bisher nur die ersten Notentext-Lieferungen ohne Apparat vor. Sie bringen aus dem reichen Schatz protestantischer Choral-Historien ohne obligate Instrumente die wichtigsten und charakteristischsten Passionen und Auferstehungshistorien, ferner je eine Historie von der Empfängnis und Geburt Christi und die bisher so gut wie unbekannte Historie Johannes des Täufers von Elias Gerlach, dazu als motettisches Werk Lechners Johannes-Passion. Eine ausführliche Würdigung dieser Teilbände kann erst nach deren Abschluß gegeben werden.

Schließlich seien zu einzelnen Nummern der drei vorliegenden Bände einige Anmerkungen, Berichtigungen und Ergänzungen gegeben. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß damit keine splitterrichterliche Herabsetzung der immensen Leistung, die das *Handbuch* schon in seiner jetzigen unvollendeten Gestalt darstellt, versucht werden soll.

Band I/1

Nr. 23 und 24: Die Abschnittsschlüsse sind ohne Notwendigkeit normalisiert. Man vergleiche die Faksimileausgabe des Originals, wo Apostropha und Bistpropha wechseln.

Nr. 32: dgl. Im Original haben nur Zeile 5 und Zeile 8 (auf „Bund“) die Bistpropha.

- Nr. 41: Ist Variante eines vorwiegend in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert überlieferten Gloria. Vgl. Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum Gloria*, Regensburg o. J., Melodie 5 und nach Melodie 40.
- Nr. 61: Hierzu existiert in Ms. Budapest Bártfa 22, Nr. 101, eine leider nur fragmentarisch erhaltene Komposition, die übrigens die erste bekannte Vertonung dieses Gloria ist (das *Handbuch* kennt nur den Satz von Schütz, Band I/2 S. 33, vgl. dazu auch Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Die deutschen Glorialieder*, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 43, 1938, S. 230 Anm. 9). Die Quelle ist deshalb auch für Band I/1 wichtig, weil sich aus dem erhaltenen Tenor bemerkenswerte Varianten dekolieren lassen (unter anderem stützt unsere Quelle das *e'* S. 43 Zeile 8, 2. Note, entgegen der Konjektur der Herausgeber).
- Nr. 66: Zur Anmerkung S. 576 b: Die Angabe, daß die Straßburger KÜ 1530 die Initialen M. G. (Matthäus Greitter) hinzufüge, ist schon von anderer Seite berichtet worden (Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie II, 1956, S. 148, Anm. 6).
- Nr. 67: Die Weise stammt zweifellos aus dem Zusammenhang der cantio-ähnlichen Credokompositionen um 1500, wie sie bisher im Neumarkter Cantional, in böhmischen und St. Galler Quellen nachgewiesen sind (vgl. die einschlägigen Veröffentlichungen von Dobroslav Orel, Otto Marxer und Arnold Schmitz). Leider ist diese Tradition, die auch höchst bemerkenswerte Auswirkungen auf die polyphone Credokomposition gehabt hat, noch immer nicht gründlich erforscht.
- Nr. 80: Leider transponiert mitgeteilt. Zur Literatur ist zu ergänzen Rudolf Gerber, *Zu Luthers Liedweisen*, Festschrift für Max Schneider zum 60. Geburtstag, Halle 1935, besonders S. 29 ff.
- Nr. 171: Ein Fall, wo man das Fehlen eines genauen Varianten-Berichtes besonders bedauert. Die Abweichung der letzten Zeile bei Bapst legt nahe, daß für die Melodie die Fassung der Böhmisches Brüder nicht (wie man aus der Formulierung des Kritischen Berichts entnehmen könnte) das Vorbild gewesen sein kann. Von „*Grates nunc omnes*“ kursierten zwei Melodiefassungen: 1. Spangenberg-Bapst-Straßburg usw., 2. Böhmisches Brüder-Triller. Wenigstens die Vertreter der 2. Fassung stehen in unmittelbarem Traditionszusammenhang.
- Nr. 177: Ende der 3. Zeile („Klarheit“) Bistropa.
- Nr. 179: Wieso das Halleluja „in seiner melodischen und metrischen Struktur von der übrigen Weise so sehr“ abweicht und deshalb „*choral*“ interpretiert werden mußte, ist nicht recht einzusehen, da es metrisch und rhythmisch mit den Zeilen 1–3, melodisch mit den Zeilen 1–2 offenkundig korrespondiert.
- Nr. 238: „*Carnis nube jam detecta*“ stammt aus einem Reimoffizium auf die hl. Hedwig und bildet dort einen Teil des 2. Resp. der 2. Noct. Vgl. *Analecta hymnica* 26, 1897, S. 87. Die Melodie habe ich nicht ermitteln können.
- Nr. 261: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Illuminatio mea et salus mea*“, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 82. Zur deutschen Fassung hat Walther Lipphardt wichtige textkritische Beiträge geliefert (*Deutsche Gregorianik als Versuch und Aufgabe*, Musik und Kirche 23, 1953, S. 141; dazu die Entgegnung von J. G. Mehl in *Musik und Kirche* 24, 1954, besonders S. 31).
- Nr. 278: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Beata es Maria*“, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 379.
- Nr. 282: Textvorlage (mit anderer Melodie) *Liber usualis*, S. 452.
- Nr. 310: Frei bearbeitete Textvorlage ist offenbar das Resp. „*Ite in orbem*“, mit anderer Melodie, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 258.
- Nr. 314/315: Vorlage (Text und Melodie) ist das Resp. „*Si bona suscepimus*“ in Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 282. Im *Handbuch* „germanische“ Melodievariante.

Nr. 316: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist das Resp. der Totenmesse „*Rogamus te, Domine*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 557.

Nr. 322: Die Umschrift in den Dreiertakt ist hier wie bei der Mitteilung der vierstimmigen Vorlage (Band I/2 S. 246) problematisch. Der Satz steht bei Calvisius im C mit Distinktionsstrichen nach jeder Zeile (vor der jeweiligen Pause); eine entsprechende Übertragung wäre vorzuziehen gewesen.

Nr. 381/393: Eine neue Quelle hierzu (Döbeln, um 1600) wird beschrieben in Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 100.

Nr. 455 f.: Auch zum Ps. 2 („*Quare fremuerunt gentes*“ — „*Warum toben die Heiden*“) verwendet. Beleg: Tenorstimme eines mehrstimmigen Satzes im hs. Anhang zum Tenorstimmbuch des Gesangbüchleins Walter 1524, Lutherhalle Wittenberg. Das Fragment ist zugleich wohl der erste Beleg einer deutschen Psalmotette mit c. f. aus der Umgebung Johann Walters (vgl. oben im Text zu I/2).

Nr. 458 e: Auch zum Ps. 124 (123) („*Wo der Herr nicht bei uns wäre*“) verwendet. Beleg wie oben, 455 f. In beiden Motetten nur die ungeraden Verse und die Doxologie vertont, c. f. offenbar wandernd, teilweise koloriert. Ich werde über die Quelle demnächst handeln.

504 b: 2. Zeile, 2. Halbzeile letzte Note Ganze statt Halbe. Außerdem müßte wohl, da es sich um eine mensurale Auflösung des Modelltones handelt, S. 404, 4. Zeile, 1. Halbzeile, 2. Note, in zwei Achtel geteilt werden (so in der Quelle). Überhaupt ist nicht immer ersichtlich, warum oft zwei Achtel zu einem Viertel zusammengezogen werden (bei entsprechender Silbenzusammenziehung im Text). Was bei Modelltönen mit strophischer bzw. zeilenweiser Textunterlegung sinnvoll ist, scheint z. B. bei Nr. 179 ganz störend und steht im Gegensatz zur Quelle (2. und 6. Zeile). Bei 215 b ist wegen der Unterlegungsschwierigkeiten bei der 2. und 3. Strophe entsprechend verfahren worden, was im Hinblick auf die praktische Verwendbarkeit gerechtfertigt ist, aber doch besser im Kritischen Bericht vermerkt worden wäre.

Nr. 510: Zu den Quellen ist für die Fassung Bapst zu ergänzen Hs. Zwickau XLV 108 (Vollhardt S. 142 Nr. 292): Fragment aus dem 16. Jahrhundert mit einer Variante zur genannten Fassung. S. 417, 2. Zeile „*Erbarm Dich über uns*“ nach der Quelle stets Apostrophe statt Bistrophe, die beiden ersten Noten *a* statt *f* (die im *Handbuch* versehentlich gegebene Fassung entspricht Bapst, nicht Klug).

Nr. 542: Text ist eine Auswahl von sechs aus insgesamt zwölf Strophen.

Nr. 585: Vorlage (Text und Melodie) ist die Antiphon „*Laudem dicite*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 476.

Nr. 589: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Ego dormivi*“, *Liber usualis*, S. 772.

Nr. 590: Textvorlage ist die Antiphon „*Domine refugium factus es nobis*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 98. Die dort gegebene Melodie ist der der deutschen Fassung nahe verwandt. Seite 537, Quelle 9: 1525, nicht 1524. Von Konrad Ameln im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 96 f., richtiggestellt.

Band I/2

Seite 2: 1. System Alt T. 4³ e' (nicht a').

Seite 16: 2. System Alt T. 3¹ zwei Viertel statt Halbe (oder im Baß die 1.—2. Note entsprechend zu Halbnote zusammenziehen).

Seite 33: Zur frühesten bisher bekannten Vertonung dieses Gloria-Liedes vgl. Anmerkungen zu Band I/1 Nr. 61. Der Satz ist auch insofern interessant, als er auf einen Satz über das „*Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*“ folgt. Beide Sätze bilden also eine deutsche *Missa brevis* (wohl die erste, die wir bisher kennen) und widerlegen damit die Auffassung, die deutsche

Missa brevis tauche erst am Ende des Reformationsjahrhunderts auf (so noch Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin-Darmstadt 1954, S. 79).

Seite 43: 1. System Superius T. 3² h' statt b'.

Seite 213: Hier wären besser die originalen Distinktionsstriche statt der regelmäßigen Mensurstriche gesetzt worden.

Seite 236: Es dürfte sich hier kaum, wie der Kritische Bericht meint, um einen „zweiten c. f.“ handeln, sondern um eine zweite Stimme, mit der zusammen der c. f. als zweistimmiges Modell tradiert wurde.

Seite 246: Zur Problematik des Dreiertaktes vgl. Anmerkungen zu Band I/1 Nr. 322.

Seite 249: Die Angabe der Weise zum 2. Teil des Werkes — Nr. 245 b — ist zu streichen. Es handelt sich um die gleiche, einstimmig bisher nicht nachzuweisende Melodie wie bei den Sätzen S. 333, 336, 343. Vgl. dazu den Kritischen Bericht zu S. 333.

Seite 532: Die „*Musikhs. Wien um 1570*“ stammt aus Meißen und ist von Caspar Peschel d. J. 1559 angelegt worden. Vgl. Guido Adler, *Die turbae einer deutschen Matthaeuspassion von 1559*, Festschrift für Rochus Frh. von Liliencron, Leipzig 1910, S. 17–34.

Seite 538: Bodenschatz ist in Lichtenberg im Vogtland, nicht Lichtenberg/Oberfranken geboren. — Jobst vom Brand ist 1517 geboren, 1570 in Brand bei Marktrechwitz gestorben. — Georg Falck ist um 1630 geboren. — Cornelius Freundt ist um 1535 geboren. — Johannes Eccard ist 1580 erst Vicekapellmeister, Kapellmeister nach 1601.

Seite 539: Nikolaus Gotschovius ist um 1575 in Rostock geboren. — Johann Jeep starb 1644 in Hanau. — Paul Kugelmann ist 1580 gestorben. — Balthasar Resinarius ist in Tetschen geboren, seit 1534 evangelischer Pfarrer in Böhmisches-Leipa, am 12. 4. 1544 gestorben.

Band II/I

Seite 7: Die beiden Oberstimmen sind zweckmäßig auszutauschen. So wohl auch in der Quelle, vgl. die Neuausgabe im *Erbe deutscher Musik*, Sonderreihe Band 2, S. 18.

Seite 231: Die korruptierte Stelle T. 80 ist durch die vorgeschlagene Emendation (Superius 3. Note a' statt h') nicht zu bessern. Am einfachsten wäre Alt, 2. Note, zwei Viertel c'—g statt Halbe c'.

Seite 385: Conrad Hagius ist 1616 gestorben. — Otto Siegfried Harnisch ist um 1568 geboren und 1623 in Göttingen gestorben. — David Köhler starb 1565. — Leonhard Lechner lies in der letzten Zeile: 264, nicht 248. — Caspar Othmayr war Rektor zu Heilsbronn bei Ansbach, nicht zu Heilbronn.

Seite 386: Die Angaben zu Leonhard Schröter sind nach Band I/2, S. 540, zu berichtigen.

Zur Geschichte des Musiklebens in Australien

VON ALPHONS SILBERMANN, z. Z. KÖLN

Die Blüte des modernen australischen Musiklebens kann ohne einen Blick auf seine kurze und bescheidene Vergangenheit nicht in der rechten Perspektive gesehen werden. Wenn man bedenkt, daß sich heute auf dieser gigantischen Insel des Pazifischen Ozeans mit ihren neun Millionen Einwohnern sechs permanente Sinfonieorchester finden, dann scheint es wie eine Kuriosität, daß erst im Jahre 1790 das erste Klavier nach Australien gebracht wurde und im Jahre 1826 zum ersten Male eine Serie von elf Amateurkonzerten in der Taverne der Freimaurer in Sydney stattfand. Bald jedoch, im Jahre 1834, ohne Zweifel einem Bedürfnis nach Musik und althergebrachten Sitten des englischen Heimatlandes folgend, gründeten einige

Siedler eine Philharmonische Gesellschaft, kauften sich — so berichten die Annalen — ein neues Klavier und gaben eine Reihe von öffentlichen Konzerten.

Von 1836 an folgte dann eine Periode musikalischer Aktivität, die als die Wallace-Deane-Periode des australischen Musiklebens bekannt geworden ist. Als erste einigermaßen reputierte Musiker kamen der in Irland geborene Geiger-Pianist-Dirigent Vincent Wallace und der in England gebürtige Geiger-Organist-Dirigent J. P. Deane nach Australien. Ihnen folgten große, mittelmäßige und unbedeutende von den britischen Inseln stammende Musiker, deren Aktivität, unter Überwindung der ungeheuerlichen Schwierigkeiten in einem Pionierlande, am Ende dazu geführt hat, daß man heute überhaupt von einem Musikleben in Australien sprechen kann.

Wallace und Deane waren nicht nur die ersten ausgebildeten Musiker, die öffentliche Instrumental-, Kammermusik- und Oratorienkonzerte veranstalteten, sondern auch die ersten, die 1836 in australischen Tageszeitungen die Gründung ihrer Musikschulen ankündigten. Der 21. September 1836 sah in Sydney das erste große Konzert, bei dem zum Erstaunen und zur Freude der Mitglieder der damaligen Kolonie Chorstücke aus Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung* mit voller Orchesterbegleitung aufgeführt wurden. Bei derartigen Gelegenheiten fand zwischen den beiden Musikern und ihren Familienmitgliedern, die auch als Musiker tätig waren, eine enge Zusammenarbeit statt, die der Entwicklung des australischen Musiklebens zum Vorteil gereichte.

Bereits 1838 fand in Australien das erste Musikfest statt, und die Zeitschriften aus dieser Periode berichten über eine Durchschnittsbesucherzahl von 300 Personen, eine Anzahl, die damals als recht ansehnlich galt. Auch von Operaufführungen erzählen jetzt die Tageszeitungen. So konnten wir in den Archiven feststellen, daß die ersten italienischen Opern, die vollständig in Australien aufgeführt wurden, Rossinis *Barbier von Sevilla* und Bellinis *La Sonnambula* waren (19. Juni bzw. 6. Dezember 1843). Zu dieser Zeit aber waren schon zahlreiche Musiker aus England und Irland nach Australien gekommen. So u. a. der in Canterbury geborene Isaac Nathan, der von einigen Historikern als der „Vater der Musik in Australien“ bezeichnet wird. Sie alle verdienten ihren Lebensunterhalt als Interpreten, Gelegenheitskomponisten, Dirigenten und Lehrer.

Erforscht man die Dokumente dieser Zeit bis — sagen wir — 1850, so sieht man deutlich ein stetes Anwachsen der musikalischen Aktivität, die sich von Hauskonzerten über Chor-, Promenaden- und Orchesterkonzerte bis zur Operette und Oper erstreckt. Das Musikleben konzentrierte sich im wesentlichen in der Hauptstadt der Mutterkolonie New South Wales, das heißt in Sydney, und erst von ungefähr 1850 an beginnen auch die anderen Zentren Zeichen einer Aktivierung des Musiklebens aufzuweisen. Es darf bei der Beurteilung dieser Epochen nicht übersehen werden, daß es die lange, mühsame und nicht ungefährliche Reise von drei Monaten vom Mutterland in die Kolonie äußerst schwierig machte, Australien kulturell durch Besuche hervorragender Künstler und Lehrer zu befruchten. Die Regelmäßigkeit, mit der das Land heute von führenden Künstlern besucht wird, war damals eine Seltenheit. Daher müssen die Dilettantenbemühungen, wie sie von lokalen „Gleeclubs“, Chor- und Orchestergesellschaften unternommen wurden, besonders unterstrichen werden: der Chorgesang überragte hierbei bei weitem jede andere musikalische Tätigkeit.

1879 brachte der Impresario J. C. Williamson, dessen umfangreiches Unternehmen heute nach wie vor eine Monopolstellung im Theaterleben Australiens einnimmt, die ersten Aufführungen der damals sehr populären Gilbert-&-Sullivan-Operetten, und 1893 präsentierte er dem australischen Publikum die erste vollständige italienische Operntruppe. Beide Unternehmen haben sich in regelmäßigen Abständen bis in unsere Tage wiederholt. Mit den zunehmenden Verbesserungen der Verbindung zwischen Europa, Amerika und Australien, mit dem stetig

wachsenden Wohlstand eines Landes, das einst nur als Strafkolonie diente, erwachte auch das Interesse großer europäischer Künstler an einer Konzertreise nach Australien. Manche von ihnen unternahmen diese Reise nur um der materiellen Vorteile willen, andere hingegen waren nicht nur daran interessiert, eine Terra nuova zu besuchen, sondern bemühten sich auch, einiges von jenem Besitztum zu übermitteln, das als kulturelles Gut bezeichnet werden darf — alle zusammen aber lieferten sie auf die eine oder andere Weise einen Beitrag zu der Entwicklung dessen, was heute als ein blühendes australisches Musikleben vor unseren Augen steht. Daher kann es diese geschichtliche Skizze nicht unterlassen, wenigstens einige der bekanntesten Künstler zu zitieren, die Australien einen Besuch abgestattet haben. So kamen zwischen 1900 und 1922 die große, in Australien geborene Melba, der Pianist Paderewski und die Pianistin Carreño. Man hörte Kubelik, Calvé, Clara Butt und bewunderte Harold Bauer, Mischa Elman, die Brüder Cherniavsky wie auch Moiseiwitch, Haifetz und den Chor der Sixtinischen Kapelle.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand das Musikleben Australiens auf seiner höchsten Entwicklungsstufe. Auf der einen Seite brachte die Verkürzung des Weges zwischen den verschiedenen Kontinenten ein plötzliches Stimulans, andererseits aber begann nun auch das lokale Musikleben mehr und mehr aktiv zu werden. Um diese Zeit hatten sich in den Städten Adelaide und Melbourne bereits Konservatorien etabliert, und jetzt entstanden überall im Lande private Musikschulen, die den Nachwuchs für die spätere Entwicklung auszubilden begannen. Mit der Überwindung der ersten, durch Fruchtbarmachung eines Landes bedingten Schwierigkeiten, mit dem Anwachsen des nationalen Wohlstandes und — nicht zu vergessen — mit dem dauernden Zuwachs nichtenglischer Einwanderer fand Australien mehr und mehr Zeit für Hausmusik, für Chorsingen, für Konzertbesuch und für die musikalische Erziehung seiner Kinder. Das 1901 von dem Engländer W. H. Wale als Privatunternehmen begründete „Sydney Conservatorium of Music“ wurde im Jahre 1914 unter der Leitung von Henry Verbrugghen eine Staatliche Musikhochschule. Dieser aktive und tatkräftige Musiker widmete sich nicht nur seiner erzieherischen Tätigkeit, sondern sah auch darauf, daß durch sein eigenes Streichquartett, seinen Chor und das von ihm gegründete Konservatoriums-Orchester Musik aller Arten in die weitesten Kreise der Bevölkerung eindrang. Durch Verbrugghens vielseitige Tätigkeit und durch die ständige systematische Vergrößerung der Musikhochschule wurde Sydney zu dem, was es heute ist: zum musikalischen Zentrum Australiens. Auf Verbrugghen folgten Arundel Orchard, Dr. Edgar Bainton, Sir Eugene Goossens und Sir Bernard Heinze als Leiter des Sydney-Konservatoriums. Sie alle sahen ihre Hauptaufgabe in der Erziehung eines musikalischen Nachwuchses, der in der Lage ist, den qualitativ und quantitativ ständig wachsenden Bedürfnissen der Bevölkerung gerecht zu werden.

Mit dem Aufkommen des Rundfunks und der Gründung der staatlichen „Australian Broadcasting Commission“ (A.B.C.) im Jahre 1932 verschob sich langsam das Schwergewicht des interpretativen Musiklebens von den einzelnen Konservatorien auf diese das ganze Land umspannende soziokulturelle Institution. Zur Zeit ihrer Gründung verfügte die A.B.C. über zwei kleine Orchester in Sydney und Melbourne, die aus 20 bzw. 15 Musikern bestanden. Schon 1933 wurden 45 Orchestermusiker permanent beschäftigt, und 1934 wurde als erster Gastdirigent dieses Orchesters Sir Hamilton Harty aus Europa von der A.B.C. nach Australien gerufen. Er gab fünf öffentliche Konzerte in Sydney und vier in Melbourne. Der Erfolg ermutigte die musikalischen Sachbearbeiter des Staatsrundfunks zur Gründung sinfonischer Ensembles in verschiedenen Großstädten und zur Einrichtung von Abonnementsreihen, die heute als „Celebrity Subscription Series“ das gesamte Musikleben Australiens überragen.

Das Interesse für diese Reihen entwickelte sich recht langsam. Im Jahre 1936 zählte die Abonnementsliste in ganz Australien nur 2522 Mitglieder. Hierdurch aber ließ sich die A.B.C.

nicht entmutigen. Sie brachte Träger weltberühmter Namen nach Australien, berief die Dirigenten Malcolm Sargent, Georg Schneevoigt und Georg Szell zur Leitung ihrer Orchester und stellte dem australischen Publikum u. a. solche auserwählte Künstler wie Pinza, Tauber, Lehmann, Huberman, Rubinstein, Schnabel und Dupré vor.

Heute besitzen die neun Millionen Einwohner Australiens die erstaunliche Zahl von sechs ständigen Sinfonieorchestern, und zwar in Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide, Perth und Tasmania. Jedes dieser Orchester hat seinen festen Dirigenten. Nach obiger Reihenfolge sind es: Nicolai Malko, Kurt Woess, Rudolf Pekarek, Henry Krips, John Farnsworth Hall und Kenneth Murison Bourn. Die Orchester werden gemeinsam von der jeweiligen Stadt, der jeweiligen Provinz und der A.B.C., unter deren aktiver Leitung sie stehen, finanziert. Sie wiesen im Jahre 1957 zusammen eine Abonnentenliste von über 50 000 Mitgliedern auf. Hiervon gehören 12 000 Abonnenten zu einer Reihe, die unter dem Namen „Youth Concerts“ nur Jugendlichen im Alter zwischen 16 und 25 Jahren zugänglich ist.

Unter der Leitung eines „Federal Director of Music“ kontrolliert die A.B.C. im Augenblick ungefähr 800 öffentliche Konzerte pro Jahr, von denen die meisten, mindestens teilweise, vom Staatsrundfunk übertragen werden. Dadurch geht diese Rundfunkorganisation weit über die im allgemeinen einer solchen Organisation zustehenden Aufgaben hinaus. Infolge ihrer nur durch das Staatsbudget eingeschränkten Freiheit kann sie es leisten, Künstlern, deren Auftreten sie als wesentlich für das Musikleben Australiens ansieht, die teure Reise nach Australien zu ermöglichen und Konzerte zu veranstalten, deren Programme mehr den künstlerischen Wert als den Erfolg berücksichtigen. Sie erfüllt somit wirklich Aufgaben, die ihr als soziokultureller Institution zukommen. Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß es ihr zu verdanken ist, daß nicht nur die größten Namen des Konzertpodiums nach Australien gebracht worden sind, sondern auch, daß sie — ohne diktatorischen Mißbrauch ihrer Monopolstellung — den musikalischen Geschmack Australiens so geleitet hat, daß es Künstlern nicht mehr, wie es früher war, möglich ist, sich mit Standardrepertoires zu präsentieren oder gar mittelmäßige Leistungen zu bieten. Allein in der Saison 1956/57 wurden Werke zeitgenössischer Komponisten, wie Beck, Blacher, Britten, Copland, Fortner, Fricker, Hindemith, Liebermann, Malipiero, Martinu, Milhaud, Orff, Schostakowitsch und vieler anderer mehr, gespielt; dadurch wurde eine erzieherische Verpflichtung erfüllt, die dieser Rundfunkorganisation — als Impresario und als Programmgestalter — obliegt.

Neben der A.B.C. bestehen nach wie vor zahlreiche private Organisationen, die alle auf ihrem eigenen Gebiet wertvolle Arbeit leisten. Besonders zu erwähnen ist hier die „Musica Viva“, die, sich auf Kammermusik konzentrierend, Abonnementskonzerte veranstaltet, durch welche das australische Publikum Ensembles wie das Pascal-, das Griller-, das Parrenin-, das Smetana-Quartett u. a. hören konnte. Zahlreiche Chorvereine pflegen ihre Kunst, und musikalische Gesellschaften von verschiedener Größe haben sich die Aufgabe gestellt, Musik aller Art durch lokale Künstler in Vororte und abgelegene Distrikte zu bringen. Auch die Musikwissenschaft ist heute durch Lehrstühle an den Universitäten Sydney, Melbourne und Adelaide vertreten. Durch die Umstände gezwungen, befaßt man sich dort meistens mit der technischen Seite der musikalischen Erziehung und ist daher noch nicht in der Lage, Resultate vorzulegen, die Anspruch auf musikwissenschaftliches Interesse erheben könnten.

In der Opernmusik war Australien lange Zeit von solchen privaten Impresarios abhängig, die bereit waren, das Risiko auf sich zu nehmen, ganze Operntruppen (einschließlich Bühnenausstattung, Kostümen, Dirigenten usw.) aus Europa zu importieren. Orchester mußten dazu notdürftig zusammengestellt und Theater- oder Kinosäle benutzt werden, die nicht immer geeignet waren, der Oper die ihr zukommende Atmosphäre und Qualität zu verleihen. Zwar bildeten sich hier und da lokale Operngruppen, die sich aber immer mehr oder weniger im

Rahmen des Dilettantischen bewegten. Erst das Zustandekommen des sogenannten „Elizabethan Theatre Trust“, eines durch private und öffentliche Gelder unterstützten Unternehmens, das als Vorläufer eines Staatstheaters angesehen werden darf, ermöglichte Operaufführungen mit dem Standard von Berufstheatern; solche finden jetzt regelmäßig in ganz Australien statt. Hierbei werden großenteils Sänger australischer Herkunft beschäftigt, und dadurch denjenigen ein künstlerisches Wirkungsfeld und ein Lebensunterhalt verschafft, die in früheren Jahren ihre Kunst fern von ihrem Heimatland ausüben mußten. Wenn sich heute immer noch eine große Anzahl ausübender australischer Künstler ins Ausland, hauptsächlich nach England, begibt, so bedeutet das zwar einen großen Nachteil für das australische Musikleben, ist aber — angesichts der im Augenblick noch geringen Bevölkerungszahl Australiens — unvermeidlich.

Daher rührt es auch, daß zahlreiche in Australien geborene Komponisten seit vielen Jahren in England wirken und für die Musikwelt als englische Komponisten gelten. Während die interpretative Seite des australischen Musiklebens heute ohne Bedenken mit anderen Ländern vorteilhaft verglichen werden kann, kann man das von der schöpferischen Seite nicht sagen, es sei denn, man zählte auch solche Persönlichkeiten zu den australischen Komponisten, die eine kurze Zeit in Australien gelebt haben oder dorthin ausgewandert sind. Hier aber von australischen Komponisten zu sprechen, wäre eine ebenso große Verfälschung historischer Tatsachen, wie die seit Jahren außerhalb Australiens lebenden und wirkenden Komponisten zu Australien zu zählen. Fast alle Musik, die im 19. Jahrhundert in Australien komponiert worden ist, ist von Musikern geschrieben, die von Europa nach Australien gekommen und dort eine Weile ansässig waren. Erst das 20. Jahrhundert hat bodenständige australische Komponisten hervorgebracht, von denen einige erwähnt werden sollen. An erster Stelle steht der in Melbourne geborene Alfred Hill, ein außerordentlich fruchtbarer Komponist, der oft als der Altmeister der australischen Komponisten bezeichnet wird. In vielen seiner Werke stützt er sich auf eine aus der Musik der Maoris, der Eingeborenen Neuseelands, gewonnene Inspiration, die sich durch einen gehaltvollen Lyrismus auszeichnet. In der gleichen Richtung schreiben der in Sydney geborene Ernest Truman und der aus Südaustralien stammende Brewster Jones, der durch die Aufzeichnung des Gesangs australischer Vögel eine gewisse Bedeutung erlangt hat. Zwischen diesen Meistern und der jüngeren Generation stehen die in Sydney ansässigen Komponisten Frank Hutchens und Lindley Evans, deren Werke stark der Linie eines Edward Elgar folgen. Von den jüngeren australischen Komponisten wären Margaret Sutherland, Roy Agnew, Miriam Hyde, John Antill, Malcolm Williamson und Raymond Hanson zu erwähnen, die alle auf ihre Art versuchen, den Anschluß an die verschiedenen Kompositionstechniken der Gegenwart herzustellen. Einige, wie z. B. William G. James, haben sich darauf konzentriert, durch ihre Arbeiten zum Entstehen einer australischen Folklore beizutragen. Auch auf diesem Gebiet versucht der Staatsrundfunk zu helfen, indem er Kompositionswettbewerbe ausschreibt und den australischen Komponisten durch Rundfunksendungen die Möglichkeit verschafft, gehört zu werden.

Das australische Musikleben, wie es heute in voller interpretativer Blüte, jedoch in schöpferischer Mittelmäßigkeit vor uns steht, bietet Kulturbeobachtern ein ausgezeichnetes und faszinierendes Beobachtungsfeld. Es zeigt über eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne auf, wie die Funktionen der individuellen Musikpioniere von der soziokulturellen Institution Rundfunk übernommen worden sind. Worüber man sich in anderen Ländern noch streitet, hier in Australien ist bereits jene Institutionalisierung und mit ihr jene Planung eines Musiklebens unternommen worden, die dazu führen kann, den musikalischen Bedürfnissen einer strukturell stark gemischten soziomusikalischen Gesellschaft gerecht zu werden.

J. N. Schelbles Bearbeitung der Matthäuspassion J. S. Bachs

VON GEORG FEDER, KÖLN

Über Schelbles Bearbeitung der Evangelistenrezitative der *Matthäuspassion* finden sich in der Literatur gelegentliche Bemerkungen, die sich anscheinend nicht auf wirkliche Anschauung, sondern nur auf die Nachrichten Moritz Hauptmanns stützen, der sie kannte. Man vermutete hinter ihnen eine Art von „Rossinischem *Secco*“¹ oder von „*Parlando*“² oder von „*Graunschem Stil*“³. Näher läge jedoch ein Vergleich mit manchen Rezitativen in den etwa gleichzeitigen *Festzeiten* Carl Loewes. — Schelbles Bearbeitung ist nicht so sehr durch die Person des Bearbeiters von Interesse, sondern durch ihre symptomatische Bedeutung in der Geschichte des Bach-Kults. Sie gehört eigentlich noch nicht deren romantischer Periode an, die erst Mendelssohn richtig einleitete, sondern eher noch der aufgeklärten, klassizistischen, die an Bach fast mehr zu kritisieren als zu loben fand (vor allem seine als Selbstzweck beurteilte „*Künstlichkeit*“, seinen „*affektierten Wortausdruck*“^{3a}, seine dissonanten „*durchgehenden Noten*“, seine „*frostigen*“ und „*geschmacklosen*“ Texte). Das ist aus der Reaktion der nachbachischen Zeit gegen das eigentümlich Barocke, aus ihrem kritischen Geist und ihrer überzeugten Sicherheit in Geschmacksfragen (Musterbeispiel sind die berichtigten Gesangbuchverbesserungen) verständlich. In Sachen der Kirchenmusik galten ihr „*Erbaulichkeit*“, „*edle Simplizität und Würde*“ als die obersten Gebote, die auch noch für die protestantische kirchenmusikalische Restauration weithin in Geltung blieben. Sie wirkten sich als hemmende Fessel auch auf Schelbles Bachverständnis aus, so kühn sein Eintreten für die *Matthäuspassion* zu seiner Zeit an sich auch war.

Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. bewahrt unter der Signatur Mus. Hs. 147 eine Partitur der *Matthäuspassion* in zwei Bänden, die die alte Kennzeichnung *Bibliothek des Cäcilien-Vereins*, 11 bzw. 11^A (mit Rotstift 8 bzw. 8a) trägt, also aus der Frühzeit des 1818 (nominell aber erst 1821) von Johann Nepomuk Schelble (1789—1837) gegründeten, nachmals berühmt gewordenen Frankfurter Chores stammt⁴. Es handelt sich um eine anscheinend sorgfältige Abschrift des frühen 19. Jahrhunderts, die durch ihre Notationsweise (Altstimmen im Sopranschlüssel, allerdings nicht immer) und die gelegentliche Bezeichnung von Singstimmen als *Zion* und *Chor der Gläubigen* auf die Berliner Singakademie zurückzuweisen scheint. Die beiden Bände zeigen die typischen Merkmale einer viel benutzten Dirigierpartitur. Insbesondere finden sich Eintragungen mit Bleistift, Rotstift und Tinte, die nicht alle von derselben Hand, in der Hauptsache aber wohl von Schelble herrühren, der Dirigent des Cäcilien-Vereins war und als solcher das Werk nach langer Vorbereitung zuerst am 2. Mai 1829, also kurz nach Mendelssohns glänzenden Berliner Aufführungen, und von da ab öfter zu Gehör brachte. Die Eintragungen bestehen in Korrekturen, Vortragszeichen, Besetzungsangaben, Generalbaßakkorden, Streichungen und substantiellen Eingriffen. Die zwei- bis vierstimmigen Generalbaßakkorde finden sich in den *Seccorezitativen* als mehr oder weniger vollständige Aussetzungen des Continuo in tiefer Lage (im System des Continuo selbst) und sind vermutlich für zweihändiges Klavierspiel gedacht. Ganz sporadisch sind an Stelle der Akkorde oder gleichzeitig mit ihnen Generalbaßziffern zugesetzt. In den übrigen Nummern finden sich

¹ H. J. Moser: *Geschichte der deutschen Musik*, 2. Band, 2. Halbband, Stuttgart 1924, S. 152 f.

² Oskar Bormann: *Johann Nepomuk Schelble 1789—1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Frankfurt a. M.*, Diss. Frankfurt a. M. 1926, S. 39. Die im folgenden beschriebene Partitur und ihre Einlagen finden dort keine Erwähnung.

³ Gerhard Herz: *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Kassel 1935, S. 98.

^{3a} Vgl. des Verf. Referat im Kongreßbericht Hamburg 1956.

⁴ Auf Anfragen erhielt der Verf. eingehende Auskünfte von Wolfgang Schmieder, der auch freundlicherweise die Partitur für die Untersuchung zur Verfügung stellte. Ferner dankt Verf. Herrn Archivdirektor Dr. Meinert (Stadtarchiv Frankfurt a. M.).

Ziffern noch seltener. Zu den Besetzungsangaben sei bemerkt, daß die Oboi da caccia (notgedrungen) in einigen Sätzen durch Bratschen, in anderen durch Klarinetten wiedergegeben werden. In einigen Sätzen wirkte die Orgel mit. Einige Choräle und andere Chorsätze sind einem *Solo-Chor* zugeteilt. Substantielle Eingriffe, soweit sie nicht die biblischen Rezitative betreffen, sind selten: sie erstrecken sich auf gelegentliche Ausfüllungen von „leeren“ Stellen der Instrumentalbegleitung bei Kadenz, Tiefertransposition hochgelegener Töne in den Singstimmen um eine Oktave und Streichung von Vorschlägen. Im Continuo der Altarie Nr. 47 „*Erbarme dich*“ wird *stacc*: statt *pizzicato* gefordert. Im Schlußchor des 2. Teils wird die Deklamation $\overset{\text{me}}{\text{ne}} \text{-(der)}$ immer durch die Form $\overset{\text{me}}{\text{ne}} \text{-(der)}$ ersetzt. Mit den drei letztgenannten Änderungen haben wir schon das Gebiet der ästhetischen Willkür erreicht, die hier jedesmal an die Stelle des Reizvollen oder Originellen etwas Gewöhnliches setzt. In Nr. 57 sind die Worte „*er trieb die Teufel fort*“ in echt rationalistischer Weise zu „*er trieb das Böse aus*“ verwässert. Ebenda sind in Takt 8 einige hohe Noten durch tiefere ersetzt; unglücklicherweise fällt nun ein Abwärtssprung auf das Wort „*aufgerichtet*“⁵. Die Kürzungen sind erkennbar an den umgeknickten unteren Ecken der Blätter, z. T. mit den Spuren des sie ehemals zusammenklebenden Siegellacks oder Papierstreifens, an den Löchern in den Blatträndern, die von Nadeln oder Klammern herrühren, an den *vi-de-ver*-merken, sonstigen Zeichen, Textmarken und Durchstreichungen. Auch weisen die so als gestrichen bezeichneten Stellen in der Regel keinerlei Eintragungen auf. Demnach fallen sechs von elf madrigalischen Rezitativen weg: Nr. 9. 18. 28. 40. 60. 65; acht von fünfzehn Arien: Nr. 10. 19. 29. 41. 51. 61. 66. 75, zu denen noch das Da Capo von Nr. 26 und, wenigstens zeitweise, die Nr. 12 gekommen sind. Die Vernachlässigung der madrigalischen Partien paßt gut zu der Tatsache, daß unter den posthumen Bach-Drucken bis 1828 mit Ausnahme der erfolglosen (!) Ausgabe der Kantate Nr. 80 nur solche Vokalwerke vorkommen, die lateinischen, biblischen oder (gern umgedichteten) Choraltext, aber keinen Madrigaltext aufweisen. Bei den zwölf Chorälen sind die Angaben widersprechend: wenigstens zwei (Nr. 38, 53) sind immer gestrichen gewesen, sechs weitere (Nr. 21. 23. 44. 48. 55. 72) und vielleicht auch Nr. 63 scheinen mindestens zeitweise übersprungen worden zu sein. Im Schlußchor des 1. Teils war, wenigstens zeitweise, der Abschnitt „*Von einer Jungfrau rein und zart für uns er hie geboren ward, er wollt' der Mittler werden*“ gestrichen. Zum Vergleich seien Mendelssohns Streichungen von 1829 angegeben: vier madrigalische Rezitative, zehn Arien und sechs Choräle⁶. Hinsichtlich der nichtbiblischen Teile der Passion halten sich Schelble und Mendelssohn also etwa die Waage, wenn Mendelssohns Auswahl vielleicht auch geschickter ist. Anders ist es bei den biblischen Teilen. Mendelssohn hat nur zwölf von 141 Versen gestrichen, Schelble etwa 50⁶, also gut ein Drittel. Außerdem komponierte er einen Teil der übrigen um, was Mendelssohn nicht getan hat. Die Umkomponierungen sind zum kleinsten Teil in der Partitur (mit Blei- und Rotstift), zum größten Teil auf eingeklebten Blättern (mit Tinte) vorgenommen worden. Der Schreiber aller Blätter mit einer bzw. zwei Ausnahmen ist offenbar Schelble⁷. — Betrachten wir nur den zweiten Teil der Passion, so ist von den biblischen Rezitativen, nach Takten gerechnet, fast die Hälfte gestrichen. Vom Rest der biblischen Rezitative sind etwa zwei Drittel, allerdings mit Teiltranspositionen und Continuo-

⁵ Vgl. des Verf. ungedruckte Kieler Dissertation 1955: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750—1950. I. Die Vokalwerke*, Kap. B.

⁶ Die genaue Zahl läßt sich nicht angeben, da auch Teile von Versen gestrichen sind.

⁷ Wie mir W. Schmieder schon freundlicherweise mitgeteilt hatte. — Einen Beleg für Schelbles Handschrift bietet sein Brief vom 1. Juli 1822 in den *Belegen zu den Proclamations- und Copulations-Protocollen 1822 der gemischten Kirchen- und Schulkommission Nr. 61* im Stadtarchiv Frankfurt a. M. Schelbles musikalische Autographie in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. und das Autograph in der Berliner Staatsbibliothek sind dagegen, nach Schelbles Gewohnheit, nicht signiert, können aber kaum angezweifelt werden. Das übrige, von Bormann benutzte authentische Material ist heute verschollen: vor allem der „*Scheringsche Fund*“ und die Hüfänger-Briefe. Die Akten des Cäcilienvereins-Archivs sind im letzten Kriege vernichtet worden. Den anderen vereinzelt Briefen, die früher in verschiedenem Privatbesitz verstreut waren, hat Verf. nicht mehr nachgeforscht.

Änderungen⁸, die das tonale und harmonische Gefüge ändern, beibehalten, und fast ein Drittel ist umkomponiert. Die Umkomponierungen betreffen fast nur die Partie des Evangelisten. Von dieser kam im 2. Teil der Passion nur die Hälfte zu Gehör, und davon waren noch etwa zwei Fünftel umkomponiert. Im 1. Teil ist von den biblischen Rezitativen, wieder nach Takten gerechnet, knapp ein Drittel gestrichen (was vielleicht mit dem relativ geringen Anteil der Evangelistenpartie zusammenhängt): Nr. 8, T. 11 (2. Hälfte) bis Schluß, Nr. 27, Nr. 30, T. 1–9. Des logischen Anschlusses wegen mußte der Anfang des folgenden textlich geändert werden, wurde aber gleichzeitig musikalisch vereinfacht und tiefer gelegt:

Beispiel 1

Je - sus ging hin be - te - te und sprach

Ferner sind gestrichen Nr. 32, T. 1–17 (1. Viertel), und Nr. 34, bis auf den folgendermaßen vereinfachten und tiefer gelegten Schluß:

Beispiel 2

Da ver - lie - ben ihn al - le Jün - ger und flo - hen

Beide Stellen sind im Vergleich zum Original teilnahmslos deklamiert.

Nun zu den biblischen Rezitativen im 2. Teil der Passion! Nr. 37 und T. 1–5 (1. Hälfte) von Nr. 39 hat Schelble zusammengefaßt und auf einem eingeklebten Blatt neu geschrieben. Dabei sind T. 3 „dahin“ bis T. 11 „hinauswollte“ von Nr. 37 und T. 1–3 „keins“ von Nr. 39 weggefallen. Im übrigen waltet die Absicht, die Partie des Evangelisten tiefer zu legen: in Nr. 37 im Grunde um einen Ganzton, in Nr. 39 innerhalb der Tonart. Aber auch in Nr. 37 kommen Änderungen der Intervalle und Rhythmen hinzu, so daß das Original nur noch schattenhaft erkennbar bleibt. Die Affektspannung ist geringer als im Original und die neue Deklamation z. T. unwahr. In Schelbles Fassung sind nachträglich mit Blei- und Rotstift einige Töne durch die dem Original entsprechenden ersetzt worden. Der abschließende Lauf mit Kadenz im Continuo des folgenden Duets der faschen Zeugen ist (wohl als überflüssiger barocker Schnörkel) weggestrichen, ebenso der restliche rezitativische Teil. — Der Anfang von Nr. 42 ist textlich verkürzt und musikalisch folgendermaßen eingeebnet und banalisiert:

Beispiel 3

Und der Ho - he - prie - ster sprach zu Je - su

T. 13 der Singstimme ist durch Änderung der 2. Note in *c'* geglättet; dadurch wird der affektvolle Akzent auf „zer-riß“ getilgt. Das Rezitativ Nr. 43 ist auf eingeklebtem Blatt neu geschrieben und dabei sind der Text im klassizistischen Sinne „geschmackvoller“⁹ und die Musik harmloser gemacht worden. Der Anlaß war ursprünglich wohl nur die Tie-

⁸ Der Continuo ist außer in den Rezitativteilen, deren Singstimme umkomponiert ist, auch in folgenden Nummern mehr oder weniger verändert: Im 1. Teil Nr. 15. 20 (u. a. der Sechzehntellauf in T. 2 ausgemerzt und in T. 9 das dissonante *cis* in das harmlosere *H* geändert, also glättende Tendenz); im 2. Teil Nr. 54. 56. 59. 62. 68 (der 2. Continuo-Ton aus dem dissonanten *Fis* in das konsonante *c* geändert), 71. 76.

⁹ „Sie schmäheten ihn und schlugen ihn mit Fäusten, etliche aber schlugen ihn ins Angesicht, und sprachen“; original: „Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht, und sprachen“.

ferlegung. Die Neufassung ist später mit Rotstift z. T. verändert, aber dabei nicht dem Original angeglichen worden. — Nr. 45 hat Schelble auf eingeklebtem Blatt unter Weglassung der Takte 2 „und“ bis 15 „nicht“ einen Ganzton tiefer gelegt und darüber hinaus aller charakteristischen Konturen beraubt:

Beispiel 4

Pe-trus a-ber saß drau Ben im Pal-last, und ü-ber ei-ne klei-ne

Wei-le tra-ten hin-zu die da star-den und sprach-en zu Pe-tro

Bei Bach durchmißt der Evangelist den Tonraum einer Duodezime, hier nur den einer Quinte, bei Bach ist die Linie durch dreizehn Sprünge gebrochen, bei seinem Bearbeiter nur durch fünf, von denen keiner größer als eine Quinte ist und drei nur eine Terz betragen, während Bach auch Sexten, Septimen und Oktaven einführt. Gegenüber der barocken Energie der originalen Fassung ist die Umkomponierung klassizistisch blaß. — Nachträglich sind mit Rotstift einige Noten dem Original angeglichen worden. Auch in der Partitur selbst findet sich ein Ansatz zur Tiefertransposition und Umänderung des Originals. — Der Rezitativteil von Nr. 46 ist auf eingeklebtem Blatt neu geschrieben, zwar nicht von Schelbles Hand, vielleicht aber von ihm (mit Tinte) korrigiert. Die Tintenkorrektur besteht hauptsächlich in einer Streichung der Takte 28—30. Es handelt sich wieder um eine Tiefertransposition, verbunden mit weiteren Änderungen, die hauptsächlich auf Ausmerzungen von großen Sprüngen und anderen Unbequemlichkeiten für den Sänger (Schelble selbst, der eigentlich kein Tenor, sondern ein hoher Bariton war, sang 1829 die Evangelistenpartie) gerichtet waren, aber den Ausdruck entscheidend schwächen, z. B. in den ersten beiden Takten folgendermaßen:

Beispiel 5

Da hub er an sich zu ver-fluchen und zu schwö-ren

Mit Bleistift sind einzelne Noten der Neufassung etwas mehr dem Original angeglichen. — In Nr. 49 sind T. 11 „und“ bis 13 „Ältesten“ gestrichen und an den Nahtstellen einige Noten des Anschlusses wegen geändert. — Nr. 50 und 52 sind gestrichen. — In Nr. 54 sind T. 8 „Und“ bis 27 „ihnen“ gestrichen und auf einem eingeklebten Blatt durch ein paar uncharakteristische Noten ersetzt. Nr. 56 und 59 bleiben. Der letzte rezitativische Teil von Nr. 59 ist einen Ganzton tiefer transponiert. Vom Schluß dieser Nummer wird nach Nr. 62 T. 4 „und“ gesprungen (das „und“ ist bei diesem Sprung eine unlogische Verknüp-

fung) und des Anschlusses wegen eine Note der Singstimme verändert. — Nr. 64 und der erste rezitativische Teil von Nr. 67 sind auf einem eingeklebten Zettel in verkürzter Form neu geschrieben. Von Nr. 64 fehlen T. 2 „zogen“ bis T. 4 „an“ und T. 6 bis Schluß; von Nr. 67 fehlen T. 1—6 und 7 „teilten“ bis 25 „gingen“. Das Übriggebliebene ist mit notwendigen textlichen Modifikationen meist einen Ganzton tiefer gelegt und darüber hinaus musikalisch fast völlig umgestaltet¹⁰. Diese Kurzfassung (der Anfang mit zwei Auswahlösungen) ist in sich tonal ziemlich konfus und deklamatorisch nicht immer geschickt. — Im zweiten Rezitativabschnitt von Nr. 67 sind T. 40—41 durch entsprechende Schlüsselvorzeichnung einen Ganzton tiefer transponiert¹¹, T. 42—43 und der folgende Chor sollen dagegen anscheinend ihre originale Tonart behalten. — Auch in der Partitur ist Nr. 64 auf die gleiche Weise wie in der Einlage zusammengestrichen, aber nicht umkomponiert, sondern nur teilweise einen Ganzton tiefer transponiert. Dann geht es an der entsprechenden Stelle der Einlage weiter, die aber (mit Bleistift) korrigiert ist; teilweise stellt die Korrektur das Original wieder her, teilweise entfernt sie sich noch weiter von ihm. — Nr. 68 bleibt. — In Nr. 71 sind T. 9 „Das“ bis T. 12 „verlassen“ gestrichen, der letzte rezitativische Teil im glättenden Sinne retuschiert und der geschwächte Ausdruck durch dynamische Mittel kompensiert:

Beispiel 6

A - ber Je - sus schrie - e a - ber - mal laut und ver - schied.

f pp

In Nr. 73 sind T. 14—18 in der Partitur tiefer gelegt und z. T. eingebnet, Takt 21—29 sind gestrichen. Das *de* der Strichanweisung *vi-de* ist durch das aufgeklebte Blatt verdeckt, auf dem T. 30 bis Schluß neu geschrieben worden sind, und zwar in tieferer Lage und mit weitestgehenden substantiellen Änderungen im nivellierenden Sinne. Das Ergebnis ist wieder ein „normales“, spannungsarmes Rezitativ, das mit Bachs echtem Rezitativ keine personalstilistische Ähnlichkeit mehr aufweist:

Beispiel 7

Am A - bend kam ein rei - cher Mann von A - ri - ma -

the - a der hieß Jo - seph wel - cher auch ein Jün - ger Je - su war, der

6

¹⁰ Wegen des tonartlichen Anschlusses muß der folgende Chor „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ einen Ganzton tiefer gesungen worden sein. Die Frage der Instrumentalbegleitung bleibt unklar; jedenfalls „Org. tacet“.

¹¹ Also an die Tonart anknüpfend, in der der vorhergehende Chor zweifellos gesungen wurde.

ging zu Pi-la-to, und bat ihn um den Leich-nam Je-su, da be-

(b)
Fahl Pi-la-tus man soll-te ihm ihn ge-ben

In Nr. 76 sind T. 1—11 und T. 12 „der da“ bis T. 13 „Rüsttage“ gestrichen. Im Stehen-gebliebenen des 1. Rezitativteils und im 2. Rezitativteil ist die Singstimme relativ unwesentlich verändert.

Insgesamt ging es Schelble bei den biblischen Rezitativen außer um Kürzungen nicht nur darum, die Partie des Evangelisten tiefer zu legen — denn das hätte schonender bewerkstelligt werden können —, sondern auch darum, ihre musikalische Deklamation unpathetischer, weicher und schlichter zu gestalten. Bachs biblischen Rezitativen höhere musikalische Bedeutung beizumessen, wird ihm, im Gegensatz etwa zu A. B. Marx, ebenso fern gelegen haben wie Moritz Hauptmann, der Schelbles Verfahren in aufschlußreicher Weise verteidigt hat⁵.

Auch für den 1. Band der Partitur müssen Rezitativkomponierungen vorhanden gewesen sein. Zwei davon finden sich auf den Rückseiten von aufgeklebten Blättern im 2. Band (daher im obigen nicht berücksichtigt): Nr. 32, T. 7—8 (ganz anders als das Original), und Nr. 15, T. 7—15 (relativ wenig geändert, von der Hand dessen, der den Rezitativteil von Nr. 46 geschrieben hat). Weitere Einlagen dürften verloren gegangen sein, vielleicht auch für den 2. Teil, denn es ist schwer einzusehen, warum Schelble nur halbe Arbeit gemacht haben soll, und überdies muß man Hauptmanns Berichten entnehmen, daß nicht nur einige, sondern mindestens der größte Teil der Evangelistenrezitative betroffen waren, denn Hauptmann schreibt am 19. März 1836 an Hauser: „Die Recitative des Evangelisten hab' ich schon für die erste Aufführung¹² von Schelble kommen lassen, sie sind ganz umgearbeitet wie Sie wohl wissen.“ Wie dem auch sei, die vorhandenen Noten lassen die zugrunde liegenden Absichten genügend deutlich erkennen. Sie decken sich im wesentlichen mit denjenigen, die auch die Änderungen in Bachschen Vokalwerken durch C. Ph. E. Bach und Zelter bewirkt haben und auf klassizistische Mäßigung der barocken Affektsprache Bachs hinauslaufen.

Aus dem neueren Mozartschrifttum

2. Nachlese

VON WILLI KAHL, KÖLN

Dem Sammelbericht über die Mozartliteratur des Gedenkjahres¹ und der inzwischen notwendig gewordenen Nachlese² möge ein neuer Bericht folgen, der zunächst etwas weiter ausholen muß. Es gilt, eine bis auf das Jahr 1950 zurückreichende Veröffentlichung zu wür-

¹² In Kassel (1833). Siehe dazu neuerdings H. Heussner in der „Musikforschung“ XI, S. 337 ff.

¹ Mf. IX, 1956, S. 309—316.

² Ebda. X, 1957, S. 526—531.

digen³, die in bisher ununterbrochener Folge heutzutage für Mozart jenes periodische Schrifttum vertritt, das für andere Komponisten, etwa Bach, Händel oder Beethoven, in Gestalt der ihnen zugeordneten Jahrbücher längst zu den wichtigsten Forschungsgrundlagen gehört. *Mozart-Jahrbücher* gibt es freilich nicht erst seit 1950. Sehen wir von den älteren, äußerlich etwas schwächlichen, aber doch recht inhaltreichen *Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin* (seit 1895) und den *Mozarteum-Mitteilungen* (seit 1918) ab, so machte H. Abert zuerst 1923 einen großzügigen Versuch mit dem von ihm herausgegebenen *Mozart-Jahrbuch*, das aber bereits 1929 mit dem 3. Band ein Ende fand. Zu diesem letzter erschienenen Jahrgang mußte R. Gerber im Vorwort feststellen, mit Aberts unerwartet frühem Tod 1927 sei „*der Glanz erloschen, der dem Werk bis dahin die Anerkennung und den Erfolg gewährleistet hatte*“. Eine Organisation hätte das Jahrbuch längst stützen und fördern müssen. Das war wenigstens 1941 erreicht, als E. Valentin „*im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg*“ mit einem *Neuen Mozart-Jahrbuch* in die Bresche sprang. Aber auch ihm waren nur drei Jahrgänge beschieden (bis 1943). Die Zeitumstände ließen kaum anderes erwarten.

Mit Recht sah dann das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum nach dem letzten Kriege eine seiner vornehmsten Aufgaben in der Wiederbelebung des Mozartjahrbuchs. Hier ergab sich seit dem 1932 erschienenen *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, 1931* endlich wieder willkommene Gelegenheit, die Vorträge dieser jährlichen Veranstaltungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie bestreiten also auch weithin den Inhalt dieses neuen Mozartjahrbuchs. Eines seiner Pflichtstücke wurde dann seit dem zweiten Jahrgang eine zumeist von Rudolf Elvers betreute Mozartbibliographie auf internationaler Grundlage, zunächst einmal bis 1945 zurückgreifend. Sie leistet, was in solchem Rahmen zu leisten ist, wirft aber natürlich die Frage nach einer weiter ausholenden Erfassung des Mozartschritttums, die den bibliographischen Versuch Otto Kellers von 1927 gründlich zu überholen hätte, erst recht wieder auf. Verdienstvoll ist übrigens im Jahrbuch 1950 eine knappe, aber vielsagende Zusammenstellung der *Verluste aus dem Mozart-Museum und Mozart-Archiv*. Wo sollte man sonst davon Kenntnis erhalten, wenn nicht an dieser Stelle?

Daß das thematische Schwergewicht der Beiträge mehr auf Seiten der Werkforschung liegt, ist von der allgemeinen heutigen Wissenschaftslage aus verständlich. Auf rein biographischem Boden bewegen sich nur Beiträge von Alfred Orel (1951, kritischer Bericht über Mozarts Reise nach Wien von 1773), Ernst Fritz Schmid (1955), der als Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe in Italien sozusagen als „*Nebenfrüchte*“ allerlei neue Nachrichten über die italienischen Reisen des Meisters gewinnen konnte, und von Johannes Dalchow, der (1955) über seine pathographischen Untersuchungen zu Mozart berichtet, ein Thema, das neuerdings nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage der Todesursache bekanntlich starkes Interesse erregt hat. Der Vortrag Geza Rechs auf der Mozarttagung 1951 über das Salzburger „Mozart-Wohnhaus“, das 1944 zu zwei Dritteln zerstörte Tanzmeisterhaus, mündet in einem Aufruf an die Öffentlichkeit im Sinne des Denkmalschutzes. Mozarts Persönlichkeit würdigt mit bekannter überlegener Materialkenntnis Erich Valentin (1951). Das ergibt eine feinsinnige Studie über Mozarts „*gegenwartsnahes Denken*“, insbesondere über den Spätstil der 20 Puchbergbriefe (1788–1791). Derselbe Verf. zeichnet (1952) anschaulich Mozarts Zeit und Umwelt, an der er zwar „*äußerlich, existenziell*“ scheiterte, sich aber doch „*aus der Zeit über die Zeiten als schöpferische Persönlichkeit herausklob*“.

³ *Mozart-Jahrbuch 1950–1955*. Hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg 1950, 1953, 1954, 1955, 1956. Die Zitate in Klammern beziehen sich auf die jeweilige Jahrgangsbezeichnung, nicht auf die Erscheinungsjahre.

Über die Person Mozarts hinaus weitet sich der Blick zu seiner Familie und ihrer Geschichte. Da gibt E. F. Schmid im Anschluß an seine frühere grundlegende Veröffentlichung (*Ein schwäbisches Mozartbuch*, 1948) eine ungemein ergiebige Nachlese von David I. Mozart bis auf die Generation des Wolfgang Amadeus, ebenso beschäftigt ihn der Vater Leopold (1951, 1952), dem er die angeblich Haydn'sche *Kindersinfonie* glaubt zuschreiben zu können. Walter Hummel, der Verf. des maßgebenden Buchs über Mozarts Söhne⁴, führt (1954) in *Quellen und Schrifttum zur Darstellung ihrer Lebensbilder* ein, während Franz Martin (1950) eine bekannte Legende über das Bildnis *Nannerl im Galakleid* (Mozartmuseum, Salzburg) zu zerstören weiß.

Eine große Zahl von Persönlichkeiten aus Mozarts Umwelt werden, mehrfach zum ersten Mal überhaupt, näher gewürdigt. Hier müssen einige knappe Hinweise genügen: Bullinger, Eybler, die Paradies, Graf Hatzfeld, Mesmer, Reindl, J. B. Henneberg, Schikaneders Kapellmeister, werden behandelt. Besonders hervorzuheben wären etwa die Studien von Robert Haas (1951) über Eberl, die Ergebnisse der Kölner Dissertation von Fr. J. Ewens von 1927 in manchem ergänzend, von A. Orel über die Gräfin Thun (1954), eine edle Mäzenatengestalt, von R. Haas über die bisher ganz im Dunkel gebliebene Persönlichkeit Wenzel Müller (1953) und endlich E. F. Schmid's Aufsatz über den Baron van Swieten als Komponist (1953), den als solchen schon einmal Reinhold Bernhardt⁵ gewürdigt hatte. Schmid erschließt neue Quellen wie den bisher unbekanntenen Briefwechsel mit Graf Cobenzl, macht mit zwei französischen Singspielen und weiteren Sinfonien bekannt. Mozarts Beziehungen zu Händel bespricht Karl Gustav Fellerer (1959), Parallelen zu Piccinni und Gluck zeigt Wilhelm Fischer (1953), während Roland Tenschert das naheliegende Thema *Richard Strauss und Mozart* (1954) behandelt. Zu den persönlichen kommen mancherlei örtliche Beziehungen, wenn etwa Paul Nettel (1954) von der frühen Mozartpflege in Amerika, von Da Pontes Wirken in New York und der von Goethe mitveranlaßten Reise des Prinzen Bernhard von Weimar nach Amerika berichtet, dem Hörer einer der ersten *Don-Giovanni*-Aufführungen in New York (alles Hinweise auf bisher wenig Bekanntes), oder wenn derselbe Verf. (1953) von Prager Kinderliedern spricht, deren eines auf die Melodie des „*Se vuol ballare*“ aus dem *Figaro* gesungen wurde. A. Hyatt King schneidet schließlich das Thema *Mozart und England* an (1953), wobei besonders auffällt, wie stark Mozart von englischen Verlegern, vor allem mit seinen großen Instrumentalwerken und Opern schon seit 1764 bis zur Jahrhundertwende vernachlässigt wurde.

Es ist dem Referenten natürlich unmöglich, dem nicht nur zahlenmäßig, sondern vielfach auch an innerer Bedeutung hervortretenden Übergewicht der Beiträge zum Schaffen Mozarts und zur Werkforschung innerhalb der vorliegenden sechs Jahrbücher in Einzelheiten gerecht zu werden. Eine Auswahl ist hier unvermeidlich. Nicht nur, weil er der fleißigste Beiträger des Jahrbuchs ist, sei Rudolf Steglich an erster Stelle genannt. Ob er den „*Mozartklang*“ als aufführungspraktische Idealforderung analysiert (1950), sich über Mozarts „*Adagio-Takt*“ verbreitet (1951), ob er das Wesen seiner Melodiebildung (1952, 1953) oder sein „*Auszierungs Wesen*“ (1955) untersucht und schließlich (1954) zur Interpretation der Jupiter-sinfonie durch einen hier nicht genannten⁶ „*namhaft schaffenden und lehrenden Musiker*“ kritisch Stellung nimmt (1954), immer weiß er den Leser durch seine wahrhaft einführenden, dem Organismus des Kunstwerks nachspürenden Gedankengänge, wenn vielleicht nicht immer zu überzeugen, so doch lebhaft anzuregen. Über die „*Musiksprache*“ Mozarts und der Wiener Klassik handelt Thrasybulos Georgiades (1950, 1951), von dem Spezifischen der musikalischen Theatersprache ausgehend, in der „*nicht so sehr der sogenannte Affekt-*

⁴ Vgl. die Besprechung in Mf. IX, 1956, S. 310—311.

⁵ *Der Bär, Jahrbuch v. Breitkopf & Härtel 1929/30*, 1 30, S. 74—166.

⁶ Gemeint ist J. N. David, *Die Jupiter-Symphonie*, 1953.

wechsel, sondern das Diskontinuierliche, die Haltung des Hier-und-Jetzt“ entscheidet. Öfters ist auch W. Fischer in den Jahrbüchern vertreten. Seine Ausführungen über den Gesang der zwei geharnischten Männer aus der *Zauberflöte* (1950) und die Beziehungen der liedartigen Chor- und Sologesänge des Sarastrokreises zum deutschen Kirchengesang im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts seien ebenso hervorgehoben wie sein Versuch einer Rekonstruktion des *Lacrimosa* aus dem *Requiem* (1951). Von Einzelwerken Mozarts ist dank der rührigen Forschertätigkeit eines Spezialisten wie Egon Komorzynski die *Zauberflöte* allein mit Beiträgen in vier Jahrbüchern bedacht. Über das Oboenkonzert KV 314 schafft Bernhard Paumgartner (1950) jetzt endgültig Klarheit, indem er die Priorität der Oboenfassung vor der Flötenbearbeitung erweist.

Unter den einzelnen Werkgattungen nimmt in den Beiträgen zum Mozartjahrbuch die Kirchenmusik naturgemäß einen breiten Raum ein. Hervorzuheben wären etwa K. G. Fellerers Untersuchungen über die Officiumskompositionen, vor allem wegen der Feststellung ihres geistes- und liturgiegeschichtlichen Ortes auf Grundlagen der Enzyklika „*Annius qui*“ Benedikts XIV., womit dann auch das Problem ihrer Kirchlichkeit in der Auffassung des 18. Jahrhunderts aufgerollt wird. Nennen wir dazu noch Georg Reicherts Beitrag über Mozarts *Credo-Messen* (1955), nicht zuletzt wegen des anschaulich gezeichneten historischen Hintergrunds.

Unter den operngeschichtlichen Aufsätzen wäre etwa der von W. Fischer (1954) zu nennen, der das Semiserio-Prinzip des 18. Jahrhunderts nicht nur die Bühnenkunst, sondern weithin auch die Instrumentalmusik als Kontrastprinzip in Zyklus und Einzelsatz beherrschen sieht, dann aber auch im selben Jahrbuch Hans Engels fleißige Analyse der Mozartschen Opernfinali, die durchaus nach musikalischen Formprinzipien, nicht einfach nach dem Handlungsverlauf, gebaut erscheinen. In anderen Bereichen von Mozarts Schaffen untersucht derselbe Verfasser den Tanz (1952) und die Jugendsinfonien (1951), insbesondere in ihrer Abhängigkeit von italienischen Vorbildern.

Von den Einzelfragen der Mozartforschung, die in den Jahrbüchern angeschnitten werden, hat das Tonartenproblem natürlich besondere Bedeutung, wenn etwa R. Tenschert die g-moll-Tonart auf ihr Vorkommen bei Mozart hin untersucht (1951) und zu dem Ergebnis gelangt, daß sie zwar zahlenmäßig recht wenig scheint, aber dennoch neben dem Stimmungsbereich des Mozartschen d-moll ergänzend als „*charakteristische Tonart ersten Ranges*“ zu bewerten ist. In einem weiteren Sinne handelt W. Fischer (1952) über Mozarts Tonartenwahl überhaupt und stellt seit den 80er Jahren einen für die Gesamtlage seines Schaffens bezeichnenden „*Moll-Einbruch*“ fest. Ein Zeitthema erster Ordnung sind natürlich auch für die Mozartforschung die vielfältigen Fragen der Aufführungspraxis, die W. Fischer (1955) von Selbstzeugnissen des Meisters aus beleuchtet, während H. Engel im selben Jahrbuch die Forderung nach historisch getreuen Musteraufführungen auch für Mozart erhebt. Im Sinne der „*inventio*“ in der Auffassung des 18. Jahrhunderts sieht K. G. Fellerer (1952) Mozarts Bearbeitungen eigener Werke nicht nur als ein technisches, sondern auch künstlerisch-geistiges Problem.

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich schließlich mit Mozarts Nachleben und Nachruhm. Der Nachlaßregelung gelten Auszüge aus Briefen Konstanzens an André, die Otto Erich Deutsch (1953) mitteilt, dem wir auch einen aufschlußreichen Aufsatz über Mozarts Verleger verdanken (1955). *Mozart-Überlieferungen und Mozart-Bild um 1800* behandelt K. G. Fellerer (1955), die Bemühungen der Verleger um sein künstlerisches Vermächtnis und das entstehende idealisierte, apollinische Mozartbild. Wie Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur weiterlebt, schildert H. Engel (1953), wobei der Beitrag der Philosophen zum Verständnis Mozarts nicht gerade hoch einzuschätzen ist. Anders die stete Verehrung, die Mozart bei den späteren Meistern der Tonkunst immer wieder ge-

nossen hat, wozu Engel an anderer Stelle Belege beibringt (1955). Einen allerdings etwas im Zwielficht stehenden Mozartianer im Reich der Belletristik, Johann Peter Lyser, schildert E. Valentin (1953).

Wer sich einmal, so darf man abschließend sagen, vom reichen und vielseitigen Inhalt dieser sechs Mozartjahrbücher hat ansprechen lassen, kann dem Unternehmen nur einen guten Fortgang wünschen. Möge ihm das unerfreuliche Schicksal seiner Vorgänger erspart bleiben! Schon vor dem letzten Krieg ist das Leipziger Bibliographische Institut mit kleinen, handlichen Musikerbiographien hervorgetreten, denen jetzt eine über Mozart folgt⁷. Der Textteil geht, wie schon der Untertitel andeutet (*Das Mozartbild in Musik- und Zeitgeschichte*), über den üblichen, meist unverbindlichen Rahmen solcher Einleitungen hinaus. Hier hat Richard Petzold manches Eigene zu sagen, z. B. gegen die Verniedlichung der Gestalt Mozarts im Gedächtnis der Nachwelt, gegen die Legende von seiner unbeschwertem Schaffensweise, gegen die falsche Auffassung, „als seien Mozarts Stil und geistige Haltung sofort in letzter Vollendung dem Kopfe des Knaben entsprossen“ (S. 19). Die Darstellung, kenntlich auch an vielen Übersetzungen fremdsprachiger Titel, bemüht sich um Gemeinverständlichkeit, gerät dabei allerdings mitunter in unvorsichtige Verallgemeinerungen. Ph. E. Bach gehört nicht schlechthin zu den Begründern des auf dem Themendualismus beruhenden modernen Sonatenprinzips, noch darf dieses als die „gelehrte Schreibart“ gegenüber dem volkstümlichen Charakter der italienischen komischen Oper und der süddeutschen Volksmusik angesprochen werden (S. 19). Auch darf man nicht in Bausch und Bogen behaupten, Schiller habe „den Fragen der Musik geringe Beachtung“ geschenkt (S. 41). Man lese etwa M. Bauers Ausführungen hierzu (*Die Lieder Franz Schuberts*, I, 1915, S. 166 f.). Recht gelungen scheint der Abschnitt über Mozarts Opern. Daß ganze Gattungen von Mozarts Kompositionen in dieser knappen Einleitung unbeachtet bleiben mußten, läßt sich aus der Raumbeschränkung erklären, leider aber steht die Fülle der 148 Bilder in keinem glücklichen Verhältnis zu den ihnen zugestandenen rund 70 Seiten. Sie müssen mitunter zu drei und mehr auf einer Seite zusammengedrängt werden, aus den Porträts werden teilweise Miniaturen, und Gruppenbilder wie etwa die Teegesellschaft (Nr. 24) oder die Darstellung des Grabens (Nr. 82) lassen die vorhandenen Personen fast unkenntlich werden. Gleichwohl ist die von Eduard Crass besorgte Auswahl der Bilder durch mannigfache Heranziehung zeitgenössischer Stiche, u. a. von Chodowiecki für die Kenntnis von Mozarts Umwelt sehr lehrreich.

Gegenüber dieser in vielem recht unansehnlichen Bildbiographie erwecken Aufmachung und Ausstattung einer Prager Veröffentlichung⁸ geradezu den Eindruck eines Prachtbandes. Das Thema Mozart und Böhmen wurde bereits im Mozartgedenkjahr 1956 in einem Sammelband behandelt⁹. Spuren davon begegnet man auch im vorliegenden Bildwerk, wenn z. B. in der knapp gefaßten Einleitung (S. 12 f.) auf K. Kovals frühere Feststellung zurückgegriffen wird, Mozart sei auf der zweiten Reise nach Prag dort am 10. September 1787 angekommen. Das hat sich nach einer neuerlichen Veröffentlichung eines Briefes von Mozart an seinen Schwager Sonnenburg durch O. E. Deutsch als irrig erwiesen. „Dieser Brief hat ein für allemal bewiesen, daß Mozart am 1. Oktober 1787 von Wien nach Prag abgereist ist“, so daß man die Ankunft am Prager Stadttor wohl auf den 3. Oktober wird datieren können. Leider läßt die sprachliche Gestaltung dieser Einleitung auch diesmal, wenn auch nicht so auffällig wie im Sammelband von 1956, manches zu wünschen übrig und verliert sich gelegentlich in inhaltlere Phrasen. Die böhmische Musiktradition wird mit den

⁷ Richard Petzold: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern*. Bildbiographie v. Eduard Crass. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1956. 59 S., 148 Abb.

⁸ *Mozart und Prag*. Verf.: Alexander Budner, Karel Koval u. a. Deutsch v. Marie Vaníčková. Prag: Artia 1957.) 17 S., 91 Bildtaf.

⁹ Vgl. die Nachlese zu meinem Sammelbericht, Mf. X, 1957, S. 529 f.

Namen von Kantoren und Organisten lebendig, dann die Beziehungen Mozarts zu tschechischen Musikern seiner Zeit, insbesondere zu Josef Mysliveček-Venatorini und vor allem zum Ehepaar Dušek. Danach erwarten uns 160 ganzseitige Abbildungen, darunter 24 Farbtafeln, teils erst kürzlich entdecktes, teils hier zum ersten Male veröffentlichtes Material. Alte Stiche, auch kolorierte, wechseln mit Gemälden aus neuerer und neuester Zeit. Das Material entstammt u. a. der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und der jüngst wieder hergerichteten und ganz dem Andenken Mozarts und der einstigen Besitzer, des Ehepaares Dušek gewidmeten Betramka, in der der Komponist seinen *Don Giovanni* vollendete. Es gibt unter diesen Bilddokumenten erlesene Stücke wie die Abbildungen tschechoslowakischer Briefmarken zu den Mozartfeierlichkeiten von 1956 oder die Kostümentwürfe zu einer Aufführung von *Bastien und Bastienne* im Konzentrationslager Theresienstadt. Zu der Veröffentlichung des Bildes „Mozart im Galaanzug“ aus dem Salzburger Mozarteum wären Fr. Martins neuere Feststellungen (Mozart-Jahrbuch 1950, S. 49–61) zu vergleichen.

Aus Ungarn kommt ein umfangreicher Sammelband¹⁰, für dessen Anzeige an dieser Stelle der Referent auf einen angehängten, teils deutschen, teils englischen Inhaltsauszug angewiesen ist. Eine Auswahl kurzer Hinweise muß statt einer kritischen Stellungnahme zu den rund zwanzig Beiträgen genügen. Von besonderem geschichtlichen Wert sind die beiden ersten, hier in Faksimile wiedergegebenen Aufsätze über Mozart in ungarischer Sprache von G. Döbrentei (1808) und M. Holéczi (1827). Ein ähnliches historisches Dokument ist ein Beitrag Liszts zur Feier von Mozarts 100. Geburtstag. S. Hevesi nennt Mozart nach Ausweis des englischen Resumés „*the antitragic Shakespeare, Mimus playing music, the miracle of optimism, the ever living and gushing well of music*“. A. Tóth's Beitrag über Mozarts Jugend ist der erste Teil des Mozartartikels in einem ungarischen Musiklexikon von 1930 und B. Szabolcsis Ausführungen über Mozart und die Volksoper gehen auf einen während des Wiener Mozartkongresses 1956 gehaltenen Vortrag zurück. Unter Mozarts „*Sternstunden*“ behandelt D. Bartha vor allem die Schöpfungen vor und nach Beendigung der *Entführung*, hauptsächlich also das Jahr 1782. J. Ujfalussy nähert sich Mozarts Musik vom Begriff der musikalischen Intonation aus, die in der heutigen sowjetischen Musikästhetik eine besondere Rolle spielt. G. Sólyom würdigt Mozarts Schaffen „*im Zenith der Jahre 1787/88*“, L. Somfai beschäftigt sich mit Mozarts *Haydn-Quartetten*, während P. Várnai von der Konzertarie „*Va, dal furo portata*“ aus die Bedeutung des Unisono in Mozarts Vokalwerken untersucht. Weitere Beiträge gelten der Geschichte der *Zauberflöte* in Ungarn, der Mozartpflege im alten Siebenbürgen, den Mozartaufführungen in Esterházy, auf Grund neu aufgefundener Dokumente, und schließlich runden mehrere Literaturberichte den für die Mozartforschung recht ertragreichen Sammelband ab, der zugleich günstige Eindrücke über den gegenwärtigen Stand musikwissenschaftlicher Arbeit in Ungarn vermittelt.

Zuletzt darf noch der kürzlich erschienenen 5. Auflage der Mozartbiographie von Paumgartner gedacht werden¹¹, der im jüngeren Mozartschrifttum längst ein ehrenvoller Platz zukommt. Die schon bei Besprechung der 4. Auflage von 1945 erwähnten Vorzüge des Buches verdienen erneut hervorgehoben zu werden. Bedauerlich bleibt nur, daß die damals für die Textgestaltung einer zu erwartenden weiteren Auflage vom Referenten¹² gemachten Ausstellungen, z. B. zu Anmerkung 72 oder 177 nicht berücksichtigt worden sind, auch daß die amerikanische Ausgabe der Einsteinschen Bearbeitung des Köchelverzeichnisses von 1947

¹⁰ W. A. Mozart Emléke. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó 1957. (Zenetudományi Tanulmányok. 5.) 544 S.

¹¹ Bernhard Paumgartner: Mozart. (5. Aufl. Zürich & Freiburg i. Br.) Atlantis Verlag (1957). 556 S.

¹² Mf. IV, 1951, S. 269.

immer noch unerwähnt bleibt. Zwischen der 4. und 5. Auflage lag die überreiche Fülle vor allem des Schrifttums zum Mozartgedenkenjahr 1956. „Soweit die Aufnahme neuer Erkenntnisse in diesem Buche notwendig erschien, sind jene berücksichtigt worden“, sagt der Verf. in dem „Sommer 1957“ datierten Vorwort zu. Den wiederum umfang- und inhaltsreichen Anmerkungsapparat gerade daraufhin zu überprüfen, mußte die vornehmste Aufgabe des Referenten sein. Daß der Abschnitt über die Mozartbildnisse auf Grund neuer Forschungen sehr gewonnen hat, fällt ohne weiteres auf, da und dort ist auch den Anmerkungen zum Textteil aus der neuesten Mozartliteratur mancher dankenswerte Hinweis zugewachsen, aber man vermißt doch manches. Am Inhalt eines Sammelbandes von der hohen Bedeutung des englischen *The Mozart Companion* von 1956 sollte eine heutige Mozartbiographie ebensowenig vorübergehen wie an der für die Chronologie von Mozarts Frühschaffen wichtigen Publikation von E. J. Dent und E. Valentin *Der früheste Mozart* (1956). Auch scheinen mir die seit 1950 vom Mozarteum herausgegebenen Mozartjahrbücher in ihrem vielseitigen Inhalt nicht genügend erschlossen zu sein. Es fehlt etwa zu Anmerkung 129 aus dem Jahrbuch 1954 der Beitrag A. Orel's über die Gräfin Thun. Des Verfassers eigene Studie über das Oboenkonzert KV 314 im Jahrbuch 1950 wird in Anmerkung 96 leider ohne Quellenangabe zitiert. Zu solchen, dem Benutzer recht unerwünschten Unzulänglichkeiten im Zitierwesen gehört auch in Anmerkung 133 der verunglückte Hinweis auf den Aufsatz von R. Haas (ZfM. III, richtig: ZfMW.), ferner das Fehlen der zweiten, neu bearbeiteten Auflage von Schiedermairs und Haas' Mozartbüchern (1948 bzw. 1950). Das deutsche und ausländische medizin-historische Mozartschrifttum (zu Anmerkung 236) faßte kürzlich D. Kerner nach dem Stand vom 1. 2. 1958 mit 25 Titeln bibliographisch zusammen (Rheinisches Ärzteblatt, XII, 1958, S. 109). Zuletzt ein Druckfehler: Der in Anmerkung 30 zitierte Verfasser ist natürlich E. Schenk.

Ein oktavierter Tenor-Cantus-firmus?

VON RALPH LEAVIS, OXFORD

Unter obigem Titel hat H. J. Moser Wolff Heintz' Psalmsatz „*Laudate Dominum*“, der auf einem Quartsextakkord schließen soll, in moderner Übertragung veröffentlicht¹. Das Stück ist aber ein vierhöriger, d. h. 16stimmiger Kanon, in welchem die imitierenden Chöre nach je zwei Takten einsetzen. Die „vielen *Coronae*, die doch . . . keine *Bremsfermaten* sein können“, sind die Schlußzeichen der imitierenden Stimmen. (Takt 5 fehlt eine *Corona* im Alt, vermutlich auf *d*.)

In Mosers MGG-Artikel *Wolff Heintz* ist die Tenor-Stimme des „*Laudate Dominum*“ nach der Kasseler Quelle abgebildet, aus der sich ergibt, daß Moser in der „Musikforschung“ nur den Schlußteil des Satzes mitgeteilt hat. Aber auch damit ist nicht alles geklärt. Zwar steht im Faksimile der „nicht ganz erklärliche *Asteriscus*“, der nichts anderes als das *signum imitationis* ist. Aber weiter sagt Moser, das Stück behandle „nur den Vs. 1 von Ps. 106 (Vs. 2 „*Quoniam confirmata est*“ verschollen?).“ Im Faksimile liest man aber Zeile 2 f. „*Quoniam confirmata est*“ usw. so klar und deutlich, wie man nur wünschen kann. Gibt es demnach zwei Heintzsche Vertonungen aus Ps. 106 in der Kasseler Quelle — eine nur Vers 1, und eine Vers 1 und 2?

Wie dem auch sein mag, eines steht fest: Heintz' Psalmsatz „*Laudate Dominum*“ ist kein Beleg für einen „oktavierten *Cantus firmus*“.

¹ Die Musikforschung, Jahrg. XI, S. 488.

Aufgaben und Ziele der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Die am 9. Dezember 1958 in Graz abgehaltene Jahreshauptversammlung gewährte Einblick in die Tätigkeit der 1955 gegründeten Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, die sich vor allem drei Aufgaben gestellt hat: sämtliche Quellen bibliographisch zu erfassen und in Mikrofilmen oder Photokopien zu sammeln, ferner das reiche Schaffen des Meisters, dessen 300. Geburtstag in das Jahr 1960 fällt, in einer Gesamtausgabe vorzulegen und dadurch dem Werk des bedeutendsten österreichischen Barockkomponisten in Kirche, Konzertsaal und Kammermusikkreis verstärkte Beachtung und Pflege zuteil werden zu lassen. In Bibliotheken, Archiven und Klöstern des In- und Auslandes konnten zahlreiche wertvolle Abschriften festgestellt werden, die in dem thematischen Werkverzeichnis der auch heute noch grundlegenden Biographie des Meisters von Ludwig Ritter von Köchel (*J. J. Fux*, Wien 1872) und in der Vervollständigung, die diese durch Andreas Liess (*J. J. Fux*, Wien 1948) gefunden hat, fehlen. Besonders erfreulich ist die Entdeckung eines unbekanntes doppelchörigen „*Te Deum*“ (1706) (National-Bibliothek Szécheny, Budapest) durch Istvan Kecskeméti. Dieser Fund ist um so höher zu werten, als die meisten Autographe mit dem musikalischen Nachlaß von Fux, den dessen Neffe Matthäus erbt, verschollen sind.

Die Ausgabe soll in acht Serien erscheinen: I. Messen, II. Litaneien, Kompletorien, *Te Deum*, Vespere, III. Kleinere Kirchenmusikwerke, IV. Oratorien, V. Opern, VI. Instrumentalmusik, VII. Theoretische und pädagogische Werke, VIII. Supplement. Zweck der Ausgabe ist es, der Musikwissenschaft einen kritisch einwandfreien Notentext vorzulegen und zugleich der Praxis möglichst brauchbares Aufführungsmaterial zur Verfügung zu stellen. Der jedem Band beigegebene kritische Bericht orientiert über die Quellenlage und enthält ein Lesartenverzeichnis. Um eine sinngemäße Wiedergabe der Werke zu gewährleisten, wird das ursprüngliche Notenbild durch verschiedene Ergänzungen im Sinne der barocken Aufführungspraxis vervollständigt. Zusätze der Bandbearbeiter sind durch Kursivdruck, kleineren Stich und Klammern kenntlich gemacht. Hugo Zelzer (Wien) legt den ersten, soeben erschienenen Band vor. Er enthält das Oratorium *La fede sacrilega nella morte del Precursore Giovanni Battista*, das den Salome-Stoff behandelt. Dieses 1714 komponierte Werk gilt als das älteste, vollständig überlieferte und gleichzeitig als das erste im Druck zugängliche Oratorium des Meisters. Der zweite ebenfalls 1959 erscheinende Band wird eine Instrumentalmesse aus dem Jahre 1713 enthalten. Als Bandbearbeiter zeichnet Hellmut Federhofer (Graz), dem auch die Editionsleitung anvertraut ist. Weitere Bände mit Kammermusik, kleineren solistischen Kirchenmusikwerken, Requiem, *Te Deum* und Opern werden Eta Harich-Schneider (Wien), Hubert Unverricht (Köln), Istvan Kecskeméti, Hellmut Federhofer und Hugo Zelzer edieren. Als Verleger konnte neben der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt (Graz) der Bärenreiter-Verlag (Kassel—Basel—London—New York) gewonnen werden.

Durch die unermüdelichen Bemühungen von Landesrat Karl Brunner, dem wiedergewählten Präsidenten der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, sind der Steiermärkischen Landesregierung die finanziellen Mittel zu verdanken, die dieses Vorhaben ermöglichen und sichern.

Zu H. Reinolds Verteidigung der Silbermannschen Musiksoziologie

VON HANS ENGEL, MARBURG/LAHN

Im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift¹ entgegnet H. Reinold auf meine Besprechung des Buches von Silbermann *Wovon lebt die Musik*²? Es ist nun schon das dritte Mal, daß R. sich in unserer Zeitschrift für Publikationen des Autors Silbermann, gewissermaßen als Silbermann-Spezialist, werbend einsetzt. R. scheint sich dabei für das Maß aller Dinge in soziologischen Fragen zu halten; denn er schreibt: „Für jeden, der auch nur etwas Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie hat, ist diese Rezension [meine genannte] völlig unverständlich.“ Da unter den vielen zustimmenden Äußerungen zu meiner Besprechung auch solche von ordentlichen Professoren der Soziologie waren, würde R. also auch diesen „nur etwas (!) Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie“ absprechen? Schon die zweite Besprechung einer Silbermannschen Arbeit durch R. in dieser Zeitschrift, *Introduction à une sociologie de la musique*³, ließ jede kritische Einstellung des Rezensenten vermissen. So mancher, der das Buch gekauft hat, das in Wahrheit eine Biographie des australischen Dirigenten Goossens ist, wird sich, entgegen dem Lob R.s auf die hohen soziologischen Erkenntnisse, die das Buch von S. vermitteln soll, einer Meinung wissen mit dem Rezensenten in USA, der schrieb: „Es ist unwichtig, zu untersuchen, ob der Autor den irreführenden Titel in gutem, aber mißleitetem Glauben gewählt hat oder ob Verleger und Autor ihn eronnen haben, um das nicht mißtrauische Publikum zu überlisten (trick), die Goossens-Biographie zu kaufen, im Glauben, sein Geld für eine Soziologie der Musik auszugeben. Dies geschah auch demjenigen Leser, der sich um sein Geld getäuscht und betrogen (cheated) fühlt. Diese Tatsache wird nicht geändert durch des Autors häufige Anspielung auf semi- und pseudo-soziologische Nebenbedeutungen und Aperçus, welche ab und zu in dem biographischen Text auftauchen“⁵.

Unnötig, Gesagtes zu wiederholen: „Musikerlebnis“ ist nun einmal kein Begriff der Soziologie, sondern der Musikpsychologie. Die rein kommerzielle Betrachtung des Kreislaufs im Musikleben, das ganz auf „Produzent/Konsument“ abgestellt werden soll, ist weder originell, noch neu, noch soziologisch. Schon vor dreißig Jahren stand z. B. in der „Musik“ ein Aufsatz über den „Musikverbraucher“: „Daß musikalische Produkte den Maßstäben von Angebot und Nachfrage ebenso unterworfen sind, wie Eßwaren, Kleider, Schuhe und Gegenstände der körperlichen Hygiene, darf als bekannt vorausgesetzt werden.“ Soziologie ist keine Volkswirtschaft. Sie hat denn doch tiefer zu schürfen, als sich in kaufmännischen Feststellungen zu genügen. Aber wenn schon, dann soll man logischerweise nicht den „Interpreten“ zu den „Konsumenten“ rechnen, wie R. es wieder tut. Der eine fabriziert Rasierklingen, der zweite verkauft sie, der dritte genügt seinem Rasurbedürfnis („Audienzbedürfnis“ bei Silbermann). Der Verkäufer ist der „Interpret“, was wörtlich Zwischensprecher, Unterhändler heißt und nach der so gewichtigen kommerziellen Erkenntnis genau dem Zwischenhändler entsprechen müßte. Dem Hörer als „Konsumenten“ gegenüber könnte er allenfalls noch als „Produzent“ gelten.

Diese Diskussion wird von der Schriftleitung hiermit abgeschlossen.

1 S. 93 f.

2 Mf. Jahrg. XI (1958), S. 349 ff.

3 Jahrg. IX (1956), S. 490.

4 Hier gesperrt.

5 Fritz A. Kuttner, *Ethnomusicology in Newsletters*, Nr. 10, May 1957.

*Im Jahre 1958 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen***Nachtrag 1957**

Berlin. *Humboldt-Universität.* Walter Hüttel, Zur Geschichte des deutschen Volksliedes im 17. Jahrhundert. — Hans-Georg Uszkoreit, Volksbildende und kunstfördernde Probleme der musikalischen Programmgestaltung.

1958

Berlin. *Humboldt-Universität.* Doris Stockmann, Der Volksgesang in der Altmark von 1850 bis zur Gegenwart.

— *Freie Universität.* Renate Günther, Motette und geistliches Konzert im Schaffen von Alessandro Grandi (ca. 1577—1630). Eine Studie zur Motettenkomposition in Italien zwischen 1600 und 1630. — Hans-Dieter Hahlbohm, Über Zuordnungsmöglichkeiten von Toneigenschaften zu physikalischen Größen, erläutert am Beispiel der Helligkeit. — Werner Heimrich, Die Orgel- und Cembalowerke Bernardo Pasquinis (1637—1710). — Max Thomas, Heinrich August Neithardt (1793—1861).

Bonn. Hubert Daschner, Die gedruckten mehrstimmigen französischen Chansons von 1500—1600. Literarische Quellen und Bibliographie. — Henning Ferdinand, Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels.

Erlangen. Adolf Pongratz, Musikgeschichte der Stadt Erlangen im 18. und 19. Jahrhundert. — Fritz Schnell, Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule.

Frankfurt a. M. Henrike Hartmann, Die Musik der Sumerischen Kultur. — Winfried Kirsch, Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners. — Klaus Trapp, Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. — Georg-Friedrich Wieber, Die Chorfuge in Händels Werken.

Freiburg i. Br. Hans-Walter Berg, Schuberts Variationenwerke. — Karin Kotterba, Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber. Ein Beitrag zur Orgelmusik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Manfred Schuler, Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Göttingen. Helmuth Hopf, Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns. — Eberhard Freiherr Wolff von Gudensberg, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822—1866).

Hamburg. Hans Otto Hiekel, Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen.

Heidelberg. Guido Kähler, Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts (von W. C. Prinz bis A. B. Marx). — Eduard Schmitt, Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.

Kiel. Hans Peter Detlefsen, Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850. — Jens Rohwer, Der Sonanzfaktor im Tonsystem. — Lydia Schierning, Quellengeschichtliche Studien zur Orgel- und Klaviermusik in Deutschland aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Lübbenaauer Orgeltabaturen des Grafen Lynar.

Köln. Klemens Heinen, Sprachlicher und musikalischer Rhythmus im Kunstlied. — Werner Kremp, Quellen und Studien zum Responsorium prolixum in der Überlieferung der Euskirchner Offiziumsantiphonare. — Johannes Overath, Untersuchungen über die Melodien des Liedpsalters von Kaspar Ulenberg (Köln 1582). — Johannes Schwermer, Ewald Sträßer, Leben und Werke. — Walter Thoene, Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate. — Heinrich Wiens, Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve.

chen. Hans Blü mer, Über den Tonarten-Charakter bei Richard Wagner. — Jürg
elsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys.

Vorlesungen über Musik *an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Sommersemester 1959

en. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Klaviermusik vom Cembalo
Jazz (2).

l. Prof. Dr. L. Schrade: Musik des Mittelalters II (3) — Claudio Monteverdi, Gest:
Barockmusik (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie
ik II (2).

or Dr. E. Mohr: Formanalyse von Werken der Bachzeit (1) — Harmonielehre II (1).

in. *Humboldt-Universität*. Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Bach-Händel-Epoche (2) —
ührung in die marxistische Methodik der Musikwissenschaft (1) — Einführung in
ksmusikkunde (1) — Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (1).

f. Dr. W. Vetter: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit (2) — M
hichte Polens im Überblick (1) — Ü: Deutsches Lied und Volksliedbearbeitung im 19.
hundert (2).

erassistent A. Brockhaus: Musik der nationalen Schulen im 19. Jahrhundert (1)
sik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (1) — Musik der Sov
on (1) — Musikgeschichte im Überblick (Repetitorium) (1) — Ü: Musikgeschichte
rblick (Repetitorium) (1).

istentin Dr. A. Liebe: Die Entwicklung von der Musikanschauung zur Musikästhetik
Ü: Die Entwicklung von der Musikanschauung zur Musikästhetik (1).

rbeauftragt. H. Wegener: Ü: CM voc. (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Joseph Haydn (2) — S: Probleme der Me
osition im 16. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in Händels Oratorien (2) —
wissenschaftliches Praktikum: Chor (2), Instrumentalkreis (durch Dr. A. Forchert) (2).

f. Dr. H. H. Dräger: Ästhetische Probleme in Joseph Haydns Oratorien (2) — Ü
lesung (2) — Ü: Geschichte der europäischen Musikinstrumente seit 1600 (2).

f. Dr. K. Reinhard: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (2) — Ü zum neueren deut
kslied (2) — Ü zum Tempo in der Musik (2) — Ü: Vorführung außereuropäischer M
piele (Abhörpraktikum) (2).

rbeauftragter J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre, Kontrapunkt, For
e (je 2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Georg Friedrich Händel (1)
š Janáček (2).

f. Dr. K. Forster: Die Sinfonien Anton Bruckners (1).

f. Dr.-Ing. F. Winkel: Informationstheorie der Musik (2).

Th. M. Langner: Probleme der musikalischen Stilkunde (2).

n. Vorlesungen über Musik nicht gemeldet.

n. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft