

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau**Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift „Die Musikforschung“*

VON HANS ALBRECHT, KIEL

In unseren Tagen ist das Erscheinen des 10. Jahrgangs einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift ein Ereignis, das aus mehreren Gründen einen besonderen Akzent verdient. Die deutsche Musikforschung ist im allgemeinen durch Langlebigkeit ihrer Zeitschriften nicht verwöhnt worden. Sie hofft zwar jedesmal wieder, ihr werde auch einmal ein Blatt beschert, das bis in fast legendäre Jahrgangsziffern (50 und mehr) am Leben bleibe, sie ist aber mit Recht mißtrauisch und soll daher — vorsichtshalber! — die „ganz kleinen“ Jubiläen nicht völlig klanglos vorübergehen lassen. „Die Musikforschung“ ist zudem eine Zeitschrift, die in einer Zeit gegründet worden ist, als jedes Kilo Papier minderer Qualität zu den Kostbarkeiten gehörte, und daß aus dem in so schlechte Windeln gepackten Säugling sich dann doch ein ganz passables Wesen entwickelt hat, darf man an einem seiner Geburtstage wohl durch einen Rückblick auf diese zehnjährige Entwicklung ein wenig feiern. Da aber Entstehung und Werden der Zeitschrift unlöslich mit Gründung und Aufbau der Gesellschaft für Musikforschung verknüpft sind, da zudem auch diese Gesellschaft jetzt zehn Jahre hinter sich gebracht hat und da diese Zeitspanne nun einmal nach einem grauensvollen Chaos und noch unter turbulenten Verhältnissen begonnen hat, dürfte eine ohne hohe Ambitionen verfaßte Rückschau auf die Jahre 1946—1956 eine angemessene Form des Jubiläumsgedenkens sein. Für diese „kleine Chronik“ soll der Griffel der Klio nicht bemüht werden, und das „goldene Buch der Geschichte“, in das schon so viele angeblich „bedeutende“ Ereignisse eingetragen und aus dem die betreffenden Seiten so oft von den Späteren, die es besser wußten, wieder herausgerissen worden sind, wird gar nicht erst aufgeschlagen werden. Es soll auch nicht fein säuberlich, nach Daten geordnet und nach „Wichtigkeit“ typographisch differenziert, ein Kalendarium angelegt werden. Die Annalen der Gesellschaft für Musikforschung zu schreiben, fühlt sich der Chronist nicht berufen. Er will nur als einer derjenigen, die von Anfang an „dabei“ gewesen sind, einige Stadien der Entwicklung skizzieren, damit vor allem die Jüngeren wissen, wie es einmal war, und damit sie beurteilen können, warum dieses oder jenes Unternehmen nicht ins Leben gerufen worden oder nicht am Leben geblieben ist. Da aber gerade auch die Jahre 1935 bis 1945 für das, was 1946/47 wieder aufzubauen war, in vieler Beziehung von entscheidender Bedeutung waren, das Bild dieses Jahrzehnts deutscher Musikforschung — begreiflicherweise — den Nachgeborenen unter Aspekten erscheint, die, allzu vereinfacht und verallgemeinert, der historischen Realität nicht voll und ganz entsprechen, und da schließlich der Chronist auch diese Entwicklung (seit etwa 1938) aus einer Nähe beobachten konnte, wie kaum ein anderer, bzw. an ihr aktiv beteiligt war, scheint es angebracht, auch schon um des Kontrastes zwischen „vorher“ und „nachher“ willen den Blick über die Grenze des deutschen Zusammenbruchs 1945 hinaus rückwärts zu lenken. Niemand braucht der deutschen Musikwissenschaft zu sagen, daß ihr in den Jahren 1933—1938 sehr viel zerschlagen worden ist. Wie hätte gerade sie sich gegen die totale Macht wehren sollen? Es geht in allem, was die folgenden Streiflichter aus der jüngsten Geschichte unseres Fachs erörtern, nicht im geringsten um politische Ereignisse, sondern stets nur um „Glanz und Elend“ der deutschen Musikforschung in all den schweren Jahren vor und seit der großen Katastrophe, und wenn gelegentlich etwas Lokalkolorit in die Darstellung hineinkommt, so entspringt das der Absicht des Chronisten. Er überläßt hochtrabende Proklamationen und

tiefsinnige Deutungen den dazu Berufenen, aber er verfällt auch nicht in die so verbreitete Mode des „Untertreibens“, für die er sich nicht anmaßend genug fühlt. Daher kann er es sich nicht versagen, einige durchaus grundsätzliche Anschauungen zu äußern, die er als Leitgedanken für seine Tätigkeit als Schriftleiter sich täglich selber immer wieder einprägen muß. Da auch die Zeitschrift ein Jubiläum feiert, hält er es für angebracht, die Gedanken, von denen die Schriftleitung sich leiten läßt, einmal den Lesern vorzutragen. Im rein berichtenden Teil der folgenden Chronik läßt es sich (glücklicherweise) nicht vermeiden, auf einige sehr entscheidende Ereignisse einzugehen, die zwar außerhalb der Gesellschaft für Musikforschung eingetreten sind, ohne diese Gesellschaft aber wohl kaum möglich gewesen wären. Dazu gehören Dinge, die für die gesamte Musikwissenschaft von höchster Bedeutung sind. Der Tatsache, daß es gelungen ist, einige alte Desiderata zu erfüllen, verdanken wir die Hoffnung auf die Erfüllung der übrigen.

*

Als in den ersten Frühlingswochen des Jahres 1945 das sogenannte Dritte Reich endgültig zusammenbrach, riß der Sog dieses Sturzes in einem auch von den nüchternsten Skeptikern nicht geahnten Maße alles mit sich, was überhaupt noch an geistiger und kultureller Tätigkeit bis in die Jahre des „totalen Krieges“ hatte gerettet werden können. Der deutschen Musikforschung ging es dabei nicht besser als allen anderen Wissenschaften und Künsten. Die absolute Auflösung vernichtete die letzten Reste innerfachlicher Beziehungen und gesamtdeutscher Organisationen. Zwar war die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft, die aus der 1917 gegründeten Deutschen Musik-Gesellschaft hervorgegangen war, bereits seit einigen Jahren, still und ohne Aufsehen zu erregen, eingeschlafen, nachdem sie ihre wichtigste Funktion, die Herausgabe und Finanzierung der Zeitschrift für Musikwissenschaft hatte aufgeben müssen. Schon das Verbot, Zeitschriften als Mitgliedsgaben zu verteilen, hatte zu einem erheblichen Mitgliederschwind geführt. Die Gründung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung hatte ein Übriges getan. Die Zusammenlegung des schon vorher zum Erliegen gekommenen Archivs für Musikwissenschaft mit der Zeitschrift für Musikwissenschaft führte zum Archiv für Musikforschung, und die alleinige Finanzierung dieses neuen Blattes durch das Staatliche Institut brachte es mit sich, daß die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft jeden Einfluß auf die Zeitschrift verlor.

Es bedarf keiner Betonung, daß die organisatorische Form eines staatlichen Instituts den Anschauungen und Absichten des totalitären Regimes entsprach. Der Initiator der Gründung, Max Seiffert, gedachte aber zweifellos nur, seine im Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg zum ersten Male in eine feste organisatorische Form gebrachten Arbeiten in einem Staatsinstitut neu zu aktivieren und großzügig auszubauen. Es ist ja auch die entscheidende Frage, was die unmittelbar an der Gründung Beteiligten und alle für die Arbeit Verantwortlichen mit Hilfe der zentralisierten Organisationsform tatsächlich Positives geschaffen haben. Seiffert ging es begreiflicherweise um all das, was er seit 1914 in Rede und Schrift verlangt und gegen Ende des ersten Weltkrieges in Bückeberg auch teilweise und zeitweise erreicht hatte. So brachte er die Bückeberger Bestände und Pläne in das neue Institut „als Morgengabe“ mit ein. Daß dann der Berliner (musikalische) Teil des Deutschen Volksliedarchivs, um den sich Friedlaender und Mersmann verdient gemacht hatten, als besondere Abteilung angegliedert wurde, ging auf andere Initiatoren als Seiffert zurück. Die etwas unorganische Anflückerung der Staatlichen Instrumentensammlung in einer dritten Abteilung hatte den — grotesken, heute schon eher makaber wirkenden — Grund, daß man 1935 den Zugriff des Dr. Goebbels auf die Kunsthochschulen befürchtete und für diesen offenbar ernsthaft drohenden Fall das Museum der Musikinstrumente aus der Hochschule für Musik herausnehmen wollte, um es in dem

Forschungsinstitut für die Zuständigkeit des Wissenschaftsministeriums zu retten. Seifferts Interesse galt natürlich fast ausschließlich der sogenannten Historischen Abteilung, die in praxi als „das“ Institut betrachtet wurde und für die auch der allergrößte Teil der Ausgabemittel des Haushalts bestimmt war.

Die Vorstellung, als sei das Staatliche Institut so etwas wie eine — womöglich gar politische — Kommandobrücke für die deutsche Musikforschung gewesen, hat vor allem im Ausland geherrscht und ist auch von einigen deutschen Forschern gehegt worden. Mit dieser nicht sehr angenehmen Vorstellung ist auch der Chronist 1939 in das Institut eingetreten, wo er den die Altersgrenze überschreitenden Seiffert allmählich ablösen sollte. Zu dessen Ehre muß er aber ausdrücklich betonen, daß von dem Gedanken an eine Diktatur über die deutsche Musikwissenschaft sicherlich keine Rede sein konnte. Seiffert hatte gewiß ausgeprägte Sympathien und Abneigungen und hielt damit meist auch nicht hinter dem Berge. Das hat hier und dort zu heftigen Reibungen und offenen Konflikten mit einzelnen Forschern geführt, und da Seiffert außerdem im Alter schärfer und starrsinniger wurde, gab es oft endgültige Brüche. Das alles mochte ihn zuweilen als gefürchteten, rechtshaberischen Menschen erscheinen lassen, vor allem bei der jüngeren Forschergeneration. Trotzdem wollte er nicht als Machthaber in alle Fragen hineinreden und über strittige Punkte ex cathedra entscheiden. Niemand kann behaupten, die Freiheit der Musikforschung sei durch ihn bedroht worden, wenn auch manche Vertreter des Fachs mit Ton und Methode seines Vorgehens nicht einverstanden waren.

Zu den wesentlichen Verdiensten des Staatlichen Instituts gehört in erster Linie eine Tatsache, die von der heutigen Jugend vielleicht nicht mehr ganz gewürdigt werden kann. Es ist ihm gelungen, eine Art von Autonomie für die Musikwissenschaft zu schaffen. (Die Gerechtigkeit verlangt, daß hier auf den Anteil der beteiligten Ministerialvertreter am Zustandekommen einer solchen Autonomie inmitten eines Staates, der alles und jedes lenken wollte, ausdrücklich hingewiesen wird.) Zum ersten und bisher einzigen Male war das Fach im Besitz ausreichender Mittel für zentrale Aufgaben, hatte die Gewähr für einen stabilen Haushalt, konnte über die Verwendung der Mittel selbst entscheiden und war dem Staate nur eine rein haushaltmäßige Rechenschaft schuldig. Daß eine derartige Selbständigkeit überhaupt möglich war und trotz teilweise heftiger Angriffe hoher politischer Stellen und Funktionäre nicht angetastet wurde, rief in allen, die die Lage aus nächster Nähe hatten beobachten und beurteilen können, später fast das Gefühl des Reiters auf dem Bodensee hervor. Nur infolge der — vom zuständigen Ministerium stets beschützten — Selbstverwaltung war es auch möglich, die alten Denkmäler Deutscher Tonkunst, die um 1930 der katastrophalen wirtschaftlichen Krise zum Opfer gefallen waren, wieder ins Leben zurückzurufen. Warum man dabei den Namen und die Erscheinungsweise änderte, mag hier unerörtert bleiben. Die relative Regelmäßigkeit, mit der die Bände des „Erbes deutscher Musik“ erschienen, und ihr von politischen Tagesparolen wie von der damaligen Staatsideologie unbeeinflusst gebliebener Inhalt sind ein unbestreitbares Zeugnis für die positive Arbeit des Instituts und für den Segen der fachlichen Autonomie.

Schon der erste Aufbauplan Seifferts sah vor, daß alle Musikforscher von Bedeutung — nicht etwa nur die Lehrstuhlinhaber — zu Mitgliedern des Instituts mit Sitz und Stimme ernannt und daß für die einzelnen Aufgaben des Instituts besondere Ausschüsse aus qualifizierten Fachkennern gebildet werden sollten. Beide Maßnahmen sind mehr oder weniger dem bald beginnenden Kriege zum Opfer gefallen. Vor allem ist es nicht mehr zu einer wirklichen Plenarsitzung der Institutsmitglieder gekommen, die besonders dem Chronisten am Herzen lag, nachdem er 1940 die Leitung des Instituts übernommen hatte. Über eine informierende Versammlung in den ersten Jahren des Institutsaufbaus kann dieser nichts Authentisches berichten, da er an ihr nicht teilgenommen hat. Es steht aber fest, daß ein

offenbar sowohl politisch als auch von persönlicher Gegnerschaft inspiriertes stürmisches Intermezzo bei dieser Sitzung dazu geführt hatte, daß Seiffert etwas kopfscheu und überängstlich geworden war. Für die Jungen unter uns sei zum Verständnis einer derartigen Reaktion bei einem so berühmten Manne darauf hingewiesen, daß Seiffert ja zu einer Generation gehörte, die im preußischen Obrigkeitsstaat groß geworden war und zeit ihres Lebens den Gehorsam gegenüber allem, was diese Obrigkeit repräsentierte, geradezu als Lebensgesetz für einen Ordnungsstaat betrachtete; daher blieb auch der Respekt vor der Uniform und deren Trägern ein — oft unbewußtes — Motiv für das Verhalten gegenüber den mit Zeichen „hohen Ranges“ ausgestatteten Funktionären des neuen Regimes. Indessen ließ Seiffert sich doch nicht von seinem Aufbauplan abbringen. Von den Ausschüssen waren zwar nur die Vorsitzenden und Schriftführer ernannt, diese arbeiteten aber doch intensiv und hatten gegenüber der Leitung des Staatlichen Instituts völlige Handlungsfreiheit, was ihr Sachgebiet betraf, d. h. sie waren nur an die letzte Zustimmung des Instituts zur Finanzierung der vorgeschlagenen Arbeiten gebunden. So hat z. B. der Ausschuß für das „Erbe deutscher Musik“, den seit 1940 im wesentlichen Friedrich Blume repräsentierte, dank der Abneigung des Institutsleiters gegen „einsame Beschlüsse“, wie man heute sagen würde, praktisch so gearbeitet, daß Blume der eigentliche Leiter des „Erbes deutscher Musik“ war und daß alle Pläne und Dispositionen in freundschaftlichster Form gemeinsam mit dem Leiter des Instituts aufgestellt wurden. Ein Blick auf die Bände des „Erbes deutscher Musik“, die in den Jahren dieser Zusammenarbeit erschienen sind, belehrt jeden darüber, daß diese Denkmalreihe davon erheblichen Nutzen gehabt hat. Als 1945 das Institut, dessen wichtigste Bestände 1943 auf Anordnung seines vorgesetzten Ministeriums mit der Leitung nach Niederschlesien verlagert worden waren, unter dem Krachen der schnell näherrückenden russischen Panzergeschütze, inmitten der Sturmflut nach Westen und Norden flüchtender gehetzter Menschen erlosch, waren noch Bände des „Erbes“ im Stich, ein Zeichen dafür, daß es den Beteiligten immer wieder gelang, den drakonischen Verzweigungsmaßnahmen des untergehenden Regimes zum Trotz die Publikationstätigkeit des Instituts — wenn auch mit Einschränkungen; der Jahrgang 1944 des Archivs für Musikforschung mußte nach dem dritten Heft abgebrochen werden — aufrecht zu erhalten. Selbst in den Tagen, da große Teile Deutschlands in West und Ost bereits Kampfgebiet waren, gingen bezeichnenderweise noch „Erbe“-Korrekturen zur Post.

So traf also der totale deutsche Zusammenbruch die Musikwissenschaft zu einem Zeitpunkt, als sie noch keineswegs in Lethargie verfallen war, obwohl sie eigentlich längst den Gesetzen des „totalen Krieges“ hätte zum Opfer gefallen sein müssen. Nun erst senkte sich auch auf sie das allgemeine dumpfe Schweigen. Kaum wußte der eine vom anderen, ob er noch lebe. Die chaotischen Frühjahrs- und Sommermonate des Jahres 1945 ins Gedächtnis zurückzurufen, ist hier nicht der Ort. Als die ersten Postverbindungen wieder zugelassen wurden, konnten sich auch die ersten Kontakte zwischen einzelnen von uns wieder anbahnen. In diesen Wochen begannen auch schon die Überlegungen, wie man vom Verlorenen möglichst viel wieder aufbauen könne, feste Gestalt anzunehmen. Damals wurden die ersten vorsichtigen Entrümmerungsversuche am zusammengestürzten Hause der deutschen musikwissenschaftlichen Organisation — zunächst nur geplant. Damit begann aber schon die Geschichte ihres Wiederaufbaus, und es sollte der heutigen jungen wie der kommenden Generation im Gedächtnis bleiben, unter welcher unerhört schweren äußeren Bedingungen sich das alles vollzogen hat. Kaum einer von uns hatte regelrechte Arbeitsmöglichkeiten; fast alle hausten irgendwo, kaum einer „wohnte“; niemand hatte genug zu essen, wir vegetierten, indem wir oft „Speisen“ in unseren Magen brachten, „welche die Säue äßen“; außer Hunger und — bald auch — Frost beherrschte alle die Sorge um die wenigen Fetzen des an sich wertlosen Geldes, mit denen wir die „Lebens“mittel

kaufen konnten, die zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel waren; wir schlugen uns mit gesundheitlichen Mangelerscheinungen herum, und oft genug wurde uns vor unzureichender Ernährung schwarz vor Augen. Das war die Situation, in der sich fast jeder von uns befand.

Im Herbst 1945 trafen sich Friedrich Blume und der Chronist in Gronenberg (unweit der Lübecker Bucht), wo Blume Unterschlupf gefunden hatte. Die Eisenbahnfahrt von Bochum (wo der Chronist gelandet war) nach Schleswig-Holstein war das damals übliche Abenteuer mit überfüllten Güterwagen, in denen man Stunden um Stunden stehend hin- und her schwankte, sofern man keinen Platz an der Wand ergattert hatte; überall und nirgends hielt der Zug auf freier Strecke; man mußte unwahrscheinlich oft umsteigen. Von den 36 Stunden, die man für etwa 400 Kilometer benötigte, durfte der Chronist allerdings einige auf dem komfortablen Fußboden des Lübecker Wartesaales im Pseudoschlaf zubringen. Auf einem langen Spaziergang — vor uns lag inmitten der Lübecker Bucht das Wrack des großen Dampfers, bei dessen Bombardierung Hunderte von unglücklichen K.Z.-Häftlingen elendiglich zugrunde gegangen waren — sprachen wir, die wir den Krieg hindurch fast allein die publikatorischen Arbeiten des Staatlichen Instituts geleistet hatten, über die Lage, insbesondere über die etwaigen Folgen der politischen „Säuberung“ und „Umerziehung“, die Aussichten auf Zusammenarbeit und auf einen organisatorischen Zusammenschluß innerhalb unseres Fachs, die Möglichkeiten, wieder — wenigstens ganz bescheiden — zu publizieren usw. Wir waren nicht sehr optimistisch, aber wir hofften doch, daß die gesunde Kraft, die in unserer Wissenschaft steckt, sich eines Tages wieder durchsetzen würde. Schon in dieser eingehenden, sehr realistischen Unterredung fiel der Name „Gesellschaft für Musikforschung“ und wurde von einer schlicht auszustattenden Zeitschrift gesprochen, die unter dem Titel „Die Musikforschung“ erscheinen könne. Da wir bereits auch mit dem Verleger Karl Vötterle wieder Fühlung bekommen hatten, zogen wir ihn bald zu Rate; wir hatten sein lebhaftes Interesse an allen organisatorischen Fragen der deutschen Musikforschung, das er von jeher tatkräftig bewiesen hatte, unter den schwierigen Kriegsverhältnissen kennen und schätzen gelernt. Mit seiner Hilfe konnte der damalige schleswig-holsteinische Ministerpräsident Theodor Steltzer für die neuen Pläne gewonnen werden, unter dessen schirmender Hand und mit dessen Unterstützung schon am 1. November 1946 in Kiel die Gesellschaft für Musikforschung gegründet wurde. Es war eine formelle und sozusagen vorsorgliche Gründung, die in der Hauptsache von Kieler Dozenten und Studenten vollzogen wurde, aber sie fand in juristisch einwandfreier Form statt. Nachdem ein mühsamer Versuch, die Genehmigung der britischen Militärregierung zu einer Tagung in Göttingen zu erlangen, trotz Steltzers Befürwortung gescheitert war, sollte durch das fait accompli der offiziellen Gesellschaftsgründung in Kiel der Weg zu einer gesamtdeutschen Gesellschaft vorbereitet werden. Inzwischen hatten sich wohl auch die Kulturoffiziere der Militärregierung davon überzeugt, daß wir weder „heim ins (Dritte) Reich“ wollten, noch finstere Pläne gegen die Sicherheit der alliierten Truppen schmiedeten. Wir „durften“ als Kieler Gesellschaft tatsächlich Mitglieder in anderen Orten und — was für damalige Verhältnisse geradezu als großherzig gelten mußte — sogar in den übrigen Besatzungszonen haben. Nur mit Steltzers Hilfe gelang es dann erstaunlicherweise doch, die Erlaubnis für die Göttinger Tagung zu erhalten, und so konnte Friedrich Blume als der in Kiel gewählte Präsident schon für den 11. April 1947 zu einer konstituierenden Versammlung in die Göttinger Universität einladen. Hier wurden die Satzung beschlossen, ein neuer, definitiver Vorstand gewählt, Ausschüsse gegründet und eine Zeitschrift grundsätzlich geplant.

Unter welch schwierigen Umständen auch das alles vor sich ging, ist fast schon vergessen; es lohnt sich aber, an einige besondere Effekte zu erinnern. Nicht daß wir alle unsere

vom Hunger gezeichneten Physiognomien manchmal erst nach schärferem Hinsehen wiedererkannten, daß wir in der Göttinger Mensa unsere mühselig für diese Reise zusammengesparten Lebensmittelmarken in die üblichen Mahlzeiten (Hauptreiz: Rote Rüben) umtauschten, daß wir die Luft des Sitzungssaales mit selbstgebaumtem Tabak verpesteten, nicht alles das und Ähnliches war etwas Besonderes. Wir mußten aber bei jeder Wahl, ja schon bei jeder Nominierung ängstlich darauf bedacht sein, niemand zu nennen, der dieser oder jener Dienststelle einer der vier Besatzungsmächte hätte suspekt sein können. Wir wußten jedoch eigentlich alle nur, wie wenig dazu gehörte, bei Secret Service oder CIC als „big Nazi“ oder gar als Verbrecher zu gelten, und wie unerforschlich oft genug die Maßnahmen solcher Stellen sein konnten. In Göttingen brauchten wir uns nicht einmal bei derartigen theoretischen Fragen aufzuhalten, wir bekamen vielmehr sofort praktischen Anschauungsunterricht. Mitten in unsere Sitzung, für die wir alle notwendigen Genehmigungen der britischen Militärbehörden zu haben glaubten, kam blaß und aufgeregt Fritz Lehmann und flüsterte Rudolf Gerber die Hiobsbotschaft ins Ohr, bei ihm im Theater sei ein britischer Kontrolloffizier aus Hannover erschienen, um etwas über die nicht genehmigte Versammlung zu erfahren. Auf alles gefaßt gingen Blume, Gerber und der Chronist mit Lehmann zum Theater. Der Offizier, der jedes deutsche Wort auf das beste verstand, aus verständlichem Emigrantenhaß aber so tat, als spreche er nur englisch, ließ uns durch seine „Dolmetscherin“, eine Wasserstoffsuperoxyd-Blondine von unverfälscht Hannoverscher Provenienz, erklären, wir hätten die Genehmigung seiner — für Niedersachsen allein zuständigen — Dienststelle zur Tagung nicht eingeholt. Über dieses „Vergehen“ sah er dann aber großzügig hinweg. Dafür zog er eine Liste hervor, die sich als das völlig harmlose Adressenverzeichnis aus der im Februar 1947 erschienenen Nr. 1 der Mitteilungen der Gesellschaft entpuppte. Auf dieser Liste standen die Namen einiger Kollegen, die nach Ansicht der britischen Militärregierung wohl fürchterlicher Taten fähig waren; denn der Offizier fragte mit dem Blick eines Kommissars aus einem schlechten Kriminalfilm, ob diese Elenden da seien. Jeder von uns hätte damit rechnen können, genau so genannt zu werden wie diese Handvoll Kollegen. Zum Glück konnten wir ehrlich sagen, daß keine dieser suspekten Personen an der Tagung teilnehme. So entließ man uns dann in Ungnaden und Mißtrauen, aber mit der Erlaubnis, weiterzutagen. Wir kehrten leicht erschüttert, aber keineswegs wegen unserer schweren Unterlassungssünden zerknirscht, in die Versammlung zurück. Das nicht unbedenkliche Intermezzo mußte natürlich erst recht zur Vorsicht bei den weiteren personellen Entschließungen mahnen. Immerhin herrschte jedoch bei dieser Tagung der „noch einmal Davongekommenen“ eine vorbildliche Einmütigkeit — vielleicht gerade, weil wir alle so viel Schweres erlebt hatten und unter den gleichen Nöten und Sorgen litten? Es wurde also in allen grundsätzlichen Fragen volle Übereinstimmung erzielt, und der damals gewählte Vorstand ist ja auch bis 1956 unverändert geblieben. Der harmonische Verlauf der Göttinger Tagung beeindruckte die unter uns weilenden Senioren des Fachs ganz besonders, und der Chronist erinnert sich gern eines lebhaften Tischgesprächs mit Johannes Wolf, der in der Einmütigkeit eine starke Garantie für ein Wiederaufleben der deutschen Musikwissenschaft und für die Wiederherstellung ihres alten, ruhmreichen Ansehens sah.

Mit der zunehmenden Auflockerung der Besatzungsmaßnahmen begann dann der Aufstieg der Gesellschaft für Musikforschung in jenen immer noch schweren Jahren. An ihm haben zweifellos zwei Männer das größte Verdienst: Friedrich Blume, als der Gründer und als der erste und bisher einzige Präsident, und Karl Vötterle, als Verleger der Zeitschrift und als unermüdlicher, unverdrossener Helfer in den damals geradezu chronischen Notlagen. Zielstrebig und mit einer geradezu hartnäckigen Beharrlichkeit begabt, hat Blume sich von keinem Rückschlag entmutigen lassen. Mochte die Lage auch noch so aussichtslos scheinen oder noch so verworren geworden sein, er ließ nie locker. Wieviel Zeit,

wieviel Ärger, wieviel Arbeit, also wieviel Nervenkraft er für seine Aufgaben als Präsident geopfert hat, kann nur der ermesen, der ihn aus der Nähe beobachten und selber beurteilen kann, was Organisationsarbeit ist. Dabei soll hier nicht einmal vom Verzicht auf so manche eigene Forschungsarbeit und Publikation gesprochen werden. Ohne die dynamische Verlegerpersönlichkeit Vötterles aber wäre mancher schöne Plan an materiellen Schwierigkeiten kläglich gescheitert. Sein optimistischer Wagemut, aber auch sein verlegerischer Idealismus haben z. B. das Erscheinen der frühen Jahrgänge unserer Zeitschrift erst ermöglicht.

Die Währungsreform des Jahres 1948 traf auch die Gesellschaft für Musikforschung hart. Das bis dahin kaum angebrochene, aus Mitgliedsbeiträgen stammende kleine Vermögen schwand völlig dahin. Inzwischen war außerdem die Teilung Deutschlands in drei Westzonen und eine Ostzone schon so weit fortgeschritten, daß die Zahlungen der Mitglieder in der damaligen russischen Besatzungszone ihrem Werte nach bei weitem nicht dem finanziellen Aufwand der Gesellschaft für die zu liefernde Zeitschrift entsprachen, so daß die Mitglieder in Mitteldeutschland wesentlich höhere Ausgaben verursachten, als sie an Einnahmen bieten konnten. Zudem war alles, was dort einkam, auf einem von der sowjetischen Militärregierung genehmigten Sonderkonto in Dresden praktisch „eingefroren“ und ging dann bald darauf völlig verloren, als bei der Verschärfung politischer Spannungen zwischen West und Ost dieses Konto beschlagnahmt wurde, weitere Zahlungen von Beiträgen an die Gesellschaft innerhalb der russischen Besatzungszone verboten wurden und „Die Musikforschung“ nur noch durch die Post bezogen werden durfte. Jahrelang hat die Gesellschaft für Musikforschung diesen Zustand hingenommen, ohne ihrem schon in Göttingen laut und deutlich verkündeten Grundsatz untreu zu werden, daß es nur eine deutsche Musikwissenschaft gebe und daß man an dieser Einheit nicht rütteln lassen wolle. Sie hat infolgedessen auf die Beiträge ihrer Mitglieder in Mitteldeutschland verzichtet, ohne diesen ihre Rechte zu schmälern. So ist nicht nur der 1947 zum Vizepräsidenten gewählte Ordinarius der Berliner Humboldt-Universität, Walther Vetter, selbstverständlich in seinem Amt geblieben, obwohl er formaliter gar nicht mehr Mitglied war, sondern alle mittel-deutschen Kollegen haben stets Sitz und Stimme behalten. Das Opfer, das die Gesellschaft der Wahrung der musikwissenschaftlichen Einheit brachte, bestand darin, daß ihre Einnahmen bei weitem nicht ausreichten, eine Vierteljahrsschrift von relativ bescheidenem Umfang (20 Bogen pro Jahr) herauszugeben. Hier mit Rat und vor allem mit Tat geholfen zu haben, ist und bleibt das große Verdienst Karl Vötterles. Ihm ist es auch im wesentlichen zu verdanken, daß die von ihm selbst vorgeschlagene Lieferung selbständiger Studien in Form der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ überhaupt durchgeführt werden und daß man damit schon 1948 beginnen konnte.

Die von Februar 1947 bis April 1948 erschienenen vier kleinen Hefte Mitteilungen, die die Gesellschaft als vorläufigen Ersatz für die vorgesehene Zeitschrift veröffentlichte und die heute schon zu bibliographischen Seltenheiten geworden sind, waren reine Informationsblätter, mit deren Hilfe man zunächst die interessierten Kreise auf die Gesellschaft für Musikforschung aufmerksam machen und diese dann über Beschlüsse, Pläne, Personalien und Ereignisse innerhalb des Fachs unterrichten wollte. Nach eingehenden Vorbesprechungen hatte der Vorstand der Göttinger Versammlung nahegelegt, damit einverstanden zu sein, daß der Präsident, der zu den vier Herausgebern gehörte, provisorisch die Schriftleitung der „Musikforschung“ übernehme, wobei der Chronist ihn unterstützen solle. Das war eine der vielen Verlegenheitslösungen, die dazumal allerorten mit Rücksicht auf die Bestimmungen der Militärregierungen und die laufende „Entnazifizierung“ gewählt werden mußten. Bevor der in Aussicht genommene jetzige Schriftleiter nicht von einer Spruchkammer „entlastet“ worden war, durfte er keine Zeitschrift leiten. Er blieb also formell im Hintergrund, aus dem er erst 1949 als offiziell ernannter Schriftleiter hervortrat.

Die Zeitschrift aus dem auch wissenschaftlich nicht gerade fetten Boden der Jahre 1947/48 zu stampfen, war eine zwar reiz- und vielleicht auch ehrenvolle, aber nicht ganz einfache Aufgabe. Sie wurde dem Schriftleiter aber dadurch etwas erleichtert, daß er praktisch seit 1940 das Archiv für Musikforschung an Stelle des zum Kriegsdienst einberufenen Hans Joachim Therstappen geleitet und nach seinen Vorstellungen ausgestaltet hatte. Im ersten Jahrgang der „Musikforschung“ konnten trotz aller zeitbedingten Schwierigkeiten doch schon einige recht umfangreiche Forschungsbeiträge erscheinen, die z. T. aus ungedruckten Sammelwerken, wie z. B. der Festschrift zu Max Seifferts 80. Geburtstag, stammten, z. T. Referate vom Kongreß 1948 in Rothenburg ob der Tauber wiedergaben. Wer heute diesen Jahrgang I (1948) unserer Zeitschrift durchblättert, wird nicht nur das schlechte, in jedem Heft etwas anders getönte Papier bemerken, sondern auch feststellen, daß das Gesicht der „Musikforschung“ sich trotzdem seither in seinen wesentlichen Zügen nicht verändert hat. Das Papier ist besser, der Umfang größer, Fadenheftung ersetzt die rostenden Eisenklammern der ersten Hefte, eine Dreifachnummer wie Heft 2—4 des Jahrgangs II (1949) haben ein gütiges Schicksal und die Bärenreiter-Druckerei uns seither erspart, aber Anordnung und Inhaltsauswahl sind dieselben geblieben: Aufsatzteil (sogenannter Borgisteil), Berichte und Kleine Beiträge (Petitdruck), Besprechungen, Mitteilungen, dazu jeweils im zweiten und vierten Heft das Verzeichnis der Vorlesungen über Musik und in jedem zweiten Heft eine Übersicht über die im Vorjahr angenommenen Dissertationen. Jedem wird klar sein, daß hier die Tradition der alten Zeitschrift für Musikwissenschaft (über das Archiv für Musikforschung) ziemlich getreu gewahrt geblieben ist. In ähnlicher Weise wird die Tradition des alten Archivs für Musikwissenschaft ja durch die Neubelebung dieses Blattes seit 1950 fortgesetzt. Die alte, bewährte Verteilung der Publikationsaufgaben auf zwei Zeitschriften, von denen die eine das Organ der Fachgesellschaft ist, ist dadurch dankenswerterweise wieder ermöglicht worden.

Der Chronist, der inzwischen — vielleicht fast unbemerkt — in das Gewand des Schriftleiters der „Musikforschung“ gestiegen ist, beruft sich nunmehr auf seine Vorbemerkungen und möchte zum Jubiläum seines Sorgenkindes die bereits angekündigten Worte pro domo sprechen. Es gehört zum Charakter einer Zeitschrift, die zwar von der Musikwissenschaft herausgegeben und geleitet wird, sich aber an den viel breiteren Kreis der nicht hauptberuflich in dieser Wissenschaft tätigen Gesellschaftsmitglieder und der sonstigen interessierten Leser wendet, daß sie keinesfalls einseitig werden darf. Das gilt für ihren gesamten Inhalt, also auch für die Besprechungen. Erst kürzlich konnte der Schriftleiter (in der zehnten Jahresversammlung der Gesellschaft am 20. September 1956 zu Hamburg) seine Auffassung, seine Überlegungen und seine Erfahrungen über Inhalt und Aufbau der „Musikforschung“ vortragen. Neben reine Forschungsbeiträge (auch archivalischer oder quellenkundlicher Natur), die von jeher die Dauerbedeutung einer wissenschaftlichen Zeitschrift bestimmen, gehören Diskussionsbeiträge und zusammenfassende Forschungsberichte. Wenn die Gesellschaft für Musikforschung, wie es in ihrer Satzung heißt, „ein Zusammenschluß von Musikforschern, Musikwissenschaftlern, Kirchenmusikern, Musikerziehern und praktischen Musikern mit Freunden der Musikforschung“ ist, dann kann ihr „Vereinsorgan“ sich nicht nur mit „schwerwissenschaftlichen“ Spezialstudien begnügen. Es muß (und will) vielmehr auch den Freunden der Musikforschung über die Ergebnisse, Anschauungen und Streitfragen dieser Wissenschaft berichten, gewisse Folgerungen daraus für die musikalische Praxis ableiten (etwa zu den Problemen der Wiedergabe von Musik) und Diskussionen anregen; alles das darf natürlich nicht den wissenschaftlichen Charakter in Frage stellen. Daß aber ein solches Blatt ebenso wenig der Tummelplatz für spezielle Forschungsneigungen des Schriftleiters oder eines diesem nahestehenden Kreises sein darf wie nur zur Befriedigung der Bedürfnisse einer bestimmten Fachgruppe (etwa der reinen Musikhistoriker oder der Hochschullehrer) bestimmt ist, gehört zu den unumstößlichen An-

schauungen des Schriftleiters. Er ist auch der Ansicht, daß keine Lehrmeinung absolut fest verankert auf ehernem Sockel stehe; daher muß er auch „Ketzler“ zu Worte kommen lassen. Es muß ihm dabei gleichgültig sein, ob er selber anderer Meinung als ein solcher Autor ist und ob von ihm geschätzte Fachleute für diesen am liebsten ein Autodafé veranstalten möchten. Solange zu den meisten strittigen Problemen die Pilatusfrage nicht beantwortet ist, hat der Schriftleiter sich davor zu hüten, sich als Gralshüter bestehender Lehrmeinungen aufzuspielen. Er hat also nicht das Recht, von seiner Meinung abweichende Hypothesen kurzerhand als „dummes Zeug“ abzulehnen oder zu erklären, die betreffende Frage sei „ja schon längst einwandfrei“ geklärt. Niemand kann von der Fachzeitschrift einer Gesellschaft für Musikforschung (die ja kein Zweckverband der Musikforscher oder eine Gewerkschaft musikwissenschaftlicher Dozenten ist) verlangen, daß sie nur Beiträge bringe, die ihn selbst ganz besonders interessieren. Schon die strengste Beschränkung auf wissenschaftliche Forschungen könnte nicht verhindern, daß immer ein Teil der Leser einen Teil der Beiträge uninteressant fände. Den Mittelalterspezialisten würde ein Aufsatz über die italienische Kammerkantate des 18. Jahrhunderts ärgern, den Großmeisterforscher eine Untersuchung über süddeutsche Kleinmeister des 16. Jahrhunderts usw. Die Musikhistoriker nähmen Anstoß daran, daß ein folkloristischer oder musikethnologischer Artikel den kostbaren Platz für einen Index des Codex xy belegte, kurz: ohne Ärgernis ginge es auch dann nicht ab, wenn die Zeitschrift sich nur nach den „eigentlichen“ Musikwissenschaftlern richten würde. Daher scheint der Weg, den „Die Musikforschung“ bisher gegangen ist, nicht in die Irre zu führen. (Gelegentliches Stolpern über einen verunglückten Beitrag oder Verweilen bei einem etwas abseitigen Thema sind nur zu menschlich.) Was für die Beiträge gilt, muß auch für die Rezensionen beansprucht werden. Nicht nur was den Fachmann im engeren Sinne oder den Spezialforscher interessiert, verdient eine Besprechung. Die Zeitschrift der Gesellschaft für Musikforschung ist das Sprachrohr, durch das die Musikwissenschaft allen Lesern ihr Urteil über Bücher und Ausgaben mitteilen soll. Dazu gehört auch die Warnung vor dem Unzulänglichen oder gar leichtfertig Zusammengeschriebenen. Ja, diese Aufgabe ist vielleicht verantwortungsvoller als viele andere. Nur wenn der Fachmann dem interessierten Leser über Wert oder Unwert einer Schrift die Augen öffnet, bewahren wir unsere Mitglieder davor, allzu „stark instrumentierten“ Waschzetteln und Reklamesongens zum Opfer zu fallen. Die Unbestechlichkeit der wissenschaftlichen Kritik allein kann verhindern, daß nicht einwandfreie oder ganz unzureichende Werke den Weg in die Arbeit der mehr oder weniger aktiv in der Praxis stehenden Mitglieder finden. Für einen sehr großen Teil der Leser aber ist die Rubrik „Besprechungen“ eine Art von Chronik der Neuerscheinungen, aus der man sich nicht nur über das unterrichtet, was erschienen ist, sondern auch darüber, wie es beurteilt wird. Wie der Schriftleiter bereits in Hamburg betont hat, hält er die Heranziehung des musikwissenschaftlichen Nachwuchses zum Besprechungswesen für eine wichtige Aufgabe. Er teilt nicht die Auffassung einiger von ihm geschätzter oder ihm befreundeter Forscher, daß die Rezension der Arbeit eines älteren, „arrivierten“ Kollegen durch eine junge Kraft nicht tragbar sei. Nach seiner Ansicht kommt es einzig und allein darauf an, ob diese junge Kraft von dem betreffenden Gegenstand genug versteht, ob sie also zu einem fachkundigen und objektiven Urteil in der Lage ist. Lebensalter und berufliche Position der Rezensenten hat er — offen gestanden — noch nie als Kriterium für deren Auswahl angesehen.

Wenn nun der Schriftleiter wieder als Chronist reden darf, so muß er zunächst auf die wichtigsten Ereignisse im Leben der Gesellschaft für Musikforschung hinweisen. Noch vor der Stabilisierung unseres Geldes gelang es Friedrich Blumes zäher Energie, einen musikwissenschaftlichen Kongreß auf die Beine zu stellen, und es war erstaunlich, wie stark die Beteiligung trotz der noch so ungünstigen Reise- und Ernährungsbedingungen war. Diese „erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege“, wie man den

Kongreß auch genannt hat, fand vom 26. bis 28. Mai 1948 in Rothenburg ob der Tauber statt. Nachdem dann am 19. Oktober 1949 die durch die Satzung vorgeschriebene jährliche Mitgliederversammlung in Kiel abgehalten worden war, wurde für das Jahr 1950 der zweite Kongreß vorbereitet, der zugleich der erste deutsche mit internationaler Beteiligung war und durch die Verbindung mit dem zweiten internationalen Kongreß der Musikbibliotheken ausgezeichnet wurde. Er fand unter sehr starker Beteiligung vom 16. bis 19. Juli in Lüneburg statt. Ihm folgte die Wissenschaftliche Bachtagung in Leipzig (23.—26. Juli 1950), eine Veranstaltung, die ebenfalls von der Gesellschaft für Musikforschung betreut wurde. Ab 1951 wurde es zur Gepflogenheit, die Jahresversammlungen in ein wissenschaftliches und musikalisches Rahmenprogramm einzubauen. Zunächst legte man die Versammlung des Jahres 1951 in die Kasseler Musiktage (8. Oktober). Mit einem eigenen Programm wurde dann die Mitgliederversammlung in Regensburg (27.—29. September 1952) gestattet; dieses Verfahren hat sich so bewährt, daß es bisher unverändert beibehalten werden konnte. Den dritten Kongreß (wieder mit internationalem Gepräge) veranstaltete die Gesellschaft vom 15. bis 19. Juli 1953 in Bamberg; er war zugleich der erste Versuch, das traditionelle Schema der „bunten Platte“ von Kurzreferaten aufzugeben und durch Vorträge über Zentralthemen mit Diskussionsreferaten zu ersetzen. Zur Mitgliederversammlung vom 24. Oktober 1954 in Köln fand am Tage vorher eine „Arbeitssitzung“ über Probleme der Aufführungspraxis statt, und die Jahresversammlung vom 2. Oktober 1955 in Leipzig bildete den Abschluß einer Reihe von wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen, die am 29. September begonnen hatten. Ihren vierten Kongreß konnte die Gesellschaft schließlich vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg abhalten; er lag nur wenige Wochen vor dem zehnten Jahrestag der Gründung der Gesellschaft. Denen, die seit der Kieler Gründungsversammlung vom 1. November 1946 „dabei“ gewesen waren, schien es, als läge weit mehr als nur ein Jahrzehnt zwischen der Zusammenkunft der von vagen Hoffnungen bewegten kleinen Gründerschar und dem glanzvollen Großstadtkongreß in Hamburg. Wer von uns hätte 1946 auch nur davon zu träumen gewagt, daß zehn Jahre später viele hundert Mitglieder zu einem stark beachteten wissenschaftlichen Kongreß unserer Gesellschaft zusammenkommen würden? Teilnehmerzahlen sind indessen ja noch kein untrügliches Zeichen für den Aufstieg einer wissenschaftlichen Organisation. Die Gesellschaft für Musikforschung kann aber auf eine Fülle von Leistungen hinweisen, von denen hier nur die Publikationen genannt seien.

Viel bedeutsamer und fruchtbarer haben sich die Tatsache, daß Friedrich Blume als immer wiedergewählter Präsident der Gesellschaftsarbeit einen stetigen Kurs geben konnte, und die Einsicht, daß man sich nicht selber mit Kompetenzschmerzen belasten solle, auf Gebieten ausgewirkt, von denen — wie so manche alten Entschliefungen aus den Jahren 1947—1950 zeigen — eigentlich wir alle einmal meinten, sie gehörten zum engsten Aufgabenkreis der Gesellschaft. Zwar hatte schon die Gründung der Forschungsinstitute in Kiel und Regensburg, kurz darauf auch in Berlin, einige wesentliche Aufgaben von den Schultern der ohnehin mit Plänen und Vorhaben überbürdeten Gesellschaft genommen. (Blume hat es von vornherein verstanden, hier keinerlei Rivalität aufkommen zu lassen; es gehört zu seinen besten taktischen Erfolgen, daß er die Forschungsinstitute eng an den Vorstand der Gesellschaft zu binden wußte.) Unzählige Versuche, auf allen möglichen Wegen der Gesellschaft Mittel und Vollmachten zur Wiederbelebung des „Erbes deutscher Musik“ zu verschaffen, sind von Kiel aus unternommen worden, und ein Studium des zu diesem Zweck geführten Briefwechsels allein genügt schon für die Erkenntnis, daß unter den Verhältnissen, in denen sich die deutsche Kultur- und Wissenschaftspflege befinden, kaum etwas so schwer zu erreichen ist wie die Finanzierung gesamtdeutscher Vorhaben, sofern diese an einer Stelle konzentriert werden sollen. So gelang es denn auch erst 1953 — nicht zuletzt dank der wohlwollenden Förderung durch den damaligen Staatssekretär

Dr. Erich Wende —, für die Wiederbelebung der Denkmalausgaben eine Möglichkeit zu finden. Die Musikgeschichtliche Kommission, die damals gegründet wurde, hat das erreicht, was die Gesellschaft für Musikforschung nicht hätte erreichen können, und sie kann ihre Aufgabe auch nur dadurch erfüllen, daß sie von der Gesellschaft völlig unabhängig bleibt. Daß Blume Vorsitzender dieser Kommission geworden ist, verstand sich von selbst, nicht weil er zugleich Präsident der Gesellschaft ist, sondern weil er die notwendigen Verhandlungen zum Neuaufbau des „Erbes“ geführt hatte. Es war dann ein besonderes Glück, daß die Kommission bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft auf lebhaftes Interesse für das „Erbe“ stieß und daß darüber hinaus von dort auch noch die Gründung und der Aufbau eines Archivs von Quellenphotos ermöglicht wurden. Zu den notwendigen Sachmitteln schießt die Stadt Kassel einen erheblichen Betrag für personelle Kosten zu und beherbergt das Archiv in besonders schönen Räumen. Nimmt man nun noch hinzu, daß es Blume schon 1949 gelang, den Kontakt mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft herzustellen, und zwar nicht etwa nur für sich persönlich, sondern auch für die ganze deutsche Musikforschung, dann ist die Bilanz, die man nach zehn Jahren ziehen kann, eigentlich mehr als erfreulich. Noch als alle Wunden, die Deutschland seinen Nachbarn geschlagen hatte, bluteten und schmerzten, hat man uns zum ersten Nachkriegs-Kongreß der IGMW nach Basel (1949) eingeladen. Damit dürfte die Musikwissenschaft zu den ersten Disziplinen gehört haben, die sich über Feindschaft und Haß hinweg wieder zusammengefunden haben.

Es liegt dem Chronisten völlig fern, das abgebrauchte Schlagwort vom „deutschen Wunder“ auch nur in Gedanken auf den Wiederaufbau der deutschen Musikwissenschaft anzuwenden. In ihm ist nichts Wunderbares zu entdecken. Was erreicht worden ist, verdanken wir unserem Willen zum Weiterleben, der uns einenden Überzeugung, daß unsere Wissenschaft — trotz der staunenden Bewunderung der Finanzgewaltigen für Atomkraftwerke, Kunststoffe und dergleichen mehr — nicht ganz entbehrlich ist, dem Umstand, daß zur rechten Zeit die rechten Männer bereit standen und daß wir sie wählten, dem Glück, daß unsere Freunde in der Welt uns so schnell wieder die Hand entgegenstreckten, und all der unverdrossenen Arbeit, sei sie in Forschung und Lehre geleistet worden, sei sie dem Aufbau der Organisation, des Publikationswesens, der Forschungsstätten gewidmet gewesen. Wir brauchen beim dankbaren Rückblick keine schmetternden Fanfaren und keine Lorbeerkränze für diejenigen, die sich besondere Verdienste errungen haben. Uns genügt es zu wissen, was wir ihnen zu danken haben. Wir brauchen auch nicht mit Wilhelm II. die Parole „Voll dampf voraus!“ für die nächsten zehn Jahre zu geben. Sie werden uns sicherlich Erfolge und Enttäuschungen bringen. Eines aber dürfte ihnen wohl nach ihrem Ablauf im Januar 1966 kaum nachzusagen sein: Sie werden die deutsche Musikwissenschaft nicht aus dem Zustand völliger Verarmung und scheinbarer Aussichtslosigkeit in den neuen Lebens gebracht haben.

Ein offenes Wort zur geistigen Haltung der deutschen Musikwissenschaft

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Nach vielen Jahren selbstgewählter Isolierung war es mir in diesem Sommer möglich, für ein paar Monate in den Kreis der deutschen Kollegen zurückzukehren, alte Freundschaften aufzufrischen und neue Verbindungen anzuknüpfen. Während dieses Deutschlandaufenthalts hat mich der Kontakt mit einer nur allzulange entbehrten, wesenseigenen Geisteswelt zunächst sicherlich manches in rosigerem Lichte sehen lassen, als es in Wirklichkeit ist. Aber auch bei kritischer Betrachtung ergeben die Tatsachen ein positives Bild:

So ist es mir vergönnt gewesen, die deutsche Musikwissenschaft straff durchorganisiert wiederzufinden. Es war eine tiefe, echte Freude, zu sehen und zu spüren, daß sehr ernst gearbeitet und veröffentlicht wird und die Einzelforschung rüstig vorangeht, daß ein jeder nach bestem Wissen und Gewissen unsere Wissenschaft zu fördern sucht und die akademische Jugend auf einem erstaunlich hohen Niveau steht. Wenn wir vielleicht auch noch nicht wieder den Stand erreicht haben, auf den wir einmal mit Recht so stolz gewesen sind, so kann doch gesagt werden, daß alles getan worden ist, was nur immer unternommen werden konnte. Ein notwendigerweise objektiver, weil im Ausland lebender Beobachter sieht diese Dinge vielleicht deutlicher als alle die Kollegen, die während der letzten Jahrzehnte innerhalb der deutschen Grenzen gelebt haben. Von außen betrachtet, bietet die deutsche Musikwissenschaft im Gesamteindruck ein durchaus erfreuliches Bild.

Aber gerade einem Auslandsdeutschen wie mir, der lange Jahre draußen auf eigene Faust gearbeitet und geforscht hat, muß nun auch auffallen, was zur Kehrseite der Medaille gehört: So begeistert ich über das hohe Niveau der eigentlichen Arbeit bin, so enttäuscht bin ich über gewisse Unterscheidungen und zu weit getriebene Klassifizierungen, die unsere Schar in Gruppen scheiden, wo es eigentlich nur Vertreter der gleichen Disziplin geben sollte. Aus vielen Unterredungen, die ich zu führen Gelegenheit hatte, ging mit Deutlichkeit hervor, daß die zu meiner Studienzeit noch durchaus wissenschaftlich einwandfreie Einteilung nach Spezialgebieten, nämlich nach „Historikern“ und „Systematikern“, heute zu regelrechten Gruppenbildungen und zu einer Spaltung geführt hat, die mit dem eigentlichen Problem nichts mehr zu tun hat und sich auf die unangenehmste Art in ganz realen Dingen des beruflichen Lebens bemerkbar macht. Gibt es denn überhaupt einen vergleichenden Musikwissenschaftler (oder, wie man heute nicht sehr viel glücklicher sagt: einen Musikethnologen), der nicht historisch interessiert ist? Der ein deutsches Volkslied nur aus seinem Lebensraum herauszuschälen und „systematisch“ zu erfassen trachtet und es nicht auch in die großen historischen Zusammenhänge hineinzustellen versucht? Es sei mir gestattet, als mir nahe liegendes Beispiel mein eigenes Fachgebiet zu wählen: Aus ehemals „vergleichenden“ Studien ist schon längst eine historisch ausgerichtete Forschung erwachsen, die Ägyptisches aus Ägyptischem ableitet, biographische Daten zu einer provisorischen, spezifisch ägyptischen Geschichtsschreibung zusammenstellt, diese aber ihrerseits in Zusammenhang mit unserem Musikgeschehen setzt. Hat doch das Studium außereuropäischer Völker und antiker Hochkulturen den doppelten Wert sowohl einer wissenschaftlichen Erforschung an sich als auch einer wesentlichen Bereicherung unserer historischen und systematischen Erkenntnisse in Bezug auf unser eigenes Musikleben.

Nun habe ich allerdings das Glück, in einem Lande zu leben, wo beide, die schriftliche und die mündliche Tradition, so offenbar übereinstimmen, daß man sich nur immer wieder wundern muß, warum sich bisher noch niemand der Mühe unterzogen hat, die ägyptische „Vorgeschichte“ zur antiken Musik der Hellenen und zur Kirchenmusik der Kopten, jener ersten Gemeinden der Christenheit, zu erarbeiten. Aber wenn auch nicht alle anderen Kollegen mit so einwandfreien Quellen arbeiten können, sondern, wie manche Prähistoriker, sich damit begnügen müssen, den kärglichen Befund der Ausgrabungen zu interpretieren und mit dem derzeitigen Bestand folkloristischer Gebräuche in Verbindung zu setzen, so hat doch auch in diesen Fällen der „reine Historiker“ oder Philologe nicht das Recht, die Nase zu rümpfen. Man kann ihm im Gegenteil vorwerfen, an einer ganzen Reihe von Belegen vorüberzugehen, die er lieber hätte auswerten sollen. Diese gewisse Überheblichkeit erkläre ich mir lediglich durch den Mangel wirklicher Ausgrabungstätigkeit oder praktischer Orientierung, mit den dazugehörigen Erkenntnissen methodischer Art. So kann für uns, die wir draußen gearbeitet haben, eine mündliche Tradition mehr Wert haben als eine schriftliche Quelle. Letztere kann gefälscht oder auch unvollkommen übermittelt worden sein, oder Pergament, Papyrus und eingemeißelte Inschriften sind

vielleicht nur fragmentarisch auf uns gekommen. Die Wiedergabe der mündlichen Tradition wird dagegen immer notengetreu und in jeder Beziehung vollkommen sein, auf Grund von Vorstellungen, die ich im Rahmen dieser Glossen nicht auseinandersetzen kann.

Auch die Frage der zeitlichen Abstände spielt in diesen Fällen eine weit geringere Rolle als man früher anzunehmen geneigt war. Freilich ist es für einen gewissen Typ von Historikern unfaßbar, nun auf einmal mit Zeitspannen rechnen zu müssen, die ihn aus seiner gewohnten Bahn werfen. Aber auch ein Wissenschaftler, der sich z. B. mit einem Komponisten des 19. Jahrhunderts befaßt und Vergleiche zwischen dem ersten Konzept eines bestimmten Werkes dieses Meisters und der vielleicht im selben Jahre vollendeten Ausführung zieht — also mit wenigen Monaten zu rechnen hat — sollte imstande sein, für andere Menschen und andere Zeiten auch mit anderen zeitlichen Distanzen zu rechnen. Zwischen der ersten Aufführung des Osirismythos in Form einer Art primitiver „Passion“ oder religiöser Schaustellung und seiner jetzigen Form liegen Jahrtausende¹, zwischen gewissen Vorgängen in der Steinzeit und ihren modernen Entsprechungen noch weit größere Spannen, und doch wird es keinem ernsthaften Wissenschaftler einfallen, deshalb an diesen bis in die erstaunlichsten Einzelheiten gehenden Zusammenhängen zu zweifeln². „Diese Zeit (die Vor-Geschichte) als geschichtslos abzutun, war irrig und überheblich. Denn die Geschichte ist so alt wie die Menschheit. Die Menschheit hat von ihren ersten Tagen an Geschichte gemacht.“ „Eine geschichtslose Zeit hat es nie gegeben, und eine vor-geschichtliche Menschheit konnte auch nur in der geschichtswissenschaftlichen Auffassung des vergangenen Jahrhunderts bestehen. Diese alten Anschauungen, die heute keineswegs immer überwunden sind, drücken im Grunde nichts anderes als das derzeitige Unvermögen aus, jenseits der Schrift-Pfähle Geschichte zu erkennen“³. Das Gleiche, aber mit anderen Worten, hat A. Schaeffner in seiner grundlegenden Arbeit *Ethnologie musicale ou Musicologie comparée* ausgedrückt: „Il existe plusieurs façons de procéder à la recherche historique, aucune ne saurait être dédaignée, dès l'instant qu'elle nous aide à comprendre comment les choses se sont passées, ici, là et encore ailleurs. Il s'agit toujours de la musique, et, finalement, toujours d'histoire.“ „Le musicologue devra dominer ses chiffres et en tirer des conclusions. Nous ne voyons que trop de signes de lassitude devant le nombre croissant de statistiques, d'inventaires, d'enquêtes, auxquelles il manque essentiellement d'avoir été entreprises et conduites en fonction d'autre chose... Il s'agit d'apporter à l'historien des civilisations, et pas uniquement à lui, une matière concrète, riche de faits caractéristiques, que celui-ci utilisera à son tour. Ainsi les musicologues travailleront-ils à la fois pour eux-mêmes et pour cette science qui ne peut être que collective, l'histoire des civilisations. Ils recevront certainement autant que ce qu'ils auront donné“⁴.

¹ Vgl. auch die Tierfabeln und -märchen, die sich seit der Pharaonenzeit nicht wesentlich geändert haben und heute noch in Form volkstümlicher Gesänge weiterleben (E. Brunner-Traut, *Ägyptische Tiermärchen*, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 80, 1955, 1, S. 30: „In der Tat dürfte Ägypten der reiche Born sein, der die Welt bis heute mit Märchen getränkt hat“).

² J. Maringer, *Vorgeschichtliche Religion*, Zürich 1956, S. 105: „Der von den arktischen Urkulturen mit ihrem eigenartigen Opfer und Hochgottglauben auf die Kultur der Höhlenbärenjäger der letzten Zwischenzeit zu ziehende Schluß ist religionsgeschichtlich von eminenter Tragweite. Er bekundet das Überdauern einer Gottesvorstellung und eines Kultes von der Eiszeit bis in unsere Gegenwart hinein.“ Über Einzelheiten wie z. B. die künstliche Abschleifung der Tierzähne (des göttlich verehrten Bären) vgl. ibidem S. 144. Dazu das Rituallied der Männer nach dem Bärenfang und die dem erlegten Bären geltende Totenklage bei W. Dankert, *Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen* (Die Musikforschung IX, 1956, 3, S. 291 und 294). Gesänge, die in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung annehmen. Ähnliche Beispiele „für das zähe Fortleben kultisch-religiösen Braudtums“ bei J. Maringer, op. cit., S. 206 (gleiche Formen in der Alt- und Mittelsteinzeit), S. 229 (steinzeitliche Reste jagdmagischer Riten bei den Ojibwa-Indianern, bei den Pueblos, in Sibirien und bei den Lappen), S. 230 (vor einer prähistorischen Felsmalerei Opfer darbringende Lappen), S. 297, 313 u. s. f.

³ J. Maringer, op. cit., S. 14—15, 35—36.

⁴ *Les Colloques de Wégimont* (I), Brüssel 1956, S. 19 und 23. Beispiele vgl. S. 21 und 22. Cf. auch C. Lévi-Strauss, *Histoire et Ethnologie* (Revue de métaphysique et de morale 1949, 3—4, S. 363—391).

Diesen wenigen Referenzen seien noch einige konkrete Beispiele hinzugefügt. Wenn sich heute ein der „reinen Geschichtsforschung“ oder „Musikphilologie“ angehörender Historiker mit der Geschichte der Mehrstimmigkeit beschäftigt, ohne die zahlreichen Belege außereuropäischer Quellen zu berücksichtigen (was besonders unverzeihlich ist, wenn es sich um datierbare Referenzen handelt), dann geht er eben am eigentlichen Problem vorbei, so leid es uns tut, das so schroff ausdrücken zu müssen. „*Nous ne serons jamais assez de spécialistes différents pour parvenir à convaincre les historiens qu'un phénomène de cette espèce . . . ne se place ni à une époque ni en un lieu déterminés, pas plus que l'invention de la musique ou de la danse*“⁵. Es geht beispielsweise nicht an zu behaupten, daß die Totentänze eine spezifisch deutsche Erfindung seien und nur von einem bestimmten Datum an existierten⁶, da es ein paar Tausend Jahre früher bereits solche gegeben hat, und die Anfänge abendländischen Musizierens sind nun einmal undenkbar ohne den vorderen Orient, ohne Byzanz, Syrien, Altgriechenland, das pharaonische und koptische Ägypten.

Auf der anderen Seite sollte es keinen systematischen Musikwissenschaftler mehr geben, der so unsystematisch wäre, sich historische Entwicklungsgänge entgehen zu lassen, die zur phänomenologischen Erfassung des ihm anvertrauten Materials einfach dazugehören.

So meine ich, daß diese enttäuschende Aufspaltung in Historiker und Systematiker nur arbeitstechnisch angewendet werden sollte, jedoch ohne jede Überheblichkeit und verletzend, gegenseitige Herabsetzung. Wir sind alle Musikwissenschaftler, und mich persönlich interessieren historische Vorgänge gleicherweise, ob sie sich nun z. B. im 18. Jahrhundert vor oder nach Christi Geburt abgespielt haben.

Es hat immer Schulen gegeben, und innerhalb dieser Schulen Gruppen von Schülern und Anhängern, die sich um einen Meister scharen. Das soll und muß so sein. Aber es darf nichts anderes daraus werden: es darf nicht zur Sziission kommen. Wenn es schon schwierig genug ist, ost- und westdeutsche Musikwissenschaft zu vereinigen, Norden und Süden im Zeichen gemeinsamer Interessen wenigstens beruflich und sachlich zu befrieden, so sollten wir uns hüten, auch noch zwischen Musikwissenschaftlern erster und zweiter Klasse zu unterscheiden!

Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Wie die Kunstgeschichte, so ist auch die Musikgeschichte als wissenschaftliche Disziplin — so wie wir sie heute betreiben — eine Frucht jener Geistesbewegung, welche entstand als „Anwendung der in der großen deutschen Bewegung von Leibniz bis zu Goethes Tode gewonnenen Lebensprinzipien auf das geschichtliche Leben“, des Historismus. Und wenn man den Begriff des Historismus so versteht, wie ihn der eben zitierte Friedrich Meinecke¹ verstanden wissen will, ihm also nicht jenen „*tadelnden, auf Übertreibungen oder Entartungen gehenden Sinn*“ beilegt, wie das der Sprachgebrauch heutigentags gemeinhin tut, dann ist sie, die Musikgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, auch heute noch diesem Gesetz, nach dem sie angetreten, unterworfen, und zwar — wie es scheinen will — in stärkerem Maße als die Kunstgeschichte. Das hat seinen Grund in der besonderen Wesensart der Musik als einer Kunst, die nur im Zeitverlauf Gestalt annimmt.

Diese flüchtige Erscheinungsweise bedingt es, daß das musikalische Kunstwerk noch nicht real vorhanden ist, wenn es die Werkstatt seines Schöpfers verläßt. Das schriftlich niedergelegte „Original“ — mündlich überlieferte Kunst bleibt hier absichtlich unberücksichtigt —

⁵ A. Schaeffner, op. cit., S. 31.

⁶ Die Musikforschung, IX (1956) S. 189.

¹ Die Entstehung des Historismus, München 2/1946.

ist nicht das Kunstwerk; dieses ist zwar in ihm enthalten, aber um Wirklichkeit zu werden, bedarf es der vermittelnden Tätigkeit eines Wiedergebenden. Der Verlauf in der Zeit, und damit die notwendige Verknüpfung an eine Wiedergabe, verbindet die Musik mit den anderen „mysischen“ Künsten, dem Tanz, der Dichtung und der theatralischen Kunst, und trennt sie von der bildenden Kunst². (Die Dichtung nimmt, soweit Dichtung nicht gesungen oder gesprochen wird, insofern eine besondere Stellung ein, als ihre lesbaren Texte tatsächlich, ohne daß sich eine Wiedergabe dazwischenschaltet, das wirkliche Kunstwerk zu sein scheinen, und damit nähert sich die geschriebene Dichtung [scheinbar] dem gemalten Bild. Wesentlich aber vollzieht der Leser dieses Gedichts einen ähnlichen Vorgang wie der Leser eines musikalischen Notentextes: mehr oder weniger bewußt richtet er sich an Vorgehörtem aus, hört er innerlich, was er liest. Darum nennt Goethe „stilles Lesen“ ein „trauriges Surrogat der Rede“. Natürlich ist da ein Unterschied, aber er ist ein Unterschied des Grades³. So ist das Lesen von Dichtung in seinem Wesen etwas anderes als das Anschauen von Bildern; den Akt der Wiedergabe vollzieht der die Dichtung lesende Einzelne für sich.)

Diese Wiedergabe ist nicht mit Interpretation gleichzusetzen (obwohl der Sprachgebrauch das tut); wenn schon ein Fremdwort sein muß, dann wäre Reproduktion das richtige (im Unterschied zur Rezeption des Bildwerkes). Auch ein Bild kann man interpretieren — der Kunsthistoriker tut das —, aber keinesfalls reproduzieren (von der Möglichkeit der Vervielfältigung einmal abgesehen)⁴.

Seit je ist in der handwerklichen Musiklehre ein beträchtlicher Platz den Erklärungen der musikalischen Schriftsymbole usw. eingeräumt, deren richtige Auflösung und Anwendung die Wiedergabe des Musikwerks ermöglichen sollen. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts nehmen diese Erklärungen erheblich zu und vermehren sich um ausdrückliche Hinweise auf die klangliche, rhythmische, harmonische und dynamische Realisierung des Kunstwerks. Seit dieser Zeit mehrten sich auch die aufführungspraktischen Hinweise in den Kompositionen selbst (man denke nur an die Tempohinweise in ihrem Verhältnis zur Uhrzeit bei M. Praetorius). Seit dem Zeitpunkt, in dem Musik vergangener Epochen mehr und mehr in den Gesichtskreis der musizierenden und musikforschenden Gegenwart rückt, (sie konnte wegen der angedeuteten flüchtigen Seinsweise der Musik tatsächlich dem Bewußtsein ganz entschwinden, anders als die ältere Malerei, Plastik, Baukunst usw., die man ja lebendig vor Augen hatte) seither wird die Aufführungspraxis, die klangliche Realisierung, zum (historischen) Problem. Der Musikhistoriker, der an die Musikgeschichte seine Fragen stellt, hat nicht — wie der Kunsthistoriker im Bild, im Bauwerk usw. — den wirklichen Gegenstand seiner historischen Bemühung vor Augen, wenn er das alte Chorbuch, die alte Tabulatur oder was sonst immer untersucht. Er muß vielmehr immer wieder die Frage stellen, welchen musikalischen Inhalt denn diese Urkunden tatsächlich haben; vor den Musikhistoriker als Kunsthistoriker muß zuerst der Diplomatiker treten, der die Urkunden entziffert, und mit der Entzifferung des Notentextes ist ja noch nicht das verschollene Klangbild wiedergewonnen. Seine Wiederherstellung stellt den Musikhistoriker vor eine grundsätzlich andere Aufgabe, als sie etwa dem Kunsthistoriker oder Restaurator gestellt ist, der ein altes Bild in seinen Ursprungszustand versetzen, ihm seine einzige, richtige Gestalt zurückgeben soll. Denn die Notwendigkeit einer (jeweils neuen) Wiedergabe der Musik, bevor sie (jeweils) Gestalt annimmt, bedingt doch, daß das Musikwerk in vielerlei Gestalt erscheinen kann, gleicht doch eine Wiedergabe schwerlich in allen ihren Teilen einer anderen völlig. Unter-

² Vgl. W. Gurlitt, *Über die Phantasie in den musischen und bildenden Künsten* (Revue Belge de Musicologie, VIII, 1954, S. 71 ff.). Ferner G. Brelet, *L'Interprétation créatrice, Essai sur l'Exécution musicale*, l'ome I, Paris 1951, S. 1 ff. — Vgl. auch W. Wiora, *Musik als Zeitkunst* in diesem Heft.

³ Th. Dart versteht diesen Unterschied allerdings prinzipiell (*The Interpretation of Music*, London 1954, S. 11 f.).

⁴ Vgl. Brelet, a. a. O., S. 93 ff.

einander können sie sich sogar erheblich unterscheiden und sind doch dasselbe Kunstwerk, und so kann es auch nicht sein, daß es nur eine richtige Wiedergabe (und damit klangliche Gestalt) des Musikwerks geben könnte. Statt der Frage nach der richtigen und falschen Wiedergabe sollte man die nach der guten oder schlechten stellen, womit man allerdings die Fragestellung nach dem Wert oder Unwert einer Interpretation der wissenschaftlichen Kritik entzieht.

Die junge Musikwissenschaft konnte sich zunächst bei ihrer Beschäftigung mit der Musik vergangener Epochen nicht mit den Problemen der klanglichen Realisierung befassen. Sie mußte sich vorerst damit begnügen, mit diplomatischen Methoden die Sachverhalte der schriftlichen Fixierung zu klären — in dieser methodischen Voraussetzung ist sie der reinen Geschichtswissenschaft und der Philologie verwandter als der Kunstwissenschaft — und das vom Klang abstrahierte musikalische Gebilde für die ganze Musik nehmen. Auch ohne die Klärung der klanglichen Gegebenheiten führte der Zwang, das Musikstück der Vergangenheit erst einmal zu entziffern und in moderne Notation umzusetzen, es zu „vergegenwärtigen“ — und sei es zunächst auch nur schriftlich — zu einer vorwiegend historischen Anschauung des Kunstwerks. Es war zunächst einmal historische Quelle (für etwas); die eine Seite seines Wesens, sein Werden, stand im Mittelpunkt der Betrachtung, das doch eigentlich erst im Sein seinen Sinn erhält, wie eine Vergangenheit erst in einer Gegenwart sinnvoll deutbar und vom bloßen Geschehen zur Geschichte wird⁵.

Es war einer späteren Generation von Musikforschern vorbehalten, nach der Verwirklichung der Musik im Klang, einer Generation, die mit einer Musik aufgewachsen war, in der das Klangliche, wie nie vorher, konstitutiver Wert der Komposition war, mit der Musik Wagners, Berlioz', Regers und Richard Strauss'. Die Musik des hohen und späten Barock verlangte im Zusammenhang mit der Wiedererweckung der Musik Bachs und Händels zuerst nach einer Erforschung ihrer klanglichen Gegebenheiten (F. Chrysander, M. Seiffert, M. Schneider, A. Dolmetsch). Arnold Schering stellte dann sehr radikal (viel radikaler als Hugo Riemann) die Frage nach der instrumental- vokaligen Beteiligung an der Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts und beantwortete sie ebenso radikal zugunsten der Instrumente. Sein schärfster Antipode, Theodor Kroyer, vertrat demgegenüber nicht minder dogmatisch die Partei der reinen Vokalistin. Eigentlich hat erst der Kroyer-Schüler Hermann Zenck die Kontroverse, die ihre Exponenten überdauerte, aufgehoben, indem er in seiner A-capella-Studie⁶ aufwies, wie durch diese Alternative von instrumental-vokal eine Problematik in die Musik getragen wurde, die es zu der Zeit ihrer Entstehung noch nicht geben

⁵ Vgl. F. Altheim, *Wandlungen des Geschichtsbegriffs* (Universitas II, 1947, S. 1175), ferner: K. Bauch, *Abendländische Kunst* (Düsseldorf 1952), S. 5. Wie wenig die historische Verstehensweise bis heute an Gewicht verloren hat, dafür zeugt die Frage, die Thr. Georgiades in seinem Buch *Musik und Sprache* (Berlin, Göttingen und Heidelberg 1954) gestellt hat; ob nämlich die „eigenartige Tendenz der Gegenwart, den Irbegriff von Musik erst in der Gesamtheit der historisch erfahrbaren Musik zu erblicken, als eine besondere, neue Art musikalischer Betätigung angesehen werden darf“ (S. 133). In dieser Zuspitzung — so scheint es — kann diese Frage wohl nur gestellt werden, wenn dahinter eine Anschauung steht, die der gegenwärtigen Produktion nur wenig Möglichkeiten mehr einräumt, um so mehr aber der musikalischen Interpretation. (Interpretation allerdings in einem umfassenderen als dem in musikalischen Zusammenhängen sprachüblichen Sinne verstanden. Vgl. Georgiades, S. 134 ff.) Es sei darauf hingewiesen, daß Wilhelm Worringer 1921 für die bildende Kunst und das Kunstverstehen Gedanken geäußert hat, die in ähnliche Richtung zielen. (*Künstlerische Zeitfragen*, wiederabgedruckt in dem Sammelband *Fragen und Gegenfragen, Schriften zum Kunstproblem*, München 1956, S. 106 ff., besonders S. 121 ff.) Für die Musikwissenschaft hat diese Gewichtsverteilung des Kunstverständnisses zu einer Erweiterung der Erkenntnis in Bereiche geführt, die — soviel man sieht — in der Kunstwissenschaft nur am Rande, insbesondere in der archäologischen Architekturgeschichte, berührt worden sind. Man denke an die Erhellung des musikalischen Sachverhalts in seinem ursprünglichen Geltungsbereich durch die theoretisierenden Aussagen der musiklehrenden Zeitgenossen und die damit in engem Zusammenhang stehende terminologische Forschung. Vgl. W. Gurlitt im Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Utrecht 1952, (Amsterdam 1953), S. 211 ff., H. H. Eggebrecht, ebenda, S. 155 ff., und dessen *Studien zur musikalischen Terminologie* (Abhandlung Nr. 10, 1955, der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1955).

⁶ MGG, I, 1949, Sp. 69 ff. Dort sind im Literaturverzeichnis auch die Schering'schen und Kroyer'schen Darstellungen aufgeführt.

konnte. Er hält an der grundsätzlich vokalen Struktur dieser Musik fest, räumt aber auch die (belegbare) Beteiligung von Instrumenten ein und stellt klar, daß der A-cappella-Begriff erst in der cäcilianischen Bewegung des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die lokale römische Tradition der Sixtinischen Kapelle zur Kennzeichnung des rein vokalen Stiles verengt wurde. Das entscheidende Ergebnis dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung liegt dann nach seinem Urteil auch *„in der verdienstlichen Ausbreitung eines vielschichtigen Materials archivalischer, text- und stilkritischer, ikonographischer, instrumentenkundlicher, liturgischer und soziologischer Natur, das jeweils der Erhärtung der gegensätzlichen Thesen dienen sollte“*⁷.

Die Musikforschung konnte sich mit der Bestandsaufnahme dieser imponierenden Fülle empirischen Einzelwissens nicht begnügen. Sie mußte sie systematisch und begrifflich fassen und begreifen. Wilibald Gurlitt skizzierte 1919 das Programm einer zukünftigen Musikgeschichtsschreibung, für die er die Synthese von *„historischer und systematischer Forschungseinstellung“*, von *„kultureller und formaler Stilgeschichte“* forderte⁸.

Für die historische Klangforschung, insbesondere zur Musik des Barock und speziell der Orgel, hat Gurlitt selbst jene andere Seite des historischen Erkennens in Angriff genommen, hat dem Empirismus des Vereinzelten, Tatsächlichen, Anschaulichen, Inhaltlichen den des Typischen, Ideellen, Begrifflichen, Formalen hinzugesellt⁹, indem er die Erforschung der historischen Klangstile inaugurierte, die er als *„Ausdruck individuell, zeitlich und national begrenzten geschichtlichen Lebens“* verstanden wissen wollte und für deren Erfassung die Untersuchung der sich wandelnden Klangideale die Grundlage abgeben sollte¹⁰. (Daß die Erforschung der klangstilistischen Gegebenheiten bei der Barockmusik ihren Ausgang nahm, hatte nicht in einer zufälligen Vorliebe für diese Epoche seinen Grund; klanggeschichtliche Gesichtspunkte mußten vielmehr in dieser Epoche besonders ergiebig erscheinen, war sie doch *„von jeher durch ihre auffallende Neigung zur Entfaltung klanglicher Pracht und vokalen und instrumentalen Glanzes gekennzeichnet“*¹¹.) Aus dieser neuen Einsicht in die klanggeschichtlichen Fragestellungen ergab sich als grundsätzliches Ergebnis, *„daß jede selbständige Epochen-Gestalt der Musikgeschichte ein ihr eigentümliches, unersetzliches, in den geistigen Grundlagen dieser Epoche fest verwurzeltes Klangideal besitzt, dem alle Mittel klanglicher Verwirklichung ihrer Musik dienen, einen unverrückbaren, traditionell mehr oder weniger geschlossenen Klanghorizont, aus dem die musikalischen Kunstwerke ihrer Zeit leben“*¹².

Es war bisher mit voller Absicht nur von der Musikforschung und ihrem Verhältnis zur Klanglichkeit in der Musik vergangener Zeiten die Rede. Nun ist es aber offenkundige Tatsache, daß die Musik der Vergangenheit in den letzten 130 Jahren in zunehmendem Maße auch außerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung Gegenliebe und Eingang in das Musikleben gefunden hat¹³, eine Entwicklung, die an einer besonderen Stelle die enge Verpflichtung von Geschichte und Leben sichtbar und hörbar macht. Für die Geschichtswissenschaft ist es eine vertraute Erscheinung, daß die Menschen in Zeiten kultureller Krisen

⁷ Sp. 75.

⁸ Hugo Riemann und die Musikgeschichte (ZfMw I, 1919, S. 570 ff.).

⁹ Ebenda., S. 583. Was Gurlitt hier für die Musikgeschichtsschreibung fordert, zielt im Grunde auf eine Synthese jener beiden geisteswissenschaftlichen Verhaltensweisen, die mit Begriffen wie Gehalt—Gestalt, Wahrheit—Wirklichkeit, Begreifen—Erklären hinreichend gekennzeichnet sind und sich im Idealfall im Oberbegriff des *„Verstehens im prägnanten Sinne“* vereinen. (Vgl. dazu E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, 1948, S. 122 ff., auch F. Altheim, *Wandlungen des Gedichtsbegriffs*, Universitas II, 1947, S. 1175 f.).

¹⁰ W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte* (Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926), S. 11.

¹¹ Ebenda.

¹² Ebenda., S. 37.

¹³ Das Wort *„Musikleben“* ist eine für die eingangs angedeutete zeitliche, an eine Wiedergabe gebundene Seinsweise der Musik ganz bezeichnende Bildung, für die Entsprechungen dann auch nur bei anderen Zeitkünsten (Theaterleben, literarisches Leben), nicht aber bei den bildenden Künsten zu finden sind.

ein besonderes Mißtrauen gegenüber der Geschichte und ihrem „Zweck an sich selbst“ entwickeln¹⁴, sie daraufhin befragen, ob und womit sie dem Leben nützen könne. So hat es denn für den Musikhistoriker nichts Überraschendes, daß in unserer immer wieder bis zum Überdruß als krisenhaft beschworenen, aber darum tatsächlich nicht weniger krisenhaften Situation der Musik mit besonderem Nachdruck die Frage gestellt wird, ob denn die (Musik)-Geschichte dem (Musik)-Leben nützen könne. Der Musikhistoriker, dem es mit seiner Wissenschaft ernst ist, wird diese Frage bejahen. Allerdings wird sich seine Begründung dafür nicht in den Vordergründen einer pragmatischen Nützlichkeit aufhalten können. Die Begründung für das „Ja“ zu dieser Lebensfrage der (Musik)-Geschichte muß aus tieferen Schichten kommen. Für den Historiker ist die Vergangenheit nichts Abgeschlossenes, sondern etwas, was zur Gegenwart hin offen ist, von dort her seinen Sinn erhält und als Gegenwart schon die Zukunft in sich enthält. Die aus einem „historischen Grundgefühl“ erwachsende Kraft, diese „Dreieinigkeit der Zeit“ zu spüren, unterscheidet den Historiker — nach Roland Nitsche — vom Antiquar einerseits und vom Utopisten andererseits¹⁵. So verstanden nützt die (Musik)-Geschichte dem (Musik)-Leben, der musikalischen Gegenwart und Zukunft, wenn sie sich mit der musikalischen Vergangenheit befaßt, um aus ihr die Gegenwart zu verstehen und aus der Gegenwart die Vergangenheit, (was nicht heißt: das eine mit den Maßen des anderen messen!)¹⁶.

Das ganze Dilemma des nicht immer besonders glücklichen Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpraxis rührt von einem fundamentalen Mißverständnis in diesen grundsätzlichen Fragen her. Nicht selten hat die Musikpraxis an die Musikwissenschaft die falschen Fragen gestellt, hat bedenkenlos die empirischen Fakten benützt, ohne nach ihrem Sinn zu fragen. Nicht selten aber hat auch die Musikwissenschaft die Musikpraxis bei der Frage nach dem Sinn der musikalischen Vergangenheit im Stich gelassen, hat ihr Steine statt Brot gegeben, indem sie auf die nüchternen Tatsachen verwies. Besonders offen tritt dieses Problem bei der sogenannten Aufführungspraxis alter Musik zutage, obwohl die Musikwissenschaft an deren Entartungen unschuldiger ist, als oft behauptet wird. Friedrich Blume hat in einem öffentlichen Vortrag die Rolle der Musikforschung im Musikleben skizziert und darauf hingewiesen, wie wenig die — vielbeklagte — Historisierung unseres Musiklebens mit historischer Musikforschung zu tun habe¹⁷; man wird allerdings einen gemeinsamen Wurzelgrund für beide Erscheinungen einräumen müssen. Natürlich hat die Musikforschung ihre Arbeitsergebnisse nicht der engsten Zunft vorbehalten; sie hat sie vielmehr bereitwillig zur Verfügung gestellt. So war und ist es auch mit den musikalischen Denkmälern der Vergangenheit selbst, so war und ist es auch mit den Ergebnissen der klanggeschichtlichen Forschungen, von denen hier die Rede ist. Aber man sieht die Dinge von der verkehrten Seite an, wenn man meint, die Neigung, alte Musik auf alten Instrumenten zu spielen, beruhe auf Forderungen der Musikforschung, denen sich ein Teil der Interpreten nicht länger habe entziehen können. In Ausschließlichkeit ist diese Forderung von ernsthaften Musikhistorikern niemals gestellt worden — im Gegenteil. Dafür möge eine kleine Blütenlese von Zitaten Zeugnis ablegen: Friedrich Blume: „Wo sie [die Haltung derer, die ältere Musik als beispielsweise der Reformationszeit musizieren] zu praktischem Musizieren führt, da wird das Musizieren zum Experiment, zum historischen Demonstrationsversuch oder, in bedenklicheren Fällen, zum Ausdruck snobistischen Eklektizismus“¹⁸. Wilibald Gurlitt: „... Woraus hervorgeht, wie sehr Auslegung und Wiedergabe alter Musik in ihren künstlerischen Voraussetzungen an die musikalische Lage der Gegenwart

14 R. Nitsche, *Die Situation der Geschichtswissenschaft* (Universitas II, 1947, S. 43 und ff.).

15 a. a. O., S. 45 f.

16 Vgl. W. Gurlitt, *Musikwissenschaftliche Forschung und Lehre in pädagogischer Sicht* (Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 36).

17 *Musikforschung und Musikleben* (Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 7 ff.).

18 Ebenda, S. 18.

gebunden sind. Damit sei genug gesagt gegen jede Art von Historismus, musikalischer Denkmalspflege und Restauration in Musik und Musikleben . . .“¹⁹. Hans Albrecht: Wenn er zur Editionstechnik sagt, was aber analog auch für die Aufführungspraxis gilt: „diese [grundsätzlichen Fragen] beginnen dort, . . . wo . . . das historische Notwendige mit dem in der Gegenwart . . . Unerläßlichen vereinigt werden muß“²⁰. Karl Gustav Fellerer: „Der Mensch wählt das Werk als lebendiges Erbe, und er gibt ihm seine Gestalt. Diese Vielheit von Gestalten, die sich von der ursprünglichen Wirklichkeit des musikalischen Kunstwerkes oft weit entfernen, bestimmen das Werk in seiner jeweiligen Gegenwart und seiner historischen Wirklichkeit“²¹. Jacques Handschin: „Wir sagen es in aller Bestimmtheit: die Musikgeschichte ist nicht dazu da, dem Musiker Vorschriften zu machen“²². Besonders temperamentvoll hat schließlich Rudolf von Ficker gegen historisierende klangliche Rekonstruktionsversuche — besonders bei mittelalterlicher Musik — Stellung genommen²³.

Die Forderungen einer ausschließlichen Wiedergabe „alter“ Musik auf „alten“ Instrumenten stützt sich meist auf folgende Argumentation: Einmal wird die (begrenzt gültige) These der Musikforschung von der engen, untrennbaren Einheit von aller Musik und ihrem ursprünglichen Klangleib in Anspruch genommen und zum anderen wird auf einen (scheinbar) vergleichbaren Vorgang in der bildenden Kunst hingewiesen, deren Denkmäler vergangener Epochen man heute auch von den entstellenden Fassungen neuerer Zeit befreie, um sie dem modernen Beschauer in ihrer Ursprungsgestalt darzubieten, eine Begründung, die sich eigentlich schon durch den Hinweis auf die eingangs skizzierten Wesenseigentümlichkeiten der Musik als Zeitkunst und ihren Unterschied zur bildenden Kunst erledigt. Aber dabei wird noch etwas anderes übersehen. Wenn es die Aufgabe des Musikhistorikers ist, das Kunstwerk in seinem ursprünglichen Geltungsbereich zu begreifen, (bevor er es aus seiner — des Historikers — Gegenwart heraus auf seinen über diesen ursprünglichen Geltungsbereich hinausweisenden Sinn befragt), so ist die des Wiedergebenden prinzipiell, d. h. zuerst, eine ganz andere. Sein Bestreben muß es zunächst sein, das Musikwerk aus seinem ursprünglichen Geltungsbereich heraus- und in die Gegenwart hineinzunehmen, und das kann nur mit Mitteln geschehen, die in den Geltungsbereich der Gegenwart gehören. Das können auch „alte“, „historische“ Instrumente sein; denn es gibt unter ihnen durchaus solche, die inzwischen in unserer Gegenwart zu Hause sind. Zu ihnen gehört z. B. das Cembalo, das man jetzt glücklicherweise nicht mehr als eine Vorform des Hammerklaviers — im negativen oder positiven Sinne — versteht, sondern als ein Klangwerkzeug von besonderer Eigenart, das im Instrumentarium unserer Gegenwart Geltung beansprucht²⁴. Deshalb kann die Wiedergabe etwa Bachscher Klaviermusik auf dem Cembalo so überzeugen — unter glücklichen Umständen sogar mehr als die auf dem Hammerklavier — nicht aber allein wegen der historischen Angemessenheit des Kielinstruments für diese Musik. Auch gebe man sich keiner Täuschung über den Grad der Authentizität hin, der dadurch erreicht wird, daß man die historisch „richtigen“ Instrumente verwendet! Der Klang, den sie heute und hier erzeugen, entstammt eben doch der Gegenwart, also nicht dem ursprünglichen Geltungsbereich der Komposition, genau so wie der Interpret und seine Zuhörer Kinder ihrer Gegenwart bleiben, mit zeiteigentümlichen Denk- und Hörgewohnheiten und einem zeiteigentümlichen Musikbegriff. Das aber, was man aus dem ursprünglichen Geltungsbereich

¹⁹ *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bads* (Bach-Jahrbuch 1951—1952, S. 16 ff.), S. 19. (Sperrung nachträglich vom Verf. des obenstehenden Artikels.)

²⁰ Art. *Editionstechnik* (MGG III, 1954, Sp. 1109 ff.) Sp. 1112.

²¹ *Die Klangwirklichkeit im musikalischen Erbe* (Das Musikleben VII, 1953) S. 163 f.

²² *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 387.

²³ In dem 2. öffentlichen Vortrag des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht 1952 (Kongreßbericht Utrecht 1952) Amsterdam 1953, S. 33 ff.

²⁴ Es ist bezeichnend für die Stellung des Cembalos in unserem Musikleben, daß es eine umfangreiche moderne Literatur für dieses Instrument gibt; man denke dabei nur an die konzertanten Werke von Manuel de Falla, Frank Martin, Francis Poulenc, Hugo Distler und Hugh O'Meagher.

in den gegenwärtigen transponieren kann — und muß, will man nicht das Kunstwerk in seinem Wesen verfehlen —, sind Sinn und Zweck seiner aufführungspraktischen klanglichen und anderen Mittel. Das Transponierte aber steht auf einer anderen Stufe, ist nicht mehr dasselbe.

Es kann also nicht als Alternative zu der Forderung nach dem „historisch Richtigen auf jeden Fall“ die Interpretation gefordert werden, die sich ganz unreflektiert dem „Impetus“ oder „Gefühl“ des Musizierenden überläßt — oder wie man das immer nennen mag, was seine musikalischen Intentionen leitet, bevor sich der kritische Intellekt einschaltet —, eine Interpretation also, die sich nur ja nicht um das kümmert, was man von der „alten“ Musik weiß. Denn schließlich gehört auch dieses Wissen zu unserem gegenwärtigen Musikbegriff²⁵. Das aber bedingt — seit „alte“ Musik in unserem Musikleben Platz hat — eine neue Lage für den Wiedergebenden, daß er nämlich das historische Wissen seiner Zeit mit in seine Wiedergabe hineinnehmen muß. Damit nähert sich seine Aufgabe von einer anderen Seite her der des Historikers. Was dieser mit denkerischen Mitteln versucht, nämlich das Musikwerk aus einem, dem historischen, Geltungsbereich in einen anderen, den gegenwärtigen, zu versetzen, das unternimmt der Musiker mit musikalischen. So kann die Berufung auf das historische Wissen der Zeit für den Musiker (wie auch für den Historiker) nicht genügen, ohne daß er die Frage nach dem Sinn und der Geltung des Gewußten für die Vergangenheit und die Gegenwart stellt.

Daß das musikalische Kunstwerk dem Musiker, Hörer und Wissenschaftler noch etwas zu erkennen aufgibt, was über der Geschichte, also unbedingt von ursprünglichem und gegenwärtigem Geltungsbereich Sinn und Geltung hat, das kann in dieser, der Aufführungspraxis gewidmeten Darstellung nur am Rande berührt werden. Zudem fehlen in der Musikwissenschaft zu solchem Erkennen — bei dem das Zeitbedingte nur mehr die Mittel und der Anlaß wären — noch fast alle Voraussetzungen. Es bedürfte dazu einer neuen theoretisch-systematischen Grundlegung der Musik, die auf breitester historischer Basis mehr bieten müßte als eine nachträgliche Rechtfertigung der gerade vergangenen Kunst, von der sie jeweils abstrahiert ist²⁶. Daß die Kunstwissenschaft — und in geringerem Grade auch die Literaturwissenschaft — unserem Fach in dieser Hinsicht um Einiges voraus sind, stärker das Kunstwerk auch außerhalb seiner historischen und gegenwärtigen Bedingtheit in den Blickpunkt haben rücken können, hängt wieder damit zusammen, daß die Musikwissenschaft bei der Betrachtung ihrer Objekte immer an eine neue (zeitbedingte) reproduktive — nicht nur rezeptive — Vergewärtigung gebunden ist. Diese Tatsache zieht auch dem Verstehen von Musik älterer Vergangenheiten und fernerer Kulturen engere Grenzen, als sie dem Verstehen älterer und fremderer bildender Kunst gezogen sind.

Wieweit die Ansätze zu einer neuen, auf das Übergeschichtliche gerichteten Verstehensweise in der Musik — die eine auf das Historische gerichtete glücklich ergänzen würde — auch für die Aufführungspraxis fruchtbar werden könnte, darüber zu befinden ist es noch zu früh. Vielleicht aber liegen die Auswirkungen in einer Richtung die zum ersten Male durch die Bearbeitung des 6-stimmigen Ricercars aus dem „Musikalischen Opfer“²⁷ durch den Komponisten Anton von Webern eingeschlagen wurde, der jenen gewagten Versuch unternahm, die Bachsche Musik im Klanglichen ganz aus ihren historischen Bedingtheiten herauszunehmen. Dabei handelte es sich gewiß um mehr als um ein bloß naives Hereinnehmen in die eigene Gegenwart; denn der Komponist Webern war als Musikwissenschaftler mit der

²⁵ Wie es scheint, in den Ländern germanischer Zunge stärker als in denen romanischer.

²⁶ Vgl. W. Wiora *Historische und systematische Musikforschung* (Mf. I, 1948, S. 171 ff.).

²⁷ Für Flöte, Oboe, Engl. Horn, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauke, Harfe, Streichquintett. (Universal-Edition, Wien 1936.) Auf diese Bearbeitung hat kürzlich R. Stephan aufmerksam gemacht (Deutsche Universitätszeitung, XI, 1956, S. 26 ff.).

Historie wohlvertraut. Webern versuchte, dem übergeschichtlichen Sinn dieser Musik nahe-zukommen, indem er sie mit seinen — des modernen Komponisten — klanglichen Mitteln quasi analysierte.

*

Mehr oder weniger deutlich ausgesprochen steht die Frage nach dem Sinn der aufführungs-praktischen Mittel für Vergangenheit und Gegenwart hinter einer Reihe neuerer Arbeiten zu diesem Thema. In Th. Darts Interpretations-Studie klingt sie hin und wieder leise an²⁸. Dann sei aber mit Nachdruck auf die schon genannte Darstellung von Gisèle Brelet²⁹ hin-gewiesen, die von anderer als historischer Seite ausgeht, aber im Rahmen der Erörterung der musikalischen Interpretation überhaupt auch auf die Wiedergabe „alter“ Musik zu spre-chen kommt³⁰. In Deutschland sind in diesem Zusammenhang vor allem die Arbeiten von Hans-Peter Schmitz zu nennen. Er kommt von der Praxis her. Als Flötist ist er Schüler von Gustav Scheck, als Musikwissenschaftler entstammt er der Schule Max Schneiders. Er steht also gewissermaßen zwischen den Lagern der Musikforschung und Musikpraxis und scheint darum besonders berufen, musikwissenschaftliche Erkenntnisse für die Praxis fruchtbar zu machen. Seine zahlreichen Arbeiten beschränken sich auf die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, in ihren Grundlegungen beanspruchen einige von ihnen jedoch Geltung über diesen Zeitraum hinaus.

Die „Tonotechnie“ des Augustinerpaters Engramelle³¹ vom letzten Drittel des 18. Jahr-hunderts, eine Anweisung zum Bau von mechanischen Orgeln mit Stiffwalzen, untersucht Schmitz genau auf die in ihr enthaltenen Angaben über Zeitmaß, Artikulation und Ver-zierung. Als Ergebnis dieser Studie ergibt sich für ihn: „Alle Anweisungen Engramelles bezeugen . . . ebenso wie die mitgeteilten Musikstücke für mechanische Orgelwerke die durchaus organische also nicht mechanische Grundhaltung spätbarocker Musizier-kunst, die dem Einzelnen den Grad an Modifikationen des Zeitmaßes, der Artikulation und der Verzierung zugestand, der seiner Besonderheit entspricht“³². In einer Beispielsammlung zur Verzierungspraxis³³ kommt es ihm, neben der Ausbreitung einer Fülle von teilweise bisher unausgeschöpftem — handschriftlichem — Material und dessen Erläuterung, auf den hinter den Fakten stehenden Sinn an, mehr auf die Frage, warum verziert wird, als auf die Feststellung, daß und wie verziert wird, auf die Betonung der großen interpretati-sonischen Freiheit in der Barockmusik, „die gegenüber heute weit stärkere schöpferische Anteil-nahme des Menschen in seiner individuellen Freiheit“³⁴ beim Musizieren. Am weitesten ins Grundsätzliche stößt er in einer Studie vor, die vom Titel her nur ein beschränktes Interesse erweckt, in seiner Arbeit *Über die Verwendung der Querflöte des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit*³⁵. Schmitz geht von der Voraussetzung aus, „daß angesichts der dauernd im Fluß befindlichen allgemeinen Äußerungsarten und Verhaltensweisen des Menschen in seiner jeweiligen psycho-physischen Struktur, also angesichts der dauernden Wandlung des Subjekt-Typs, wir heute grundsätzlich dem Objekte der Musik früherer Zeiten in einem anderen Verhältnis gegenüberstehen als die Zeitgenossen. Auch wenn wir uns ernsthaft darum be-mühen, wir können die Vergangenheit nicht in derselben Weise interpretieren wie die

²⁸ Vgl. Anm. 3.

²⁹ Vgl. Anm. 2.

³⁰ Besonders in dem Abschnitt *L'exécution comme réconstruction historique*, S. 98 ff. Ihr musikhistorischer Gewährsmann ist dabei vor allem J. Handschin.

³¹ *Die Tonotechnik des Père Engramelle, Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortragskunst im 18. Jahrhundert.* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung 8), Kassel und Basel 1953.

³² a. a. O., S. 19.

³³ *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1955.

³⁴ a. a. O., S. 13.

³⁵ *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, 1955, S. 277 ff., dann auch in der Zs. Hausmusik XX, 1956, S. 1 ff. Man vergleiche dazu die kritische Stellungnahme von Gustav Scheck und Lilli Friedemann in derselben Zeitschrift, XX, S. 40 ff. und S. 49 ff.

Menschen der damaligen Zeit, denn wir sind andere . . . geworden; und vieles — wie Instrumente und Räume — ist uns bis zu einem gewissen Grade zu rekonstruieren möglich, nur nicht das Entscheidende: der musizierende und hörende Mensch vergangener Zeiten“³⁶. Schmitz räumt dann mit einigen Vorurteilen der gängigen Aufführungspraxis auf, stellt manches als gesichert geltendes Ergebnis in Frage und zieht dieses Fazit: „So ergibt sich, daß wir heute beim Musizieren von Werken vergangener Epochen unser Ziel nicht mehr in dem Aufführungsstil sehen können, der noch einem großen Teil der älteren Generation in jugendlicher, von Entdeckerfreude getragener Begeisterung über die wiedergeborene Musik der Vergangenheit als Ideal vorschwebte, nämlich in dem Aufführungsstil, der durch eine möglichst vollständige und getreue Rekonstruktion sämtlicher Faktoren gekennzeichnet wird. Wir wissen heute, daß es nicht mit der Verwendung ‚originaler‘ Instrumente getan ist, die, von Spielern eines anderen Menschentyps gespielt, in anderen Räumen anders geklungen haben; wir wissen, daß uns heute, die wir die musikalische Klassik und Romantik hinter uns haben, Werke des 18. Jahrhunderts anders erscheinen und wir sie anders und mit anderen Mitteln interpretieren müssen als Menschen, die noch davor standen“³⁷.

Schmitz formuliert manches scharf zugespitzt, und manche Einzelheit fordert zur Korrektur oder jedenfalls zur Modifikation heraus³⁸, aber sein so temperamentvoll vorgetragenes Grundanliegen hat bewirkt, daß die erstarrte Diskussion um die Aufführungspraxis wieder in Fluß gekommen ist. Derartige Studien machen deutlich, daß auch ein scheinbar so klar in den Fakten begründetes Fach wie die „Aufführungspraxis alter Musik“ von Zeit zu Zeit von Grund auf neu durchdacht und auf seinen (wandelbaren) Sinn befragt werden muß.

Verzeichnis der benutzten, im Verlaufe der Darstellung
noch nicht genannten Literatur

- M. J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758. Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. J. Moser, Kassel und Basel 1953.
- I. Ahlgrim und E. Fiala, *Zur Aufführungspraxis der Badischen Cembalowerke* (Österr. Musikzeitschrift IX, 1954, S. 71 ff.).
- C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I und II, Berlin 1753 und 1762, hrsg. von W. Niemann, Leipzig 1906.
- F. Chrysander, *Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges* (VfMw VII, 1891, S. 337 ff.).
- F. Conrad, *Die Verzierung in der Barockmusik* (Hausmusik XX, 1956, S. 157 ff.).
- A. Dolmetsch, *The Interpretation of Music in the XVII and XVIII Centuries*, London 2/1946.
- W. Ehmann, *Tibulstrium, Das geistliche Blasen, Formen und Reformen*, Kassel und Basel 1950.
- K. G. Fellerer, *Die Aufführung alter Musik* (Das Musikleben V, 1952, S. 161 ff.).
- W. Gurlitt, *Vom Klangbild der Barockmusik* (Die Kunstformen des Barockzeitalters: Sammlung Dalp, Bd. 82 1956, S. 227 ff.).
- R. Haas, *Aufführungspraxis* (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken), Potsdam 1931.
- R. Haas, *Die Musik des Barocks* (ebenda), Potsdam 1929.
- H. Heckmann, *Zur Aufführungspraxis der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Musik und Altar V, 1953, S. 136 ff.).
- H. Hoffmann, Art. *Aufführungspraxis* (MGG I, 1949, Sp. 783 ff.).
- H. Keller, *Phrasierung und Artikulation*, Kassel und Basel 1955.

³⁶ a. a. O., S. 277 bzw. S. 2.

³⁷ Ebenda, S. 282 f. bzw. S. 7.

³⁸ Vgl. die Stellungnahme von Gustav Scheck zu Schmitz' Thesen (Anm. 35).

- H. Keller, *Ornamentik — einmal anders gesehen* (Neue Zs. f. Musik, CXVII, 1956, S. 611 ff.).
- J. F. B. C. Majer, *Museum musicum, 1732*, Faksimile-Neudruck, hrsg. von Heinz Becker, Kassel und Basel 1954.
- Cl. Monteverdi, *L'Orfeo*, in der Bearbeitung von August Wenzinger (Klavierauszug [mit Instrumentenangaben]), Kassel und Basel 1955.
- L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg ³/1787, Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. J. Moser, Leipzig 1956.
- Fl. van der Mueren, *Historisch Begrijpen* (Revue Belge de Musicologie, VII, 1953, S. 102 ff.).
- H. Nathan, *The sense of History in musical Interpretation* (The Music Review, 1952, S. 85 ff.).
- H. Neupert, *Das Cembalo heute* (Musica VII, 1953, S. 214 ff.).
- H. Neupert, *Das Cembalo*, Kassel und Basel ³/1956.
- H. Neupert, *Das Klavichord*, Kassel und Basel ²/1956.
- D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553, übertragen von Max Schneider, Kassel o. J. ²/(1936).
- H. Osthoff, *Besetzungsfragen in der Musik des Barock* (Das Musikleben II, 1949, S. 289 ff.).
- H. Peter, *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1953.
- M. Praetorius, *Syntagma musicum*, II, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Neudruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel 1929.
- M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1916.
- J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1789, Faksimile-Neudruck hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel und Basel 1953.
- H. F. Redlich, *Original und Bearbeitung* (Das Musikleben V, 1952, S. 164 ff.).
- E. K. Rössler, *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel und Basel 1952.
- C. Sachs, *The History of musical Instruments*, New York 1940.
- A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931.
- H.-P. Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik*, Berlin-Dahlem 1950.
- H.-P. Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel und Basel 1952.
- H.-P. Schmitz, *Über die Wiedergabe der Musik J. S. Badis*, Berlin 1951.
- H.-P. Schmitz, *Flötenlehre 1 und 2*, Kassel und Basel 1955.
- M. Seiffert, *Die Verzierungen der Sologesänge in Händels „Messias“* (SIMG VIII, 1906—1907, S. 581 ff.).
- K. Westphal, *Mit oder ohne Verzierungen?* (Das Musikleben VI, 1953, S. 41 ff.).
- H. Chr. Wolff, *Moderne Aufführungspraxis der Barockoper* (Das Musikleben V, 1952, S. 169 ff.).

Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter

VON JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Ein Bericht wie dieser hätte noch vor einigen Jahren mit der Feststellung beginnen müssen, daß die Zusammenarbeit von Germanistik und Musikwissenschaft gerade auf dem Gebiete des mittelalterlichen Liedes unerläßlich sei. Das ist nun überflüssig geworden, da gerade in jüngster Zeit zwei germanistische Ausgaben diese Zusammenarbeit in musterhafter Weise

verwirklichen. Ja, es melden sich sogar schon Stimmen¹, welche sich wenden „gegen musikwissenschaftliche Prädispositionen, die rechtmäßige literarhistorische Erwägungen anscheinend aus dem Felde schlagen wollen.“ So erscheint eine Überschau im jetzigen Zeitpunkt geradezu als Notwendigkeit; sie erstrebt nicht absolute Vollständigkeit im einzelnen, sondern Herausarbeitung der Grundzüge der bisherigen und künftigen Forschung.

Auf dem Hamburger Musikwissenschaftlichen Kongreß 1956 hielt R. Stephan (Göttingen) ein Referat über *Sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit*. Er nennt zwei Gruppen von Dichtungen, „bei denen man an gesanglichen Vortrag denken kann.“ Der ersten rechnet er die Murbacher Hymnen zu; doch muß man ihm beistimmen, daß trotz Gennrichs Versuch² die Frage, ob die Texte wirkliche Kontrafakturen oder nur Interlinearversionen seien, noch keineswegs endgültig geklärt ist. Zur zweiten Gruppe gehören das Petruslied und das Galluslied (letzteres trotz des lateinischen Textes). Mein Übertragungsversuch der neumierten Weise des ersteren³ ist von Ursprung⁴ berichtigt worden. Seine Übertragung der dritten Zeile ist einleuchtend; dagegen kann ich ihm in der Bewertung der „Höherstellung“ von Neumen, die dem Wesen dieser Notierung widerspricht, nicht folgen und bleibe bei meiner Deutung von Zeile 1 und 2, ebenso bei der Leisen-Melodik, die ich zur Grundlage wählte, denn das Petrus-Lied nimmt textlich die Gattung der „Leise“ wirklich vorweg. Daß die vielen kleinen Melismen dem Stil der Hymnen entsprechen sollen, widerlegt m. E. die erste Fassung von „Christ ist erstanden“⁵ Der Feststellung des „Quilisma“ im Kyrie folge ich gerne. Mein Vorschlag lautet demnach:

Un-sar troh-tin hat far-salt San-cte Pe-tre gi-valt
 daz er mac gi-ner-can zēi-mo din-gen-ten man.
 Ki-rie-lei-son, chris-te-lei-son.

Eine endgültige Lösung wird — darin stimme ich mit Ursprung überein — vielleicht niemals möglich sein. Auf meine Übertragung des Gallus-Liedes⁶ hat Friedrich Maurer⁷ nach eingehender Begründung auch die fünfzeiligen Strophen des Georgsliedes gesetzt; „*der sprachliche Rhythmus kommt besser als bei den lateinischen Gallusliedern heraus*“. Die Frage, die er an die Musikwissenschaft stellt, hat er im Grunde selbst schon beantwortet: „*die Zeilenformeln können wiederholt oder leicht variiert werden*“. — Zu der gleichen Gruppe gehört auch Otfrieds Krist, dessen Gesangsvortrag nicht zu bestreiten ist. Stephan bemerkt, daß die Neumierung die Singweise als Epenmelodie kennzeichne⁸. Inzwischen aber ist eine Abhandlung von Ewald Jammers über *Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik* im Erscheinen⁹, deren Manuskript mir der Verf. freundlicherweise zugänglich machte. Hier ist die Problematik der eben besprochenen Gruppe ausführlich und mit sehr eingehenden Begrün-

1 Zeitschrift für deutsches Altertum 87, S. 147.

2 Zeitschrift für deutsches Altertum 82, S. 138 und Vierzehn Melodien zu mittelhochdeutschen Liedern.

3 Zur Form und Überlieferung der älteren deutschen geistlichen Lieder, ZfMw XVII, 140 — im folgenden weiterhin als FÜ zitiert.

4 Die Musikforschung V, 17.

5 FÜ 137.

6 FÜ 143.

7 Fragen und Forschungen. Festschrift für Th. Siebs, 1956, 338.

8 Vgl. den demnächst in der Zeitschrift für deutsches Altertum erscheinenden Artikel Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen von K. H. Berteau und R. Stephan.

9 Heidelberg Jahrbuch 1956.

dungen, die auch die Germanisten überzeugen dürften, dargestellt. Ich beschränke mich darauf, einige Ergebnisse herauszuheben; der Gesamthalt ist weitaus reicher und ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung dieser schwierigen Frühzeit. Die Neumierung in Otfrieds *Krist* — so wird überzeugend dargelegt — weist auf die Art der lateinischen kirchlichen Lektion, nicht auf eine „Epenmelodie“. Die Entwicklung einer solchen führt vom Verspaar zur Strophe, für die in der Nibelungenstrophe, der Strophe aus Wolframs *Titarel* und der Weise zum jüngeren Hildebrandslied Beispiele vorliegen¹⁰. Über diese Strophenmelodien dürfen wir von Jammers noch eine Sonderstudie erwarten. — Dann behandelt der Verf. das Georgs-, Gallus- und Petruslied. Für die neumierte Weise des Gallusliedes¹¹ gibt er eine andere Übertragung; für das Petruslied steht seine Deutung zwischen der von Ursprung und der meinigen¹² in der Mitte. Abschließend wird auch noch die altfranzösische Überlieferung epischer Melodien zum Vergleich herangezogen. So ist jede Möglichkeit, zu sicheren Ergebnissen zu kommen, genutzt.

Daß man in der Entzifferung der Neumen weiterkommen kann, wenn besondere Umstände hilfreich hinzuwirken, zeigt die musikalische Überlieferung der *Carmina Burana*. Ihre Bearbeitung wird nach O. Schumanns frühem Tode durch Walther Lipphardt fortgesetzt¹³. Er berichtete zunächst¹⁴ über die bisherigen Übertragungsversuche linienloser Neumen und über ihre mögliche metrisch-rhythmische Bedeutung. In einer jüngeren Abhandlung¹⁵ bringt er zur ersten Gruppe der überlieferten Stücke, den lateinischen Liedern südfranzösischer Herkunft, welche in den Zusammenhang der vier bedeutenden St. Martial-Handschriften des 12. Jahrhunderts gehören, in Noten aufgezeichnete Melodien. Im Vergleich wird dabei die Weise zu C 153 a („*Vrowe ih pin dir undertan*“) neu gewonnen; sie ist, nach „*Cramer gip diu varwe mir*“, nun die zweite gesicherte Übertragung eines deutschen Liedes der *Carmina Burana*. So sind weitere behutsame Bemühungen auf diesem Wege keinesfalls aussichtslos. Auf die Frühüberlieferung des deutschen geistlichen Liedes sei nur eben hingewiesen. Sie ist noch keineswegs genügend erforscht. In meiner oben erwähnten Abhandlung¹⁶ hatte ich das für die wichtigsten Festlieder („*Sys willekomen*“, „*Christ ist erstanden*“, „*Nu bitten wir*“) unternommen und eine Studie über das älteste Fahrtenlied („*In Gottes Namen fahren wir*“) später¹⁷ folgen lassen. Erst neuerdings ist diese Erforschung der Kernlieder wieder aufgelebt. W. Irtenkauf hat Entstehung und Einordnung des „*Kindelwiegens*“ neu untersucht und dabei auf die Bedeutung der entsprechenden lateinischen „geistlichen“ Lieder hingewiesen¹⁸. Aus dem „*Resonet in laudibus*“ ist „*Joseph lieber neve mein*“ (Hs. Leipzig 1305) herausgewachsen. Aber der Melodietypus ist bereits in Perotins Organum quadruplum „*Sederunt principes*“ zu finden! Stephan hat jüngst die älteste Fassung von „*Mitten in des Lebens Zeit*“ aufgefunden und wird darüber berichten. Einstweilen sei auf seinen Beitrag *Die Lieder des Clm 6034 verwiesen*¹⁹. Auf diesem Gebiet ist, vor allem in der Erforschung der einzelnen Lieder, noch viel Arbeit zu leisten.

Die Melodienüberlieferung zum deutschen Minnesang ist bekanntlich gering. Aber gerade hier ist der Wunsch zur Zusammenarbeit von Seiten der Germanistik begreiflicherweise sehr rege. Sie gibt zugleich auch wichtige Grundlagen für unsere Arbeit, wie es etwa W. Mohrs Artikel *Deutsche Versmaße und Strophenformen*²⁰ oder die jüngste Arbeit Hugo

¹⁰ Daß die Weise der Nibelungenstrophe in der Trierer Marienklage vorliegt, hat Geering im Kongreß-Bericht Basel 1949 näher begründet; ich hatte bereits 1938 darauf hingewiesen.

¹¹ Vgl. FÜ 143.

¹² s. o.

¹³ Vgl. seinen Artikel mit ausführlicher Literaturangabe in MGG.

¹⁴ Die Musikforschung I, 121.

¹⁵ *Unbekannte Weisen zu den Carmina burana*, AfMw XII, 122.

¹⁶ FÜ 134 ff.

¹⁷ Festschrift für Max Schneider 1935.

¹⁸ Die Musikforschung IX, 253.

¹⁹ Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie Band 2.

²⁰ Merker-Stammlers Reallexikon.

Mosers *Minnesang und Spruchdichtung*?²¹ mit ihrer einleuchtenden Trennung der Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik deutlich genug erweisen. Friedrich Maurer (Freiburg) hat als erster mit der Zusammenarbeit Ernst gemacht, indem er seiner Ausgabe *Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide*²² die erhaltenen und erschlossenen Weisen unter Mitarbeit von G. Birkner beigab²³. Aber hier stehen wir nun mitten in der Problematik unserer Arbeit: die Weisen sind in sogenannter modaler Übertragung, d. h. in einem $3/4$ -Takt mit durchgeführter Taktstrichsetzung gegeben. Das bedeutet Verfälschung der Originalüberlieferung durch Umsetzung in ein anderes, wesensfremdes Notenbild, das möglicherweise von dem Nichtfachmann gar im Sinne neuerer Akzentrythmik gelesen wird. Meine Forderung geht dahin, die im Notenbild etwas modifizierte Originalnotation, die eine in sich eigenständige Art der Aufzeichnung ist, beizugeben²⁴. Sie stellt zusammen mit dem Text die Originalgestalt des Liedes dar. Ein Übertragungsversuch mag außerdem noch beigegeben werden²⁵. Er regt zu weiterer Diskussion über die sinnvollste und zweckmäßigste Art der Übertragung an. — Bei Walthers Melodien ist die Sachlage besonders kompliziert; m. E. hat Heinrich Husmann sie am überzeugendsten bereits im 4. Abschnitt seiner Abhandlung *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*²⁶ dargelegt. Er geht von Gennrichs wegweisendem Aufsatz *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*²⁷ aus, weist aber dessen Schlußfolgerung, daß die Melodien der französischen Troubadourlieder auf die deutschen Kontrafakta zu übertragen seien, ab, unter Hinweis auf die „*vermittelnde Stellung*“ von C. Bützlers Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide²⁸ und die „*vorsichtige Haltung*“ von I. A. Huismans' *Neue Wege zur diderischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*²⁹. An dem Vergleich von Jaufre Rudels „*Lancan li jorn*“ mit dem ihm nahestehenden, m. E. nicht als direkte Kontrafaktur zu bezeichnenden Palästinalied Walthers weist er den nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter bei den Melodien auf. Es erscheint ihm wohl möglich, daß Deutschland in seinem Hauptkern diesen „*alten Troubadourstil*“ weiter fortsetzt, natürlich mit den bekannten deutschen metrischen Spezialitäten, wie Auftakt, Silbenzerlegung, Silbentrennung usw. Damit hat er dem Einwand Ausdruck gegeben, den man von namhaften Germanisten immer wieder hörte: warum die modale Übertragung, die doch nur eine „*Art und Weise*“ der rhythmischen Interpretation sei, unbedingt auf die deutschen Lieder, soweit die Weisen nicht aus dem Romanischen entlehnt seien, zutreffen müsse.

Anders geht Ursula Aarburg in ihren *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe* vor, die soeben als Beiheft zu H. Brinkmanns entsprechender Textausgabe³⁰ erschienen sind. Das Bezeichnende der musikalischen Überlieferung ist, daß sie unmittelbar romanischer Herkunft ist. Bodmer hatte 1748 die ersten Vorbilder entdeckt, nach ihm hatten Bartsch, danach besonders Spanke und Gennrich sich mit diesen Entlehnungen beschäftigt, deren Zahl immer weiter anwuchs. Ein neuer Anstoß kam durch die Textausgabe des Romanisten Istvan Frank: *Trouvères und Minnesänger*³¹. Er stellte die bisher als Kontrafakturen festgestellten mittelhochdeutschen Lieder mit ihren romanischen Mustern zusammen, kommentierte den Text und gab Hinweise auf die Melodien. Nach seinem Tode (1955) gab Wendelin

²¹ Euphorion 50, 1956, S. 370 ff.

²² Tübingen 1954.

²³ Vgl. auch seine Ausgabe der religiösen und politischen Lieder Walthers von der Vogelweide in Altdeutsche Textbibliothek, Band 43, 1935.

²⁴ Vgl. meine Besprechung, Die Musikforschung VIII, 482.

²⁵ Wie es Fr. Ranke und der Berichterstatter bei der Ausgabe des Rostocker Liederbuches getan haben.

²⁶ Die Musikforschung VI, 1938, 8 ff.

²⁷ ZfMw VII, 65.

²⁸ Jena 1940.

²⁹ Utrecht 1950.

³⁰ 2. Auflage 1956, Düsseldorf, L. Schwann.

³¹ Schriften der Universität Saarbrücken, 1952.

Müller-Blattau unter dem gleichen Titel, als Band 2, und in der gleichen Sammlung die zugehörigen Melodien in möglicher Vollständigkeit heraus. Ursula Aarburg hatte in ihrer Besprechung³² bereits auf nicht berücksichtigte Kontrafakturen hingewiesen, die besonders Spanke festgestellt hatte. Nun ging sie in einer Abhandlung *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*³³ an die erwünschte Aufnahme des ganzen Melodienbestandes. Sie stellte die überlieferten Melodien zusammen, dann die erschließbaren. Dabei gruppierte sie die vorhandenen Kontrafakturen nach dem unterschiedlichen Grade ihrer Nähe und wies mit Recht alle Versuche zurück, für deutsche melodielose Minnelieder „*einigermaßen passende romanische Weisen*“ auszusuchen. Das würde ins Uferlose führen und jeder wissenschaftlichen Beglaubigung entbehren. Ihre obengenannte Ausgabe ist gewissermaßen die Probe aufs Exempel. Sie gibt 27 Melodien, sieben aus der provenzalischen, sieben aus der nordfranzösischen Überlieferung. Daß sie aber auch Weisen ihrer 5. und 6. Gruppe, trotz festgestellter Unsicherheit, einbezieht, muß sie selbst verantworten. Die Originalmelodie ist meist gegeben, darunter der Vorschlag rhythmischer (modaler) Interpretation. Die rhythmischen Gruppen sind durch kleine Striche (nicht Taktstriche) geordnet, die Zeilen durch Häkchen getrennt. So ist das Bild sehr schön und übersichtlich. Die Weisen, bei denen sie nicht die Originalnotierung gibt, sind im eleganten, federnden 3. Modus übertragen (Vorbild: R 42 von Gace Brulé, dessen Melodie wirklich so notiert war); die Bezeichnung „*daktylisch*“ scheint mir nicht abwegig. Ich stimme gern allem zu, was U. Aarburg auch in ihrer Abhandlung³⁴ über diesen Modus sagt, meine aber ganz einfach, daß er eine spezifisch romanische Prägung eines Sachverhalts ist, den man für die deutschen Texte auch in einer anderen „Art“ ausdrücken könnte, wenn man nicht bei der Originalnotation bleiben will. Für deutsche Lieder, z. B. Walthers von der Vogelweide Palästinalied, habe ich mich mit Germanisten an Hand der Original-Aufzeichnung stets besser verständigt als an einem der vielen Versuche modaler Interpretation. Wir werden kritische Stimmen aus den Kreisen der Germanistik, wie etwa Jan de Vries, *Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger*³⁵, keinesfalls überhören dürfen.

Für die anschließenden Liederhandschriften kann sich der Bericht kurz fassen. Die Lieder Neitharts von Reuenthal liegen in W. Schmieders Ausgabe³⁶ vor, die ich seinerzeit besprochen habe³⁷. Eine eindringende Gesamtuntersuchung, die vor allem auch paläographische Besonderheiten und den volkstümlichen Einschlag zu klären hätte, ist immer noch zu leisten. Bei der Jenaer und der Colmarer Liederhandschrift genügen die Ausgaben den heutigen Anforderungen nicht mehr. Dagegen liegen in den Arbeiten von E. Jammers³⁸, R. Zitzmann³⁹ und Fr. Eberth⁴⁰ sorgfältige Studien über die Weisen vor, die fortgesetzt werden müßten. Wie man, vom paläographischen Befund der Handschrift ausgehend, in sorgfältiger Einzeluntersuchung der Lieder zu neuen, einleuchtenden Ergebnissen kommen kann, zeigt die Abhandlung von E. Jammers *Die Melodien Hugos von Montfort*⁴¹, in der sich auch neue Erkenntnisse zur Erforschung deutscher Liedmelodien aus seiner Schrift *Die Anfänge der abendländischen Musik*⁴² aufs neue bewähren. Wesentlich scheinen mir vor allem die Deutung der Melismen und die Klärung des instrumentalen Einschlags zu sein. Doch haben wir der historischen Zeitfolge damit etwas vorgegriffen. — Für die zwei hervorragendsten Persönlichkeiten um 1300, Wizlav von Rügen und Frauenlob, fehlen trotz verdienstlicher

³² Anzeiger für deutsches Altertum.

³³ Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 24.

³⁴ S. 40/41.

³⁵ Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 132 ff.

³⁶ DTÖ 37/1.

³⁷ Anzeiger für deutsches Altertum, 1931, 24.

³⁸ ZfMw III.

³⁹ Würzburg 1944.

⁴⁰ Dissertation Göttingen 1933.

⁴¹ AfMw XIV, S. 1 ff.

⁴² Straßburg 1955.

Einzelstudien⁴³ noch die nötigen Gesamtdarstellungen. Das Wesentliche für Frauenlob ist bereits von Husmann gesagt: er ist noch ein Vertreter des klassischen Minnesangs, für den wir, im Gegensatz zu den eben behandelten frühen westdeutschen Sängern, keine zwingenden Beweise für romanische, modale Interpretation haben, zumal sich, wie Husmann mit Recht hervorhebt, in Frankreich die Rhythmik um 1250 grundlegend ändert; an Stelle der modalen Tradition ist dort die mensurale Rhythmik getreten. Wir müssen für Deutschland also eigene Wege gehen. Das wird dann auch der Erforschung der Weisen des Meistergesanges zugute kommen. Bert Nagels die bisherige germanistische Forschung zusammenfassendes Buch *Der deutsche Meistergesang*⁴⁴ hat die musikalischen Probleme geschickt dargestellt. Doch fehlt noch eine wirklich umfassende musikwissenschaftliche Darstellung, die auch die Frage der Töne zu klären hätte. So sind z. B. die aus dem Meistergesang übernommenen Walther-Weisen nach wie vor skeptisch zu beurteilen. Eine von U. Aarburg angekündigte Arbeit wird darüber wohl weiteren Aufschluß bringen.

Im Gegensatz zu diesem Beharren ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine merkliche Verwandlung der Formen und Inhalte der Lieder festzustellen. In die Struktur dringen Zeilenformeln zu rein instrumentalem Gebrauch ein; die ersten Möglichkeiten volkstümlicher und kunstvoller Mehrstimmigkeit werden versucht. Aber bevor dies alles geschichtlich wirksam wird, schauen wir mittels der Aufzeichnung der Geißlerlieder⁴⁵ des Jahres 1349 in das reiche Leben des geistlichen Volksgesanges hinein, dessen Kreis wir auch durch die Weisen zu den geistlichen Spielen (Osthoff, Lipphardt) und den Marienklagen (Lipphardt) berühren. Für die Frühaufzeichnungen weltlicher Volkslieder sei zunächst im ganzen auf John Meiers *Deutsche Volkslieder*, Wioras aufschlußreiche Sammlung *Europäischer Volksgesang* und im einzelnen auf einschlägige Studien in den Jahrbüchern für Volksliedforschung und a. a. O. hingewiesen.

In der deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts treten drei Persönlichkeiten besonders hervor: Oswald von Wolkenstein, der „Mönch von Salzburg“ und Heinrich Laufenberg. Für den ersteren hat W. Salmen eine zusammenfassende Darstellung von Leben und Werk gegeben⁴⁶. Die Erforschung einzelner Weisen versuchte ich bereits 1930 durch eine Sonderstudie über „*Wach auf, mein Hort*“ anzuregen⁴⁷. Gerade die einstimmigen Weisen der Lieder und Sprüche scheinen mir alle Möglichkeiten der bisherigen deutschen Liedkunst des Mittelalters zusammenzufassen; eine eingehende Analyse, mitbetreut von den Germanisten, ist im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Saarbrücken im Entstehen. — Für den „Mönch von Salzburg“ ist zunächst eine Neuauflage dringend erwünscht. Dann muß die Frage, ob Johann II. von Rossez, der 1364–1375 Erzabt von St. Peter war, als Dichter und Vertoner der geistlichen, ein anderer, Jüngerer („zweiter Mönch“) als Schöpfer der weltlichen Lieder in Frage kommt, weiter erörtert werden. Dann müßten die Weisen eingehend behandelt und verglichen werden⁴⁸. Denn gerade der „*Tischsegen*“, dem Ursprung bereits eine Sonderstudie gewidmet hat⁴⁹, ist mit dem obengenannten „*Wach auf*“ eines der meistüberlieferten Lieder der Zeit und somit von typischer Bedeutung. Wir werden beide in den handschriftlichen Liederbüchern wiederfinden. Bevor wir aber zu diesen übergehen, sei Heinrich Laufenberg kurz betrachtet. Seine Kontrafakturen habe ich in einer Sonderstudie erörtert⁵⁰. Sie gehören mit dem ganzen wichtigen Komplex der Lieder der deutschen Mystik auch in die Erforschung des Volksliedes im 15. Jahrhundert. H. J. Moser

⁴³ Zum ersteren Gennrich, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 80, 92.

⁴⁴ Heidelberg 1952.

⁴⁵ Vgl. meinen Artikel in MGG.

⁴⁶ *Musica Disciplina* VII, 1953, 147 ff.

⁴⁷ *Adler-Festschrift* (1930).

⁴⁸ Wie es z. B. Bittinger in *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*. (Würzburg 1953) tut.

⁴⁹ In seinen *Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*, AfMw IV.

⁵⁰ Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 17, 1932, 143 ff.

und F. Quellmalz haben die Lied-Aufzeichnungen im Codex St. Blasien Nr. 77 gedeutet⁵¹. Das Locheimer, Rostocker und Wienhäuser Liederbuch enthalten weitere Belege. Für die Erforschung des Locheimer Liederbuchs war Amelns Faksimile-Ausgabe von 1926 eine bedeutsam fortwirkende Tat. Die Weisen wurden vom Schreiber dieser Zeilen⁵² und danach, berichtigend und weiterführend, in einer Sonderstudie von W. Salmen⁵³ eingehend erörtert und wohl endgültig geklärt. Während diese Überlieferung auf das spätmittelalterliche Stadtlid (im weitesten Sinne) beschränkt blieb, enthalten das Wienhäuser Liederbuch (um 1470)⁵⁴ und das Rostocker Liederbuch (um 1470)⁵⁵ ein weit umfangreicheres Repertoire von Liedern, an denen Liturgie-, Musik-, Literaturwissenschaft und Volkskunde gleichermaßen interessiert sind. Noch einmal eröffnet sich hier der Bestand mittelalterlicher geistlicher Lieder. Im Wienhäuser Liederbuch begegnet zu Beginn (mindestens als Bruchstück) jene Weihnachtskomplet aus Seckau (1345) mit den Strophen des „*Resonet*“ und des „*Nunc dimittis*“. Das Liederbuch der Anna von Köln (1500), dessen Neuausgabe⁵⁶ sinnreich die originale Notation mit „*erschließender Übertragung des unausdrücklich Mitgegebenen*“ verbindet, erweitert den Kreis der weihnachtlichen Lieder zu einem umfangreichen Bestand geistlicher Liedkunst, der Volkslied und kunstvolle stadtbürgerliche Lyrik vereint. Es zeigt erneut, wie notwendig eine umfassende und eingehende Untersuchung des deutschen geistlichen Liedes im 15. Jahrhundert ist, auf der Grundlage von W. Bäumkers großem Quellenwerk und den bereits vorliegenden Sonderstudien, von denen die Untersuchungen am deutschen geistlichen Lied des 13.—16. Jahrhunderts von Sr. M. C. Pfleger⁵⁷ und die neueste Studie von R. Stephan *Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*⁵⁸ hier besonders genannt seien. Auch das Rostocker Liederbuch enthält wenigstens ein deutsches Weihnachtslied „*Eyn hillich dach*“ (= „*Corde natus ex parentis*“, als Anfangsnoten also zu ergänzen: *elfedg/aag*), den Tischsegen und drei lateinische Marienantiphonen. Der sonstige Bestand bedürfte auf Grund der Forschungen seit 1927 einer neuen eingehenden Behandlung. Bleibt noch die Überlieferung kleinerer Liedbestände und verstreuter Liedaufzeichnungen spätmittelalterlicher Lieder, die meist durch andeutende Mensur, Angabe bloßer Zeilenformeln und instrumentale Zeilen Deutung und Übertragung erschweren. Hierher gehören etwa die Lieder aus den Handschriften Ansbach 161, Darmstadt 2225 und Berlin 922⁵⁹. F. Gennrich hatte in seiner Abhandlung *Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie*⁶⁰ Übertragungsproben gegeben. Am weitesten aber gelangte E. Jammers in seiner Studie *Deutsche Lieder um 1400*⁶¹, weil er dem Problem der Zeilenformel und vor allem ihrer instrumentalen Verwendung bis ins Einzelne nachging. So scheinen mir bei ihm wirklich gültige Lösungen gefunden — trotz kleiner Einwendungen im einzelnen, die bei dieser Notierungsart unausbleiblich sind. Wir stehen mit diesen Weisen — und den entsprechenden des Locheimer und des Rostocker Liederbuchs — am Ende des musikalischen Minnesangs und an der Schwelle einer großen Zeit des bürgerlichen Liedes. Es ergibt sich anschließend, daß nicht nur hier, sondern beim gesamten einstimmigen Lied des Mittelalters viele Helfer an der Lösung der vielschichtigen Fragen teilnehmen müssen und daß gegenseitige sachliche Kritik nötig und förderlich ist. Wenn irgendwo, so gilt hier Goethes ermunterndes Wort: „*Ein Einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zu guter Stunde vereinigt.*“ Diese Stunde, meine ich, ist jetzt gekommen.

⁵¹ *Volkskundliche Gaben*. Festschrift für John Meier 1934, 146 ff.

⁵² AfMw III, 1938.

⁵³ Leipzig 1951.

⁵⁴ Ausgabe von H. Sievers, Wolfenbüttel 1954.

⁵⁵ Ausgabe von F. Ranke und J. Müller-Blattau, Halle 1927.

⁵⁶ von W. Salmen und J. Koepp, Düsseldorf 1954.

⁵⁷ Berliner Dissertation 1937.

⁵⁸ Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 147 ff.

⁵⁹ Diese in der Ausgabe von M. Lang — J. Müller-Blattau, Berlin 1941.

⁶⁰ AfMw IX, 1952, 120 ff.

⁶¹ Acta Musicologica XXVIII, 1956, 28 ff.

Stand und Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Deutschland

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

Seit Max Seifferts klar umrissener Akademie-Rede *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte* (Berlin 1914) ist das Thema „musikalische Lokalforschung“ mehrfach Gegenstand mehr oder weniger ausführlicher Untersuchungen gewesen¹. Alle Verfasser programmatischer Aufsätze zur Landeskunde betonen die Notwendigkeit lokaler Forschungen und fordern eine straffe Organisation der wissenschaftlichen Arbeit. Was hat die deutsche Forschung an derartigen Untersuchungen aufzuweisen, wie sind der Stand und die Lage der Landeskunde, welches sind die in den jetzigen Verhältnissen durchführbaren Aufgaben?

Den methodischen Grundstein für moderne lokale Quellenforschung legte Friedrich Chrysander. Das Jahr 1854 mit Chrysanders Beiträgen zur mecklenburgischen Musikgeschichte bildet den eigentlichen Wendepunkt von einer mehr oder weniger unsystematischen Lokalforschung zur methodisch strafferen Darstellung von Orts- und Landesmusikgeschichten. Was vor Chrysander an lokalgeschichtlichen Studien entstanden ist (vielfach verstreut in zahlreichen Zeitschriften-Artikeln), bleibt deshalb nicht weniger bedeutungsvoll für die Forschung. Die besten Arbeiten aus dieser Zeit, so u. a. die von M. Fürstenau, E. Th. Mosevius und L. Schneider, werden ihre wissenschaftsgeschichtliche und sachliche Bedeutung behalten, auch wenn sie durch neuere Forschungen ergänzt worden sind. Relativ zahlreich erschienen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, abgesehen von kleinen und kleinsten Arbeiten in Periodica, Lokalstudien grundlegenden und umfassenden Charakters: Die erste zusammenfassende Darstellung der Hamburger Operngeschichte legte 1855 O. Lindner vor, die der Dresdner Musikgeschichte 1861–1863 M. Fürstenau, K. von Ledebur stellte bereits 1861 die Lexikographie in den Dienst der Ortsgeschichte (*Tonkünstler-Lexikon Berlins*), nachdem für Bayern schon 1811 ein allerdings weniger sorgfältig bearbeitetes Musikerlexikon von Lipowski erschienen war. 1887 folgte ein *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon* von Stiehl. Von größter Anregung für die Lokalforschung war Spittas monumentale Bach-Biographie (1873, 1880), in ihren Einzelheiten zur Lokalgeschichte des Bachschen Lebensraumes ein Musterbeispiel sorgfältigster Quellenverarbeitung und daher von weitreichendem Einfluß auf spätere Arbeiten. Mit dem Beginn der Denkmälerpublikationen im Jahre 1892 konnte sich die Lokalforschung auch in editionsmäßiger Hinsicht entfalten und schließlich 1936 eigene Landschaftsdenkmale (in der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik*) in selbständigen Bänden innerhalb ihres inzwischen erweiterten Aufgabenbereichs vorlegen. Über die markantesten Leistungen der Lokalforschung unterrichtet am sinnfälligsten nachfolgende Tabelle. Chronologisch angeordnet erscheinen die für das betreffende Jahr jeweils bedeutendsten lokalhistorischen Publikationen in Auswahl ohne Rücksicht auf die Publikationsform (Aufsatz, Buch, Denkmäleredition).

Die Hauptleistungen der musikalischen Lokalforschung

Erscheinungsjahr	Verfasser und Kurztitel
1849	M. Fürstenau, <i>Geschichte der sächsischen Hofkapelle</i>
1850	E. Th. Mosevius, <i>Die Breslauer Singakademie</i>

¹ Vgl. M. Seiffert, *Grundaufgaben der Musikwissenschaft und des Bückeburger Forschungsinstituts*, in Kongreß-Bericht Basel 1924; H. J. Moser, *Ziele und Wege der musikalischen Lokalforschung*, in Kongreß-Bericht Leipzig 1926; derselbe, *Musikgeographie*, in *Die Musik* XXVII, 1935; derselbe, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel 1952; H. Engel, *Musiksoziologie und Volkskunde*, in Kongreß-Bericht Salzburg 1932; derselbe, *Organisationsfragen*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIV, 1932; derselbe bearbeitete die Musiktafeln zum deutschen Kulturatlas, 1930; vgl. ferner die Sektionen „Musikalische Landeskunde“ in den einschlägigen Kongreß-Berichten, insbesondere Leipzig 1926; ferner R. Schaal, *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgedichtsforschung*, Kassel 1947.

- 1852 L. Schneider, *Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin*
 1854 Fr. Chrysander, *Beiträge zur mecklenburgischen Musikgeschichte*
 (und 1856)
 1855 O. Lindner, *Die erste stehende Oper in Deutschland*
 1861 K. von Ledebur, *Tonkünstlerlexikon Berlins*
 M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden*
 1863 F. Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle*
 1865 J. A. Leibrock, *Geschichte der herzoglich Braunschweigischen Kapelle*
 F. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*
 1866 D. Mettenleiter, *Musikgeschichte von Regensburg*
 1867 D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Oberpfalz*
 1868 J. Hörnes, *Die Kirchenmusik in Franken im 16. und 17. Jahrhundert*
 1873 Ph. Spitta, *J. S. Bach*
 1878 F. Chrysander, *Die Hamburger Oper 1678—1738*
 1883 E. Stitzenberger, *Grundlinien einer Geschichte der Tonkunst in Baden*
 1885 E. von Marschalk, *Die Bamberger Hofmusik*
 1887 C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*
 1889 ff. F. Zelle, *Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper*
 1890 G. Münzer, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus*
 J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg*
 1890 f. J. Sittard, *Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart*
 1891 C. Stiehl, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck*
 1892 Erscheinungsbeginn der Denkmäler deutscher Tonkunst
 1894 ff. F. X. Haberl, *Archivalische Exzerpte über die herzogliche Kapelle in München*
 A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Lasso*
 1895 J. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*
 1897 G. Thouret, *Musik am preussischen Hof im 18. Jahrhundert*
 1898, (1900, 1910—1912) G. Bossert, *Geschichte der Stuttgarter Hofkantorei unter den Herzögen Christoph, Ludwig, Friedrich, Johann Friedrich, Eberhard III.*
 1898 R. Drescher, *Nürnbergers Meistersingerprotokolle*
 R. Schwartz, *Musikantenzunft in Stettin*
 F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*
 1899 W. Kleefeld, *Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738*
 M. Seiffert, *Die musikalische Gilde in Friedland*
 R. Vollhardt, *Geschichte der Kantoren und Organisten in Sachsen*
 1900 Erscheinungsbeginn der Denkmäler der Tonkunst in Bayern
 Th. Hampe, *Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg*
 W. Nagel, *Zur Geschichte der Musik am Hof zu Darmstadt*
 E. Schmidt, *Zur Geschichte der Kirchenmusik in Rothenburg*
 1901 G. Lutze, *Die Hofkapelle zu Sondershausen*
 A. W. Thayer, *Beethoven*
 1902 A. Fritz, *Theater und Musik in Aachen*
 L. Schiedermaier, *Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern*
 A. Werner, *Geschichte der Kantoreigesellschaften im Kurfürstentum Sachsen*
 E. Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der landgräfllich-hessischen Hofkapelle zu Kassel*
 1903 A. Werner, *Die Kantoreigesellschaft zu Bitterfeld*
 1904 A. Mayer-Reinach, *Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle*
 A. Sandberger, *Bemerkungen zur Biographie H. L. Haßlers und seiner Brüder sowie*

- zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg
 L. Schiedermaier, *Die Anfänge der Münchner Oper*
- 1905 H. Abert, *Die dramatische Musik am Hofe Herzog Karl Eugens von Württemberg*
 Jordan, *Musikgeschichte von Mühlhausen i. Th.*
 E. Praetorius, *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven*
- 1906 C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.*
 H. Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*
 A. Werner, *Musik und Musiker in der Landesschule Pforta*
- 1907 J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*
 L. Schiedermaier, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle*
- 1908 A. Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher*
 E. Mummehof, *Musikpflege und Musikaufführungen im alten Nürnberg*
 C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis 1800*
 W. Schacht, *Zur Geschichte des Rostocker Theaters*
 L. Schiedermaier, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus*
- 1909 H. Abert, *Zur Geschichte der Oper in Württemberg*
 Th. Kroyer, *G. Aidinger*
 G. Lutze, *Die Musik am Hofe zu Sondershausen im 17. und 18. Jahrhundert*
 C. Sachs, *Die Hofmusik zu Solms-Braunsfeld*
 R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs I.*
- 1910 A. Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*
 C. Mühlfeld, *Die herzogliche Hofkapelle in Meiningen*
 R. Oppel, *J. Meiland*
 C. Sachs, *Musik und Oper am brandenburgischen Hof*
 W. Wolffheim, *Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle*
- 1911 A. Arnheim, *Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert*
 H. Kretzschmar, *Sachsen in der Musikgeschichte*
 H. Rauschnig, *Musikgeschichte Danzigs*
 A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels*
- 1912 H. E. Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*
 F. Stein, *Musikgeschichte von Heidelberg*
- 1913 L. Schiedermaier, *Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts*
 B. Engelke, *Die Musik im Magdeburger Dom*
- 1914 K. Blessinger, *Studien zur Ulmer Musikgeschichte*
 J. Gmelch, *Musikgeschichte Eichstatts*
- 1916 H. Lemacher, *Zur Musikgeschichte am Hofe zu Nassau-Weilburg*
 H. Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*
 H. Ordenstein, *Musikgeschichte von Karlsruhe*
 F. Noack, *Ch. Graupners Kirchenmusik*
 C. Sachs, *Musikgeschichte der Provinz Brandenburg*
- 1917 L. Odendahl, *F. H. Himmel*
 H. Rott, *Kunst und Künstler am Baden-Durlachischen Hofe*
- 1918 B. Engelke, *Rudolstädter Hofkapelle*
 M. Gondolatsch, *Die musikalische Glanzzeit Löwenbergs*
 H. J. Moser, *Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln*
 C. Sachs, *Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte*
 K. Schmidt, *Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt Friedberg*
 A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*

- 1919 C. Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle*
C. Sachs, *Stadtpipefer, Kantoren und Organisten in Prenzlau*
C. Sachs, *Die Spandauer Stadtpipeferei*
- 1920 M. Seiffert, *Hamburger Musik im Zeitalter Badis*
H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*
- 1921 A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern*
F. Müller-Prem, *Das Musikleben am Hofe . . . in Carlsruhe, O. S.*
P. Rubardt, *Beiträge zur Musikgeschichte Stades im 17. Jahrhundert*
A. Schmitz, *Archivalische Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert*
- 1922 H. Leichsenring, *Hamburger Kirchenmusik im Reformationszeitalter*
P. Nettel, *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs von Olmütz*
A. Werner, *Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte*
- 1923 H. Abert, *W. A. Mozart*
H. Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen*
E. Bücken, *München als Musikstadt*
E. Kruttge, *Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle*
H. Kummer, *Beitrag zur Geschichte des Hoforchesters, der Oper und der Musik zu Kassel 1760—1822* (Manuskript)
G. Küsel, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.*
K. Stephenson, *Hamburger Kirchenmusik im 17. Jahrhundert*
- 1924 M. Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*
O. Kaul, *Die Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*
E. Kirsch, *Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt/Oder*
P. A. Merbach, *Das Repertoire der Hamburger Oper 1718—1750*
P. Nettel, *Beiträge zur Oettinger und Nördlinger Musikgeschichte*
O. Ursprung, *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*
- 1925 L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*
H. Güttler, *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*
O. Kaul, *Zur Geschichte der Bamberger Hofmusik im 18. Jahrhundert*
W. Lott, *Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden*
L. Schiedermaier, *Der junge Beethoven*
M. Zenger, Th. Kroyer, *Geschichte der Münchner Oper*
- 1926 K. G. Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*
O. Schmidt, *Geschichte der Dresdner Staatsoper*
L. Wilss, *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern*
- 1927 P. Cohen, *Musikdrucker in Nürnberg*
B. Engelke, B. Stockmann, *ein Flensburger Musiker des 16. Jahrhunderts*
B. Engelke, H. Schmidt, *Musik am Gortorper Hof*
M. Gondolatsch, *Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz*
E. Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*
A. Schering und R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs II*
O. Ursprung, *Musikgeschichte Münchens*
A. Werner, *Kantorei in Zörlbig*
- 1928 J. Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg 1500—1650*
- 1929 P. Epstein, *M. Apelles von Löwenstern*
H. J. Moser, *P. Hofhaimer*
W. Niemeyer, *Zwickauer Stadtpipefer im 16. Jahrhundert*

- G. F. Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters in Braunschweig-Wolfenbüttel*
 E. Simon, *Geschichte der Kantoreigesellschaft zu Lommatzsch*
- 1930
 F. Blume, *Denkmäler der Musik in Pommern*, herausgegeben von H. Engel, 1930—1936
 A. Bopp, *Musikgeschichte von Biberach*
 H. Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*
 H. Gerigk, *Musikgeschichte von Elbing*
- 1931
 Th. Abbtmeyer, *Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Hannover vor A. Steffani*
 F. Blume, *Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*
 E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*
 J. Müller-Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen*
 H. Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*
 W. Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck*
 A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege zu Bitterfeld*
 O. Zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*
- 1932
 H. Engel, *Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin*
 M. Federmann, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts*
 W. Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 (Schlesien)*
 W. Müller, *Die Musikgeschichte Stralsunds bis 1650*
 W. Rau, *Geschichte der Chemnitzer Stadtpfeifer*
 M. Schreiber, *Beiträge zur Musikpflege im Kloster Andechs von 1803*
 Erscheinungsbeginn der Zeitschrift *Musik in Pommern*
- 1933
 F. Böskes, *Musikgeschichte von Osnabrück*
 L. Krüger, *Die Hamburger Musikorganisation im 17. Jahrhundert*
 J. U. Lenz, *Der Berliner Musikdruck*
 H. J. Moser, *Corydon*
 H. E. Pfeiffer, *Theater in Bonn 1600—1814*
 E. Valentin, *Musikgeschichte von Magdeburg*
 Th. W. Werner, *Melchior Schildt*
 O. Zur Nedden, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.*
- 1934
 J. Domp, *Musik an westfälischen Adelshöfen*
 G. Haass, *Geschichte des Hoftheaters Karlsruhe I*
 J. Hübner, *Bibliographie des schlesischen Musik- und Theaterwesens*
 J. Luppä, *Die Geschichte des Solinger Musiklebens im 19. Jahrhundert*
 R. Schröder, *Studien zur Geschichte des Musiklebens der Stadt Dortmund*
Denkmäler thüringischer Musik, herausgegeben von E. W. Böhme
- 1935
 Erscheinungsbeginn des *Erbes deutscher Musik*, Abteilung *Reichsdenkmale*
 O. Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schweinfurt*
 H. P. Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen*
 W. Haacke, *Die Entwicklungsgeschichte des Orgelbaues im Lande Mecklenburg-Schwerin*
 G. Linnemann, *Celler Musikgeschichte*
 E. Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur*
 A. Schmitz, *Stand und Aufgaben schlesischer Musikforschung*
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle I*
- 1936
 Erscheinungsbeginn des *Erbes deutscher Musik*, Abteilung *Landschaftsdenkmale*
 I: Bayern, II: Kurhessen
 S. Färber, *Das Regensburger Hoftheater und seine Oper*
 F. Feldens, *Musik und Musiker in Essen*

- W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*
 K. Hartmann, *Musikpflege in Alt-Bayreuth*
 F. Merseberg, *Die künstlerische Entwicklung der Altenburger Hofkapelle*
 L. Schiedermaier, *Die rheinische Musikforschung*
 1937 *Landschaftsdenkmale* III: Rhein-Main, IV: Niedersachsen, VI: Schleswig-Holstein
 und Hansestädte, VII: Mecklenburg-Pommern
 H. Funck, *Beiträge zur Altonaer Musikgeschichte*
 N. Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum
 Einbruch der Monodie*
 E. Kaestner, *Zur Musikgeschichte der Stadt Gardelegen*
 G. Kittler, *Musikpflege in Pommern zur Herzogszeit*
 J. Th. Krug, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Choralgeschichte*
 W. Klemm, *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern*
 W. Müller, *Musikgeschichte von Soest*
 O. Riemer, *Musik und Musiker in Magdeburg*
 G. Rudloff-Hille, *Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jahrhundert*
 K. Schweickert, *Musikpflege am Hof der Kurfürsten von Mainz*
 W. Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken*
 B. A. Wallner, *Beiträge zur Musikgeschichte von Metten*
 Th. W. Werner, *Von der Hofkapelle zum Opernorchester*
 1938 R. Bauer, *Rostocks Musikleben im 18. Jahrhundert*
 W. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*
 G. von Graevenitz, *Musik in Freiburg/Br.*
 W. Kahl, *Die Musik an der alten Universität Köln*
 G. Pietzsch, *Sachsen als Musikland*
 E. F. Schmid, *Die Orgeln der Abtei Amorbach*
 W. Schramm, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte*
 W. Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper 1678—1738*
 1939 *Landschaftsdenkmale* VI: Schleswig-Holstein und Hansestädte, Band 2, 3, 4;
 V: Mitteldeutschland; X: Sudetenland, Böhmen und Mähren; XII: Ostpreußen
 und Danzig
 G. Groß, *Das Danziger Theater in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*
 G. Kittler, *Musikgeschichte der Stadt Köslin*
 G. Kraft, *Die thüringische Musikkultur*
 A. Krieffmann, *Katholische Kirchenmusik in Württemberg*
 E. Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*
 C. Ph. Reinhardt, *Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts*
 K. Rücker, *Die Stadtpfeiferei in Weimar*
 F. W. Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen
 Johann Friedrich*
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle II*
 1940 H. Mielenz, *Mecklenburgische Musikgeschichte*
 A. R. Mohr, *Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert*
 A. Werner, *Freie Musikgesellschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum*
 1941 A. Gottron, *Tausend Jahre Musik in Mainz*
 A. Schering und R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs III*
 E. F. Schmid, *H. L. Haßler und seine Brüder*
 G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin*
 W. Scholz, *Musikgeschichte der Stadt Liegnitz*
 Sievers/Trapp/Schumm, *250 Jahre Braunschweigische Staatstheater*

- 1942 *Landschaftsdenkmale VII: Mecklenburg-Pommern, Band 2; VIII Alpen und Donau*
 H. Grimm, *Meister der Renaissance-Musik an der Viadrina*
 H. Grimm, *Der Anteil einer Stadt am deutschen Theater*
 J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper Berlin*
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle III*
 E. L. Stahl, *Mozart am Oberrhein*
Augsburger Mozart-Buch
- 1943 F. W. Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*
- 1944 G. Fock, *Hamburgs Anteil am Orgelbau*
 L. Hübsch-Pfleger, *Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600*
 (Manuskript)
- 1947 R. Schaal, *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung*
 L. Schiedermaier, *Musik am Rheinstrom*
- 1948 G. Haußwald, *Dresdner Kapellbuch*
- 1949 C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*
 A. Orel, *Goethe als Operndirektor*
Die Musik in Geschichte und Gegenwart (mit Länder- und Städteartikeln)
 H. Schnoor, *Dresden*
 F. Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*
- 1950 W. Vetter, *Der Kapellmeister Bach*
 H. Albrecht, C. Othmayr
 I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste*
 G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*
J. S. Bach in Thüringen
- 1951 J. Hennings und W. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*
 Erscheinungsbeginn der *Denkmäler rheinischer Musik*
- 1952 Erscheinungsbeginn der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*
 A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha*
- 1953 E. F. Schmid, *Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg*
- 1954 *Das Wienhäuser Liederbuch*, herausgegeben von H. Sievers
 W. Salmen, *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage*
- 1956 G. Schmidt, *Die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach*
- 1957 H. J. Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*
- In Vorbereitung
 H. J. Moser, *Die Tonsprachen des Abendlandes*
 E. F. Schmid, *Musikgeschichte von Hohenzollern-Hechingen*

Außer den zahlreichen, jeweils mehr oder weniger auf Lokalforschung beruhenden Einzelbiographien besitzt die deutsche Musikwissenschaft bereits eine große Anzahl zusammenfassender Orts- und Länder-Geschichten. Unter der Leitung hochqualifizierter Spezialforscher, von denen Hermann Abert, Hans Joachim Moser, Adolf Sandberger, Arnold Schering, Ludwig Schiedermaier, Max Schneider, Max Seiffert, Walter Serauky und Arno Werner als besonders hervorragende Persönlichkeiten genannt seien, entwickelte sich die Landeskunde aus ersten Anfängen heraus zu einer immer bedeutenderen Grundlage für die allgemeine Musikforschung überhaupt. Allein das lokalgeschichtliche Schrifttum aus einigen Spezialgebieten, wie Geschichte des Orgelbaus, der Instrumentenherstellung, des Notendrucks und Verlagswesens usw., würde eine umfangreiche Bibliographie ergeben. Größere Lokalstudien liegen heute für die musikgeschichtlich bedeutenden Städte fast aller deutschen Länder vor. Den stärksten Anteil an Lokalgeschichten hat Sachsen-Thüringen, während Bayern als einziges deutsches Land eine selbständige monumentale Denkmälerreihe auf-

zuweisen hat (kurzlebige Denkmälerausgaben erschienen für Pommern und für Württemberg, während seit 1951 Denkmäler rheinischer Musik herausgegeben werden). Lokalforschung entfaltete sich ergebnisreich vor allem im Rheinland, in Norddeutschland sowie im gesamten ostdeutschen Raum. Intensiver Bearbeitung harren noch die Länder Württemberg-Baden, Hessen (insbesondere Kurhessen), Oldenburg und Westfalen. Eine zentrale Sammelstelle erhielt die Lokalforschung erstmals in Form des Bückeburger Fürst Adolf-Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung im Jahre 1917. Die Schaffung einer Photokopiensammlung älterer theoretischer und praktischer Musik aus dem Besitz deutscher und ausländischer Bibliotheken sowie einer Bilder- und Autographensammlung bedeuteten einen wesentlichen Auftrieb für lokalhistorische Sammelarbeit. Durch die wirtschaftlichen Verhältnisse der zwanziger Jahre wurde das Institut 1927 zur Schließung gezwungen, jedoch konnten Arbeitsprogramm und Bestände von dem 1935 in Berlin gegründeten Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung übernommen und ausgebaut werden. Eine der Hauptaufgaben dieses neuen Instituts war die Herausgabe einer die alte Denkmälerreihe fortsetzenden und die Ergebnisse der landschaftlichen Denkmalsinventarisierung einbeziehenden Serienpublikation *Das Erbe deutscher Musik*, unterteilt in Reichs- und Landschaftsdenkmale, wodurch die Lokalforschung zum ersten Male auch äußerlich repräsentativer in Erscheinung treten konnte. Was im Staatlichen Institut als zentraler Forschungsstätte gesammelt und vorbereitet wurde, war vielfach das Ergebnis umfangreicher Kleinarbeit in den Instituten der Landesuniversitäten. Diese zur Lokalforschung geradezu prädestinierten Institute haben dementsprechend einen ausschlaggebenden Anteil an der Lokalforschung überhaupt.

Mit dem Zusammenbruch 1945 war auch die Landeskunde ihrer wichtigsten Arbeitsgrundlage, nämlich des Generalkatalogs, durch die fast totale Vernichtung des Staatlichen Instituts beraubt. Die Inventarisierungsarbeit vieler Jahrzehnte war verloren, soweit sie nicht in bereits publizierten Werken ihren Niederschlag gefunden hatte. Wir stehen somit heute am Anfang einer völligen Neuorganisation unserer Arbeit. Die zu bewältigenden Aufgaben sind infolge der durch die Kriegseinwirkungen veränderten Quellenlage noch komplizierter geworden, als sie es in normalen Zeiten ohnehin schon gewesen waren. Die Zusammenfassung und Auswertung aller Lokalstudien für Zwecke der Gesamtforschung kann nur von einem zentralen Institut aus erfolgen. Die Errichtung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs in Kassel (1954) war daher die erste Voraussetzung zur Bewältigung der künftigen Forschungsaufgaben, deren wichtigste im folgenden aufzuzeigen versucht wird.

Lokalgeschichtsforschung dient in erster Linie der musikwissenschaftlichen Materialerfassung und — darauf aufbauend — der Darstellung von Orts- und Ländergeschichten. Diese wiederum bilden das Gerüst für die nationale Musikgeschichte. Die Inventarisierung der musikalischen Quellen in Gestalt von Archivalien und Musikalien (Handschriften und Drucke), Instrumenten und Bildzeugnissen in den verschiedenen Landschaften bildet daher die unbedingt notwendige Grundaufgabe. Angesichts der Verheerungen des letzten Krieges erscheint diese Aufgabe notwendiger denn je. Waren musikalische Quellen aller Art, vor allem Handschriften und Drucke — sofern sie nicht in der Obhut einer wissenschaftlichen Institution (Bibliothek, Archiv, Forschungsinstitut oder dgl.) lagen — schon in normalen Zeiten vielfach unsachgemäßer Behandlung und Aufbewahrung und damit der möglichen Vernichtung preisgegeben, so ging durch die Einwirkung des letzten Krieges und durch die Wirren der ersten Nachkriegsjahre ein wesentlicher Teil des Quellenbestandes verloren. Die Forschung wird sich daher vordringlich mit dem Problem des musikwissenschaftlichen Denkmalschutzes in den einzelnen Ländern zu befassen haben. Ebenso wie Kunstdenkmäler aller Art sollten in Zukunft die musikalischen Quellen unter das Denkmalschutzgesetz fallen. Ein entsprechender Entwurf mit genauer Spezifikation der betreffenden Quellen wäre den zuständigen Regierungsstellen zuzuleiten.

Die Arbeit der Inventarisierung selbst wird noch stärker als bisher unter Einschaltung der einzelnen Universitätsinstitute erfolgen müssen. Welche Möglichkeiten hier vorhanden sind, hängt in erster Linie von der Arbeitsweise des betreffenden Instituts, vom Personal- (Studenten-)Bestand und den Geldmitteln ab. Die Publikation des von den Landesinstituten vorgelegten Materials könnte weitgehend vom Zentralinstitut veranlaßt und gefördert werden (in der Art der Erbe-Publikationen). Ausschlaggebend für eine weitere gedeihliche Forschungsarbeit dürfte jedoch eine neu zu schaffende *Zentralkartei für Lokalforschung*, möglichst als Organ des Zentralinstituts, werden. Der Verf. darf hier auf Grund seiner Erfahrungen mit bibliographischen Problemen der Lokalforschung auf die Notwendigkeit hinweisen, eine solche Zentralkartei vielgliedrig und nach neuesten organisatorischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufzubauen. Für die Lokalforschung bedeutet das vor allem die Neubegründung eines Denkmälerkatalogs. Darüber hinaus ist ein grundlegender, auch die Forschungsergebnisse der Nachbarwissenschaften, soweit sie die Musik betreffen, insbesondere der Geschichtsforschung, einbeziehender Schrifttumskatalog zur Ausarbeitung einer (nach Ländern, und innerhalb dieser nach Orten unterteilten) zu publizierenden *Bibliographie des Schrifttums zur deutschen musikalischen Landeskunde* erforderlich. Mit diesen zwei Katalogen würde die Zentralkartei im Laufe der Zeit zu konkreten Auskünften und Hinweisen über lokalgeschichtliche Fragen, nämlich Inventar (Quellen) und Schrifttum, in der Lage sein. Der Musikwissenschaft wäre also durch Sichtung und Weiterverarbeitung des betreffenden Unterlagenmaterials eine sichere Orientierungsmöglichkeit gegeben.

Zu den dringenden Erfordernissen der Lokalforschung gehört die Schaffung besserer Publikationsmöglichkeiten. Über die Denkmälereditionen hinaus ist für landeskundliche Studien eine Publikation an zentraler Stelle wünschenswert. Die Gründung eines eigenen Organs in Form eines *Jahrbuchs für musikalische Landeskunde* wäre zweckmäßig, soll nicht eine noch weitergehende Zersplitterung der lokalhistorischen Veröffentlichungen erfolgen. In einem solchen Jahrbuch könnte der deutschen Lokalforschung ein publizistischer Mittelpunkt, geradezu ein wissenschaftliches „Informationszentrum“ ersten Ranges entstehen, indem außer Originalbeiträgen zur Lokalgeschichte und Forschungsberichten vor allem spezielle Inventars- und Schrifttumsbibliographien geboten würden. Der musikalischen Denkmalspflege stände das Jahrbuch für ihre vielfältigen Aufgaben zur Verfügung. Diese zweifellos auch unter den heutigen Verhältnissen realisierbaren Aufgaben bilden natürlich nur den ersten Wiederbeginn der eigentlichen Forschungsarbeit. Im Laufe der Zeit wird gerade die Lokalforschung als Materialspender der Gesamt-Musikforschung ohne eine systematisch aufgebaute Schriftenreihe (außer den Denkmälereditionen) nicht auskommen können.

Neben den grundlegenden organisatorischen Erfordernissen der Lokalforschung, ohne die jegliche wissenschaftliche Arbeit nicht gedeihen kann, harren die vielfältigsten Aufgaben der eigentlichen landeskundlichen Forschung einer befriedigenden Lösung. Die Probleme des mittelalterlichen Musikwesens, vor allem die Musikgeschichte der Klöster und Stifte, die soziologischen Fragen bürgerlicher und höfischer Musikkultur sind zunächst nur auf Grund lokaler Studien darstellbar. Neben der Inventarisierung und Auswertung musikalischer Quellen der öffentlichen und privaten Bibliotheken (Staats-, Stadt-, Schloß-, Kirchen-, Schul- und Museums-Bibliotheken) wird die Archiv-Forschung wieder stärker in Erscheinung treten. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat archivalische Arbeiten gegenüber der dringend notwendigen musikalischen Quellenerschließung nicht in wünschenswertem Maße durchführen können. So klaffen in der musikwissenschaftlichen Archiv-Forschung heute beträchtliche Lücken, die sich nicht nur auf biographische Fakten beziehen. Die zahlreichen Chroniken und Tagebücher, die verschiedenen Kirchen- und Staatsakten bedürfen, ebenso wie Urkunden und Inschriften, systematischer Durchforschung. Besonderes Augenmerk ist auf die historischen Hilfswissenschaften zu richten, von denen die Numismatik, Genealogie und Heraldik, außer der für den Musikforscher unentbehrlichen Paläogra-

phie, vielfach von entscheidendem Einfluß auf Lokalforschungen sind. Auf die Bedeutung der Geschichtswissenschaft braucht an dieser Stelle nicht hingewiesen zu werden. Die Ergebnisse der Literaturwissenschaft sollten für die Geschichte der wortgebundenen Musik stärker als bisher herangezogen werden. Insbesondere bietet die literaturwissenschaftliche Quellenkunde vielseitige Orientierungsmöglichkeiten. Religionswissenschaft, Kunst- und Theatergeschichte, Alt- und Neuphilologie sowie die Volkskunde stellen der Lokalforschung ihre Dienste zur Verfügung, sei es als direkte Materialspender, sei es zum Vergleich der Arbeitsmethoden.

Die bisherigen Ergebnisse der Lokalforschung dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß allein an Bearbeitung und Auswertung reinen Quellenmaterials von Bedeutung das meiste noch zu tun ist. Erst nach Schaffung einer gesicherten Arbeits- (d. h. Material-) Grundlage werden Fragen der systematischen Musikforschung befriedigend gelöst werden können. Wir haben die Chance, auf den Trümmern des allgemeinen Zusammenbruchs von 1945 nach ersten neuen Gehversuchen auch für die Lokalforschung ein breites Wirkungsfeld zu reorganisieren. Heute gilt es mehr denn je, die den veränderten Verhältnissen entsprechenden realen Forschungsmöglichkeiten klar zu erkennen und dementsprechend zu handeln.

Pierre Bourdelot in Stockholm

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Der Arzt Pierre Michon (1610—1685), der sich nach seinem Onkel „Bourdelot“ nannte und — ein vielseitiger Dilettant — die erste französische Musikgeschichte schrieb, ist lexikographisch mehrfach erfaßt worden. Die musikwissenschaftliche Forschung interessiert besonders sein Aufenthalt in Stockholm, wohin man ihn wahrscheinlich schon Ende 1651 gerufen hatte, um die schwer erkrankte Königin Christine zu heilen, was ihm so glänzend und nachhaltig gelang, daß ihn die großzügige Herrscherin mit Gaben aller Art überhäufte und auch nach seiner Verabschiedung 1652 mit ihm in steter, meist brieflicher Verbindung blieb. Ein geistreicher, gelehrter Pedanterie abholder Weltmann, Sänger und Gitarrist, errang er durch geschickt arrangierte Feste Bewunderung und Nachahmung. Die heutige Forschung neigt zu der Annahme, der Vergnügungstaumel, der den schwedischen Hof damals erfaßte und an dem die Königin — z. B. in szenischen Balletts als kostümierte Zigeunerin — lebhaften Anteil nahm, habe nur die Vorbereitungen zu Christines Thronentsagung und Glaubenswechsel, an dem Bourdelot vielleicht auch nicht ganz unbeteiligt war, tarnen sollen; jedenfalls vermittelte er den Briefwechsel der Königin mit dem Philosophen Gassendi und mit Pascal. Kein Wunder, daß der „Protomedicus“ bald den Neid und Haß der Höflinge erregte. Aber auch die zahlreichen Gelehrten, mit denen Christine sich (als ebenbürtige Partnerin) umgab, ärgerte das sichere Auftreten des ironischen Fremdlings. So ereignete sich schon bald nach Bourdelots Ankunft ein peinlicher Zusammenstoß, den, wohl als erster, Jöcher in seinem *Gelehrtenlexicon* (1751) schildert, aus dem dann mehrere Musiklexika (Fétis, Mendel-Reißmann und Grove) nachgeschrieben haben.

Die Eintragung steht sub verbo Marcus Meibom (1626—1711), dem berühmten Herausgeber der *Antiquae musicae auctores septem* (1652), und lautet: „*Er stand wegen seiner Erudition in großem Ansehen. Weil er aber auf die alte Music gefallen war, und, nachdem die Königin ihm allerhand Instrumente nach seinem Angeben verfertigt lassen, ein Concert öffentlich angestellt, dabey er selber, wiewol er eine schlechte Stimme hatte, singen wollte, so lief es auf ein allgemeines Gelächter hinaus. Da er nun argwohnte, daß der junge Bourdelot, der Königin Mignon, dieser Prostitution Ursache sey, so lief er zu ihm hinauf auff die Galerie, und schmiß ihn in Gegenwart der Königin an den Hals, darüber er Schweden quittiren mußte.*“

Wir haben nun einen eigenen Bericht Bourdelots über dieses Erlebnis, der der Forschung bisher entgangen zu sein scheint. Abgedruckt ist der Brief des Arztes bei Jacques Fromental Elie Halévy, *Souvenirs et portraits* (Paris 1861). Der Komponist der *Jüdin* will den Brief auf einer Versteigerung erworben haben, was wohl zu glauben ist, da er, wie aus seinen Briefen an F. v. Hiller hervorgeht, musikgeschichtlich interessiert war und Antiquaria sammelte. Jedenfalls ist an der Echtheit des Schreibens, dessen Orthographie und Interpunktion eingeständenermaßen nachgebessert sind, nicht zu zweifeln. Es gibt ein sehr lebendiges Bild der künstlerischen Kultur am Hofe Christines, zugleich ein gutes, wenn auch nicht fleckenloses Charakterbild des Briefschreibers, der ja in gewisser Hinsicht ein Rivale Meiboms war. Mehrere bedeutende Persönlichkeiten treten auf: der Bibliothekar Gabriel Naudé (1600—1653), die klassischen Philologen Claude de Saumaise (1588—1653) und Isaac Vossius (1618—1689), auch Descartes, der die letzten Monate seines Lebens am schwedischen Hofe geweilt hat, wird gewürdigt. Von Musikern erwähnt Bourdelot Marin Mersenne (1588—1648) sehr ehrenvoll; interessant ist, daß der erst zwanzigjährige Lully schon richtig charakterisiert wird (*hardi et malin!*). Der Brief stammt (nach Halévy) aus dem Hause des Empfängers Pierre Le Gallois, von dem die kleinen Schriften *Lettre . . . à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (1680) und *Conversations académiques tirées de l'académie de Mr. l'abbé Bourdelot* (1674) bekannt sind; der am Schluß erwähnte Abbé Hautefeuille beschäftigte sich mit Mechanik, besonders mit der Herstellung von Hörrohren. Die Kürzung in der Mitte unseres Textes betrifft die Gründe, warum Bourdelot die Wohltaten Christines annahm, die Kürzung am Ende behandelt die Wunderwirkungen der Musik.

A Monsieur Pierre Le Gallois, à Paris.

De Stockholm, ce 15 mars 1652

Il m'est enfin permis, monsieur, de vous écrire cette lettre, que j'aurais voulu adresser il y a longtemps, mais les occupations que j'ai en cette cour ne m'en ont pas laissé le loisir, mon service m'appelant souvent auprès de la Reine, qui, comme on vous l'a mandé, vient d'être gravement incommodée. Mais j'ai eu enfin la gloire et le bonheur de rendre à une santé solide et parfaite cette grande et illustre Souveraine. Et en même temps je vous dirai qu'à cette occasion, j'ai reçu, pas plus tard qu'hier, un magnifique présent: j'étais dans la chambre de la Reine avec plusieurs seigneurs et savants, à discourir de choses et d'autres, lorsqu'on apporta, comme cela se pratique quelquefois ici, huit grands bassins remplis de confitures de toutes sortes. Sur un neuvième bassin, au lieu de confitures, se trouvait une grosse et pesante chaîne d'or. Le valet qui l'apportait s'arrêta devant moi, et pendant que je la regardais avec admiration, le comte Magnus de La Gardie, chambellan de Sa Majesté la Reine (et très-avancé dans sa faveur), s'approchant de moi, me dit galamment et avec beaucoup de courtoisie qu'il pensait que cette espèce de confiture serait fort de mon goût, et qu'il me l'offrait de la part de la Reine. Je me hâtai de l'accepter avec force remerciements, et la mis à mon col pour le moment, et dans ma poche un peu plus tard. Le comte y ajouta un fort honnête présent d'une bourse pleine de ducats. Joignez à cela les cadeaux que j'ai déjà eus directement de la main Royale et de plusieurs grands du royaume, et vous verrez que je n'aurai pas eu à me repentir de mon voyage en ce pays.

Ce qui a encore augmenté le plaisir que j'ai naturellement à recevoir des présents, c'est que cette distinction et cette grâce ont fort contrarié tous les pédants qui se trouvent ici et qui en étaient témoins, entre autres Marc Meibom (ou Marcus Meibomius, comme il se fait appeler en latin), pédant, fils et petit-fils de pédant, pédant de sang, de race et d'encolure, lequel, parmi bon nombre de prétentions ridicules, a celle de se croire plus savant et plus habile en musique que moi, ce qui n'est pas, certes, je vous le jure. Je

vous conterai tout à l'heure une petite aventure qui a eu lieu entre lui et moi ces jours derniers. Ce qui me rejouit le plus, c'est qu'il va perdre, je l'espère du moins, la belle pension que lui donna généreusement la Reine pour la dédicace qu'il lui a faite de son livre sur la musique des anciens. J'en suis ravi au fond du cœur, et je ne négligerai rien pour arriver à cela. J'en ai déjà touché quelques mots à l'oreille du comte Magnus de La Gardie, qui est tout à fait de mes amis, et au chancelier Oxenstierna, qui ne demande pas mieux que de faire des économies pour grossir son pauvre trésor, sur lequel, depuis la mort de M. Descartes, est venue s'abattre une volée de malotrus qui le grugent à qui mieux mieux et vivent aux dépens de son épargne. Il faut se servir de ses amis pour nuire le plus possible à ses ennemis : c'est une bonne maxime, un précepte salutaire que j'aime; je m'en suis toujours bien trouvé et je m'y conformerai toujours dorénavant, si Dieu me prête la vie qu'il me doit et qu'il promet à tout bon chrétien alors qu'il l'envoie dans ce bas monde. Cela ne m'empêchera d'être bon et compatissant aux pauvres et aux malheureux que je trouverai sur mon chemin . . .

Voici maintenant la petite historiette où M. Meibom a joué son rôle laquelle probablement ne vous intéressera guère, mais que je vous conte parce que j'y ai pris une part notable.

Il y a tous les nuits chez Sa Majesté un souper où Elle admet les savants étrangers qui se trouvent ici, des seigneurs et des dames. Ces soupers sont bons, le premier maître-queux étant devenu mon élève et mon ami. De tous les gens que je vois ici, c'est le plus utile et le plus modeste. Il vient conférer tous les matins avec moi, consulter mon appétit, qui est actif, et que ce climat de septentrion ne laisse pas que d'aiguïser encore, ce qui est d'un bon pronostic. N'allez pas en conclure que je me livre à des intempérences que le bon goût comme la philosophie réprouvent, non, je suis délicat, je sais choisir, et j'use avec intelligence et sobriété des dons de Dieu. Et puis, à souper en bonne compagnie, il y a grande délectation et grande volupté, comme le dit Cicéron à son ami Pétus.

Comment je regrette d'être arrivé ici après la mort de ce pauvre M. Descartes! Hélas! les froids de ce pays l'ont tué! deux hivers de ces rudes climats ont suffi à nous enlever ce grand esprit!

Enfin, à notre dernier souper (c'était jeudi dernier), il y avait M. Gabriel Naudé, bibliothécaire du palais, que vous connaissez, M. Saumaise, M. Isaac Vossius, notre Meibom ou Meibomius, plusieurs seigneurs, et les dames choisies parmi les plus aimables de la cour.

Or, après le repas, et pendant qu'on causait, un valet ayant heurté maladroitement une épINETTE de grand prix, richement travaillée et incrusté, à laquelle la Reine tient particulièrement, cela amena naturellement la conversation à rouler sur la musique. Voyez la bizarrerie. La gaucherie d'un lourdaud nous fait parler d'une chose divine et immatérielle, laquelle amène une catastrophe, comme vous le verrez tout à l'heure.

De propos en propos, la Reine en vient à me demander de lui chanter quelques airs français, ce que je fais quelquefois, mais comme médecin, pour la distraire, et seulement quand nous sommes seuls, afin de ne pas déroger, et aussi parce que je n'ai pas la voix forte, et que, dans ce pays, on ne fait état que des grosses voix. Mais comme j'avais bu quelques vins de France qui m'avaient donné de la chaleur au cœur et de la force à la voix, j'ouvris bravement l'épINETTE et y promenai mes doigts, puis, au milieu du silence général, je chantai d'une voix assez nette un air de cour qui est, je crois, de Auxcousteaux ou de Moulinia ou de Guédron (je le crois plutôt de ce dernier), et qui commence par ses mots : « Rempli d'étonnement, je consulte en moi-même Si je dois préférer Amarante à Bacchus. »

Cet air fit grand plaisir à la compagnie ; prié de continuer, et encouragé de la sorte, je me donnai carrière plus hardiment encore, et fis choix d'un autre air qui commence ainsi : « Amis, ce buffet m'importune ». Ce n'était pas sans raison que je choisissais cette

petite cantate ; j'étais en effet importuné de la vue d'un buffet chargé de liqueurs de toutes sortes, lesquelles éveillaient en moi une soif diabolique. Par merveille, comme si j'avais été compris et qu'on eût lu dans ma pensée et dans mon gosier, on fit à l'instant même circuler ces bonnes liqueurs au gré de mes désirs, et je remarquai ce que j'avais déjà été à même d'observer, à savoir : que les dames n'étaient pas des dernières à s'en accommoder, et que ce n'étaient pas toujours les plus petites mains qui prenaient les plus petits verres.

Alors la conversation devint plus enjouée. Toutes les dames parlaient à la fois. L'une d'elles (qui n'est plus jeune) me dit avec un grand soupir, qu'elle avait connu particulièrement M. de Noailles que j'avais accompagné à Rome en 1635. Une autre me parla des Italiens que M. le Cardinal avait fait venir il y a quelques années à Paris, où elle se trouvait alors, lesquels chantaient à ravir la fable d'Orphée en musique. Celle-là était belle à faire enrager Eurydice. Une troisième me demanda de lui apprendre les airs que j'avais chantés ; mais son mari, jaloux et brutal, n'aime pas la musique, et je n'insistai pas.

Je racontai qu'il y avait à Paris, dans ce moment même, un garçon qui ferait parler de lui, grâce à la musique. C'est ce jeune Florentin, hardi et malin que vous connaissez, je pense, et qu'on nomme Baptiste ou Lully. Je dis aussi que pour les chansons, les brunettes, les vaudevilles, les noëls, on était passé maître en France, que les dames de Paris avaient la voix douce et mélodieuse, mais qu'on chantait mieux en Italie, parcequ'il faut du soleil au chant, qu'il y a dans ce pays-là un air chaud et doux qui baigne moelleusement la poitrine et qu'on ne craint pas d'y attraper un catarrhe en ouvrant la bouche comme il le faut faire en chantant. Que c'était là la raison naturelle du grand nombre de voyelles qui entrent dans tous les mots de la langue italienne, par exemple, dans *allegamente, anima, amore, cara, dolce, etc.*, tandis que les langues du Nord semblent craindre les voyelles, et sont prodigues de consonnes, comme pour dispenser les dames d'ouvrir trop souvent et trop largement la bouche, et de s'enrhumer en avalant du brouillard ou de la neige fondue.

Je dis aussi que les Grecs avaient chanté harmonieusement ; qu'ils avaient excellé dans la musique comme dans tous les beaux arts ; que chez eux les orateurs plaidaient au son de la flûte ; que de la perfection des formes devait naître le parfait équilibre, le jeu régulier de tous les organes ; que dans les belles enveloppes devaient se trouver de belles poitrines, de belles voix, et que, par conséquent, les épaules gracieuses, les poitrines bien faites et bien tournées d'Aspasie, de Lais, de Phryné . . .

Ici M. Meibomius m'interrompit malhonnêtement. Notez que pendant que j'avais chanté, il avait fait de s'endormir, ce qui était, vous en conviendrez, assez malséant. On n'y avait pas pris garde, parceque tout le monde sait qu'il est un rustre sans usage et mal élevé, ce qui lui donne un privilège dont il use sans scrupule. Mais dès que j'avais parlé des Grecs, il s'était levé de son siège en agitant ses longues oreilles, comme si la Grèce tout entière lui eut appartenu, à lui seul, avec ses dieux, ses poètes, ses orateurs, ses nymphes et ses courtisanes, qui certes se seraient enfuies à son approche.

Il se mit alors à parler longuement de ses découvertes prétendues dans la musique des anciens, et cita à tort et à travers Euclide, Alypius, Aristide, Quintilien et autres illustres morts. Je le laissai parler tout à l'aise et tant qu'il voulut, parceque je voyais bien qu'il ennuyait la Reine et les dames.

Il est temps que je vous dise quel esprit et quel homme est ce Meibom dont le nom revient si souvent dans cette lettre. Je vous dirai d'un mot qu'il est savamment bête. Il a beaucoup de lecture et peu de jugement, quelque science et point de goût ; aucune grâce dans l'esprit. Quant à l'homme, il est brutal et colère, et il y a dans les forêts de la

Dalécarlie bien des ours qui sont moins mal léchés que lui. La Reine fera bien de l'envoyer dans cette partie de ses domaines pour y vivre dans quelque caverne écartée, en lui ôtant sa pension toutefois.

Il traduit et commente à sa guise les anciens. Quand le texte le gêne, il l'ajuste et le rogne à sa taille. Pour les modernes, il les pille sans façon, témoin le père Mersenne. C'était là un vrai, un digne savant! aimable, modeste, un peu simple et crédule, mais le brave homme! je crois le voir encore dans son jardin des Minimes de la place Royale. Hélas! il n'est plus, et M. Meibom, plein de santé, n'a encore que vingt-six ans!

Pendant qu'il chevauchait ainsi sur ses auteurs, je sentis tout à coup une idée merveilleuse poindre dans les cannelures les plus reculées de mon cerveau. Je la communiquai sur le champ à la Reine, qui daigna l'approuver. Alors, interrompant à mon tour le rustre: « Monsieur Marcus », lui dis-je d'une voix haute et ferme, « vos discours ont charmé Sa Majesté (il s'inclina gonflé, ne prévoyant pas le coup qui allait le frapper), et pour avoir une idée de la sublimité de la musique des anciens, Elle vous demande de Lui chanter sur l'heure l'ode pythique de Pindare dont vous parlez si bien.»

A cette attaque à brûle-pourpoint, pétrifié par la surprise et par la terreur, il demeura quelques moments sans répondre, sentant bien que cette demande était un ordre, et voyant d'un coup d'œil la profondeur du précipice où il allait choir.

« Majesté », dit-il enfin en balbutiant comme un homme ivre (il l'était peut-être), « je ne chante pas aussi bien que M. Bourdelot, et d'ailleurs pour chanter l'hymne de Pindare une lyre me serait indispensable pour soutenir ma voix, à l'instar des anciens.»

« Que cela ne tienne » répondit la Reine. « J'ai des guitares, des théorbes, des luths en quantité, vous choisirez.»

« Mais pour chanter cette ode et lui faire rendre tout son effet, il faut en même temps que l'on danse; que Votre Majesté daigne écouter seulement le commencement de cette ode, que je vais traduire de mon mieux: « Lyre dorée (vous voyez que le poète s'adresse à son lyre), compagne inséparable d'Apollon et des Muses à la belle chevelure, tu règles par tes sons les mouvements de la danse . . . »

« Eh bien », s'écria la Reine, « M. Naudé dansera.»

Cette Parole royale retentit dans l'assemblée comme un coup de tonnerre, et le tonnerre lui-même, s'abattant sur la tête du pauvre bibliothécaire, ne lui aurait pas causé plus d'effroi. Il pâlit et poussa des cris de désespoir. La Reine l'avait désigné, je crois, parcequ'il avait quelquefois, pour son malheur, dansé aux bals de la cour et aussi peut-être parcequ'elle trouvait là une bonne occasion de prendre ses ébats. Moi, je fus affligé, car j'aime M. Naude qui est honnête homme; et si vous racontez cette aventure à Paris, n'en dites rien à M. Guy Patin, qui a une grande amitié pour lui, cela lui ferait de la peine.

M. Meibom, qui avait bien compris que j'étais l'auteur de son malheur, et qui me lançait des regards à me devorer, était cependant charmé de faire partager sa mauvaise fortune à ce pauvre M. Naudé, qui résistait toujours à toutes ses instances; mai la Reine et le comte Magnus s'étant mis de la partie, M. Naudé céda. Que vouliez-vous qu'il fit contre trois? comme dit M. Corneille. — Qu'il dansât; c'est ce qu'il se résigna à faire, hélas! et d'aussi bonne grâce que possible.

On avait, pendant ces colloques, apporté, par ordre de la Reine, quantité de luths et de guitares qu'on avait déposés en tas sur le tapis aux pieds de M. Meibom, qui se tenait là droit et roide, absolument comme un archer qui aurait vidé son carquois. Après avoir fait semblant d'essayer plusieurs de ces instruments, auxquels il n'entend rien, il choisit enfin, d'un air de connaisseur, un luth assez bon et qui, par parenthèse, avait appartenu à M. de L'Enclos, père de la belle Ninon, car ce gentilhomme jouait très-bien de cet instrument. C'est la Reine qui voulut bien m'instruire de cette particularité, sans me dire toutefois par quelle aventure ce luth était venu à Stockholm. Pendant ce temps aussi,

l'assemblée, éveillée au dernier point, prenait place sur des sièges et faisait cercle autour des malheureux ; de toutes parts brillaient des yeux remplis de malice et d'une attente moqueuse. Pour moi, il me semblait voir deux gladiateurs destinés à périr, et je croyais lire gravée sur la peau de leur front cette triste inscription: Morituri te salutant. Cela me faisait vraiment du chagrin pour M. Naudé.

Enfin on entendit tout à coup quelques accords que M. Meibom tira de ce pauvre luth que Mademoiselle de L'Enclos avait peut-être caressé de ses jolis doigts. Ces accords étaient tout à fait faux, et hors de la tablature; mais, comme on croyait que c'étaient des accords grecs, on ne dit rien. Puis M. Meibom se mit à chanter, et M. Naudé à danser.

Muses à la belle chevelure, Apollon, qu'invoquait Pindare, aidez-moi à décrire ce chant et cette danse! Je vous parlais tout à l'heure des ours de Dalécarlie! Combien j'aurais préféré entendre leurs grognements et jouir de la vue de leurs gesticulations naturelles! (pourvu qu'au préalable on les eut muselés). De tous côtés j'entendais un petit rire contenu qui grossissait toujours comme la mer quand elle monte; mais tout à coup la Reine ayant ri très fort, tout le monde reconnut le rire royal, et la vague creva avec un bruit épouvantable . . . Les plus graves n'y tenaient plus. M. Vossius étouffait, M. Saumaise se tenait les côtes. Moi, j'étais si content, que je ne rais pas, je regardais rire les autres. J'étais semblable à un auteur qui observe l'effet de sa pièce de théâtre. Aristophane et Térence, j'imagine, ne riaient pas à leurs comédies.

A ces éclats d'une hilarité universelle immodérée, olympienne, les champions se regardent d'un air interdit et interrompent leurs exercices; puis à l'instant même, et comme saisi d'un accès de rage, M. Meibom, éperdu, me cherche des yeux dans la foule, m'aperçoit, et se sentant démuselé, se précipite sur moi. Le croyeriez-vous, Monsieur! il lève sur ma figure sa main tout ouverte, et . . . Mais le comte Magnus, qui a servi, m'a dit que j'ai senti seulement le vent du soufflet.

Il s'ensuivit comme une mêlée, une sorte de brouhaha et de bousculade, puis on fit sur-le-champs sortir M. Meibom, afin que l'air frais du soir calmât ses humeurs irritées et l'âcreté de sa bile. Quant au bon M. Naudé, chacun chercha à le consoler, car on l'aime généralement. Il était tout confus, hors d'halaine et de sens. Il ne fera une maladie mais je le guérirai. Pour M. Meibom, après cet éclat et cette sauvagerie, il ne pourra, certes, rester plus longtemps à la cour, je m'en irais plutôt. Mais la Reine ne voudra pas perdre son médecin, et il faudra bien qu'il aille porter ailleurs ses chansons pindariques et ses colères de cuistre. Après cela tout le monde se retira, et voilà comment la fête finit.

Maintenant je vous dirai que j'ai toujours et plus que jamais le projet, que je vous ai annoncé plusieurs fois, de faire un livre intitulé: Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à nos jours. Cela peut, j'en conviens, paraître bizarre au premier aspect. Sied-il à un médecin, me direz-vous, à un docteur de la faculté de Paris, de se livrer à une étude pleine de frivolité? C'est là que je vous attendais. Ignorez-vous que les plus beaux génies de l'antiquité, que les docteurs de la foi chrétienne, que les rois, que les papes ont touché à ce bel art? C'est l'éternel honneur de la musique de pouvoir citer dans ces annales tant de grands noms de législateurs, de philosophes, d'historiens, poètes, guerriers fameux, souverains illustres. Où la couronne et la tiare ont passé, je puis bien fourrer mon bonnet carré, et la dignité de ces grands hommes vaut bien celle de Pierre Midion-Bourdelot. Allez, croyez-moi, ce ne sont pas mes juleps, mes sirops, mes saignées, mes ordonnances de toutes sortes qui feront vivre mon pauvre nom; mais je me présenterai hardiment, mon livre à la main, devant le tribunal de la postérité, quand j'y serai convoqué.

Si j'écrivais tout bonnement sur la médecine, comme vous me l'avez conseillé, serais-je plus habile qu'Hippocrate et Galien? Je ferais nombre avec un tas de barbouilleurs de papier. Ah! si j'avais le malheur d'être musicien de mon métier, je me garderais bien d'écrire sur la musique! où serait le mérite? Non, je ferais un gros livre sur la médecine

que je ne saurais pas. Mais un médecin écrivant l'histoire de la musique, à la bonne heure! voilà du bon, du neuf, du piquant! Et c'est ce qu'il faut, Monsieur, dans le siècle où nous sommes. La hâblerie prend toujours. Les simples sont les niais. Sortez Diogène de son tonneau, que vous restera-t-il? un gueux comme un autre. Vous lui jeterez une obole et passerez votre chemin. Mais le tonneau, Monsieur, le tonneau!

Si vous me dites: « Que mettras-tu dans ton livre? », je vous répondrai que la matière ne me manquera pas. Depuis la création du monde jusqu'au jour d'aujourd'hui, le monde est plein de musique. J'en vois partout, et de si belle que je n'en peux plus ouïr. Et ne savez-vous pas que les astres, en marchant dans l'espace, font entendre des accords sublimes? Je vous dirai un jour en quel mode tourne la terre; mais je ne toucherai pas à ces hautes questions. Mon champ sera encore assez vaste, et je le parsemerai çà et là de petites anecdotes pour que les dames ne craignent pas de feuilleter mes pages de leurs mains blanches et parfumées. Sans le suffrage des femmes pas de réussite possible, mon cher Monsieur. Cet aphorisme en vaut bien un autre. D'ailleurs les femmes sont très-souvent mêlées aux annales de la musique, comme on le verra: témoin Clytemnestre, dont je vais vous conter l'histoire que je connais dans tous ses détails. . .

Voilà une bien longue lettre, Monsieur, j'en suis honteux, et cependant je la prolongerais encore, si on me pressait de la fermer. Je vous l'adresse par un courrier que le Chancelier expédie pour Paris, lequel part dans une heure, et joindra aux dépêches royales ma volumineuse correspondance. Commencée, interrompue, continuée à divers reprises, cette lettre vous dira quelle joie j'éprouve à m'entretenir avec vous. Je vous ai écrit bien des choses que j'aurais mieux fait garder pour moi; mais vous êtes indulgent et discret. Saluez pour moi tous nos amis, l'abbé de Hautefeuille en particulier. J'espère bien à la St-Pierre prochaine fêter joyeusement à Paris, à votre table ou à la mienne, mon patron, qui est aussi le vôtre. Menagez-vous pour ce grand jour, et tenez-vous prêt à me faire raison. Cura ut valeas.

P.-M. Bourdelot

Anna Amalie von Preußen und Johann Philipp Kirnberger

*Bemerkungen zu drei Briefen der Prinzessin aus der Autographensammlung
des Instituts für Musikforschung Berlin*

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Das Institut für Musikforschung Berlin gelangte in den Besitz von drei Briefen der Prinzessin Anna Amalie von Preußen, der Schwester Friedrichs d. Gr., die an ihren Lehrer Johann Philipp Kirnberger gerichtet sind. Nur einer dieser Briefe ist datiert, nur einer trägt eine Anschrift, dafür fehlt bei diesem die Unterschrift. Dennoch ist an der Echtheit der Dokumente und an der Person der Schreiberin wie des Empfängers kein Zweifel. Die Briefe waren Generationen hindurch in privatem Sammlerbesitz und sind auch, soweit bekannt, bisher nicht veröffentlicht. Von der Prinzessin sind meist nur Briefe an ihre Verwandten und an fürstliche Persönlichkeiten aus den Archiven der europäischen Höfe bekannt geworden. Die wenigen auf musikalische Fragen Bezug nehmenden Briefe der Prinzessin hat Curt Sachs zusammenfassend publiziert¹. Die bisher unbekanntenen Briefe an ihren Kompositionslehrer und treuen Bediensteten Kirnberger behandeln gleichfalls musikalische Probleme, geben aber auch einen Einblick in das persönliche Verhältnis zwischen diesen beiden genialen und absonderlichen Musikerpersönlichkeiten.

Prinzessin Amalie gilt in der Musikgeschichte als eine wichtige Schlüsselfigur vor allem für die Berliner Vorklassik, als ein „wichtiger Faktor . . . für die Kunstanschauungen und

¹ Curt Sachs: *Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin* (Hohenzollernjahrbuch 4. Jg. 1910, S. 181–191).

für das Schaffen der *Nachfahren*². Sie verdankt diesen Ruhm jedoch weniger ihrem eigenen Wirken als Musikerin und Komponistin oder als Mäzenin, sondern vor allem der Tatsache, daß sie ihre kostbare Bibliothek ganz dem Joachimsthal'schen Gymnasium vermachte, wodurch manches theoretische und praktische Meisterwerk alter Zeiten von Praetorius bis Bach für die Nachwelt erhalten blieb. Sie war eine der ersten Musikerpersönlichkeiten, die sich in großem Maßstab für die Musik vergangener Zeiten interessierten. Da sich ihr Wirken fast ganz auf Berlin beschränkte, wo sie nur recht bescheiden Hof hielt und vor allem in der zweiten Lebenshälfte sehr zurückgezogen lebte, war sie der zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung kaum bekannt. 1723 geboren, begann sie im Alter von 35 Jahren erst mit regeltem Kompositionsunterricht. Von ihren Kompositionen wurde zu ihren Lebzeiten nur bekannt, was ihr Lehrer Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* veröffentlicht hat — den Eingangsschor zu ihrer Kantate *Der Tod Jesu* (Ramlers) und ein Allegro für zwei Violinen und Generalbaß —, sowie einige vierstimmige Choräle in Sammlungen von Zeitgenossen. Gerbers überschwengliches Urteil³ stützt sich vor allem auf Kirnbergers Werk und Meinung. Dieser mag als unbedingt zuverlässiger Gewährsmann gelten, denn obwohl er wirtschaftlich von der Prinzessin abhängig war, sind ihm Schmeicheleien kaum zuzutrauen. Auf Gerber stützen sich die späteren Geschichtsschreiber bis zu Eitner, vor allem auch Fétis. Ledebur übernimmt zunächst Gerbers Würdigung der Komponistin, geht aber ausführlicher auf ihre z. T. übertrieben scharfe Kritik am Schaffen ihre Zeitgenossen ein⁴. Er druckt einen Brief ab, den sie an den Kirnbergerschüler J. A. P. Schulz 1785 schrieb und der eine geradezu beleidigende Absage an die Kunstauffassung dieser Generation enthält, sowie einen Brief an Kirnberger über Glucks *Iphigenie auf Tauris*, der schon 1820 in der Berliner Zeitung veröffentlicht worden war⁵. Sie findet „die ganze Oper sehr miserabel“ und bescheinigt Gluck, daß er „1. gar keine Invention, 2. eine schlechte, elende Melodie und 3. keinen Accent, keine Expression“ habe. Sie vermißt den imitatorischen Stil kontrapunktischer Stimmführung. „Aber das ist der neue Gusto, der sehr viele Anhänger hat.“ Mit dieser Meinung durfte sie der Zustimmung ihres Lehrers und Schützlings sicher sein, da er ja denselben Anschauungen huldigte, wie wir wissen.

Als Amalie 1758 ihren Kompositionsunterricht bei Kirnberger aufnahm, war sie bereits eine fertige Musikerin. Auch als Komponistin hatte sie sich schon vorher versucht, wenn auch nichts aus der Zeit vor 1758 von ihren Kompositionen erhalten ist, wie sie ja auch später das meiste vernichtet hat, was ihrem auch gegen sich selbst sehr strengen Urteil nicht standhielt. Wie üblich, hatte sie schon in früher Jugend musikalische Unterweisung erhalten, zuerst bei Gottlieb Hayne, der auch ihren Bruder Friedrich und ihre Schwester Ulrike unterrichtete. Ihr Klavierspiel wurde gerühmt, ihr Fleiß brachte ihre Schwester oft in Verzweiflung⁶. Von großer Bedeutung für ihre musikalische Entwicklung dürfte der Einfluß ihres Bruders, des Kronprinzen, für sie gewesen sein; sie spricht diesen 1738 in einem Brief als ihren Lehrer an⁷. Mit ihm verband sie nicht nur eine sehr herzliche Zuneigung, sondern auch eine weitgehende Übereinstimmung in Charakter und Entwicklung. Wie er, war auch sie in der Jugend dem Neuen aufgeschlossen und zugetan, verharrte dann aber in der einmal akzeptierten Stilauffassung und stand so im Alter in schroffem Gegensatz zu der inzwischen weiterentwickelten musikalischen Mode. Graun und Hasse, Ph. E. Bach und Händel bleiben ihre Vorbilder. Für den neuen empfindsamen Stil hatte sie kein Verständnis, die homophone Setzweise ohne kontrapunktische Stimmführung, das erwachende nationale Stilbewußtsein, die schlichte, liedhafte Schreibweise lehnte sie ab. Einzig an dem neuen deutschen Singspiel scheint sie einigen Gefallen gefunden zu haben, denn sie besuchte

² Sachs, a. a. O., S. 191.

³ Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Erster Theil, Leipzig 1790.

⁴ C. v. Ledebur: *Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin 1861.

⁵ Beide Briefe auch bei Sachs, a. a. O., S. 188.

⁶ Sachs, a. a. O., S. 183.

⁷ Sachs, a. a. O., S. 183.

seit 1769 gelegentlich die Aufführungen von Koch und Doebbelin⁸. Sie berichtete darüber brieflich ihrem Bruder, der jedoch an seinen Lieblingen Graun und Hasse und damit an der inzwischen hoffnungslos veralteten opera seria festhielt. Auch Friedrich teilte die Vorliebe seiner Schwester für gelehrte Musik. „*Es freut mich immer, wenn ich finde, daß sich der Verstand mit der Musik zu schaffen macht; wenn eine schöne Musik gelehrt klingt, das ist mir so angenehm, als wenn ich bei Tisch klug reden hörte*“⁹.

Amalie huldigte denselben Anschauungen wie ihr Bruder und sein Kreis. Wenn sie in späteren Jahren in manchen Stücken eigene Ansichten vertrat und über ihr eigenes Schaffen wohl noch der Schwester, aber nicht dem Bruder berichtete, so liegt das wohl in ihrer bevorzugten Hinneigung zur Kirchenmusik. Für ihre Choralvariationen und Passionskantaten konnte sie bei ihrem Bruder in der Tat wenig Verständnis erwarten, also schwieg sie davon.

Aus der Zeit vor dem Beginn ihrer Studien im strengen Satz unter der Leitung ihres Kammermusikern Kirnberger hat sich keine ihrer Kompositionen erhalten. Wir wissen jedoch von einem Marsch für Infanteriemusik und von einem Maskenfestspiel¹⁰. Diese Themen verweisen sie näher an ihren Bruder und den Rheinsberger Kreis als an Kirnberger. Dennoch kann man wohl nicht mit absoluter Sicherheit sagen, daß die Bekanntschaft mit Kirnberger der Anlaß zu einer „*entscheidenden Wendung*“ ihres Lebens wurde¹¹. Ihre Anschauungen waren schon geprägt. Sie deckten sich freilich weitgehend mit denen Kirnbergers; so fand sie sich in ihm bestätigt und ermutigt — um so mehr, als ringsum alles bereits neuen Anschauungen huldigte. Sie fand in Kirnberger einen Mann ihres Geschmacks, eines Geschmacks, der damals schon außer Mode war. Wohl war sie seine Schülerin, aber sie war ein selbständiger Geist, wie auch unsere drei Briefe zeigen. Auch ihre Bigotterie hatte ihre Wurzeln schon in früherer Zeit, vielleicht in ihrem unglücklichen, der Staatsraison geopfertem Liebesverhältnis aus dem Jahre 1744¹².

Für ihre Eigenwilligkeit und Unkonventionalität spricht auch die Tatsache, daß sie sich 1755 eine Hausorgel bauen ließ — zu einer Zeit also, da dieses Instrument schon ausschließlich sakralen Charakter und seinen Platz in der Hausmusik längst an die zarteren Saiten-Tastenteinstrumente abgegeben hatte¹³. Auch ihre Begeisterung für die Musik der Vergangenheit, insbesondere des 17. Jahrhunderts, stammt schon aus der Zeit vor Kirnberger; sie sammelte zeitlebens alte Noten und Bücher über Musik.

Mit Kirnberger verband sie nicht nur der Gleichklang der Kunstauffassung und Musikanschauung, auch die Charaktere ähnelten sich sehr. Auch Kirnberger war ein scheuer Sonderling; auch er hielt starr an seinen Idealen und Meinungen fest und verfolgte alles Abweichende mit schroffer Ablehnung und beißender Ironie. Gerber nennt ihn „*zurückhaltend, finster und sauer im Umgange*“¹⁴. Seine „*verdrießlichen Händel*“ mit Marpurj und anderen Kritikern seiner theoretischen Schriften verdunkeln sein Bild, wie das der Prinzessin durch ihre Unduldsamkeit gegen Andersgläubige in Kunstdingen getrübt erscheint. Waren Kirnbergers Schüchternheit und steifes Benehmen eine „*Folge seiner niederen Erziehung*“¹⁵, so war die Menschenscheu der alternden Prinzessin eine Folge von Enttäuschungen und Krankheiten. Also fanden sich zwei Gleichgesinnte trotz der Standesunterschiede in einer bis ins hohe Alter ungeminderten Freundschaft, die nicht durch die gegen andere oft bewiesene Unduldsamkeit getrübt wurde. Dafür sprechen unsere Handschriften der Prinzessin an ihren Freund und Diener Kirnberger.

⁸ Georg Thouret: *Die Musik am preussischen Hofe im 18. Jahrhundert* (Hohenzollernjahrbuch 1. Jg. 1897, S. 49 ff.).

⁹ Thouret, a. a. O., S. 56.

¹⁰ Sachs, a. a. O., S. 184.

¹¹ Sachs, a. a. O., S. 184.

¹² Sachs, a. a. O., S. 182.

¹³ Sachs, a. a. O., S. 183.

¹⁴ Gerber 1790, Spalte 786.

¹⁵ Ledebur, a. a. O., S. 283.

Die kurzen Episteln sind ohne Anschriften, Poststempel oder Zustellvermerke, also offenbar durch Boten zugestellt. Eine Anrede fehlt in allen Briefen, wie auch in dem einzigen bisher bekannt gewordenen Brief an Kirnberger über Gluck¹⁶, während die Prinzessin den Hofkapellmeister J. A. P. Schulz in Rheinsberg einer Anrede wenigstens im Verlauf des ersten Satzes würdigt¹⁷. Vielleicht drückt sich darin nicht so sehr die Beachtung der gesellschaftlichen Schranke zwischen Herrin und Diener als eher der formlose Charakter dieser Mitteilungen aus, die weniger Briefe als Notizzettel waren und z. T. wohl Notensendungen oder dergleichen begleiteten. Das gilt vor allem für den ersten unserer Briefe, der so formlos ist, daß er noch nicht einmal eine Unterschrift trägt. Die Handschrift ist die der anderen Briefe, und auch vom Text her ist an der Autorschaft der Prinzessin nicht zu zweifeln. Leider ist dieser Brief auch nicht datiert. Doch dürfen wir annehmen, daß er nicht allzuweit vor oder nach dem einzig datierten von 1783 geschrieben ist. Die Schmerzen, die Kirnberger plagten, dürften der Beginn jener „*langwierigen, schmerzhaften Krankheit*“ sein, die ihn vor seinem Tode (27. Juli 1783) befallen hatte¹⁸. Daß es sich nicht um eine frühere Krankheit handeln kann, geht aus der Bemerkung Amalies hervor, daß sie ihn leider nicht öfter besuchen könne. Offenbar war sie selbst auch kränklich. Wir wissen, daß sie in jenen Jahren „*alt und lahm*“ war und nur innerhalb ihres Palastes, auf ihre Hofdamen gestützt, wenige Schritte zu gehen vermochte¹⁹. Wir werden den Brief also in die letzten Lebensjahre bzw. -monate Kirnbergers datieren müssen.

Der Brief besteht aus einem Doppelbogen im normalen Briefformat (ca. 19 x 24 cm). Das vergilbte Papier hat als Wasserzeichen schwache Querlinierung und in der Mitte des Doppelbogens ein lateinisches „V“. Die erste der vier Seiten ist zu etwa einem Viertel mit der sehr kleinen Schrift der Prinzessin ausgefüllt. Die Rückseite trägt unter dem Mittelfalz die Anschrift „*An H. Kirnberg*“ von der Hand der Briefschreiberin. — Der Inhalt nimmt Bezug auf die Übersendung einer Komposition, an deren Text Kirnberger anscheinend etwas aussetzen gehabt hatte. Sie ist erfreut, daß er keinen Fehler „*in der Musik*“ beobachtet hat. Auf welchen Vorwurf Kirnbergers sich der zweite Satz des Briefes bezieht, bleibt ohne Kenntnis von dessen vorangegangenen Schreiben unverständlich. Vielleicht war es eine schlecht deklamierte Passage. Der im zweiten Absatz erwähnte, von Kirnberger bei ihr bestellte figurierte Choral war wohl mehr als eine der üblichen Kompositionsaufgaben, die der Lehrer der Schülerin stellte. Amalie war zu dieser Zeit keine Anfängerin mehr, ihre Meisterschaft wurde auch von ihrem Lehrer anerkannt. 1779 nahm er zwei Beispiele aus ihrem Schaffen in seine *Kunst des reinen Satzes* auf und veröffentlichte das sehr schmeichelhafte Urteil des Dresdener Hofkapellmeisters J. G. Naumann, der zu den führenden Musikerpersönlichkeiten Europas gehörte. Ihre Choräle waren in verschiedenen Sammlungen enthalten, noch 1832 druckte J. A. André einen dieser Choräle als Beispiel für den strengen Satz ab²⁰. Sie brauchte sich also zu dieser Zeit Kirnberger gegenüber nicht mehr als Schülerin zu fühlen. Der bestellte Choral war demnach wohl keine Aufgabe, sondern ein Auftrag, vielleicht für eine geplante Veröffentlichung Kirnbergers bestimmt.

Der Schluß des Briefes gilt persönlichen Dingen und zeigt, über die rein menschliche Anteilnahme an der Erkrankung ihres Dieners hinaus, in den Schlußworten die tiefe Verehrung, die sie für ihn hegte. Hier fällt alle Konvention ab; aus der unpersönlichen, distanzierten Haltung dieses und der anderen Briefe wechselt die Schreiberin unvermittelt in eine bei ihr ungewöhnliche Wärme des Gefühls über.

¹⁶ Ledebur, a. a. O.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ C. F. Cramers *Magazin der Musik*, S. 946.

¹⁹ Paul Seidel: *Die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen* (Hohenzollernjahrbuch 1. Jg. 1897, S. 102).

²⁰ A. André: *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, Offenbach 1832, nicht im 3. Teil, wie S. Borris angibt (s. Anm. 22), sondern im Anhang des 1. Bandes, S. 22, Nr. 46 „*Du dessen Augen flossen*“. Es ist der Eingangschoral zu Ramlers Kantate „*Der Tod Jesu*“, den schon Kirnberger abgedruckt hatte.

Der zweite Brief ist ebenfalls ohne Ort und Datum, trägt dafür aber Amalies Unterschrift. Er ist auf einem halben Briefbogen geschrieben, von dem auch noch die untere Hälfte abgetrennt ist (12 x 18,5 cm). Das Papier ist dick, beinahe kartonstark, sehr vergilbt und ohne Wasserzeichen. Die wieder sehr kleine, etwas zittrige Schrift füllt etwas mehr als die Hälfte des Zettels. Zur Datierung fehlen alle näheren Anhaltspunkte. Die schon sehr greisenhaften Schriftzüge weisen dieses Autograph aber in die unmittelbare Nähe der beiden anderen. Auch dieser Brief springt ohne Anrede *medias in res*. Im ersten Absatz nimmt sie auf eine kritische Bemerkung zur Akkordfolge im „reinen Satz“ Bezug, die vielleicht auf eine Stelle in einer ihrer Kompositionen zielte. Wer der zitierte Hoffmann gewesen sein mag, habe ich nicht ermitteln können. Der zweite Absatz beschäftigt sich mit einer Kritik, die Kirnberger an einer ihm übersandten, nicht erhaltenen Motette der Prinzessin geübt hat. Sie beharrt auf der von ihr gewählten rhythmischen Fassung einer bestimmten Vokalphrase und lehnt die von Kirnberger vorgeschlagene Änderung als altfränkisch ab. Der Brief schließt mit einer Höflichkeitsfloskel, die allerdings in ihrem genauen Wortlaut nicht exakt zu entziffern ist. Besonders das letzte Wort ist sehr unleserlich. Ergänzt man die von Amalie meist arg vernachlässigte Interpunktion, so könnte der Briefschluß heißen: „*Sein allweil! Teures Adieu!*“

Der dritte Brief ist datiert und signiert. Anschrift und Ortsangabe fehlen freilich auch hier. Er ist auf einem Doppelbogen im Umfang der halben Vorderseite geschrieben. Das Papier ist geringfügig vergilbt; das Wasserzeichen zeigt Längsstreifen und in der Mitte einen Ritter mit Turnierlanze und einen säbelschwingenden, aufrecht schreitenden Löwen, beide in einer Ringpallisade, darunter die Inschrift „*Pro Patria*“. Die Schrift zeigt, wie die des zweiten Briefes, Spuren des vorgerückten Alters, die Feder gehorcht der Hand nur noch zögernd. Die Entzifferung bereitet daher einige Schwierigkeiten.

Der Inhalt ist gänzlich ohne Bezug auf persönliche oder spezielle Dinge, die Prinzessin gibt hier ihren Anschauungen über die Aufgaben des Vokalkomponisten und über die ästhetischen Wirkungen der Musik allgemein Ausdruck. Offenbar ist ein Brief Kirnbergers über dieselben Fragen vorangegangen. Da sie hier einer „*edlen Simplizität*“ das Wort redet und gegen das „*aufgehäuften Schulwissen*“ vorgeht sowie Wortverständlichkeit und Affektwiedergabe von der Vokalmusik verlangt, übernimmt sie Forderungen der von ihr doch sonst bekämpften neuen Richtung, wie sie von Gluck und den Odenkomponisten der Berliner Liederschule, von Reichardt und J. A. P. Schulz vertreten wurden. Sie offenbart damit eine gewisse Zwiespältigkeit, wie sie ja auch einerseits kontrapunktische Studien trieb und figurierte Stücke in imitatorischer Technik schrieb, daneben aber auch isorhythmische Choräle „*für sangesentwöhnte Gemeinden*“ komponierte²¹.

In diesem Brief nimmt sie also ganz entschieden Partei für die Odenkomponisten und den expressiven Stil und stellt sich damit gegen Kirnberger und seine kontrapunktisch „gelehrte“ Schreibweise, obwohl sie diese sonst über alles schätzt. Vielleicht ist es eine Entgegnung, bei der sie über ihren eigenen Schatten springt, durch des Lehrers Kritik zum Widerspruch um jeden Preis gereizt. Ihr widerborstiges Temperament läßt sie sich ganz im Sinne ihrer Zeitgenossen gegen das gelehrte Schulwissen aussprechen, obwohl sie selbst doch dazugehört. Der Brief zeigt sie als eigenwillige, unabhängige Denkerin. Gewiß sog sie Kirnbergers Lehren in sich auf, aber sie übernahm seine Anschauungen nur, weil und insofern sie sich mit den ihrigen deckten. Nach diesen Briefen dürfen wir das Verhältnis zwischen den beiden nicht mehr so eindeutig als das von Schüler und Lehrer ansehen, wie es seit Sachs' Darstellung üblich ist. In diesem Verhältnis waren vermutlich von Anfang an beide Partner gleichzeitig Gebende und Nehmende. Amalie verkehrte mit Kirnberger, wie die Briefe zeigen, auf gleicher geistiger Ebene. Sie fürchtete sein kritisches Urteil, aber sie unterwarf sich diesem nicht, sie widersprach und griff sogar den Meister kritisch an.

²¹ Sachs, a. a. O., S. 187.

Aus diesen Briefen gewinnen wir den Eindruck einer harmonischen Freundschaft auf Grund gegenseitiger Wertschätzung. Dazu paßt die Feststellung von Siegfried Borris, daß Kirnberger zu seinen theoretischen Arbeiten von Amalie angeregt worden sei²². Die Prinzessin ermunterte den Lehrer, seine Ansichten und Lehren schriftlich auszuarbeiten, wie sie ihn wohl durch ihren stets wachen Widerspruchsgeist zu sorgfältiger Formulierung und Überlegung seiner Lehrsätze und Meinungen gezwungen haben wird, was ihr übrigens von Kirnberger in der Widmung zur *Kunst des reinen Satzes* auch ausdrücklich bestätigt wurde.

Brief Nr. 1²³

An H. Kirnberg

Ich war bekümmert, daß er etwa einen Fehler in der Music beobachtet hätte, solches wäre mir ungemein nahe gegangen, weil ich mir sehr befeißige Keine zu schreiben. Was die (Sorgen) anlanget, hat er vollkommen Recht, es kann aber immer bleiben, denn keiner wird acht darauf haben. S Bach und Verschiedene haben dergleichen Bockssprünge auch gethan; Niemand hat sie bemerkt.

Den figurirten Choral weldien er mir bestellet hat ist fertig. In der folge will und werde mir inacht nehmen dergleichen fehler mit dem Text zu begehen. Wenn ich werde den Choral abgeschrieben haben soll er ihn gleich bekommen. Ich wünsche nichts mehr als daß er seine Schmerzento erledigt sein, es thut mir Wehe bis in die Seele, wenn ich davon höre: geduld, zeitvertreib und gesellschaft, seind hülfsmittel zur Linderung, und zerstreuet den bitteren gedanken des schmerztes; wenn es sich thun ließe ich würde ihn ofte besuchen, denn wenn ich mit ihm gesprochen habe, so deucht mir ich wäre lauter Harmonie

Brief Nr. 2

Er wird mir zugestehen, daß die schönheit der Music in der Abwechselung der Klänge besteht. 2) das kein Componist 2 Tertzen Major der Reihe nach setzen darf wegen der 5. und

8.ven Was Hoffmann gesagt hat wegen die Beyden accorde $\begin{matrix} c & g \\ e & c \end{matrix}$ *das er sie mit widerwillen*

gehört hätte, weil die Tertz Major gleich auf der Tertze Minor folgt finde ich sehr besonders, wenn dergleichen dem Tonsetzer verboten wird, so bleibt in der gantzen Music nichts übrig. Daher ist es eine grillenfängerey, oder eine Übermäßige pedanterie.

Was das Mottett anbetrifft, hat er nur allein auf die Worte acht gegeben, und wenig oder nichts auf die Noten ich will es so wie es da ist abschreiben lassen und es ihm hernach zu

schicken / NB  / habe ich die probe gemacht, es geht vollkommen  ist

altfränch und der aussprache nicht gemäß

sein all Weil teures adieu

amelie

Brief Nr. 3

Ich habe die gedanken nicht, das ein Componist zugleich Dichter und (Redner) seyn soll, diese Forderung überträfe alle Menschlichen Kräfte. Ich bin aber der meinung, das ein jeder vocal Componist sich befeißigen muß, 1 die schprache in welche er schreibt gründlich zu Kennen. 2. die aus-sprache derselben, nicht zu verändern, namlich ein Kurtzes wort zu ziehn, und ein langes was ihm mißfällt zu verschlucken. 3. den Sinn der Worte / wovon es lediglch abhängt / genau zu verstehen, hierin liegt die ganze Kunst, sonst, ohne alle diese

²² Siegfried Borris-Zuckermann: *Kirnbergers Leben und Werk*, Kassel 1934, S. 25.

²³ Schwer lesbare Stellen in runden Klammern.

Überlegungen, ist es unmöglich, den gehörigen affect, ausdrück, und beyfall der zuhörer zu erlangen, denn dieselben wollen durchaus gerührt und bewegt werden, jener zur Freude, der andere zur traurigkeit, nach dem der Text ist.

Ferner, Kunst / und überhaupt, ist von allen die Rede / wenn sie übertrieben ist, verliert den geschmack, und gefällt niemand; hingegen in allen sachen, ist eine edele Simplicität weit schwerer, künstlicher, angenehmer und dauerhafter, als das aufgehaufte schulwesen, welches doch immer gezwungen ist; der zuhörer muß nicht kaltblütig werden, man mus ihn beständig aufmuntern: und hierrinn besteht die gantze und vornehmste Kunst des Componisten. aber nun einmal nicht in dieser Welt.

den 12 März -83

amelie

Von unbekanntem Mozart-Frühdrucken

VON MARTA WALTER, BASEL

In Heft 4, Jahrgang 5 (1952) der „Musikforschung“ teilte Richard Schaal drei bei Köchel-Einstein nicht verzeichnete Frühdrucke von Klavierauszügen der *Zauberflöte* von Mozart mit, zu denen ich einen weiteren anzuzeigen in der Lage bin.

Zunächst wurde der erste Teil des Klavierauszugs erwähnt, der bei J. J. Hummel mit der Verlagsnummer 842 erschienen ist, und die Vermutung des Vorhandenseins eines zweiten Teils ausgesprochen. Die Universitätsbibliothek Basel besitzt ein Exemplar, das beide Teile vereint. Der zweite Teil ist ebenfalls mit einem Titelkupfer versehen, der Szene, in der Monostatos die in einer Pergola schlummernde Pamina überrascht. Die Pergola befindet sich in einer von Buchsbaumwänden bestandenen Allee. In Nischen sieht man hohe Statuen, und die Allee wird von der Bronzefigur eines Wächters auf hohem Podest abgeschlossen. Die Verlagsnummer 846 verweist, wie 842 des ersten Teils, nach Deutsch¹ ebenfalls auf das Jahr 1793. Der Klavierauszug wurde demnach doch offenbar vor der Berliner Erstaufführung der Oper herausgegeben. Das Titelkupfer trägt mit denselben Schriftformen den gleichen Titel wie dasjenige des ersten Teils, doch der Zeichnung wegen in anderer Anordnung. Die Illustration ist ebenfalls von C. C. Glassbach gezeichnet. Der Preis beträgt 4 Florin. Es folgt sodann das Inhaltsverzeichnis der auf 64 Seiten enthaltenen Stücke: „*Нм! Нм! Нм! Der Arme kann von Strafe sagen*“; Rezitativ: „*Die Weisheitslehre dieser Knaben*“; Duetto: „*Schnelle Füße*“; Chor: „*Es lebe Sarastro*“; Finale [1. Akt]: „*Nun stolzer Jüngling*“; Quintetto: „*Wie? Wie? Wie?*“; Finale [2. Akt] „*Bald prangt den Morgen*“; Duetto: „*Der, welcher wandelt*“; Chor: „*Triumph! Triumph!*“; Quartetto: „*Halt ein! o Papageno, und sey klug*“; *Schlußchor (!)*: „*Nur stille! Stille!*“

Die ersten fünf Stücke sind dem ersten Akt entnommen, das Finale ist willkürlich in anderer Reihenfolge aufgeteilt, wie denn die ganze Anlage so wenig dem Original entspricht, daß man sich füglich fragen darf, welche Gründe oder Motive zu ihr geführt haben mögen. Außer der Preisangabe auf dem Titelblatt ist auf dem unteren Plattenrand der ersten Seite einer jeden Nummer noch ein Preis in Sr (Silbergroschen?) angegeben, der zwischen 6 und 12 Sgr. variiert. Das weist auf eine Ausgabe von Einzelnummern hin. Obgleich Serienaushgaben oft Erstaushgaben sind, kann es sich hier nur um spätere Abzüge handeln, da auf die Plattenränder die Preise hinzugestochen sind, denn die Seiten des zweiten Teils sind durchpaginiert. Das Exemplar des ersten Teils im Besitz der Universitätsbibliothek Basel ist wahrscheinlich ebenfalls eine zweite Auflage, denn der Preis beträgt dort 5,5 Florin, während auf der Abbildung bei Grand-Carteret nur fl. 5 verzeichnet sind. Zu diesem ersten Teil sei bemerkt, daß die Overtüre auch als Einzelaushgabe mit der Sonderpaginierung 1—7 gedacht war und

¹ Vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*. London 1946.

mit einem besonderen, einfachen Titelkupfer ohne Bezugnahme auf die Oper als *OUVERTURE fürs CLAVIER oder PIANO FORTE / von / W. A. MOZART*, herauskam. Die Paginierung 1–64 beginnt erst mit der Introduction. Der Einband mit braunem Lederrücken des Basler Exemplars stammt sichtlich vom Besitzer. Beim Binden wurde nämlich das Quintett „Nur stille, stille“ mit der Verlagsnummer 846 irrtümlich in den Schluß des ersten Teils, Arie und Duett des ersten Teils „Papagena, Weibchen, Täubchen“ und „Pa,pa, pa,pa“ dagegen an den Schluß des zweiten Teils geheftet. Zufälligerweise handelt es sich beide Male um die Seiten 57–64.

Das Titelbild des ersten Teils ist insofern von besonderem Interesse, als es dem Kupferstich zu einem Textbuch der Oper mit dem Impressum „Frankfurt und Leipzig 1794“ weitgehend entspricht. Dort wie hier ist im Hintergrund der von Pappeln umgebene runde Tempel mit der in gleicher Kurve absteigenden Treppe zu sehen, links der steil aufsteigende Fels. Das Vogelbauer mit vier Vögeln ist auf dem Titelblatt des Klavierauszugs etwas schmaler, doch in der Ausführung genau gleich. Auch Papageno trägt dasselbe Federkleid und den gleichen Kopfschmuck und an einem Bande eine sechspfeifige Panflöte. Sein Gesicht ist allerdings bäuerlicher und seine Stellung geändert, denn das Titelblatt zeigt die erste Begegnung mit Tamino, neben welchem die Schlange zu sehen ist. Die Darstellung der Papagenofigur im Libretto von 1794 ist den Ausführungen von Willi Schuh über zwei Papageno-Darstellungen aus dem Jahre 1794 in der Mozart-Gedenknummer der Schweizerischen Musikzeitung (1. Februar 1956) beigegeben. So bleibt nur die Frage, ob beide Illustrationen von Glassbach stammen, oder ob die eine eine freie Kopie von der anderen ist. Zum Kupferstecher Carl Christian Glassbach sei bemerkt, daß das Künstler-Lexikon von Nagler ihn, im Gegensatz zu Thieme-Becker, als zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch lebend nachweist.

Es sei hier hinzugefügt, daß J. J. Hummel mit der Platten-Nummer 828, also vor der Klavierausgabe und mit derselben Firmenadresse, wohl im selben Jahr (sofern er die Platten wirklich chronologisch nummerierte) *DIE ZAUBERFLÖTE / Grand Opera / Arrangé Pour / DEUX FLUTES ou DEUX VIOLONS / Par L'Authheur / Mr. W. A. MOZART* herausgab. Der Inhalt besteht aus den Stücken: „Der Vogelfänger bin ich ja“; *Bildnisarie*; „Du feines Täubchen“; „Bei Männern, welche Liebe fühlen“; „Zum Ziele führt dich diese Bahn“; „Wie stark ist nicht den Zauberton“; Glockenspiel und „Es klinget so herrlich“; „Bewahret euch vor Weibertücken“; „Alles fühlt der Liebe Freuden“; „In diesen heil'gen Hallen“ „O Isis und Osiris“; „Der Hölle Rache“; „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“; „Adi ich fühl's“; „Soll ich dich teurer“; „Ein Mädchen oder Weibchen“ — in einer ebenso zusammenhanglosen Reihenfolge wie im Klavierauszug. Einige Stücke enden mit einer mehr oder weniger ausgedehnten Kadenz oder Coda, andere sind gekürzt. Zwischentakte, Varianten und Stimmführungen, wie sie Mozart kaum eingefallen wären, dienen zur weiteren „Bereicherung“. Das letzte Stück ergeht sich sogar in Variationen. Die Tempoangaben zeigen Abweichungen. Die Ouvertüre fehlt, sie ist durch den Priestermarsch als Introduction ersetzt. Ein Exemplar dieser Flötenausgabe befindet sich in Basler Privatbesitz.

Ein weiterer Frühdruck der *Zauberflöte* im Klavierauszug, der schwerer bestimmbar ist, weil der Verlag wenig bekannt zu sein scheint, ist Köchel-Einstein ebenfalls entgangen. Er ist als Stereotyp-Ausgabe beim Verlag Hirsch & Co. in Berlin herausgekommen. Eine Verlagsnummer fehlt. Der Text ist deutsch und italienisch. Für die annähernde Datierung ist wegweisend der Vermerk unter der Inhaltsangabe: „Die deutsche Dichtung ist von Emanuel Johann Schikaneder, geb. 1751, † den 21. Sept. 1812“. Der Inhalt ist originalgetreu, aufgeteilt in die Ouvertüre und 23 Nummern. Das kleine Querformat 12 x 26 cm umfaßt außer dem Titelblatt und Inhaltsverzeichnis 132 Seiten. Das Titelblatt in Crayontechnik auf Kupfer ist überladen bebildert, gezeichnet von G. Böhmner oder Böhme. In der Mitte ist in einer Rokokokartusche und Schlußzene mit dem Aufzug sämtlicher Personen inclusive Köni-

gin der Nacht und Monostatos dargestellt, links oben die Szene der die Schlange tötenden Damen, rechts die Erscheinung der Königin der Nacht vor Tamino, links unten bläst Tamino seine Flöte vor den wilden Tieren (Panther, Löwe, Wolf etc.), gegenüber überrascht Papageno den Monostatos bei der schlafenden Pamina. Kopfschmuck, Kleid und Vogelbauer des Papageno sind auch hier der Darstellung Glassbachs ähnlich, wenn auch keine Kopie. Über dem Mittelbild trägt ein von einer Putte gehaltenes Schriftband den Titel: *DIE ZAUBER-FLÖTE*, unter dem Mittelbild folgt auf zwei aufgeschlagenen Buchseiten: *OPER / von / W. A. MOZART.*, beiderseitig davon der Vermerk: *Vollst: / Clavier- / Auszug // Ste- / reotyp- / Ausgabe*, darunter: *Berlin bei Hirsch & Co.* Der Noten- und Textsatz ist klein und klar, wenn auch Unregelmäßigkeiten und Einzelheiten des Notenbildes einen nicht sehr gewandten Handstich vermuten lassen. Es scheint sich um einen Umdruck zu handeln.

Zu R. Schaals Entdeckung einer Simrock-Ausgabe des Klavierauszugs der *Zauberflöte* von C. D. Steegmann wäre zu bemerken, daß sie die Platten-Nummer 4 mit der Ausgabe von Friedrich Eunike aus dem Jahre 1793 gemeinsam hat. Ohne eine Vergleichsmöglichkeit gehabt zu haben, möchte ich annehmen, daß auf den Platten der Ausgabe von Eunike der italienische Text von Steegmann (bei Gerber: Stegmann) hinzugefügt wurde, wobei leichte Veränderungen im Notentext unerlässlich waren, daß diese Ausgabe also später erschienen ist, eventuell mit neuem Titelblatt. Die Eunike-Ausgabe ist mit der Preisangabe von 7½ Fl., die zweisprachige Steegmann-Ausgabe mit dem Preis von 12 Frs. versehen. Diese Annahme muß bis zu einer sicheren Bestimmung offen bleiben, doch ist sie nicht von der Hand zu weisen, denn nach Gerbers Lexikon war der Theatermann Carl David Stegmann (1751 bis nach 1808) mit Eunike befreundet und mit Simrock bekannt.

Stifter und Mozart

VON JOSEF VAN HEUKELUM, OPLADEN

„Eine Freude macht es mir . . . , dich mit Förderung der edlen Kunst der Musik als einen der Directoren des Conservatoriums beschäftigt zu wissen . . . Ich bitte dich, mir viel über diesen Gegenstand zu erzählen, wenn wir wieder zusammen kommen. Ich liebe die Musik sehr aber im Dienste ihres erhabenen Berufes. Heute zu Tage wird viel Mißbrauch mit ihr getrieben bis zu den Männern der Leierkasten herab.“

Adalbert Stifter an Joseph Türk, 25. Oktober 1866

Zeit seines Lebens blieb Adalbert Stifter, der unermüdliche Streiter für jede Gattung der Kunst als Darstellung des „Göttlichen in dem Kleide des Reizes“¹, auch der Musik mit warmen Gefühlen und zugleich kritischen Gedanken verbunden. Nach seinem eigenen Zeugnis wurde ihm die beglückende Wirkung dieses Schönen in künstlerischer Darstellung erstmalig gerade in den Begegnungen mit der Musik (Kunst- und Volksmusik, Chor- und Instrumentalmusik) bewußt. Durch sie empfing seine Liebe zur Kunst überhaupt den ersten belebenden Anstoß². Sie behielt selbst dann noch eine rührende vordergründige Stellung im Erleben und in der Kritik Stifters, als er, der jugendliche Musikant³, Singstimme, Klarinette

¹ A. Stifters *Sämtliche Werke*, Prag—Reichenberg, 1091 ff. SW XXI, 1901 236/30 v. 21. Juni 1866 (Stifter an G. C. F. Richter).

² SW XXI, 236 v. 21. Juni 1866 an Richter: „Sehr bald trat die Schönheit mir auch in der Kunst . . . entgegen, wie ich denn kaum im zehnten Lebensjahr durch die Schöpfung von Haydn in ein ahnungsreiches, wohlwollendes Wunderland versetzt wurde“.

³ Johannes Aprent über Adalbert Stifter (Verlag Hans Carl, 1955, S. 30:) „Adalbert lernte geigen und die Klarinette blasen, vor allem aber singen. Er hatte eine Altstimme und ein vortreffliches Gehör.“

und Geige (er spielte sie noch in den ersten Wiener Jahren!) endgültig gegen Palette, Farbe und Feder eintauschte, seine schöpferische Eigentätigkeit also auf zwei anderen Gebieten entschieden reger wurde.

Von den ersten, zauberhaft und „sanft und lindernd“⁴ ins Gemüt eingehenden Melodien seiner Kindheitstage in Oberplan spannt sich ein weiter Bogen musikalischen Erlebens über Kremsmünster, wo in der Stiftsschule das „ahnungsreiche, wonnevolle Wunderland“⁵ der Musik einer Gesetzmäßigkeit und Bewertung unterworfen wurde, weiter über Wien, der unvergeßlichen „Stadt der Musik, guter Musik und in erlesenen Zirkeln auch verstandener Musik“⁶, wo er andere ermunterte, Musik zu lernen, denn „in dem Reich der Töne liegt auch Himmelsfrieden“⁷ —, schließlich nach Linz, wo zwar die Regelmäßigkeit des Genusses aufhörte, aber die Musik doch ein Schmuck des Lebens blieb. Und zwischen den ersten Melodien („es waren Klänge“⁸) und der letzten („Blume der Musik“⁹) liegt ein tiefes Erleben der Musik Mozarts, der ihm neben Haydn der größte Tonsetzer¹⁰ war.

Wir dürfen annehmen, daß die Vorliebe Stifters für Haydn schon in Kremsmünster auf Mozart ausgedehnt wurde. Das läßt sich aber erst mit der Aufnahme seines Studiums in Wien nachweisen, wo er „mandies Concert gar nicht erwarten“¹¹ konnte. Er träumte von der „liebvollsten Gattin der Welt“, mit der er abends „zu ihrem Pianoforte“ ginge, „und sie spielte herrliche Mozart, die sie auswendig weiß“¹². Er läßt die Braut seiner Seele, Angela, eine „Meisterin auf dem Piano“, die Worte sagen: „Mozart theilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus und schenkt jedem etwas“¹³.

Stifter besuchte auch die Oper und bekannte sich sowohl in Wien, wo es zu seiner Zeit hinter den Kulissen (Nicolai — Balachino) und innerhalb des musikbegeisterten Publikums (Deutschtum oder Italienertum in der Musik?) unerfreuliche Zerwürfnisse gab, als auch später in Linz entschieden zu Mozart.

In Wien war ihm die italienische Oper „widrig“¹⁴, und 1863 noch klagt er aus Linz seinem Freund und Verleger Heckenast, daß er „lange nichts von Mozart . . ., sondern gelegentlich nur (!) von einem ini oder etti“ gehört habe¹⁵.

Wenn sich Mozarts Opern (wie auch Beethovens *Fidelio*) trotz der starken italienischen Einflüsse auf den Spielplänen in Wien und Linz behaupten konnten, so erfreute das ihn ungemein: „Bin ich doch dieser Tage in Figaro's Hochzeit gegangen, und strahlte diese Musik wie eine aufgehende Sonne eine wahre Freudensflut in mein Herz“¹⁶.

Noch höher wertete Stifter die Oper *Don Juan*, da er sie zusammen mit Mozarts unvollendetem *Requiem* (beides in Wien gehört), mit Beethovens „A *Symphonie*“ und *Fidelio* und mit Haydns unvergeßlicher *Schöpfung* in der Beilage zu einem Gesuche um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik anführt, und zwar an erster Stelle unter den genannten Beispielen aus der Musik, „an denen das Schöne nachgewiesen“ werden soll, dessen wichtigstes Merkmal das Sittliche ist, „das der Menschheit Zusagendste“, „das immer und allzeit selbst bei unendlicher Wiederholung unbedingt Gefallende“¹⁷.

4 A. Stifter, *Briefe — Schriften — Bilder*. Hrsg. v. Amelungk. S. 16 (Aus Stifters unvollendet gebliebener Geschichte des eigenen Lebens).

5 Vgl. Nr. 2.

6 SW XV, *Wiener Salonszenen*, S. 252.

7 SW XVII, S. 25 an M. Greipl v. 4. Juli 1830.

8 Vgl. Nr. 4 (Aus der Selbstbiographie).

9 SW XXI, S. 34/22 an Adolf Freiherrn von Kriegsau v. 11. Oktober 1865.

10 SW XXII, S. 180/13 an Leo Tepe v. 26. Dezember 1867.

11 SW I, *Ergänzungsband*, *Erstdrucke*, S. 50/24.

12 ebda, S. 33.

13 ebda, S. 58/21 22.

14 SW XIX, S. 38/18 an Gustav Heckenast v. 20. Juli 1857.

15 SW XX, S. 115/10 11 an Gustav Heckenast v. 26. Mai 1863.

16 ebda, S. 115/8 10 11 3.

17 SW XIV, S. 307—308 an das Vicedirektorat der philosophischen Studien an der Universität in Wien v.

18. März 1847.

Leider gelangten diese öffentlichen Vorträge nicht zur Durchführung. Der Vortragsentwurf zeigt uns aber schon, wie sehr Stifter in Mozart einen Geistesverwandten sah, und wenn wir seine Äußerung, daß sein *Witiko* nicht so schön sei wie *Figaros Hochzeit*¹⁸, hinzufügen, so offenbart sein Aufschauen zu Mozarts künstlerischer Vollkommenheit keine poesievolle Demut, sondern ein ehrfurchtsvolles Wissen um das Schönste auf der Welt. Im *Nachsommer* finden wir es gesammelt ausgedrückt, wobei der Name Mozart den letzten Klang hat:

*„Das, was die Griechen in der Bilderei geschaffen haben, ist das Schönste, welches auf der Welt besteht, nichts kann ihm in andern Künsten und in späteren Zeiten an Einfachheit, Größe und Richtigkeit an die Seite gesetzt werden, es wäre denn in der Musik, in der wir in der Tat einzelne Satzstücke und vielleicht ganze Werke haben, die der antiken Schlichtheit und Größe verglichen werden können. Das haben aber Menschen hervorgebracht, deren Lebensbildung auch einfach und antik gewesen ist, ich will nur Bach, Händel, Haydn, Mozart nennen . . .“*¹⁹.

Eine interessante Aufführungsanweisung Mozarts

VON HEINZ-WOLFGANG HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

Im 3. Band der *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart* (Mueller von Asow, 1942) findet sich im Briefwechsel Mozarts mit Sebastian Winter, dem Kammerdiener des Fürsten Joseph Maria Benedikt zu Fürstenberg in Donaueschingen, eine besonders aufschlußreiche Besetzungsangabe, die in ihrer Eigenart und Gegensätzlichkeit zu der allgemein geübten Strenge der klassischen Aufführungspraxis wohl ein seltenes Zeitdokument darstellt.

In einem Briefe vom 30. September 1786 heißt es: „— so ist es mit den 3 Concerten so ich die Ehre habe S: D: zu schicken; ich war diesfalls bemüßiget über den betrag der Copie anoch ein kleines honorarium von 6 ducaten für jedes Concert anzusetzen, wobey ich doch noch seine D: sehr bitten muß, gedachte Concerten nicht aus handen zu geben. — bey dem Concert ex A¹ sind 2 clarinetti. — sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen; wodañ die erste mit einer violin und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.“

Die sich aus dieser (authentischen) Anweisung ergebenden Härten und Unschönheiten im Klang werden noch verstärkt durch die bevorzugt konzertante Behandlung der Klarinetten. Ihr weitgespannter Tonumfang (g—d““, bei fehlenden Oboen) läßt jedoch eine glücklichere Behelfslösung kaum in Betracht kommen.

Es gilt nun festzustellen, in welcher Form das genannte Klavierkonzert am Hof zu Donaueschingen aufgeführt worden sein könnte. Nach den folgenden Aktenauszügen ist von dem Notbehelf wohl kein Gebrauch gemacht worden. Das nach Mozarts Annahme am Fürstlich Fürstenbergischen Hof fehlende Instrument findet sich in einer Rechnung vom 28. Mai 1784 zum ersten Mal erwähnt. Sie besagt, daß (ein Kopist?) Michael Obkircher „ein Clarinettkonzert zu 14 Bögen“ abgeliefert hat. Außerdem existiert im Fürstlichen Archiv in Donaueschingen² eine weitere Rechnung aus demselben Jahre, aus der zu entnehmen ist: „3 Dutzend Clarinetten-Blättlein gemacht, ein Cl. repariert, 1 Clarinettkopf von schwarz Ebenholz gemacht.“

¹⁸ SW XX, S. 115/15 an Gustav Heckenast v. 26. Mai 1863.

¹⁹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. Hrsg. v. Max Stefl. Adam Kraft Verlag, Augsburg (1954), S. 453.

¹ Klavierkonzert A-dur K. V. 488 (komponiert 2. März 1786).

² Dem Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv in Donaueschingen sei an dieser Stelle für wichtige Hinweise und freundlichst erteilte Auskünfte gedankt.

Es ist also anzunehmen, daß um 1786, als Mozart das besagte Konzert nebst einigen weiteren Klavierkonzerten und Sinfonien lieferte, bereits zwei Klarinetten in den Hofkapelle Dienst taten, wengleich auch Johann Sebastian Braun und Franz Joseph Kopp als Klarinettenisten der „*Hochfürstl. Hofkammermusik*“ und als Kammerdiener erst 1790 urkundlich erwähnt werden.

Kann auch in diesem Falle die vom Komponisten vorgeschlagene Notlösung nicht verwendet worden sein, so legt sie doch Zeugnis ab von der Stilgemäßheit solcher und ähnlicher — wenn auch unglücklich scheinender — Behelfsmöglichkeiten.

MGG und die Familie Benda

Berichtigungen und Ergänzungen

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

Viel Lob ist bereits — mit Recht — über MGG ausgesprochen worden. Einige Worte der Kritik dürften deshalb dem Renommée des Werkes kaum schaden, besonders, da sie nur versuchen, einer eventuellen Neuauflage einen bescheidenen Dienst zu erweisen. Es ist einleuchtend, daß MGG, ihrem enzyklopädischen Charakter gemäß, kein homogenes Nachschlagewerk sein kann¹, ganz abgesehen von der unumgänglichen Diskrepanz zwischen der objektiven bio-bibliographischen und der subjektiv wertenden Sparte der Artikel. Wesentlich und über den Augenblick hinaus bestehend ist die erste, in der nach möglicher Korrektheit gestrebt werden muß. In dieser Hinsicht ist ein Teil der Beiträge zur böhmischen Musikgeschichte nicht zufriedenstellend. Es überrascht einigermaßen, daß MGG sich nicht — wie z. B. Grove's Dictionary² — die Mitarbeit tschechischer Wissenschaftler gesichert hat, da doch die meisten anderen (auch slawischen) Nationen durch eigene Beiträge vertreten sind.

Die nachfolgenden Bemerkungen betreffen den MGG-Artikel über die Musikerfamilie Benda³, einen Beitrag des durch zahlreiche ausgezeichnete Artikel vertretenen Helmut Wirth. Er beginnt mit der Aufstellung einer Hypothese: „*Der Name Benda ist wahrscheinlich eine Umformung des hebräischen Ben David, Sohn Davids, und legt die Vermutung einer semitischen Abstammung der in Böhmen beheimateten Familie nahe.*“ Mit dem Problem der Abstammung seiner Familie hat sich bereits August Heinrich von Benda in seinen 1851 begonnenen „*Aufzeichnungen*“⁴ beschäftigt und auf einen Peter Benda hingewiesen, der bei der Königskrönung Přemysl Ottokars II. 1261 zum Ritter geschlagen wurde. Er erwähnt jedoch nicht, auf welche Quellen sich sein Wissen stützt. Eine Durchforschung der altböhmischen Dokumente⁵ brachte aber eine Reihe von Beweisen für die Existenz des Namens im mittelalterlichen Böhmen: ein Beneda erscheint bereits um 1130, 1175 gab es einen Ben a d a Ctibořic, 1225 die „*fratres Beneda et Petrus, possessores de Wesce*“ und schließlich 1238, in einem vom Prager Bischof Bernardus verfaßten Dokument, den Ritter B e n d a, der ein Jahr später als Besitzer des Gutes Buchovo erscheint⁶. Aus der vorkommenden Gleichstellung von Beneda und Benedikt ist zu schließen, daß alle angeführten Namensformen nur eine altschechische Umschreibung von Benedictus sind.

¹ F. Blume, Einleitung zu MGG, I, S. VII.

² Die 5. Ausg. (1954) enthält vorzügliche Beiträge von J. Bartoš, G. Černušák, R. Veselý, O. Sourek, A. Loewenberg (Benda) u. a.

³ Bd. I., Spalte 1621—1628.

⁴ 1900 fortgesetzt durch Marie Jonas-Benda, im Besitz von Hans von Benda. Vgl. Bendas Lebenslauf in der Ausgabe v. J. Čeleda, Prag 1939, 46.

⁵ C. J. Erben, *Regesta diplomatica*, I, 1855.

⁶ Erben, a. a. O., Dokumente Nr. 371, 517, 625, 785, 852, 863, 915, 948 (Benda), 978, 1245 usw. Vgl. auch Emler, *Regesta, Pars II*, Prag 1882.

Die Bemerkung des MGG-Artikels, daß Franz Bendas Großvater getaufter Katholik war, ist wohl richtig, der Grund hierfür ist aber, daß die ganze Familie ursprünglich protestantisch war und es auch heimlich nach erzwungener Rekatholisierung weiter blieb. Diese Tatsache wirft ein etwas anderes Licht auf Franz Bendas „opportunistische Züge“⁷ und ist mit allen genealogischen Einzelheiten in der grundlegenden Georg Benda-Biographie von V. Helfert⁸ ausführlich behandelt. Dasselbst wird auch nachgewiesen, daß es im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen 115 bekannte Bendas gab. Die Biographie ist nicht im Literaturverzeichnis des MGG-Artikels zu finden.

Von den Werken Franz Bendas erfahren wir in MGG: „Da er nur eine geringe Anzahl von Kompositionen in Druck gab, verbreiteten sich die meisten Werke in Abschriften, die eine NA sehr erschweren.“ Eine Neuausgabe ist unseres Wissens noch nie ernstlich versucht worden, die in Nagels Musik-Archiv erschienene Violinsonate mit obligatem Klavier ist nicht von Franz, sondern von Georg Benda. Wesentlicher ist, daß von den sechs bekannten, mit Opuszahlen versehenen Drucken zwei wichtige im Werkverzeichnis fehlen: die zwei Violinkonzerte op. 2 (Hummel) und die sechs Violinsonaten op. 4 (Paris, Huberty, 1770). Beide Werke sind im British Museum leicht zugänglich.

Außerdem besitzt die Königliche Bibliothek in Kopenhagen ein bisher unbekanntes Druckwerk, die Flötensonate e-moll. Es möge bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, auf die zu wenig beachtete und benützte Musiksammlung dieser Bibliothek aufmerksam zu machen. Sie ist — besonders für das 17. und 18. Jahrhundert — wohl fundiert und besitzt u. a. eine reiche Auswahl an Flötenkompositionen (Kammermusik und Konzerte) des 18. Jahrhunderts, deren Grundstock die Sammlung des Kammerherren Gjedde⁹ bildet.

Der ganze Titel des Bendaschen Werkes lautet:

SONATA / A / FLAUTO TRAVERSO SOLO COL BASSO / PER VIOLONCELLO E CEMBALO / COMPOSTA / DA / FRANCESCO BENDA / MUSICO DI CAMERA DI S. M. IL RÉ DI PRUSSIA

IN BERLINO / NELLA STAMPERIA DI GIORGIO LUDOVICO WINTER / MDCCLVI.

Somit ist es der älteste überhaupt bekannte Benda-Druck, da die sechs Cembalosonaten von Georg Benda erst 1757 (ebenfalls bei Winter) erschienen. Die Sonate ist ungemein sorgfältig in Partitur gedruckt und mit reicher Dynamik, Phrasierung und Bezifferung versehen. Die drei Sätze sind: *Largo, ma un poco andante (c)* — *Arioso, un poco allegro (3/4)* — *Presto (2/4)*; der musikalische Inhalt des Werkes überragt weit den Berliner Durchschnitt an Gebrauchsmusik. Interessant ist die tiefe Verankerung im Barock, die sich in Chromatismen, harmonischen Kühnheiten (besonders alterierten Septakkorden und deren Umkehrungen), Hervortreten des kontrapunktischen Elements und mehr pathetisch als galant erregter Melodieführung äußert. Die höchst wünschenswerte Neuausgabe dieses Werks ist vom Verfasser dieser Bemerkungen — bisher erfolglos — versucht worden. Es ist übrigens interessant, daß Franz Benda, der große Geiger, mit einer Flötensonate im Druck debütiert und diese — ein merkwürdiger Opportunist — nicht Friedrich d. Gr. dediziert.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß die Kgl. Bibliothek in Kopenhagen wohl keine Violinkomposition Fr. Bendas, dafür aber 4 Flötensonaten im Ms. C. I. 15b besitzt. Von diesen (D, G, e, a) ist die letzte als Violinsonate bekannt¹⁰.

⁷ MGG, I, 1623.

⁸ Vladimir Helfert, *J. Benda I* (Brünn 1929), II (1934). Die Biographie ist leider unvollendet, vgl. Grove (1954), I, 615.

⁹ Verner Hans Rudolph Rosenkrantz Gjedde, geb. 4. 10. 1756, gest. 1. 11. 1816, war von 1791 bis Ende 1793 Personalchef der Kgl. Kapelle. Seine Musiksammlung wurde von seiner Witwe für 400 Rth. an die Kapelle verkauft und kam mit den Kapellmusikalien in die Kgl. Bibliothek. Vgl. C. Thrane, *Fra Hofviolonerens Tid*, Kopenhagen, 1908, S. 209.

¹⁰ Vgl. Mersmann, *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, AfMw, II, 99 ff., wo diese Sonate nach dem Berliner Ms. mit Verzierungen fast ganz abgedruckt ist. (Es fehlt der zweite Teil des Allegros, hier erster, in Kopenhagen zweiter Satz.)

Zum Werkverzeichnis in MGG sei weiter bemerkt, daß die Kgl. Musikakademie in Stockholm 4 Sinfonien für Streicher (B, B, G, C), 5 Violinkonzerte mit Streicherbegleitung (D, F, Es, E, C), ein Violinkonzert mit Streichern und 2 Hörnern (D), 3 Violinsonaten (b, a, A) sowie 22 Duos für 2 Violinen aufbewahrt.

Der Benda-Artikel in MGG widmet nach einem Abschnitt über Georg Benda noch einige kurze Bemerkungen der dritten Generation, den Söhnen von Franz, Georg und Joseph Benda. Man vermißt eine Auskunft über Johann und Joseph Benda, sowie über die Schwester Anna-Franziska, verheiratete Hataš.

Von Johann Benda hat man bisher nur zwei Werke gekannt, eine Triosonate für Flöte, Violine und Violoncello in C und eine problematische Komposition, das Violinkonzert in G (Bearbeitung durch Dushkin, bei Schott erschienen). Das bereits erwähnte Ms. C. I, 15b der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen enthält außer den vier Franz-Benda-Sonaten nicht weniger als elf Flötensonaten von Johann Benda, die alle durch „J., Joh., Johan Benda“ bezeichnet sind. Sie sind — soweit dem Verfasser dieser Zeilen Vergleichsmöglichkeiten offen standen — mit keiner der bekannten Sonaten Franz Bendas identisch und unterscheiden sich von diesen auch durch einen einfacheren, weniger auf virtuose Effekte bedachten und auch etwas mehr „altertümlichen“ Stil. Diese elf Sonaten (C, G, B, F, G, G, G, D, B, A, G) sind wohl alle ursprünglich Violinsonaten, wie einige ausgeprägte Violinfiguren beweisen.

Mit dieser bibliographischen Bemerkung ist jedoch der im MGG-Artikel gesteckte Rahmen bereits überschritten. Zwei Bemerkungen zum Abschnitt über Georg Benda mögen hier noch Platz finden: es könnte wohl kleinlich scheinen, an dem Satz „Benda soll sich gegen Ende seines Lebens mit dem Gedanken getragen haben, das Werk (= Julie und Romeo) ins Italienische zu übersetzen . . .“ herumzunörgeln. Nun beweist dieser Satz aber, daß dem Verf. die von ihm zitierte Literatur nicht genügend bekannt ist. Aus der bei Brückner¹¹ abgedruckten Korrespondenz mit Gotter geht ja eindeutig hervor, daß Benda sich wirklich mit diesem Gedanken beschäftigt hat.

Schließlich: die Beurteilung der Klaviersonaten G. Bendas läßt aus dem Vergleich mit Hässler darauf schließen, daß dem Verf. wohl nur die früher in Neudrucken erschienenen Sonatinen und Sonatensätze zur Verfügung standen. Stilz¹² kommt jedenfalls zu einem wesentlich anderen Resultat, das durch die vor kurzem erschienene Gesamtausgabe der Sonaten¹³ nur bestätigt wird.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Wien - Mozartjahr 1956

VON HELLA GENSBAUR, MÜNCHEN

Wien war im Mozartjahr auch für die Musikforschung in den Blickpunkt gerückt: dort versammelten sich Musikwissenschaftler aus nicht weniger als 27 Nationen zu einem Kongreß, der angekündigt war als „Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Wien — Mozartjahr 1956“. Einberufen hatten ihn die Österreichische Akademie der Wissenschaften und die Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, die Vorbereitungen übernahm ein Exekutivkomitee unter dem Vorsitz des Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Erich Schenk. Die viele Monate vorher angekündigten Themenkreise, die Annahme von Referaten und die Verbindung mit den Wiener Festwochen

¹¹ *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, SIMG, V, 1904, Anhang IV.

¹² *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs d. Gr.*, Diss., Berlin, 1930, S. 45—52.

¹³ *Musica Antiqua Bohemica*, Bd. 24, Sonate I—XVI. Die Ausgabe ist übrigens keinesfalls einwandfrei.

ließen eine Erwartung aufkommen, die als ein nicht unwesentliches Moment zum Gelingen des Kongresses beitrug, ja, eine der Grundvoraussetzungen war, auf die sich die Veranstalter verlassen konnten.

International war dieser Kongreß im wirklichen Sinne des Wortes: weder Basel, noch Utrecht, noch Oxford hatten je so viel Osten zu sehen bekommen bei relativ gleicher Beteiligung des Westens, wie es hier der Fall war. Reich besendete Delegationen aus dem Nahen und Fernen Osten waren da und präsentierten ihre Referenten. Es war wahrlich eine Repräsentation. Sie verdrängte die Vorstellung vom Gelehrten in seiner stillen Stube, sie holte ihn vielmehr in den Glanz und die Feudalität prunkvoller Räume zu großartiger Schau. Denn wie anders wäre die prächtige Eröffnung zu verstehen gewesen, eingeleitet durch die Fanfaren von Joseph Marx, die vom Balkon der früheren Aula der alten Universität den Auftakt zu zahlreichen Verneigungen von Veranstalter zu Veranstalter gaben und zu dem noch viel interessanteren Begrüßungsreigen der versammelten Nationen, die immer einen aus ihren Reihen nach vorn schickten, der dann die Aufgabe hatte, mit mehr oder weniger geschickten Worten sich die Sympathien der Zuhörerschaft zu sichern und damit für die angestrebte Internationalität zu werben?

Diesem glanzvollen Anfang folgten arbeitsreiche Tage. Aber es ist die Frage, wieweit, was folgte, als Arbeit zu bezeichnen ist. Der Kongressist sah sich vor einer praktisch unlösbaren Aufgabe. Nicht nur war es das immer auftauchende Problem der Kollision durch zwei gleichzeitig laufende Sektionen, es war die Fülle der angekündigten Themen: 141 Referate nannte das Programm, das bedeutete für einen braven Hörer die Höchstzahl von 70 Referaten in genau fünf Tagen, für einen überbraven 100 bzw. mehr Halb- und Viertelvorträge, je nachdem, wie es ihm gelang, bei dem einen rechtzeitig ab- und bei dem anderen gewiß zur Unzeit einzubrechen, was sich denn auch in dem Lärm des ständigen Kommens und Gehens dokumentierte. Indes, hier gemahnte Wien zur Einhaltung der goldenen Mitte, denn die Wandelhallen der Universität sind breit und einladend für ein Rencontre, und nicht minder geeignet dafür waren die Tischchen im gegenüberliegenden Café. All dies gehörte zum Kongreß. Jedoch, die Fülle hatte in der Tat ihren nicht zu übersehenden Mangel: erstens in der erwähnten Unmöglichkeit für den einzelnen, dem Angebot eine nur halbwegs geglückte Auswahl zu entnehmen, zweitens in der ständigen Zeitnot, die den Referenten bedrängte und dem zur Diskussion bereiten Zuhörer das Wort verbot. Das Programm lief eben Nummer für Nummer ab, hauptsächlich zur Befriedigung der Sektionsleiter, daß man es am Ende doch noch ohne große Überschreitung der Zeit geschafft hatte, mit dem aber ebenso spürbaren Unbefriedigtsein der Kenner, die nicht zum Zuge gekommen waren. Es gab Enttäuschung also für die, welche sich auf das Gespräch im Kreise gefreut hatten, zugleich jedoch auch die Hoffnung, den einen oder anderen Partner noch unter vier Augen anzutreffen. Einfacher hatte es jener, der von vornherein den Charakter der Repräsentation erkannt hatte und ihm Rechnung zu tragen bereit war. Warum sollte nicht auch darin ein Wert liegen, ein Forum geschaffen zu haben, vor dem jeder reden kann, ganz gleich, woher und mit welchem Thema er ankommt? Jedem die Gelegenheit geben, aus seiner Arbeit zu berichten, und es dabei belassen, in dem Wissen, daß darin mehr Wert liegen kann als in dem organisierten Gespräch: dies schien uns eine der Intentionen der Kongreßleitung zu sein. Diesem Willen entsprach auch die großzügige Dolmetscheranlage, die es ermöglichte, jeden Vortrag gleichzeitig in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache zu verfolgen. So war den Besuchern aus dem Westen und Süden der Raum ihrer eigenen Sprache gegeben; die Referenten des Ostens bedienten sich, an die Tradition der alten österreichisch-ungarischen Monarchie anknüpfend, fast ausschließlich der deutschen Sprache. Aber auch hier läßt sich Kritik nicht verhehlen: solange die Dolmetscher nicht in schalldichten Kabinen ihre Arbeit tun, sondern sich unabgeschirmt in der Nähe der Zuhörer und Referenten aufhalten, tun sie nur einen halben Dienst, ja,

sie stören die Konzentration aller Beteiligten auf das empfindlichste. Zum anderen waren bei der Übersetzung überall da Bedenken anzumelden, wo die Referenten vom Allgemeinverständlichen zu speziellen Formulierungen übergingen. Da erwies sich die fachliche Unkenntnis bei noch so ausgezeichnetem Sprachkenntnis als empfindlicher Mangel, und so blieb oft Stückwerk, was an sich so entgegenkommend gedacht war.

Im folgenden ist nicht etwa eine kritische Würdigung der 141 Referate beabsichtigt, auch nicht einer Auswahl. Dem Berichtenden steht es angesichts der gezeichneten Lage nicht an, den einen oder anderen Vortrag besonders ins Licht betrachtender Kritik zu ziehen. Vielmehr sei ein inhaltlicher Aufriß versucht ohne jegliche Wertung, nur mit dem Ziel, einen informierenden Einblick zu geben. Daß es dabei nicht möglich ist, alle Themen zu nennen, wird jedem Einsichtigen klar sein.

Gewidmet war der Kongreß etwa zur Hälfte ausschließlich Mozart. Die Betrachtung darüber folge am Schluß. Die übrigen Themenkreise gliederten sich in 17 Sektionen. Nur zwei Vorträge hatte die Vergleichende Musikwissenschaft vorgesehen: Walter Graf (Wien) mit dem *Inhaltsproblem der Musik der Naturvölker* und Peter Gradenwitz (Tel-Aviv) mit dem Thema *Die Reihenkomposition im Orient*. Die Sektion „Musikalische Folklore“ beschäftigte sich mit *Albanischen Volksinstrumenten* durch Erich Stockmann (Berlin), mit den *Sozialen Grundlagen der rumänischen Kunstmusik* durch Zeno Vancea (Bukarest) u. a. In der Sektion „Akustik und Musikpsychologie“ ergaben vor allem die Braunschweiger Forschungen von Werner Lottermoser und Wolfgang Linhardt, einmal über den *Akustischen Abgleich moderner Orgeln*, zum anderen *Über die Funktion der verschiedenen Orgeltrakturen* einen anregenden Vormittag. Die Musikästhetik sah grundsätzliche Vorträge vor wie *Die ganzheitspsychologischen Aspekte der Musikästhetik* von Albert Wellek (Mainz) und Alberto Ghislanzoni (Rom) mit *Influenza favorevoli e sfavorevoli dei moderni studi storici musicologici sulla produzione musicale di oggi*, dann aktuelle Probleme wie *Die Enzyklika „Musicae sacrae disciplina“ Pius XII. und die Vota des Wiener Kirchenmusikkongresses* durch Franz Kosch (Wien).

Eine sehr intensiv besuchte Sektion war die über die Musikgeschichte des Mittelalters, von Karl Gustav Fellerer (Köln) mit dem Thema *Kirche und Musik im frühen Mittelalter* eröffnet und mit allein drei Vorträgen, die sich auf die Gregorianik bezogen: Franz Tack (Köln) *Die musikgeschichtlichen Voraussetzungen der christlichen Kultmusik und ihre Bedeutung für den gregorianischen Vortragsstil*, Maurus Pfaff (Beuron) über *Die Laudes-Akklamationen des Mittelalters* und Heinrich Husmann (Hamburg) über *Die Alleluia und Sequenzen der Mater-Gruppe*. Darauf folgten mehrere Beiträge zur Notation, so von Joseph Smits van Waesberghe (Amsterdam) über *Die Mosa-Rheno-Mosellanische Neumenschrift*, Higinio Anglés (Rom) über *Die alte spanische Mensuralnotation und praktische Winke, um den Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters besser kennenzulernen* und Zoltán Falvy (Budapest) über *Die neuesten ungarischen Erfolge auf dem Gebiete der mittelalterlichen musikalischen Paläographie*.

In der Sektion „Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts“ befaßte sich Józef Chomiński (Warschau) mit dem *Entwicklungscharakter der Harmonik im Mittelalter und Renaissance*, alle übrigen Referate stellten einzelne Musikerpersönlichkeiten in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen: Helmuth Osthoff (Frankfurt a. M.) *Die Psalmen-Motetten von Josquin Desprez*, Paul Kast (Tübingen) *Zu Biographie und Werk Jean Moutons*, Othmar Wessely (Wien) *Beiträge zur Lebensgeschichte von Johann Zanger*, Wolfgang Boetticher (Göttingen) *Orlando di Lasso und die französische Chanson*, und abschließend sprach Hermann Beck (Würzburg) über *Probleme der venezianischen Meßkomposition im 16. Jahrhundert*. Zur Musiktheorie des 16. Jahrhunderts — Sektion „Musiktheorie“ — sprach Bernhard Meier (Tübingen) über *Glareans „Isagoge in musicen“ (1516)*, die übrigen Themen, mit

Ausnahme von Oswald Jonas' (Chicago) Darlegungen über die *Mozart-Handschriften in Amerika*, befaßten sich mit der Theorie des 18. — Leonard G. Ratner (New York) *Eighteenth century theories of musical period structure* und Hermann Pfrogner (Stuttgart) *Zur Theorieauffassung der Enharmonik im Zeitalter Mozarts* — und des 19. Jahrhunderts, so Hellmut Federhofer (Graz) mit *Die Funktionstheorie H. Riemanns und die Schichtenlehre H. Schenkers*.

In der Sektion „Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts“ berichtete Georg von Dadelsen (Tübingen) über die *Vorreden des Michael Praetorius*, Helene Wessely (Wien) über *Romanus Weichlein. Ein vergessener österreichischer Instrumentalkomponist des 17. Jahrhunderts*, Ernest T. Ferand (New York) *Über verzierte „Parodiekantaten“ im frühen 18. Jahrhundert*. Die Sektion des 18. Jahrhunderts wurde von Rudolf Eller (Leipzig) mit Ausführungen über die *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform* eingeleitet und bewies über dem Thema von Jan Ráček (Brünn) *Zur Frage des Mozart-Stils in der tschechischen vorklassischen Musik* die Grenzen jeder noch so weise gesteuerten Internationalität. Die Sektion des 19. Jahrhunderts warf Fragen zu *Beethovens Mozart-Variationen* — Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) — auf, Betrachtungen zu Schubert durch Willi Kahl (Köln) *Zur Frage nach Schuberts früher Vollendung*, und Paul Mies (Köln) *Der zyklische Charakter der Klaviertänze bei Franz Schubert*, zu Chopin — Zofia Lissa (Warschau) *Über die Kriterien und das Wesen des nationalen Stils Frédéric Chopins* — und Anton Bruckner — Leopold Nowak (Wien) *Urfassung und „Endfassung“ bei Anton Bruckner*.

Die Sektion „Allgemeine Probleme der Musikwissenschaft“ vereinigte die verschiedensten Themen wie Dénes Bartha (Budapest) mit einem Bericht über *Die ungarische Musikforschung des letzten Jahrzehnts*, Hans Joachim Moser (Berlin) mit der Klassifizierung von Österreich auf der *Musiklandkarte Europas* und einer grundsätzlichen Stellungnahme zur *Bedeutung des Skizzenstudiums für die wissenschaftliche Analyse musikalischer Werke* durch Antonín Sychra (Prag). Die Sektion „Probleme des Musiklebens“ kündigte Yuval Julius Ebenstein (Tel-Aviv) mit *Musik und Musiker in Israel*, Mayako Muroi (Tokio) mit *Der gegenwärtige Stand der Musik in Japan* und Won Sik Lim (Seoul) mit *Present status of music education in Korea* an.

Eine kurze Sektion befaßte sich mit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, in der die *Opernregie im 20. Jahrhundert* — Joseph Gregor (Wien) —, *Mahler und Willem Mengelberg* — Karel Philippus Bernet Kempers (Amsterdam) — und *Die heutige Situation der Zwölftonmusik* durch Heinrich Simbriger (München) zur Sprache kamen. Zu Briefausgaben nahmen Erich Hermann Mueller von Asow (Berlin) — *Musiker-Epistolographie* —, Dagmar Weise (Bonn) — *Zur Gesamtausgabe der Briefe Beethovens durch das Beethoven-Archiv Bonn* — und Ottmar Schreiber (Gießen) — *Max Regers musikalischer Nachlaß* — das Wort, über Musiksoziologie waren Vorträge von Kurt Stephenson (Bonn), Werner Felix (Weimar) und Hans-Christoph Worbs (Berlin) angekündigt.

Die Sektion über „Musikdokumentation“ — Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.) mit *Grenzen und Ziele der Musikdokumentation*, Jan LaRue (Wellesley), der *Die Datierung von Wasserzeichen im 18. Jahrhundert* untersuchte u. a. — sowie die Sektion „Editionspraxis und Gesamtausgaben“, in der Thrasybulos G. Georgiades (München) *Zur Lasso-Gesamtausgabe, neue Reihe* sprach und Karl Pfannhauser (Wien) *Die Mozart-Gesamtausgabe in Österreich*, Joseph Schmidt-Görg (Bonn) *Die besonderen Voraussetzungen zu einer neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens* behandelten, beschlossen den wissenschaftlichen Teil des Kongresses.

Den sechs Sektionen, die Mozart gewidmet waren, nur einigermaßen gerecht zu werden, ist ein hoffnungsloses Unterfangen. Da sie in Charakter und Aufbau einander ähnlich

waren, sei das Programm einer der Sektionen mitgeteilt: Roland Tenschert (Wien) *Der Tonartenkreis in Mozarts Werken*; André Espiau de La Maestre (Paris-Wien) *Mozarts Unterschriften in seinen Briefen*; Heinrich Bessler (Jena) *Mozart und die deutsche Klassik*; Wenelin Krastev (Sofia) *Mozarts Schöpfung in Bulgarien*; Vito Levi (Triest) *Das Schicksal der Mozart-Opern in Italien*; Hieronim Feicht (Warschau) *Die Kenntnis Mozarts in Polen*; George Breazul (Bukarest) *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*; Gösta Morin (Stockholm) *Wolfgang Amadeus Mozart und Schweden*; T. Livanova (Moskau) *Das symphonische Schaffen Mozarts*; Walther R. Volbach (Fort Worth) *Die Synchronisierung von Aktion und Musik in Mozarts Opern*.

Hier, in den Mozart betreffenden Vortragsreihen, zeigte sich noch viel mehr, was der Wiener Kongreß eigentlich sein sollte: eine Plattform, auf der Völker und Themen einander begegneten. Die Musikwissenschaft war, so gesehen, nur ein Mittel für ein weit größeres, kulturhistorisches Ereignis. Der Mannigfaltigkeit der Themen entsprach die Mannigfaltigkeit der Herkunft, in nationaler wie in fachlicher Hinsicht. So waren die Belange der Musikwissenschaft eben Belange unter vielen anderen auch. Wer das erkannte, der vermochte sich erst richtig zu bewegen und dem Ereignis seinen Gehalt abzugewinnen.

Ein Wesenszug des Kongresses war die Festlichkeit, in die er getaucht war. Die „Wiener Festwochen“ hatten gerade begonnen, mit ihnen das „Internationale Mozartfest der Gesellschaft der Musikfreunde“, das in der fraglichen Woche die Wiener Symphoniker unter Enrico Mainardi, mit dem Violinkonzert A-dur KV 219, gespielt von Wolfgang Schneiderhan, die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan, mit Mozarts „Haffner-Symphonie“ und Beethovens Fünfter, und das Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, unter Eduard van Beinum, mit Mozarts Violinkonzert D-dur, KV. 218, gespielt von Yehudi Menuhin, und Bruckners 8. Symphonie in c-moll auf das Programm gesetzt hatte. Im Palais Lobkowitz musizierten Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann Mozart-Violinsonaten, das Schönbrunner Schloßtheater bot den Rahmen für eine Serenata Notturna des Kammerorchesters der Wiener Symphoniker mit Werken Mozarts, und in der Hofburgkapelle sangen die Wiener Sängerknaben Heinrich Isaac und Leonhard Lechner. Vollends das Programm der Staatsoper mit Aufführungen in der Oper und im Redoutensaal, mit *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro*, mit *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauß und Glucks *Alceste*, machten die Kongreßwoche zu einem musikalischen Ereignis ohnegleichen. Solche Qualität und Fülle bot sich wie selbstverständlich an, als sei in Wien das erstklassige Musizieren wie das Feiern gewissermaßen alltäglich, als lebte die Wiener Gesellschaft in undurchbrochener Tradition weiter.

So beendete auch ein glanzvoller Empfang durch den Landeshauptmann von Niederösterreich im Stift Klosterneuburg diesen einzigartigen Kongreß. Eine der am Schluß gefaßten Resolutionen beauftragte das Exekutivkomitee, die Möglichkeit zu prüfen, ob im Haydn-Jahr 1959 ein Kongreß in derselben Organisationsform durchgeführt werden könne. Es ist in der Tat ratsam, ein so erprobtes Plateau der Begegnungen zu nützen. Die Wiener Veranstaltung will etwas ganz anderes darstellen als die Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, und das sollte Wien angesichts der besonderen lokalen Verhältnisse unbenommen bleiben. Es wäre trotzdem ernsthaft zu erwägen, ob nicht auch hier eine kluge Organisation die Gesichtspunkte des Faches mehr in den Mittelpunkt rücken und infolgedessen das Massenangebot an Referaten sichten sollte zugunsten der Konzentration auf bestimmte Themenkreise, die dem Gespräch an der Sache selbst freien Raum lassen, am gemeinsamen Thema, und nicht erst auf gut Glück außerhalb des zusammengekommenen Kreises. Es ist zu fragen, ob nicht eine Beschränkung zumindest Ausichten auf gelegentliche Vertiefung bieten würde, wozu es diesmal Zeitnot und Fülle nicht kommen ließen.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT/MAIN

Mit strahlendem Himmel und immerwährendem Sonnenschein begrüßte Hamburg die Teilnehmer des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, zu dem der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg und die Gesellschaft für Musikforschung eingeladen hatten. Damit waren auch zugleich der festliche Rahmen und die beschwingte Atmosphäre gegeben, die den ganzen Verlauf des Kongresses bestimmten. Wie 1953 auf dem Bamberger Kongreß hatten sich weit über 500 Teilnehmer eingefunden, zu denen neben der erfreulich hohen Zahl von 160 Mitgliedern aus der Deutschen Demokratischen Republik auch viele Gäste aus anderen europäischen Ländern gehörten. Erstmals konnten auch Fachgenossen aus osteuropäischen Staaten begrüßt werden, so Delegationen aus Polen und der Tschechoslowakei — ein gutes Vorzeichen für die immer umfassendere, fruchtbare wissenschaftliche Zusammenarbeit mit allen Völkern und Nationen, die die Gesellschaft für Musikforschung stets als ihre vornehmste Aufgabe angesehen hat. Besonders stark war in Hamburg die Jugend vertreten, was der Präsident der Gesellschaft, Friedrich Blume, in seiner Ansprache bei der feierlichen Eröffnung des Kongresses lebhaft begrüßte, ist die Jugend doch dazu ausersehen, dereinst die Geschicke der Musikwissenschaft in die Hand zu nehmen. Gleichzeitig sprach der Präsident seinen Dank den zahlreichen Behörden, Institutionen und Persönlichkeiten aus, die entscheidend an der Organisation des Kongresses beteiligt waren und seine Durchführung erst ermöglicht hatten. Blume gab weiterhin die Namen der neuen Ehrenmitglieder der Gesellschaft bekannt: Günter Henle, Curt Sachs und Karl Vötterle. Vorher sprach der „Hausherr“, Heinrich Husmann, launige Worte der Begrüßung und übermittelte die Wünsche des Senats und des Ehrenpräsidenten des Kongresses, Seiner Magnifizenz Prof. Dr. Albert Kolb. Die Feierstunde wurde durch Bläsermusik von Anton Reicha und Hans Joachim Therstappen umrahmt.

Die Hamburger Tagung gehörte zu jenem Typus des sogenannten „gelenkten“ Kongresses, der den Gegenstand der wissenschaftlichen Arbeitssitzungen durch Generalthemen festlegt und für jedes Thema Hauptvorträge bestimmt, die durch kleinere Referate ergänzt werden. Durch dieses Verfahren soll einer Zersplitterung in unzählige Sonderreferate vorgebeugt werden. Damit hat die deutsche Musikwissenschaft seit Bamberg einen Weg beschritten, den auch andere geisteswissenschaftliche Fächer eingeschlagen haben. Diese Tatsache entbindet freilich niemanden davon, Stellung zu nehmen und das Für und Wider einer solchen Kongreßplanung kritisch abzuwägen.

Schon Walther Krüger hat in seiner Besprechung des Bamberger Kongresses (MF 7, 1954) einige grundsätzliche Bemerkungen zur neuen Form der Arbeitssitzungen gemacht. An sie gilt es anzuknüpfen, um so mehr, als der Hamburger Kongreß in gewisser Weise als eine Weiterentwicklung des Bamberger „Experiments“, wie es damals genannt wurde, gewertet werden muß. Die wissenschaftliche Organisation teilte in Bamberg den Stoff in fünf Sektionen mit sehr verschiedenen Themen pädagogischer, systematischer und historischer Natur ein. Dem unbestreitbaren Vorteil der themenmäßigen Konzentration stand der Nachteil gegenüber, daß man auf den Vortrag neuester Forschungsergebnisse, die nicht zu den Rahmenthemen paßten, verzichten mußte. Ein weiterer Nachteil ist, daß einige Referenten ihre Themen offensichtlich „zurechtbogen“, um sie dem Haupttenor einer Arbeitssitzung anzupassen, ohne jedoch inhaltlich Wesentliches zu sagen. Um diesen Gefahren besser begegnen zu können, richtete man in Hamburg außerhalb der vier Sitzungen mit Generalthemen, die Randgebiete der Musikwissenschaft behandelten, noch zusätzlich eine freie Sektion ein, die die Bekanntgabe neuester Forschungen aller Art ermöglichen sollte. Die

Organisation des wissenschaftlichen Gesprächs näherte sich also einer Kompromißlösung, die augenscheinlich einem echten Bedürfnis entsprach, denn für die freie Sektion wurden 26 Referate angemeldet, während bei den vier Generalthemen insgesamt nur 35 Kurzreferate vorgesehen waren. Man sollte deshalb für die Gestaltung des nächsten Kongresses mutig die Konsequenzen ziehen und einen echten Kompromiß anstreben, etwa in der Art, daß neben zwei Sitzungen mit möglichst weit gespannten Generalthemen zwei Sitzungen einer allgemeinen Sektion vorgesehen werden, falls man sich nicht von vornherein für einen freien Kongreß entscheidet. Allen Forderungen gerecht zu werden, dürfte ohnehin unmöglich sein, aber es hat den Anschein, als ob dieser Lösung die Mehrzahl der Mitglieder zustimmen würde.

So wäre es wünschenswert, die Form des Kongresses auf der nächsten Mitgliederversammlung zur Diskussion zu bringen, was bis jetzt leider versäumt worden ist. Es böte sich nunmehr, nachdem auf vier von der Gesellschaft veranstalteten Kongressen Erfahrungen gesammelt werden konnten, die willkommene Gelegenheit, die Organisation der Tagung von 1959 gemeinsam festzulegen. Bei dieser Besprechung könnten dann Vorschläge für die Generalthemen unterbreitet und auch die Zeitdauer der Einzelreferate diskutiert werden; es wurde in Hamburg doch deutlich, daß es nicht möglich ist, in den vorgeschriebenen, wenn auch keineswegs immer eingehaltenen fünf bzw. zehn Minuten Sprechdauer alles Notwendige zu sagen. Es darf allerdings nicht verkannt werden, daß durch diese kurzen Referate die Zeit für die oft unbedingt notwendigen Diskussionen freigehalten werden sollte, die auch tatsächlich diesmal lebhafter als in Bamberg geführt werden konnten. Schließlich tauchte in Hamburg erneut das Problem der Überschneidung von Sektionssitzungen auf. In Bamberg konnte sie mit allen Anstrengungen gerade noch vermieden werden, hier aber war sie wegen der über Erwarten zahlreichen Anmeldungen von Referaten für die allgemeine Sektion nicht zu umgehen. Angesichts der Tatsache, daß es einem Kongreßbesucher schlechterdings unmöglich ist, allen Arbeitssitzungen von Anfang bis Ende beizuwohnen, ist man beinahe geneigt, Parallelveranstaltungen zu befürworten, wenn dadurch wirklich die Möglichkeit zu einer Aussprache gegeben wird.

Die Hamburger Tagung erhielt gegenüber der Bamberger insofern einen neuen Akzent, als zu den jeweils zwei Hauptreferaten der vier Generalthemen neben einem Musikwissenschaftler ein Vertreter eines verwandten Fachgebiets verpflichtet war. Zudem war der Inhalt der richtungweisenden Referate in den Grundzügen Monate vorher in gedruckter Form den Mitgliedern der Gesellschaft zugänglich gemacht worden, so daß sich jeder Teilnehmer auf die Diskussion vorbereiten konnte. Die Sitzung mit dem ersten Generalthema, *Die Musik in den Artes liberales* (unter Vorsitz von Heinrich Bessler), beleuchtete mit zwei Vorträgen von Heinrich Hüsch (Köln) und dem Kölner Historiker Hans Martin Klinkenberg den Stoff von musiktheoretischer und rein historischer Sicht. Die wenigen Kurzreferate und die verhältnismäßig geringe Beteiligung an der Diskussion zeigten jedoch deutlich, daß das Hauptthema allem Anschein nach etwas zu eng begrenzt war und mehr für eine Fachaussprache in kleinem Kreise als für einen internationalen Kongreß in Frage kommt, zumal sich die Beiträge naturgemäß nur auf rein begriffliche Probleme erstrecken konnten. Damit soll keineswegs die Wichtigkeit dieser Problemstellung bestritten werden. Weitaus geeigneter für einen breiteren Zuhörerkreis war das zweite Generalthema *Akustik und Musik*. Unter Leitung von Heinrich Husmann sprachen die Hauptreferate Werner Lottermoser (Braunschweig) und Hanspeter Reinecke (Hamburg). Auch in den anschließenden Vorträgen kam die Vielschichtigkeit der Thematik zum Ausdruck. Sie richtete von Raumakustik über Fragen der Aufnahmetechnik, der Schallplatte und spezieller Instrumentenakustik bis zu Hörproblemen und Behandlung des Tonsystems.

Als echtes „Randgebiet“ kam mit dem dritten Generalthema die *Ethnologische Musikforschung* zu Wort (Vorsitz: Walter Wiora). Kunz Dittmer (Hamburg) beleuchtete von

völkerkundlicher Sicht, Marius Schneider (Köln) von der vergleichenden Musikwissenschaft her die Grundprobleme, denen sich verschiedene spezielle Kurzreferate über Einzelfragen anschlossen. Das vierte und letzte Generalthema *Wort und Ton* durfte von vornherein das weiteste Interesse beanspruchen, handelte es sich doch hier um ein immer wieder neu zu beantwortendes Kernproblem der Musikforschung schlechthin. In dieser Art sollten auch für künftige Kongresse die Hauptthemen ausgewählt werden. Es ist deshalb verständlich, daß gerade in dieser Sektion eine echte Diskussion in Gang kam, zu der schon die beiden Hauptreferate von sprachwissenschaftlicher (Wolfgang Mohr, Kiel) und von musikhistorischer Seite (Anna Amalie Albert, Kiel) Veranlassung gaben. Mohr ging in seinen vielbeachteten Ausführungen vor allem auf die Beziehungen von textlicher und musikalischer Metrik ein. In den Kurzreferaten (Leitung der Sitzung: Adam Adrio) wurde das Wort-Ton-Verhältnis in mannigfaltiger Weise von absoluter, theoretischer und historischer Perspektive aus behandelt.

Oft parallel mit diesen vier Hauptsitzungen lief an mehreren Tagen die *Allgemeine Sektion*. Neben einer Reihe neuer quellenkundlicher Forschungen wurden die verschiedenartigsten Themen aufgegriffen, deren Einzelbesprechungen dem Rezensenten des Kongreßberichtes vorzubehalten ist. An drei Tagen fanden außerdem öffentliche Vorträge statt. Jens Peter Larsen (Kopenhagen) zeigte erstmals Händels Trauerhymne für die Königin Caroline (1737) unter neuem musikhistorischen Blickwinkel. Der Vortragende führte aus, daß dieses Werk die kontinuierliche Reihe Händelscher Oratorien eröffnete und daß besonders der Chorstil von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der Oratorien *Israel in Ägypten* und *Der Messias* war. Neben englischen Einflüssen sind für diese Komposition besonders die italienischen Duette als Vorstufe zu den späteren Duettchören und die deutsche Großform der Kantate bemerkenswert. Heinrich Husmann (Hamburg) sprach über *Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik*, wobei er mit ausgewählten Beispielen vor allem auf interessante temperierte Tonsysteme der abendländischen und außereuropäischen Musik hinwies. Im dritten öffentlichen Vortrag behandelte Carl Allan Moberg (Uppsala) das Musikleben in Schweden. In einem breit orientierten, soziologisch fundierten kritischen Überblick entwarf er ein umfassendes Bild von den Wechselwirkungen zwischen den Umwelteinflüssen und der keineswegs sich stetig entfaltenden Musikkultur in dem europäischen Randgebiet Schweden.

Am Freitagnachmittag ergab sich die Gelegenheit, die Pianofortefabriken von Steinway & Sons in Hamburg zu besichtigen. Gleichzeitig fand eine Sonderführung von Kunz Dittmer durch die Musikinstrumentensammlung des Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte statt. Die Staats- und Universitätsbibliothek veranstaltete eine Ausstellung von alten Handschriften und Drucken. Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung der Gesellschaft wird an anderer Stelle berichtet.

Neben den wissenschaftlichen Arbeitstagen kam auch die Musik zu ihrem Recht. Am Dienstagabend bot der Städtische Chor unter der Leitung von Adolf Detel, verstärkt durch Sänger und Instrumentalisten der Staatlichen Hochschule für Musik, in seiner 702. Motette ein — leider etwas zu ausgedehntes — Konzert mit Musik des Mittelalters. In der überfüllten Hauptkirche St. Petri erklangen das Organum *Viderunt omnes* von Perotin, die vierstimmige Messe von Machaut und Josquins *Missa Pangue lingua*, unterbrochen von Orgelintavolierungen verschiedener mittelalterlicher Meister, die Helmut Tramnitz mit allen Künsten der Registrierung spielte. Etwas problematisch mußten lediglich die alternierend aufgeführten Meßkompositionen wirken, weil sie hier, aus ihrer Zweckbestimmung gelöst, konzertmäßig dargeboten wurden. Am Mittwoch musizierte das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt gemäßigt moderne Werke von Honegger, Henze und Egk und im zweiten Teil drei kleinere Werke von Mozart, von denen besonders das Horn-Konzert Es-dur (KV 417) mit dem

hervorragenden Solisten Rolf Lind das Publikum zu wahren Beifallsstürmen hinriß. Für die nächsten beiden Abende hatte die Stadt Hamburg den Kongreßteilnehmern dankenswerterweise Freikarten für Operaufführungen zur Verfügung gestellt. In der neuerbauten Staatsoper erklang Mozarts *Così fan tutte* unter der Leitung von Joseph Keilberth und in der gelösten, niemals überspitzten Inszenierung von Günter Rennert, am Freitag schließlich unter der Leitung von Leopold Ludwig Ernst Křenek's erst vor einem Jahr uraufgeführte Oper *Pallas Athene weint*. Das Werk hinterließ mit seiner dramatisch sich steigernden musikalischen Aussage und dem geradezu beklemmend aktuellen Sujet, das das Problem der menschlichen Freiheit behandelt, vornehmlich bei den jüngeren Zuhörern einen sehr starken Eindruck.

Obwohl der offizielle Teil des Kongresses am Freitagabend endete, hatten sich am nächsten Tage nicht weniger als 160 Teilnehmer zu einer Besichtigungsfahrt der Schnitger-Orgeln im „Alten Land“ eingefunden. Bei herrlichem Sonnenschein wurde dieser ganztägige Ausflug mit Schiff und Autobus zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Gustav Fock erläuterte in seiner sachkundigen Führung die Orgeln von Stade, Steinkirchen und Neuenfelde. Engelhardt Barthe demonstrierte anschaulich den Klangcharakter dieser Instrumente und brachte u. a. Werke von Lübeck, Bruhns, Froberger und Böhm zu Gehör. Noch einmal war Gelegenheit zu persönlichen Gesprächen und fruchtbarem Meinungsaustausch gegeben, die ja immer einen wesentlichen Teil der Arbeitstagen bilden. So schloß der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß in Hamburg, der allen Teilnehmern eine Fülle wertvoller Anregungen geben konnte.

Erste Konferenz der wissenschaftlichen Kommission des International Folk Music Council

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Der *International Folk Music Council*, der hauptsächlich Liebhaber aus allen Erdteilen zu seinen Mitgliedern zählt, hat sich entschlossen, für die spezifisch wissenschaftlichen Aufgaben eine wissenschaftliche Kommission zu gründen, die unter dem Vorsitz von Walter Wiora vom 21. bis 24. Juli 1956 erstmals in Freiburg tagte. Diese Kommission wird auch künftig Expertenkonferenzen mit beschränktem Teilnehmerkreis in verschiedenen Ländern abhalten, die der Aussprache über dringliche Generalthemen dienen sollen. Im Deutschen Volksliedarchiv hatten sich außer Fachleuten aus den westeuropäischen Ländern auch Vertreter aus Nord- und Südamerika, Südafrika, Jugoslawien und der Tschechoslowakei eingefunden. Diese Begegnung zwischen Experten aus geschichtlich reicheren Ländern mit denen aus Staaten mit gegenwärtig noch lebendigeren starken Volkskulturen erbrachte eine bemerkenswerte Erweiterung des Horizontes, wobei sich eindringlich die Fruchtbarkeit des Austausches zwischen der Musikgeschichtsforschung und der musikalischen Volks- und Völkerkunde erwies, und außerdem, wie beide Zweige zu ihrer Weiterentwicklung in vielen Fragen aufeinander angewiesen sind.

Als Generalthema dieser ersten Konferenz wurde die Methode der vergleichenden Melodienforschung erörtert, worüber W. Wiora den Teilnehmern ein einleitendes Referat vorlegte, das durch ein Korreferat von Erich Seemann von seiten der vergleichenden Textforschung glücklich ergänzt wurde. Es galt, darin sterile Skepsis diesem Forschungszweig gegenüber ebenso zu überwinden wie dilettantische Zusammenbringung von Melodien, statt dessen jedoch eine exakte wissenschaftliche Methode weiterentwickelnd auszuarbeiten. Mehrere Referate standen damit in engerem oder weiterem Zusammenhang: so die von H. Möller über die *Verwendung und Umbildung von Volksweisen in der Kunstmusik*, N. Schjør-

ring: *Dänische Beispiele für das geschichtliche Leben alter Melodien*, M. Schneider: *Rhythmische und melodische Wandlungen einer spanischen Romanzenmelodie*, F. Hoerburger: *Grundsätze der systematischen Ordnung von Volkstänzen*. Während W. Graf grundsätzliche Bemerkungen über den Fragenkomplex *Quellenkritik und Beziehungsfor-*schung vortrug, legte B. Bronson *Observations in a method of comparative analysis in melodic research* an Hand statistischer Erfassung vieler anglo-amerikanischer Volksweisen dar. Zur systematischen Ordnung und Herausgabe klingenden Archivgutes unterbreiteten V. Žganec und F. Collinson beachtenswerte Vorschläge. Vorführungen von jüngst aufgenommenen deutschen, französischen, slowenischen, kroatischen und albanischen Schallaufnahmen in öffentlichen Abendveranstaltungen vermittelten wertvolle Eindrücke von noch lebenden echten Volksgesängen.

Besprechungen

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösi- schen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, in „*Musicologica*“, Erster Band, Leiden (1955), VIII, 286 S. 1872 hatte K. Bartsch den genialen Gedan- ken, seinem *Grundriß der provenzalischen Literatur* ein Verzeichnis der bis dahin be- kannten Troubadour-Lieder als Anhang bei- zugeben. Diese Neuerung wurde mit Freu- den begrüßt, schuf sie doch die Möglichkeit, fortan jedes Lied mit Hilfe der ihm in jenem Verzeichnis gegebenen Kennnummer kurz und eindeutig zu bezeichnen. Ganz ähnlich entwickelten sich die Ver- hältnisse für das Trouvère-Lied. Ein Lied anzuführen, war ungemein umständlich, bis G. Raynaud 1884 durch die Veröffentlichung seines Liederverzeichnisses ein bündiges Zi- tieren ermöglichte. Er benützte zwar ein anderes Ordnungsprinzip als K. Bartsch, doch hatte er das gleiche Ziel im Auge: ein Inventar der vorhandenen Trouvère-Lieder aufzustellen.

G. Raynauds *Bibliographie des Chanson- niers français des XIIIe et XIVe siècles*, Paris (1884), die im 1. Band den Lieder- bestand aller bis dahin bekannten Hss. auf- führt und im Liederverzeichnis des zweiten Bandes 2130 Lieder auf Grund dieser Be- standsaufnahme alphabetisch nach Reimen einordnet, ist eine für ihre Zeit ganz her- vorragende Leistung.

Gestützt auf diese Bibliographie setzte eine rege wissenschaftliche Tätigkeit im Bereich der Trouvère-Kunst ein: die Bahn war ge- ebnet, zeitraubende Vorarbeiten entfielen. Es wurden neue Funde gemacht, hier und da auch festgestellt, daß Raynaud sich ge- irrt hatte, daß er das gleiche Lied, etwa

infolge textlicher Varianten, unter zwei ver- schiedenen Nummern eingeordnet hatte; Versehen, die beim ersten Aufstellen eines solchen Inventars ohne alle Vorarbeiten wohl unterlaufen können, kleine Mängel, die den fundamentalen Wert des Werkes nicht beeinträchtigen können.

1916 gab A. Jeanroy in seiner *Bibliogra- phie sommaire des Chansonniers Français du Moyen Age*, in *Les Classiques Français du Moyen Age* Nr. 18, Paris (1918) bibliog- raphische und stoffliche Ergänzungen zu Raynauds längst vergriffenem Werk. Es waren dies wertvolle Hinweise, die ich 1921 z. T. korrigieren, z. T. stark erweitern konnte, in meiner Abhandlung *Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921) 289 ff. Acht Jahre später steuerte H. Spanke noch einige weitere Ergänzungen bei in *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928) 99 ff.

So wertvoll aber die verschiedenen Ergän- zungen auch waren, sie konnten eine Neu- ausgabe der Raynaud'schen Bibliographie, in der die an vielen Stellen gemachten Ver- besserungsvorschläge zusammengetragen und verarbeitet werden mußten, nicht ersetzen.

Eine Neuausgabe liegt nun vor. Sie stammt aus dem Nachlaß von Hans Spanke, der 1944 einem Bombenangriff zum Opfer ge- fallen ist.

Einen Nachlaß zu veröffentlichen ist nicht leicht: man weiß nicht, ob das nachgela- sene Werk zur Veröffentlichung reif war, oder ob es sich noch im Zustand des Wer- dens befand; ob es nicht Lücken aufweist, die der Autor noch auszufüllen gedachte. Die vorliegende Neuausgabe spricht sich