

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Das Textbuch zum „Templum Honoris“ von Buxtehude*

VON GEORG KARSTÄDT, MÖLLN

In der Reihe der politischen Festmusiken Dietrich Buxtehudes erscheinen 1705 zwei „*extraordinaire Abendmusiken*“ als eng zusammengehörige oratorienartige Werke: die Trauermusik auf den Tod Kaiser Leopolds I. mit dem Titel *Castrum Doloris* und die Freudenmusik zur Thronbesteigung Josephs I. mit der Bezeichnung *Templum Honoris*. Der Rat der Stadt Lübeck hatte nach Abschluß der offiziellen Trauerzeit zum Hauptgottesdienst des 19. Juli eine „*liebliche Trauerfeier*“ angeordnet, doch mögen die musikalische Qualifikation Leopolds als Komponist und der Anlaß überhaupt Buxtehude angeregt haben, für die beiden politischen Ereignisse besondere Festmusiken zu veranstalten. Mit Wissen und Zustimmung des Rates und der Kirchenvorsteher ging am Mittwoch, dem 2. Dezember, das *Castrum Doloris* und am folgenden Tage zur gewöhnlichen Zeit der Abendmusiken, nachmittags von 4 bis 5 Uhr, das *Templum Honoris* in Szene. Beide Textbücher im Folioformat waren 1705 in Lübeck gedruckt worden. Das bisher einzig bekannte Exemplar des *Castrum* ist mit den älteren Beständen der Stadtbibliothek Lübeck durch Auslagerung verloren gegangen. Ein weiteres vollständiges Textbuch beider „*Rappresentazioni*“ konnte bei der Vorbereitung der Buxtehude-Ausstellung vom Verfasser im Archiv der Hansestadt Lübeck gefunden werden, so daß nunmehr auch eine Unterrichtung über den äußeren Rahmen, die Anlage und Instrumentation des bisher unbekanntes *Templum Honoris* möglich ist.

Der Text bringt in barocker Überschwenglichkeit Glückwunsch und Huldigung zur Thronbesteigung dar und ist „*Dero Regierenden Römisch, Kayserl. auch Königl. Majestät JOSEPH Dem Ersten / Zu Unsterblichen Ehren / . . . Glückwünschend gewidmet von Diterico Buxtehuden*“. Wie die Ausstattung bei der Aufführung des *Castrum* für die Schaulust der Menge allerlei Anziehendes bot<sup>1</sup>, war auch am zweiten Abend das „*Templum Honoris, Oder / Der Ehren-Tempel / Schön ausgeziehret und illuminiret*“. Eine starke „*Gwardie von tapffern Helden*“ umgibt ihn. Auf beiden Seiten ist der Weg zum Tempel mit Tugenden und Wissenschaften besetzt. Die Altarflügel (*Valvae*) stehen offen „*Und siehet man inwendig auff dem Altar Das Brust-Bild Ihro Röm. Kayserl. Majestät*“. Auf dem Platz davor zeigt sich die Lust und Freude mit ihren Kindern, welche allerhand Trophäen, Kränze und Blumen mit Palm- und Lorbeerzweigen tragen. „*Wann dann Orgeln und Chöre geöffnet / und sich alles zur Music gestellet hat*“, heißt es am Schluß der 2. Seite in einer Art Regieanweisung, beginnt eine Intrade mit zwei Chören von Pauken und Trompeten, worauf von allen Chören und Orgeln im Tutti die Aufforderung „*Tempel der Ehren! Eröffne Dich weit*“ gesungen wird.

Huldigung, Glückwunsch und Jubel geben dem Eingangschor das Gepräge; er schließt mit der Eingangszeile ab. Es folgt „*Das Gerüchte*“ mit einem Recitativ, das noch einmal auf den Tod Leopolds eingeht. Mit dem Schluß „*Doch ward das Leid gestillet / Weil JOSEPH noch nicht todt*“ wendet es sich dem Lebenden zu. Die zweistrophige Aria mit einem Ritornell bringt allgemeine Betrachtungen über den Tod und ist in der 2. Strophe dem aufgehenden Stern Josephs gewidmet. Der ganze Chor schließt diesen Teil mit einem kurzen vierzeiligen Text „*Erwürge / O Freude! den Schmertzten / Verwandle das Winseln in Schertzten: Deutschland! was betrübt Dich doch! JOSEPH / JOSEPH / lebet noch!*“. Nun tritt „*Germanien*“ auf. In einem Recitativ fordert es auf, die Klage zu lassen, und preist den Sohn. Zwischen der Arie und dem Recitativ ist der Chorsatz „*ERTödtet / O Freude den Schmertzten*“ eingeschaltet, der eine Textabwandlung des oben angegebenen Vierzeilers darstellt. Die fol-

<sup>1</sup> Eine Beschreibung findet sich bei A. Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913, S. 477–79; W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, Leipzig 1926, S. 69; W. Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken*, Lübeck 1937, S. 20–22; F. Blume, Artikel *Buxtehude* in MGG.

gende Aria besingt in vier Strophen die Thronbesteigung. Drei Ritornelle verbinden die Strophen, ein viertes bildet den Abschluß. Der ganze Chor fügt wieder eine vierzeilige Strophe an, deren Bau mit den beiden obengenannten übereinstimmt. Als nächste allegorische Figur tritt „Die Ehre“ mit einem Recitativ auf, das das Haus Österreich mit dem Ehrentempel in Verbindung bringt und Joseph zum Empfang der Ehrenkrone einlädt. Die drei Strophen der anschließenden Aria beginnen jede mit dem Anruf „Unsterbliche Ehre!“. Sie solle sich nur dem Tugendhaften mitteilen und den Ruhm Josephs mit seinen Jahren vermehren. Für das Ritornell ist die Instrumentation „mit 2. Chöre Waldhörnern und Hautbois, concertirende“ angegeben. Am Schluß der 3. Strophe folgt eine „Sinfonia all' unisono à 25. Violin. con Intrada Seconda mit 2. Chöre Pauken und Trompeten“. Mit Begleitung aller Instrumente und Chöre erklingt der lateinische Text „Eja, Euge! Det, JOSEPH IMPERATOR / TIBI Famam, Famae Dator!“ Ein Recitativ der „Klugheit“ geht der dreistrophigen Arie voraus, in der die Staatsklugheit und insbesondere die des neuen Herrschers gelobt wird. Das Ritornell wird „con Viol. & Hautbois“ ausgeführt, am Schluß wiederum ein „Tutti“ mit der Textabwandlung „Det . . . TIBI Palmam, Palmae Dator“. Als letzte der allegorischen Personen tritt „Die Glückseligkeit“ auf. Das Recitativ enthält den Wunsch zu Glück und Segen für den jungen Herrscher. Ein Tutti von allen Chören „ES geh JOSEPH / dem Hohen Held Nach Wunsch / der Hohen in der Welt!“ geht in eine „Glückwünschende Aria“ mit drei Strophen über. Zu Anfang der dritten heißt es: „Auch DEIN LUBECK schweigt hier nicht / Höchst-gekröhnter Kayser! Wünscht an Heil'ger Statt aus Pflicht DIR viel Sieges-Reißer.“ Die Chöre teilen sich darauf, der eine singt den Text „Eja Euge! Det . . . TIBI PROLEM, PROLIS DATOR!“, der zweite entsprechend „TIBI VITAM“. Ein Tutti „Es leb' JOSEPH der Kayser-Held / nach Wunsch der Hohen in der Welt!“ beschließt den chorischen Teil, worauf zum Schluß „Una Passaglia con divers. Instrum. Vivace“ gespielt wird.

Der Text ist frei, ohne jede Anlehnung an das Bibelwort oder den Choral. Er macht ganz den Eindruck einer Gelegenheitsdichtung ohne größere Gestaltungskraft. Die Möglichkeit, daß der Text vom Komponisten stammt, liegt sehr nahe, da die Textvariationen für die Chorabschnitte so zutreffend eingerichtet sind, daß sie für eine genau durchdachte musikalische Großform hervorragend konstruktive Unterteilungen ergeben. Das trifft ebensowohl für den ersten Teil bis zum Auftritt der „Ehre“ mit den drei vierzeiligen Chorstrophen wie nachher mit den drei lateinischen Ausrufen zu, die dann in den zweichörig vorgetragenen Schlußzeilen „Tibi prolem“, bzw. „Tibi vitam“ eine Steigerung erfahren. Im ganzen lassen sich drei größere Abschnitte erkennen. Der erste mit den Allegorien „Das Gerüchte“ und „Germanien“ geht bis zum Eintreten der „Ehre“, die wiederum mit der „Klugheit“ und „Tapferkeit“ und den umrahmenden Chorsätzen eine Einheit bildet, schließlich folgt der 3. Teil mit dem Auftreten der „Glückseligkeit“, die den Jubilus des Schlußteils einleitet. Innerhalb dieser sinnvollen Anordnung besteht ein ständiger Wechsel zwischen reinen Instrumentalstücken am Anfang und Ende, großen Chorkompositionen, ein- und mehrstimmigen Arien in Strophenform mit ihren vorausgehenden Rezitativen und den dazwischen liegenden Ritornellen.

Aus den nur vereinzelt gegebenen Instrumentationshinweisen lassen sich großer Aufwand und starke Vielfalt an Mitwirkenden erkennen. Das lag schon im Thema dieser repräsentativen Freudenmusik. Während im *Castrum Doloris* die Instrumente „allesamt gedämpffet“ erklangen, wurde am zweiten Abend der helle und frohe Klang gefordert. Zwei Chöre von Trompeten und Pauken, auf zwei Emporen getrennt aufgestellt, gaben der „Intrada“ schmetternden Glanz. Über die Stärke dieser Trompeterzüge ergeben sich Anhaltspunkte aus der Zahl der in Lübeck verfügbaren Feldtrompeter, die auf zehn bis zwölf geschätzt werden darf<sup>2</sup>. Bemerkenswert ist die große Zahl der Violinen, die von Buxtehude mit 25

<sup>2</sup> Siehe hierzu den unterschriebenen Lehrbrief von 1683 in Hennings, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. I, S. 55.

angegeben wird. Damit widerlegt sich die Annahme Stahls, daß der Organist an St. Marien nicht mehr als höchstens 14 Musiker aufbringen konnte<sup>3</sup>. Die von ihm angezweifelte Angabe eines aus 40 Personen bestehenden Orchesters für die umfangreiche Abendmusik von 1680 (Jimmerthal)<sup>4</sup> gewinnt dagegen größere Wahrscheinlichkeit. Bedenkt man, daß zu den 25 Violinen noch die Bläser hinzutraten, so ist die Zahl von 40 Instrumentisten durchaus nicht abwegig. Überraschend ist die Verwendung von zwei Chören Waldhörner und Oboen, womit Buxtehude sich als ein dem neuen Orchesterklang aufgeschlossener Instrumentator erweist. Erst 1705 hören wir zum ersten Mal von dem Einsatz eines Hörnerpaars in der *Oktavia* Keisers in Hamburg als einem frühen Datum für die Einführung der Hörner in Deutschland<sup>5</sup>. Buxtehude gibt beiden Instrumenten konzertierende solistische Aufgaben, wobei die Hörnerstimmen noch nach Art der Trompetenfanfaren gedacht werden müssen. Die gebotene Beschränkung des Raumes verbietet es, auf die vielfachen Beziehungen und Anregungen einzugehen, die zwischen den Hamburger Kirchen- und Opernkomponisten und Buxtehude bestanden. Es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, diese letzten, großbesetzten Auftragsmusiken des Meisters in ihrem Zusammenhang mit den anderen Formen der Zeit zu untersuchen.

### *Johann Adolf Scheibes Compendium Musicæ*

VON PETER BENARY, RUDOLSTADT/SAALE

Das bisherige Urteil über Johann Adolf Scheibe (1708—1776) ist recht einseitig. Man beschränkt sich weitgehend auf seine musikjournalistische Tätigkeit. Deren Beurteilung wurde aber wesentlich bestimmt durch Scheibes Fehlurteil über Bach als den Lohenstein der Musik. Über die negative Einschätzung seiner kompositorischen Fähigkeiten ist man sich einig. Damit erschöpft sich das allgemeine Wissen und Urteil über Scheibe. Einige Bedeutung mißt man lediglich dem *Critischen Musicus* in musikästhetischer Hinsicht bei. Seine musiktheoretischen Arbeiten sind bis heute wenig beachtet geblieben<sup>1</sup>.

Nun begegnet aber bei C. F. Becker<sup>2</sup> und R. Eitner<sup>3</sup> der Hinweis auf ein handschriftliches *Compendium Musicæ* von Scheibe, das in der bisherigen einschlägigen Literatur keine Erwähnung gefunden hat und auch in den Musiklexika nur selten genannt wird.

Der vollständige Titel lautet: „*Compendium Musicæ / Theoretico-practicum / das ist / Kurzer Begriff derer nöthigsten / Compositions- / Regeln / abgefaßt / von / Johann Adolph Scheibe.*“ Das Ms. befindet sich zur Zeit in der Städtischen Musikbibliothek in Leipzig unter der Signatur I. 4<sup>o</sup> 39. Der Umfang beträgt 30 Bogen. Der Band ist schadenfrei erhalten.

Die Handschrift ist undatiert, aller Wahrscheinlichkeit nach jedoch um das Jahr 1730 entstanden. Damit rückt eine musiktheoretische Abhandlung in unser Blickfeld, die unser Interesse um so mehr verdient, als die Zahl der Musiklehren, die zur Bachzeit in einzelnen Zügen von der Lehrtradition des 17. Jahrhunderts abrücken, außerordentlich gering ist. Das Studium der Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts zeigt, daß ein erster Durchbruch zu wesentlich Neuem in das zweite Jahrhundertdrittel fällt. Scheibe steht also mit seinem *Compendium* an der Schwelle dieses von der Empfindsamkeit geprägten Umschwungs. Seine übrigen Abhandlungen<sup>4</sup> sowie der erste Teil seiner breit angelegten, aber unvollendet gebliebenen Kompositionslehre (1773) liegen sämtlich später.

<sup>3</sup> Stahl, *Tunder und Buxtehude*, S. 59.

<sup>4</sup> H. Jimmerthal, *Dieterich Buxtehude*. Separat-Abdruck aus den Lübecker Blättern, Jahrg. 1877, S. 10.

<sup>5</sup> F. Piersig, *Die Einführung des Horns in die Kunstmusik*, Leipzig 1927, S. 85.

<sup>1</sup> K. A. Storch, *Scheibes Anschauungen*, Diss. Leipzig 1923, war mir nicht erreichbar.

<sup>2</sup> *Verzeichnis einer Sammlung von musikalischen Schriften*, Leipzig 1843, S. 22 unter der Signatur Q 39.

<sup>3</sup> *Quellen-Lexikon*, Bd. VIII, S. 475.

<sup>4</sup> *Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern*, 1739; *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik*, 1754; *Abhandlung vom Recitativ*, 1764/65.

Zur mutmaßlichen Entstehungszeit des *Compendiums* ist folgendes zu sagen: 1. Fest steht lediglich, daß es nach 1728 entstanden ist, da sich Scheibe wiederholt auf Heinrichens Lehrbuch *Der Generalbaß in der Composition* bezieht, das in diesem Jahr erschienen ist.

2. Becker und Eitner bringen den Vermerk „u. d. J. 1745“<sup>5</sup>. Worauf Becker seine Angabe stützt, bleibt fraglich. Sollte er vermutet haben, daß bei früherer Entstehung Scheibe seine Schrift in dem autobiographischen Beitrag zu Matthesons *Ehrenpforte* (1740) erwähnt hätte, so wäre das wenig stichhaltig, wie das Beispiel der Waltherschen *Praecepta der musicalischen Composition* zeigt.

3. Vom Inhalt her gesehen, liegt die Annahme nahe, daß die Schrift bald nach 1728 entstanden ist. Wie noch zu zeigen ist, liefert sie ein typisches Zeugnis einerseits für die aus der kontrapunktisch bestimmten Lehrtradition des 17. Jahrhunderts herkommende musiktheoretische Unterweisung, andererseits für die der frühgalanten Musikauffassung eigene, geschmackbildende Tendenz. Von hier aus leuchtet eine Entstehungszeit um 1730 durchaus ein. Das gleiche gilt, wenn man berücksichtigt, daß Scheibe sein *Compendium* offensichtlich für den eigenen Unterricht verfaßte. Biographisch wäre das aber nur bis zum Jahre 1735 glaubhaft, insofern wir voraussetzen dürfen, daß die Schrift in Leipzig entstand.

4. Auch unter graphologischem Aspekt bestätigt sich die Annahme einer frühen Entstehungszeit. Ein eingeholtes Schriftsachverständigen-Gutachten ergab, daß es sich wohl um ein Autograph Scheibes handelt<sup>6</sup>; weiterhin ist sowohl dem stilistischen Duktus der Schrift als auch dem vermutlichen Alter des Schrifturhebers nach eine möglichst frühe Entstehungszeit anzunehmen<sup>7</sup>.

Ohne also die Datierungsfrage eindeutig klären zu können, nehmen wir an, daß Scheibes *Compendium Musices* in die Jahre um 1730 fällt.

Die Hauptbedeutung der Schrift liegt zweifellos darin, daß mit ihr ein charakteristisches Zeugnis für die Kompositionslehre zur Bachzeit vorliegt. In musiktheoretischer Hinsicht, also hauptsächlich in Fragen der Harmonielehre, ist sie recht unergiebig. Interesse verdienen dagegen die der Kontrapunktlehre gewidmeten Abschnitte.

Die Schrift gliedert sich in drei Abteilungen, die dem Klang, der Harmonie und der Melodie gelten. So ergibt sich folgender Inhalt:

### I. Von den Klängen und deren Einteilung

1. Von der Musik überhaupt
2. Von einigen musikalischen Zeichen
3. Von den drei Generibus und ihren Intervallis
4. Von der Einteilung der Intervalle insonderheit

### II. Von den zur Harmonie gehörigen Sachen

1. Von der musica practica überhaupt
2. De Triade harmonica
3. Von den modis musicis und deren ambitu

<sup>5</sup> Wenn auch Eitner das genannte Verzeichnis Beckers in seiner Literaturangabe nicht nennt, so dürfte sein gleichlautender Vermerk doch von dorthier stammen.

<sup>6</sup> Hierzu heißt es in dem Schriftsachverständigen-Gutachten, für das ich G. Scheuffler zu Dank verpflichtet bin: „Die Schriftzüge des Manuskripts beweisen, daß der Schrifturheber ein geistig reger, wissenschaftlich gebildeter Herr von bedeutender Sicherheit des Gedankenlebens war . . . Ein gleichgültiger, nur auf Schönschrift bedachter Abschreiber kann das Manuskript nicht abgeschrieben haben. Der Schrifturheber war an dem, was er niederlegte, innerlichst beteiligt . . . Aus all diesen Gründen steht nichts der Annahme entgegen, daß Scheibe selbst das Manuskript geschrieben hat. Die Umstände lassen keine andere Deutung zu.“

<sup>7</sup> Dazu heißt es in der Analyse: „Der ganze Duktus der Schriftzüge zwingt dazu, ihre Entstehung zeitlich soweit wie möglich zurück anzusetzen . . . Die Schrift . . . atmet in ihrer verzierten Schwere mehr Barock als Rokoko . . . Daß die Schrift aber nirgendwo ermüdet, vielmehr ohne Schwankungen und Rückschläge kraftstrotzend Zeile für Zeile gleichmäßig füllt, verträgt sich mit der phänomenologisch gefundenen Folgerung, daß das Manuskript soweit wie möglich früh entstand, der Urheber also noch in jungen Jahren stand und unverbraucht war.“

4. *Von der Relatio non harmonica*
5. *Vom Kontrapunkt überhaupt und vom Gebrauch der Konsonanzen*
6. *Von Accompagnement und Resolutionibus der Dissonanzen und enharmonischen Intervallen*
7. *Von den clausulis finalibus oder von den Cadenzen*
8. *Vom Transitu und Syncopation als den zwei Hauptfiguren des Contrapuncti floridi*
9. *Von der freien Imitation*
10. *Von der Fuga*
11. *Vom Canon*
12. *Vom doppelten Kontrapunkt*

### III. *Von der Melodie und den zu ihrer Auszierung gehörigen Dingen*

1. *Von den Figuren, wodurch man von dem gewöhnlichen Gebrauch der Dissonanzen abzugehen pflegt*
2. *Von der Melodie und Invention*
3. *De stylo*
4. *Von verschiedenen im Kirchen-, Theatral- und Cammer-Stylo vorkommenden einzelnen Piecen insonderheit.*

Der methodische Aufbau spricht für sich selbst. Zugleich macht sich in der Dreiteilung und in der Aufeinanderfolge Klang — Harmonie — Melodie der gewandelte Aspekt in der Musiklehre bemerkbar. Die melodische Zielsetzung ist offenbar, ebenso die Fundierung in der überkommenen Kontrapunktik. Gerade dieses Nebeneinander von Tradition und Neuland ist höchst bemerkenswert und originell.

Am deutlichsten kommt die allgemeine Zielsetzung der Abhandlung in der Einleitung zum Ausdruck. Dort heißt es<sup>8</sup>: „Jedwede Wissenschaft läßt sich insgemein aus ihrem principio ordentlich nach allen ihren darunter begriffenen Teilen bis zum Endzweck richtig demonstrieren; also, daß alles aus dem principio hergeleitet wird. — Das principium der Musik ist *Melodia naturalis*. — *Melodia naturalis* ist eine der Seele angeborene Neigung und Verlangen, eine Musik, sonderlich aber eine Melodie zu hören. Sie ist allen Menschen überhaupt gemein, welches auch an ihren Wirkungen, so sich auch bei den dümmsten Gemüthern zeigen, zu erkennen ist. — Und hieraus ist auch der Endzweck zu schließen, nämlich die Vergnügung des Gehörs. — Dieser aber wird erlangt durch eine durchgängige Annehmlichkeit, wobei sonderlich ein bündiger Gesang das vornehmste ist; diesem setzt man zur Seite eine den Gesang hebende und mehr durchdringende als ausgekünstelte Harmonie. — Durch die Vergnügung des Gehörs als den rechten Endzweck erlangen wir ferner die Bewegung und Erregung der Gemüths-Neigungen und Leidenschaften, nachdem wir solche vorzustellen, auszudrücken oder zu erregen genötigt sind. — Alles dieses aber geschieht durch eine unendliche Reihe von Klängen, nachdem solche teils hintereinander, teils auch zugleich klingen. — Daß also die Materie, woraus die Musik zusammengesetzt wird, nichts anderes als der Klang ist. — Hieraus ist aber zugleich zu schließen, daß wir vornehmlich dreierlei zu betrachten haben, wenn wir diejenigen Teile, so zur Musik gehören, ordentlich ansehen wollen. Nämlich 1. die Materie, welche der Klang ist, 2. die Harmonie oder die Klänge, wie man solche übereinander setzen soll, und endlich 3., wie man auch die Klänge auf annehmlliche Art nebeneinander setzen soll, das ist die Melodie.“

Naturgemäß lassen die beiden ersten Abteilungen der Schrift die melodische Ausrichtung weniger erkennen. Immerhin fließen auch dort gelegentliche Bemerkungen ein, wie sie außerhalb der melodisch-galanten Musikauffassung kaum begegnen dürften. Man erinnere sich

<sup>8</sup> Wir zitieren hier und im folgenden in heutiger Schreibweise.

beispielsweise der soeben zitierten Definition der *Melodia naturalis*, oder: gleich zu Beginn des von der Musik überhaupt handelnden Kapitels heißt es, die Musik sei eine Wissenschaft, die neben der Untersuchung der Klänge zeige, wie aus diesen durch eine gute Melodie und Harmonie die Affekte der Menschen ausgedrückt und erregt und verschiedene Bewegungen der Natur nachgeahmt werden könnten. Im übrigen bringt dieses Kapitel die Einteilung der Musik in *musica theoretica*, unterteilt in *musica historica*, *didactica* und *signatoria*, sowie *musica practica*, unterteilt in *musica poetica* („und das ist die eigentliche Composition“) und *musica modulatoria*. Historie und Akustik werden ausdrücklich beiseite gelassen.

Die Abschnitte I. 2 und 3 unterscheiden sich nicht wesentlich von der Darstellung dieser Themen in anderen Schriften der vorausgegangenen oder auch der gleichen Zeit. Einige Akzente sind jedoch bereits recht unterschiedlich gesetzt. Während Scheibe die Solmisation als „altfränkisch“ übergeht, stellt er mit trockener Ausführlichkeit die Intervalle der Reihe nach dar, beginnend mit dem *Unisonus*, endend mit der *Nona superflua*. Das geschieht nach dem Schema „*Tertia minor*. Wenn *Tonus* und ein *Hemitonium majus* vorhanden sind und vier *Gradus* herauskommen“. Auch die Einteilung der Intervalle (I. 4) bleibt im Herkömmlichen.

Überhaupt gewinnt man beim Studium der Schrift den Eindruck, daß die ersten Kapitel nur der unumgänglichen Vorbereitung dienen, um das eigentliche Anliegen Scheibes, wie es die letzte Abteilung zum Gegenstand hat, auf einem soliden Können und Wissen aufbauen zu können.

Die zweite Abteilung handelt von „den zur Harmonie gehörigen Sachen“. — Ein Wort zunächst zur Terminologie: Scheibe verwendet den Harmonie-Begriff in dreierlei Weise:

1. wie im 18. Jahrhundert allgemein üblich, im Sinne von Mehrstimmigkeit schlechthin;
2. im Sinne von musikalischem Satz, so z. B. wenn er von einer mehr durchdringenden als ausgekünstelten Harmonie spricht;
3. im Sinne harmonikaler Verhältnisse, so etwa, wenn er schreibt, er wolle „von den mathematischen Teilen, insofern sie in die Harmonie laufen“ absehen.

Freilich sind die terminologischen Unterscheidungen nicht immer konsequent beibehalten, wie auch sonst der Text des öfteren vermuten läßt, daß Scheibe sein Compendium mit einiger Flüchtigkeit oder Eile niedergeschrieben hat. Dafür sprechen zahlreiche Verschreibungen und eine beträchtliche Reihe von Satzfehlern in den beigegeführten Notenbeispielen. Das ist um so auffälliger, als aus einigen Textstellen hervorgeht, daß er sein Manuskript zum Druck geben wollte<sup>9</sup>.

Die entscheidende Rolle der *Trias harmonica* (II. 2) stellt Scheibe deutlich heraus. Auffallend ist, daß zwar neben *Trias* auch *Monas* genannt wird, der Begriff der *Dyas* jedoch nie begegnet. Mag das in solcher Ausschließlichkeit auch Zufall sein, so zeigt sich doch, wie wenig Scheibe sich von früheren Kontrapunktlehren hat leiten lassen, zumal von deutschen Abhandlungen, etwa derjenigen Chr. Bernhards; sonst wäre der Begriff der *Dyas* zweifellos einige Male anzutreffen.

Die Dreiklangs-Umkehrung begegnet unter dem Terminus der „Veränderung“ als *situs improprius*; aber „*sonus summus kann nicht im Fundamente stehen*“. Die *Trias enharmonica* ist durch zwei Formen vertreten: *sonus fundamentalis*, *Tertia minor*, *Quinta falsa*, beziehungsweise *sonus fundamentalis*, *Tertia major* und *Quinta superflua*.

Es scheint nicht notwendig, die Schrift in jeder Einzelheit zu beschreiben. Vieles, zumal in diesen ersten beiden Teilen, ist durchaus zeitentsprechend und unterscheidet sich allenfalls in der Ausdrucksweise von Abhandlungen ähnlicher Zielsetzung der späten Bachzeit. Das gilt etwa von der Behandlung der *Modi musici*, der *Relatio non harmonica*, die als *Progression*, nicht als *Figur* definiert wird, ja im Grunde von der gesamten zweiten Abteilung des Compendiums.

<sup>9</sup> Einleitung, § 11: „Übrigens wurde von den mathematischen Teilen . . . nichts gedruckt“ u. a.

Dennoch müssen wir auf einiges noch besonders hinweisen. So überrascht z. B. die Überschrift von II. 5: „Vom Kontrapunkt überhaupt und vom Gebrauch der Dissonanzen“. Scheibe versteht nämlich unter Kontrapunkt im weiteren Sinne „jedwedes musicalisches Stück“, im engeren Sinne dagegen den doppelten Kontrapunkt. Es fehlt also eine Begriffsbestimmung im Sinne von *compositio* schlechthin oder als eine bestimmte Art der Satzanlage, wie es zuvor üblich war und zu den verschiedenen Arten des *contrapunctus* wie *simplex*, *coloratus*, *floridus* usw. geführt hatte. Der tragende Grund der Begriffsprägung „harmonischer Kontrapunkt“ bei Chr. Bernhard<sup>10</sup> ist also noch wirksam und gültig, jedoch hat sich Scheibe offensichtlich von der spezielleren Kontrapunktik des 17. Jahrhunderts gelöst. Praktisch kommt er zu einer terminologischen Gleichsetzung von Kontrapunkt und Harmonie (im Sinne der Mehrstimmigkeit), wie sie sonst erst in den musiktheoretischen Zeugnissen zu Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist. Dort beruht sie dann auf den satztechnischen Konvergenzen von Kontrapunkt, Harmonielehre, Generalbaß und Melodielehre<sup>11</sup>.

Es wäre aber verfehlt, hierin eine außerordentliche Fortgeschrittenheit Scheibes zu vermuten. Vielmehr resultiert diese scheinbare Vorwegnahme späterer Lehrmeinungen aus anderen musikalisch- und allgemein-stilistischen Voraussetzungen. Hinzu kommt sicherlich auch hier eine gewisse unsorgfältige Abwägung der Begriffe und die Flüchtigkeit der Niederschrift. Die Zahl der in bezug auf Konsonanz- und Dissonanz-Gebrauch gegebenen Regeln ist denn nach wie vor beträchtlich und steht mit der später bei Daube ausgesprochenen Absicht, „die überhäufteten Regeln in der Komposition zu vermindern“ noch wenig im Einklang<sup>12</sup>. Auch die Einbeziehung der *Intervalla permissa*, der *Intervalla prohibita et permissa simul* und — mit Einschränkung — der *Intervalla prohibita* bestätigt die Doppelgesichtigkeit der Scheibeschen Darstellung in diesen elementartheoretischen Teilen seiner Schrift. Die „Erklärung des Gebrauchs derer Dissonanzen“ erfolgt daher ganz unter dem herkömmlichen Aspekt einer auf den Generalbaß bezogenen Intervallverträglichkeit.

Auch in der Figurenlehre ist eine eindeutige Position Scheibes nicht festzustellen. Er nennt *Transitus* und *Syncopatio* oder *Ligatura* die „aller vornehmsten Figuren in einem jeden musikalischen Stück“. Andererseits betont er — allerdings an anderer Stelle: im Zusammenhang mit der *Inventio* — den großen Nutzen der *Loci topici* und die Bedeutung der Oratorie<sup>13</sup>. Wahrscheinlich haben diese beiden Seiten der Figurenlehre, die eingeschränkt satztechnische und die oratorische, zur Bachzeit nebeneinander bestanden, ohne noch in ursächlichem Kontakt aufeinander bezogen zu werden. Das Ende der Figurenlehre im 18. Jahrhundert sowie ihr Einmünden in neue und oft gegensätzliche Erscheinungen bedürfen noch weitgehend der Klärung. Die Schriften zur Kompositionslehre werden dabei einen sehr wesentlichen Beitrag leisten.

Bei Behandlung von *Transitus* und *Syncopatio* erwähnt Scheibe ausführlich die *Quantitas intrinseca* in ihrer Bindung an *Arsis* und *Thesis*. Das steht in völliger Übereinstimmung mit der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Man kann es folglich als zuverlässiges Symptom dafür ansehen, daß Scheibe von einer melodischen Taktgruppenbildung, also vom Prinzip der Periodizität im Sinne der „melodischen Wissenschaft“, noch nicht berührt ist. Diese Feststellung ist insofern wichtig, als die letzten Abschnitte der Schrift von galanter Musikauffassung zeugen, zu der die periodisch charakterisierte Melodik wesentlich gehört.

Dieser Gesichtspunkt bestätigt sich auch im nächsten Abschnitt, der die freie Imitation behandelt: „Alle harmonischen Künsteleien, nicht weniger auch die eine gute Melodie beglei-

<sup>10</sup> „Die Composition ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunct zu setzen.“ (*Tract. comp. augm.*) Vgl. J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre H. Schützens*, Leipzig 1926, S. 40 (21).

<sup>11</sup> Hierzu wie auch in sonstiger Hinsicht vgl. des Verf. in den Jenaer Beiträgen zur Musikforschung erscheinende Darstellung der deutschen Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.

<sup>12</sup> Zitiert nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (2. Aufl. 1920), S. 487.

<sup>13</sup> Hier erweist sich Scheibe erneut von Heinichens *Generalbaß in der Composition* abhängig.

tende Harmonie fließen aus der Imitation.“ Damit wird deutlich, in welchem Umfang nach wie vor imitatorische, d. h. polyphone Satztechnik für Scheibe grundlegend war. Auch daß selbst bei freier Imitation die beginnende „kurz gefaßte Melodie aus mehr nicht als höchstens aus zwei Takten bestehen“ soll, erweist den Abstand von einer periodisch gegliederten oder gar thematischen Melodik. Das bestätigen die Notenbeispiele. Aber zum Schluß des Abschnitts wird Scheibe „galant“, wenn er schreibt, „daß die Imitation . . . das schönste ist und Gout, Stylum, Galanterie und alle zu einer annehmllichen Musik gehörigen Stücke in sich faßt“.

Auch die Formulierung von der „eine gute Melodie begleitenden Harmonie“ nimmt sich in diesem Zusammenhang ein wenig fremd aus und nimmt ähnliche Wendungen in späteren Melodielehren (Riepel, Nichelmann, Baron) voraus. Noch in Walthers *Praecepta* (1708) heißt es in dem eingefügten Register<sup>14</sup> „*Harmonia, ist nichts anderes als Conventus*“ und „*Conventus . . . eine musical. Zusammenstimmung*“, während der Terminus Melodie überhaupt fehlt!

Fuge und Kanon werden ganz nach kontrapunktischer Observanz behandelt. Beide Themen nehmen noch einen recht breiten Raum ein. Wie in der großen Fugen-Abhandlung Marpurgs (1753/54), so fehlt auch bei Scheibe eine Berücksichtigung der Gestalt und Beschaffenheit des Fugenthemas selbst. Im Vordergrund steht die Comes-Behandlung im fugischen bzw. kanonischen Sinn.

Bis hierher ist das *Compendium Musices* J. A. Scheibes wohl kaum in der Lage, das Interesse für Verfasser und Schrift in besonderer Weise zu fesseln. Anders ist es im letzten Teil der Abhandlung, der unter dem Dachbegriff der Melodie merklich in neue Regionen der Musikbetrachtung vorstößt. Man könnte fast annehmen, die Niederschrift sei erst nach einiger Zeit fortgesetzt worden, es liege also ein zeitliches Intervall zwischen den ersten beiden und dem letzten Teil. Aber weitgehende Übereinstimmung — die gleiche Flüchtigkeit, zahlreiche Bezugnahmen auf frühere Abschnitte, die Gleichheit der Schrift u. a. — machen diese Annahme wenig glaubhaft. Um so gewichtiger ist aber der Akzent, der im Nachhinein von der hier ersichtlichen Position aus auch auf die ersten beiden Teile der Schrift fällt.

Die dritte Abteilung bespricht, „wie man auch die Klänge auf annehmlliche Art neben-einander setzen soll. Das ist die Melodie“! Das Neue und Andersartige dieser Ausführungen besteht

1. in der Widerspiegelung galant-empfindsamer Musikauffassung,
2. in der Einordnung der Materie unter den Dachbegriff der Melodie und
3. in der Betonung formal-kompositorischer Belange.

Es ist ungewiß, ob Scheibe die bis dato erschienenen Schriften Rameaus kannte. Aber selbst wenn es der Fall gewesen sein sollte, verstand Rameau Melodie doch im wesentlichen als sukzessive Harmonie und nicht als führenden Satzfaktor, wie es der deutschen Melodielehre eigentümlich war und sich auch bei Scheibe angedeutet findet<sup>15</sup>.

Die Widerspiegelung galant-empfindsamer Musikauffassung ist in erster Linie in der Ausdrucksweise und Terminologie zu beobachten. Die typischen Wendungen, wie wir sie aus zahlreichen Schriften der Jahrhundertmitte kennen, begegnen hier bereits recht zahlreich. Zu ihnen gehört vor allem der Zentralbegriff des *gout*. Der Endzweck der Musik, „das Ohr zu vergnügen“, „der Melodie halber gar oft von den gewöhnlichen Regeln der Dissonanzen abzugehen“, „Galanterie und Methode“ zu beobachten, die „*Excolirung eines fermes Styli*“ und andere Wendungen dieser Art sind außerordentlich charakteristisch und treten in den

<sup>14</sup> J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary (Leipzig 1955), S. 40 ff.

<sup>15</sup> J. Mattheson, *Kleine Generalbaßschule* (1735): „ . . . der Baß, ob er gleich zum Grunde dient, ist nur der Ober-Stimme halben, und ihr zum Besten gesetzt, damit sie, als die vornehmste im Spiel . . . vor allen andern herausrage und absteche.“ (S. 50)



abschließenden Abschnitten des Scheibeschen Compendiums deutlich und entschieden hervor. Besonderes Gewicht mißt Scheibe den stilistischen Fragen zu. Ausführlich bespricht er die Besonderheiten der französischen, italienischen und deutschen Musik. Das Französische sieht er im Lustigen, Lebhaften und in den „*rejouissants durchschneidenden und kurzen Piecen*“, das Italienische im Verliebten, in Annehmlichkeit und *Tendresse* charakterisiert. Der Deutsche gebe „*an Lebhaftigkeit, Gout, Galanterie und dergleichen keinem was nach, aber in der Arbeit ist er sonderlich wohl beschlagen*“. Das zukünftige Ideal sieht auch Scheibe darin, „*das Schönste dieser drei Nationen zusammenzufassen*“, also im vermischten Stil.

Die Behandlung der sonstigen Stilunterschiede der Musik in personaler und nationaler Hinsicht sowie „*in Ansehung des Orts und der Zeit, wann und wo sie (die Musik) gebraucht wird*“, stimmt völlig mit Kirchers Anschauungen überein und braucht daher hier nicht weiter besprochen zu werden<sup>16</sup>.

Die geschmackbildende Tendenz, die in diesen Abschnitten zum Ausdruck kommt, darf jedoch nicht als Selbstverständlichkeit zur vermutlichen Entstehungszeit der Schrift scheinen; denn die Geschmackbildung war recht eigentlich das Neue im 18. Jahrhundert! Das ergibt sich sowohl aus dem Studium der musiktheoretischen Literatur als auch des ästhetischen Schrifttums<sup>17</sup>. Scheibes Compendium aber steht in diesem Zusammenhang bemerkenswert früh. Führende Schriften zu diesem Thema wie Matthesons *Vollkommener Kapellmeister* (1739) oder Quantz' Flötenschule (1752) liegen zeitlich später.

Die Einordnung der Materie unter den Melodie-Begriff steht, wie gesagt, in einem gewissen Widerspruch zu der traditionell kontrapunktischen Ausrichtung der ersten Kapitel. Gewiß ist die melodische Einstimmigkeit nichts absolut Neues. Auch im Kontrapunkt kann die Einzelstimme, zumal in cantus-firmus-Bindung, einstimmig gedacht werden. Wenn es nun aber heißt, die Melodie sei „*ein natürlicher Zusammenhang aufeinander folgender einfacher Klänge, welcher mit und ohne Harmonie wohl klinge*“, so geht daraus doch eindeutig hervor, daß hier keine kontrapunktisch verwobene Einzelstimme mehr gemeint ist, die erst im Stimmverband ihren musikalischen Sinn findet, sondern eine melodische Linie, die auch für sich selbst musikalisch sinnvoll scheint. Das aber bedeutet praktisch Oberstimmen-Melodik im Sinn „*melodischer Wissenschaft*“<sup>18</sup>.

Scheibe gelangt im engen Rahmen seiner Schrift nicht bis zur eigentlichen Melodielehre. Diese war ja auch kein Teilgebiet, das selbständig existierte und einflußlos neben den anderen Lehrbereichen stand, sondern ein Element, das der gesamten Musiklehre seinen Stempel aufdrückte, folglich als Zeitcharakteristikum berücksichtigt werden muß.

Eine recht originelle Definition sei in diesem Zusammenhang zitiert. Scheibe schreibt: „*Die Invention ist nichts anderes, als eine uns beiwohnende Eigenschaft, eine Melodie hervorzubringen, oder vielmehr eine in uns sich befindende natürliche Melodie selbst.*“ Deutlicher kann man wohl kaum ausdrücken, wie sehr man bereits um 1730 die Melodie als Inbegriff der musikalischen Komposition verstand, deren Basis die Inventio war!

Hier finden sich auch die spezielleren Hinweise auf die musikalische Oratorie: „*Die Loci topici sind insgemein eine gute Hilfe für Leute, so nicht gleich die Gabe haben, ihre Gedanken von sich zu geben. Vermittelst dieser aber untersucht man die Zeit, Ort, Gelegenheit, Affekt, vorhergegangene und nachfolgende Umstände, wodurch man dann allezeit Gelegenheit bekommt, auf Gedanken zu geraten, die der Sache bequem sind . . . Zu einem ordentlichen Vortrag der Melodie trägt ferner die Oratorie nicht wenig bei. Diese zeigt sonderlich ihren Nutzen in singenden Sachen . . . Sie zeigt, . . . daß die Musik gleichsam ein unerschöpfliches Meer von Invention nicht nur erfordere, sondern auch wirklich besitze.*“

<sup>16</sup> Vgl. E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926.

<sup>17</sup> Hier sei auf die Erörterung des Geschmackprinzips bei W. Seifert hingewiesen: *Chr. G. Körner und seine Musikästhetik*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3, Leipzig 1957.

<sup>18</sup> Vgl. J. Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft . . .*, 1737.

Auch der dritte Gesichtspunkt, den wir zu diesem letzten Teil der Scheibeschen Abhandlung hervorgehoben haben, die Betonung formal-kompositorischer Belange, überrascht schon in zeitlicher Hinsicht. Auch hierin gilt Mattheson weithin als der erste, der in einigen Abschnitten des *Vollkommenen Kapellmeisters* solche Fragen aufgegriffen hat. Von lexikalischen Beschreibungen dieser oder jener Gattung und Form sehen wir ab. Erst Quantz brachte die Kompositionslehre ausdrücklich mit der Behandlung bestimmter Formfragen in Zusammenhang<sup>19</sup>.

Scheibes *Compendium Musices* enthält nun aber auch zu diesen Fragen bereits höchst bemerkenswerte Beiträge. Nachdem schon in früheren Abschnitten Bemerkungen über Arie, Rezitativ, Chorfüge und Motette eingefügt worden waren, bespricht Scheibe im letzten Kapitel „*verschiedene im Kirchen-, Theatral- und Kammer-Stylo vorkommende einzelne Piecen insonderheit*“. Dabei werden unter den „*Singe-Sachen*“ Rezitativ, Arioso, Arie und Chöre gesondert behandelt. Scheibe zählt zwar die Kantate zum Kammer- und Theatral-Stil; bei seiner bemerkenswerten Unterscheidung eines singenden, ariosen und redenden Rezitativs meint er jedoch, die zweite, die singende Art, gehöre „*eigentlich in die Kirche*“. Die Kirchenkantate dürfte also grundsätzlich mitgemeint sein. Das ist insofern nicht unwichtig, als die ausführliche Beschreibung der Rezitativ-Arten und der Ariosi sowie einige andere Einzelheiten eine gute Kenntnis der Bachschen Kantaten und Oratorien, möglicherweise auch eine gewisse Beeinflussung durch sie vermuten lassen. Zumindest hat Scheibe das Bachsche Schaffen in Leipzig aufmerksam verfolgt und kannte es, als er 1737 von Hamburg aus seine berühmte Kritik veröffentlichte. Man erinnere sich auch des entschiedenen Lobes, das er 1739 dem Italienischen Konzert des „*berühmten Bach*“ spendete.

Von den Instrumental-Sachen werden Overtüre, Sinfonie, Concerto, Sonata und Solo gesondert behandelt. Da wir eine Veröffentlichung des *Compendium Musices* beabsichtigen, sehen wir in diesem Punkt von näheren Ausführungen ab, da hier ganz besonders die Formulierung des Originals von Wichtigkeit ist. Erwähnt seien nur der vergleichsweise beträchtliche Umfang dieses Schlußkapitels sowie einige eingestreute Bemerkungen zur Instrumentation — in diesem Zusammenhang vor Quantz unseres Wissens ein Unikum!

### „*Montes exultaverunt*“

Randnotiz zu Einsteins „*Italian Madrigal*“

VON BERNHARD MEIER, TÜBINGEN

„*Petrucchi (IV, 43) is the only one to preserve for us a wholly popular and, to judge from its text, certainly Venetian strambotto, in which the tenor part (bearing the humorous Latin-biblical motto *Montes exultaverunt*) is one of the songs then sung on the lagoons.*“ Mit diesen Worten beschreibt Alfred Einstein<sup>1</sup> die von ihm in Band 3 seines Werkes als Nr. 7 wiedergegebene Komposition. Unter ihren vier Stimmen erkennt er mit Recht den Tenor als präexistente Melodie, doch bedarf seine Angabe betreffs der Herkunft dieses c. f. einer Berichtigung: es handelt sich, wie ein Blick in das Antiphonale unschwer zu erweisen vermag, nicht um eine volkstümliche venezianische Singweise, sondern um die gregorianische Psalmodie des sogenannten „*tonus peregrinus*“, dem ein kurzes instrumentales Nachspiel (Takt 8,2 ff.) folgt. Diese Identifizierung gestattet zunächst folgende Korrektur der Textlegung:

<sup>19</sup> *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage (1789), Kassel 1953: 18. Hauptstück.

<sup>1</sup> A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, p. 91.

Ri- se- no i monti e'l mar mostrò bo- na - - - za  
Al ri- tor- nar de la mia dol- ce di- va \_\_\_\_\_.

Weiteren Aufschluß zum Verständnis des Stückes gibt die liturgische Verwendung des „*tonus peregrinus*“: er dient, wie bekannt, hauptsächlich zum Vortrag des — mit der Antiphon „*Nos qui vivimus, benedicimus Domino*“ verbundenen — 113. Psalmes („*In exitu Israel de Aegypto*“) und wird in Choraltraktaten jeweils hieran exemplifiziert. Dem 113. Psalm (Vers 4) entstammt andererseits auch die zu Beginn des Strambotto stehende Textmarke „*Montes exultaverunt*“, als deren Übersetzung der Beginn des italienischen Textes („*Riseno<sup>2</sup> i monti*“) leicht zu erkennen ist. Die Anklänge an Ps. 113 beschränken sich jedoch keineswegs hierauf, wie die folgende Gegenüberstellung zeigen mag (man vergleiche die jeweils kursiv gedruckten Abschnitte):

*Risero i monti e'l mar mostrò bonaza* [bonaccia]  
Al ritornar de la mia dolce diva.

*Mosse la terra e'l sol con la sua forza,*  
Ch'ogni poter divino in lei deriva.

Pur par che amando el cor si li [gli] desfaza [disfaccia],  
Hor dolsi che d'amar mai fosse schiva.

Vinta è nel fin, *non mia fu la victoria:*  
*Tu sol l'[h]ai venta amor, tua fia la gloria.*

Ps. 113, 4: *Montes exultaverunt ut arietes: et colles sicut agni ovium.*

Ps. 113, 3: *Mare vidit, et fugit: Jordanis conversus est retrorsum.*

Ps. 113, 7: *A facie Domini mota est terra, a facie Dei Jacob.*

Ps. 113\*, 1: *Non nobis, Domine, non nobis: sed nomini tuo da gloriam.*

Verse des Psalms „*In exitu Israel de Aegypto*“ werden hier also — worauf die lateinische Textmarke ausdrücklich hinweist — in weltlichem Sinne parodiert; die Musik unterstreicht diese Absicht des Gedichtes noch besonders dadurch, daß sie mit der Melodieformel des „*tonus peregrinus*“ gerade jene gregorianische Singweise einführt, die mit dem liturgischen Vortrag des 113. Psalms besonders eng verbunden ist.

Die Komposition des unbekanntenen Frottolisten gehört somit zu jenen Stücken von „*halb blasphemischem Charakter*“, die Einstein (S. 122 und 148) erwähnt<sup>3</sup>; im besonderen aber ist sie verwandt mit Tromboncinos Frottola „*Deus in adiutorium meum intende*“<sup>4</sup>, welche die parodistische Wirkung ihres (als Eröffnung der Offiziums-Gottesdienste des „*cursus diurnus*“ bekannten) Textanfangs ebenfalls durch Verwendung einer zugehörigen liturgischen Melodie<sup>5</sup> nachdrücklich unterstreicht.

<sup>2</sup> Besser wohl als „*risero*“ zu lesen.

<sup>3</sup> Tromboncino, „*Vox clamantis in deserto*“ und Anonymus, „*Miseremini mei*“ (Incipit = Luc. 3, 4 bzw. Job 19, 21), dazu Josquin d'Ascanio, „*In te Domine speravi*“ (Incipit = Ps. 30, 2; ed. R. Schwartz, in PÄM 8, Leipzig 1935, S. 37 f.); auch Marchetto Cara, „*Defecerunt donna hor mai, sicut fumus dies mei*“ (Anspielung auf Ps. 101, 4; PÄM 8, S. 3) ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

<sup>4</sup> PÄM 8, S. 52.

<sup>5</sup> Zur Melodie der Oberstimme in Takt 2—9 vergleiche man die vom *Antiphonale Romano-Seraphicum*, p. 1, als „*Tonus antiquus Ordinis*“ gebotene Singweise.

## Ein unbemerktes Stück Beethovenscher Fugenkunst

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Eine sehr interessante und eigenartige Konstruktion Beethovens, die Gestaltung des Kernstücks der Durchführung im Finale des C-dur-Streichquintetts, scheint einer näheren Betrachtung bisher entgangen zu sein. In der allgemein zugänglichen Beethoven-Literatur wenigstens sucht man vergeblich nach einer treffenden Beschreibung oder Kennzeichnung dieses Satzteils.

Der richtigen Anschauung am nächsten gekommen sind Wasielewski, der bemerkt, daß „auf originelle Weise der dreifache Kontrapunkt angewendet“ sei, und merkwürdigerweise Ulibischeff, der in seiner poetisierenden Schilderung dieses Finales von „phantastischer Originalität“ von „großartigen kanonischen Imitationen“ des im  $\frac{2}{4}$ -Takt auftretenden Themas spricht, das „den  $\frac{6}{8}$ -Takt durchschreitet und beim Wetterleuchten des Hauptthemas das ihm gegenübergestellte Kontrasubjekt bezwingt“<sup>1</sup>. Der geringen Mühe einer genaueren Analyse haben sich weder diese Autoren unterzogen noch andere, die von dem Werk mehr als im Vorübergehen Notiz genommen haben: Wilhelm von Lenz (dessen Interesse sich auf den ganz unproblematischen Wechsel von  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Takt innerhalb der einzelnen Stimmen konzentriert), Paul Bekker (der ja in seinen Erläuterungen der Werke Beethovens formtechnische Analysen nicht anstrebt) und Riemann<sup>2</sup> (der nach ein paar stilkritischen Bemerkungen zum ersten und zweiten Satz über der Frage, was den satztechnischen Unterschied zwischen einem Quintett und einem Quartett ausmache, das Werk selbst so aus den Augen verliert, daß er auf den dritten und vierten Satz überhaupt nicht eingeht).

Was Ulibischeff als „kanonische Imitationen“ des Doppelthemas im  $\frac{2}{4}$ -Takt bezeichnet, erweist sich, gesondert betrachtet, als vollständige Exposition einer Doppelfuge, und zwar einer Umkehrungsfuge mit freier Fortsetzung in kontrapunktisch-thematischer Arbeit, d. h. als Bestandteil eines „Fugatos“. Wie der nachstehende Grundriß der Exposition zeigt, beschränkt sich die Umkehrung auf das eine der beiden Subjekte — weswegen in unserem Notenbeispiel das andere als das Kontrasubjekt aufgefaßt ist —, sie ist drei Takte hindurch streng, geht im vierten (bei NB im Notenbeispiel) aus der Quint- in Quartbeantwortung und am Schluß in gerade Bewegung über:

The image contains two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for Violin II (Viol. II) and the lower staff is for Horn II (Br. II). The Viol. II part is marked 'Dux' and the Br. II part is marked 'Kontrasubjekt'. The second system also consists of two staves: the upper staff is for Violin I (V. I) and the lower staff is for Horn I (Br. I). The V. I part is marked 'Comes, Umkehrung' and the Br. I part is marked 'Kontrasubj.'. There are dynamic markings 'sf' and 'sfp' in the Horn parts, and 'N.B.' above the V. I part.

<sup>1</sup> Etwas abweichend von L. Bischoffs Übersetzung und gekürzt zitiert.

<sup>2</sup> In Thayers Biographie.

Schluss in gerader Bewegung

Kontrasubj. V.II  
Br. II  
Dux

Viol. I  
Kontrasubj.  
Vc. Comes (Umkl.)

[Oktav-Versetzung]

u.s.w.  
wie oben

Gleichzeitig mit dem Doppelthema im  $\frac{2}{4}$ -Takt wird ein Subjekt im  $\frac{6}{8}$ -Takt durchgeführt (das natürlich an der freien Weiterentwicklung des Fugatos beteiligt bleibt): es ist also die Exposition einer Tripelfuge gegeben.

Obwohl das letzterwähnte Thema mit seinen kurzen, durch Pausentakte getrennten Sechzehntelfiguren eher eine Begleitstimme als den beiden anderen Themen koordiniert scheint, bildet es die eigentliche Grundlage, nämlich den im Sinne der Sonatenform „thematischen“ Bestandteil des Fugatos.

Um den thematischen Faden in der Durchführung genauer verfolgen zu können, müssen wir etwas zurückgreifen: Das Hauptthema des Satzes erfährt gleich nach seiner Aufstellung mehrere Abwandlungen. Das Résumé dieses Prozesses sind die letzten acht Takte der Exposition. In unmittelbarer Anknüpfung daran beginnt die Durchführung mit den (modulierend harmonisierten)  $4\frac{1}{2}$  Anfangstakten des Hauptthemas, die durch eine leicht veränderte Nachbildung der letzten  $2\frac{1}{2}$  Takte der Exposition ergänzt werden. Damit ist das thematische Material aufgestellt, das in dem anschließenden Fugato, kontrapunktisch verschmolzen mit neuem Material (dem Doppelthema im  $\frac{2}{4}$ -Takt), zur Verarbeitung gelangt: die beiden Sechzehntel-Motive aus Takt  $\frac{2}{3}$  und  $\frac{4}{5}$  (wie auch  $\frac{5}{6}$  und  $\frac{6}{7}$ ) des Hauptthemas (Motive a und b) und ihre in den beiden Schlußtaktten der Exposition eingeführte Variante (c).

Das den bisherigen  $\frac{6}{8}$ -Takt fortsetzende Fugato-Thema besteht aus den Sechzehntel-Motiven b-c-b nebst einem Schlußmotiv in Achtelbewegung (d), das auf das Schlußmotiv (Takt  $\frac{7}{8}$ ) des Hauptthemas hinweist. Die Pausen, die nach dem Vorbild des Hauptthemas die Sechzehntel-Motive dieses Fugato-Themas trennen, werden vom Comes an durch Sechzehntel-Motive alternierender Stimmen (im Sinne eines „festgehaltenen Kontrapunkts“)

ausgefüllt, und zwar beim zweiten Dux mit dem Motiv a, beim Comes dagegen beide Male mit dem Motiv b, das in diesem Falle die Bedeutung, wenn auch nicht die genaue Form, einer Umkehrung von a hat:

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of four staves: Dux I (Viol. I), Dux II (Br. 1), Comes I (Br. 2), and Comes II (Viol. 2). The second system consists of four staves: Dux I, Dux II, Comes I, and Comes II. Motifs are labeled with letters a, b, c, and d. Brackets and lines indicate the source of motifs for other parts. For example, in the first system, Dux II's motif 'a' is labeled 'a (Viol. 1)', and Comes I's motif 'b' is labeled 'b (Viol. 2)'. In the second system, Dux II's motif 'a' is labeled 'a (Viol. 1)', and Comes I's motif 'b' is labeled 'b (Viol. 2)'. A 'va' marking is present in the Comes I staff of the second system.

Den zweiten (bei seiner Wiederholung verkürzten) „Kontrapunkt“, der die Fünfstimmigkeit der Fugensexposition vervollständigt, liefert das punktierte Motiv des Kontrasubjekts im  $\frac{2}{4}$ -Takt.

Hinzugefügt sei noch, daß auch das im Fugato nur angedeutete Schlußmotiv des Hauptthemas in der Durchführung zu seinem Recht kommt: es wird über dem spannend abschließenden Orgelpunkt für sich allein verarbeitet.

Das Stück kunstvoller Arbeit, das hier beleuchtet worden ist, bedeutet ein weiteres Zeugnis dafür, wie geläufig die Fugentechnik schon dem „frühen Beethoven“ als Mittel persönlichen Ausdrucks war; denn ihre packende Wirkung auch auf den naiven Hörer erweist, daß sie ohne Selbstzweck im Dienste der Inspiration und musikalischen Logik angewendet ist.

Wenn übrigens dieses Finale — natürlich abgesehen von den Kontrast-Einschaltungen des Andante con moto e scherzoso — bei mehreren Autoren (Ulibischeff, Lenz, Bekker) die Assoziation eines Gewittersturms hervorgerufen hat, so hätten sie sich darauf berufen können, daß bei der Weiterentwicklung des Hauptthemas ein Motiv hinzutritt, das, bis in die Artikulation hinein identisch, im Gewittersatz der Pastorale als akustische Veranschaulichung aufzuckender Blitze wiederkehrt.

## Zur Problematik der Musikgeschichte Böhmens und Mährens

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

Jedem, der sich mit der allgemeinen wie kulturellen Geschichte Böhmens und Mährens befaßt hat, ist sicher die Divergenz der bestehenden Geschichtsauffassungen aufgefallen. Man kann sie — schematisch — als deutsch, tschechisch, katholisch und protestantisch bezeichnen und ihre Wurzeln bis tief ins Mittelalter zurückverfolgen.

Die religiös bedingten Unterschiede haben in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung verloren. Um so stärker ist in historischen Werken der deutsch-tschechische Antagonismus hervorgetreten. In gewissen Fragen kann der objektive Beobachter oft nur durch eigenes Quellenstudium den wahren Sachverhalt feststellen.

Durch einen Teil der deutschen Geschichtsforschung zieht sich als Leitmotiv die Theorie von der Minderwertigkeit slawischer Nationen, darunter auch der Tschechen. Man vergleiche, was Th. C. Hartleben in seinen *Briefen über die böhmische Königskrone* von den Tschechen behauptet<sup>1</sup>: „Wenn es nicht philosophische Gewißheit wäre, daß in jedem menschlichen Körper eine Seele wohnt, so würde ich sehr zweifeln, ob der Stock-Böhme<sup>2</sup> eine Seele besitzt . . .“. Sie sind „heimtückisch, hinterlistig, heuchlerisch“, ein seit den Hussitenkriegen verbreiteter Aberglaube<sup>3</sup>, über den sich noch der aufgeklärte J. F. Reichardt lustig machte<sup>4</sup>.

Ein solches Volk hat keine eigene Kultur. Man spricht vom „kulturell armen tschediischen Volk“, das „auf Gedeih und Verderb dem deutschen Kulturkreis zugeordnet ist“<sup>5</sup> und verleiht dabei, daß auch Deutschland größtenteils nur Vermittler von Geistesströmungen und Kulturgütern war, die es selbst aus West und Süd übernahm.

Es überrascht jedenfalls nicht, wenn aus solchen Prämissen oft ein verzerrtes Bild der Kulturgeschichte Böhmens entsteht, besonders, da als wesentlicher Streitpunkt noch die Frage nach der Nationalität böhmischer Künstler hinzutritt. In der Musikgeschichte drückte R. Batka dieses Problem kategorisch aus: „Der Musikgenuß mag international sein; das musikalische Schaffen aber blüht nur auf dem Boden kräftigen Volkstums“<sup>6</sup>. Ihm selbst ist die Scheidung allerdings nicht gelungen: „Wir haben es nicht nötig, uns über die nationale Zugehörigkeit dieses oder jenes Musikers zu streiten.“

Batka hat leider nicht recht behalten. Der Streit dauert seit fünfzig Jahren mit unverminderter Kraft an, wobei von beiden Seiten mit z. T. unwissenschaftlichen Kriterien gekämpft wird. Nur in ganz seltenen Fällen gibt es stichhaltige Beweise für die eine oder andere Nationalität.

Die gewöhnlichste Beweisführung benutzt die Namen der Komponisten als Ausgangspunkt, ein Verfahren, dem das wissenschaftliche Fundament fehlt. Einerseits haben sich — insbe-

<sup>1</sup> Regensburg, 1792, 115 (anonym erschienen).

<sup>2</sup> Hier als Gegensatz zum „Deutsch-Böhmen“ benützt.

<sup>3</sup> Diese und ähnliche Greuelgeschichten wurden insbesondere durch die vielgelesene *Historia bohemica* des Aeneas Sylvius Piccolomini verbreitet.

<sup>4</sup> *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, Amsterdam 1810, I. 138.

<sup>5</sup> K. M. Komma, *Johann Zach . . .*, Kassel, 1938, 88.

<sup>6</sup> *Die Musik in Böhmen*, Berlin, 1906, III (beide Zitate).

sondere im 15. bis 17. Jahrhundert — zahlreiche deutsche Familien tschechisiert, andererseits tschechische Geschlechter im 18. und 19. Jahrhundert germanisiert. So finden wir unter den tschechischen Schriftstellern des 16. bis 18. Jahrhunderts u. a. folgende deutsche Namen: Thomas Babler († 1556?)<sup>7</sup>, Johann Sixt von Lerchenfels († 1629), W. Widemann († nach 1631), Johann Khern (auch Kherner, † 1612), Johann Tanner (1623—1694), Samuel Greifenfels aus Pilsenburg (tschechische Schriften 1625—1646), Johann Florian Hammer Schmid (1625—1735), Andreas Franz de Waldt (1683—1752)<sup>8</sup>, P. J. Schulknecht († 1765), Johann Theophil Elsner (1717—1782) u. a. m. Der bedeutendste tschechische Barockdichter war Friedrich Bridel (1619—1680)<sup>9</sup>, und von „seiner tschechischen patriotischen Sprache“ spricht der Prager Karl Rosenmüller<sup>10</sup>. Franz Martin Pelzel (1734—1801) sagt über sich, daß er „als ein gebohrner Böhme“ das Deutsche „erst im erwachsenen Alter erlernte“<sup>11</sup>.

Für Deutschböhmen mit tschechischen Namen kann man unzählige Beispiele finden<sup>12</sup>. Will man aber daran festhalten, daß die zuerst aufgezählten Schriftsteller Deutsche waren, so muß man auch die umgekehrte Konsequenz ziehen.

Wir sehen, daß man in Böhmen mit dem Begriff der „Wahlnationalität“ operieren muß. Manche Musikwissenschaftler bemühen sich aber überhaupt um keine Beweisführung in Fragen der Nationalität, so z. B. H. J. Moser<sup>13</sup>: „Mögen Czernohorski, Zelenka, Benda, Tuma, Reida, Mysliveček, Jiraneck, Duschek, Koželuch Tschechen gewesen sein, so waren Zach, Habermann, G. Tzarth, Seeger, Stamitz (=Steinmetz), Gaßmann, Filtz, Pichl, Wanhal, Rößler (Rosetti), Gyrowetz, Dionys Weber nach Blut und Geistesbildung (?) gewiß ausnahmslos Deutschböhmen, während F. X. Richter, Wenzel Müller, J. Wranitzky Deutschmähren gewesen sind.“ Untersuchen wir die „Deutschböhmen“ einmal näher! Zach dürfte K. M. Komma abgeschrieben haben<sup>14</sup>, Seeger scheidet nach Burney eindeutig aus<sup>15</sup>, während die Frage Stamitz noch lange nicht gelöst ist<sup>16</sup>. Für die Nationalität des „Filtz“ haben wir nur die Beweise, die seine Musik birgt und auf die Moser — allerdings später — zu sprechen kommt<sup>17</sup>. „Wanhal“ wird auch durch die falsche Schreibweise seines Namens kein Deutscher<sup>18</sup>. Wollte man nun das beliebte Namenskriterium benützen, dann wären weder Gyrowetz noch Wranitzky Deutsche, obzwar gerade diese beiden es mit großer Wahrscheinlichkeit sind.

Ganz auf Namenshypothesen ist die Beweisführung um J. V. Stamitz' Nationalität aufgebaut worden. Auch die letzten Auseinandersetzungen<sup>19</sup> haben nicht überzeugen können. Interessant ist, daß sowohl P. Nettel mit seinem „Martin Stamec“ (der Großvater) als auch H. Engel mit „Martin Stamez“ von falschen Voraussetzungen ausgehen, an denen P. Gradenwitz schuld ist. Dieser behauptet<sup>20</sup> vom Grazer Landesarchiv die Namensform „Stamez“ erfahren zu haben, korrigiert sich aber selbst<sup>21</sup> dahin, daß der aus Graz mitgeteilte Namen „Stamic“ sei. Als zweiten Beweis benutzt H. Engel den von Gradenwitz übernommenen der

<sup>7</sup> Babler spricht von „unserer tschechischen Sprache“, vgl. Jireček, *Rukověť k dějinám literatury české*, Praha 1875, 40.

<sup>8</sup> Vgl. *Boemici praeconium idiomaticis in Conciones de S. J. Nep.*, Pragae 1730, 342, und *Chválořeč neb kázání . . .* (Prag 1736).

<sup>9</sup> Vgl. J. Vašica, *České literární baroko*, Praha 1938, 25 ff.

<sup>10</sup> Abhandlung von 1697, Univ.-Bibl. Prag, XVII F 11.

<sup>11</sup> *Kurzgefaßte Geschichte der Böhmen*, Prag, 1774, 12.

<sup>12</sup> Vgl. die Vertreter sudetendeutscher Musik, MGG II, 34: Petyrek, Procházka (nicht Prohazka!), Mraczek, Woyrsch, Brabec usw.

<sup>13</sup> *Geschichte der deutschen Musik*, II, 1, 1923, 334.

<sup>14</sup> a. a. O.

<sup>15</sup> *Tagebuch III*, 1773, 8: „Es kostete mich viel Mühe von den böhmischen Musikern Nachricht zu erhalten, denn die deutsche Sprache half mir in diesem Königreiche wenig (!), weil hier der slavonische Dialekt der herrschende ist. Herr Seger sprach jedoch italienisch und war keineswegs zurückhaltend.“

<sup>16</sup> s. weiter unten!

<sup>17</sup> a. a. O., 343: „Fils“ (sic!) hat „eine melodische Empfindung wie sein Landsmann (!) Dvořák“.

<sup>18</sup> M. v. Dewitz, *Jean B. Vanhal*, Diss. München 1933, 8.

<sup>19</sup> Mf. 1949, 270—1, Mf. 1950, 297, Mf. 1951, 261 f.

<sup>20</sup> *J. Stamitz*, I, Brünn 1936, 13.

<sup>21</sup> a. a. O., 52.



„deutschen Freunde“ des Vaters Stamitz. Dieser „deutsche Umgangskreis“ wird von den — bei Gradenwitz z. T. verstümmelten — Namen der Taufpaten des J. V. Stamitz abgeleitet: dem Dechanten Seidl, „P. Wáczlaw Herbst“ (Bürgermeister der Stadt Böhmisches Brod), „Anna Tentianová“ (bei Gradenwitz „Erntianswa“!) und „Katerzina Hoffmanowa“<sup>22</sup>. Vater und Mutter Stamitz sind als „Antonín“ und „Rožyna“ eingetragen. Weder Gradenwitz noch Engel geben jedoch eine Erklärung, warum diese Eintragung anno 1717, die ein Deutscher (der Kaplan Andreas Leopold Schaffner) vorgenommen hat, tschechisch ist, wenn doch alle Implizierten Deutsche waren!

Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren. Der objektive Wissenschaftler wird sich in allen Fällen, wo es an Beweismaterial mangelt, mit dem Begriff „böhmisch“ begnügen müssen.

Mit den tschechischen Namen böhmischer Musiker ist ein weiteres Problem verknüpft: die Orthographie. Die Kataloge des British Museum in London und Groves *Dictionary* haben konsequent die neutschechische Rechtschreibung durchgeführt, während ein Teil der deutschen Wissenschaftler noch an der tschechischen Rechtschreibung des 18. Jahrhunderts festhält oder sich der verschiedenen phonetischen Verstümmelungen der Zeit bedient. Bereits 1774 schrieb Franz Martin Pelzel: „Weil ich in den böhmischen Namen der Städte und Menschen auch die böhmische Orthographie beybehalten habe, so achte ich es für notwendig, eine Anleitung für den deutschen Leser, der unserer Sprache gar nicht kundig ist, herzusetzen . . . Vielleicht wird man mir den Einwurf machen, daß ich mich nach der deutschen Aussprache hätte richten, und diese Namen mit deutschen Buchstaben schreiben sollen . . . Sollte man Schischka statt Žižka, oder Rschitschan statt Ržicžan schreiben, so wäre dies für einen Böhmen ebenso anstößig, als es für den Franzosen oder Engländer unausstehlich seyn müßte, wenn ein Deutscher die Namen Boileau, Rousseau, Shakespeare, Creech nach seiner Aussprache Boalo, Russo, Schekspir, Kritsch verstümmeln sollte“<sup>23</sup>.

Aber auch das Beibehalten altschechischer Orthographie ist — zumindest ohne eine Erklärung — oft abzulehnen. Eine Besonderheit des Tschechischen vor 1800 war, daß man G statt J schrieb (Gežiš = Ježiš), während G nach deutscher Aussprache in tschechischen Wörtern überhaupt nicht existiert; deshalb Jelínek statt Gelinek<sup>24</sup>.

In diesem Zusammenhang soll auch auf die ungenügende Akribie im Zitieren tschechischer Texte, Titel usw., wie sie bei deutschen Wissenschaftlern leider nur allzu oft vorkommt, aufmerksam gemacht werden<sup>25</sup>. Auch hier kann die Sorgfalt englischer Gelehrter als Muster dienen.

Alle besprochenen Fragen hängen mit der Forderung nach Genauigkeit, Verlässlichkeit und Sachlichkeit der wissenschaftlichen Arbeit zusammen. Weitere Probleme müssen hier vorläufig übergangen werden. Wir wollen stattdessen untersuchen, inwieweit der für die böhmische Musikgeschichte repräsentative Artikel der MGG<sup>26</sup> diesen Anforderungen entspricht<sup>27</sup>.

Dem Stichwort „Böhmen und Mähren“ müßte eine auf konzentriertem Wissen aufgebaute, objektive Darstellung der Musikgeschichte dieser Länder entsprechen, ähnlich, wie wir es von anderen Aufsätzen dieser ausgezeichneten Enzyklopädie her gewöhnt sind. Die gedrängte Form eines lexikalischen Beitrags erlaubt es natürlich nicht, weniger wichtige Details zu verarbeiten. Das ist bekannt, der Leser geht also von der Voraussetzung aus, daß die mitgeteilten Tatsachen wichtig, die verschwiegenen von untergeordneter Bedeutung seien. Der Benutzer des Buches darf verlangen, daß der mitgeteilte Stoff dem neuesten

<sup>22</sup> Hoffman ist auch ein bei Tschechen verbreiteter Name, vgl. H. A. Hoffmann in Deutsch-Brod (1642), der sich selbst als „alten Tschedien“ bezeichnet. (*Ocularia neb oči skleněné starého Čechy*, Praha 1637).

<sup>23</sup> Kurzgefaßte Geschichte der Böhmen, Vorbericht, 10.

<sup>24</sup> vgl. MGG, IV, 1630.

<sup>25</sup> vgl. den Aufsatz von R. Quoika, Mf. VII, 1954, 414 ff.

<sup>26</sup> MGG, II, 21 ff.

<sup>27</sup> Wir wollen dem verstorbenen Verf., Kurt Stangl, damit die bona fides nicht absprechen.

Stande der Wissenschaft entspricht und daß ihm zum Selbststudium ein möglichst umfangreiches Literaturverzeichnis zur Verfügung gestellt wird.

Der MGG-Beitrag *Böhmen und Mähren* entspricht keiner dieser Forderungen. Da eine eingehende Kritik eine eigene Studie erfordern würde, wollen wir uns mit der Besprechung einiger — wie uns scheint — wichtiger Einwände begnügen.

Eine objektive Darstellung der Musikgeschichte Böhmens muß die kulturellen Leistungen des tschechischen Teils der Bevölkerung berücksichtigen. Im MGG-Beitrag werden sie zum größten Teil übergangen, was den Eindruck ihrer Bedeutungslosigkeit erwecken muß. Was dort über diesen wesentlichen Teil der böhmischen Musikgeschichte gesagt wird, kann in wenigen Zeilen zusammengefaßt werden:

„Die slawischen Siedler“ sollen „in der Kultmusik (?) Reste direkter byzantinischer Einflüsse . . . aus ihrer östlichen Urheimat mitgebracht“ haben (Sp. 22). Aus einer Abbildung (1) erfahren wir von der Existenz des „sogenannten St. Adalbertsliedes“<sup>28</sup>, und in einem Satz (Sp. 23) wird das wichtige Kapitel über die geistlichen Lieder der Hussiten übergangen: „Die Zeit der Hussitenkriege brachte mit dem Durchbruch eines tschechischen Nationalgefühls vorübergehend (!) auch eine rein tschechische Musik, die sich schon textlich an der Abkehr vom Lateinischen erkennen läßt (!) . . .“<sup>29</sup>. Die (tschechischen) Gesänge der Böhmischen Brüder wurden noch „von den Ausläufern der Musik der Hussitenstürme“ erreicht<sup>30</sup> und erschienen 1931 im Kasseler Neudruck (!)<sup>31</sup>.

„Den Meistersingerzünften ähnlich waren die ‚Literatenchöre‘“ . . . die sich auch „als Wegbereiter des deutschen Gesellschaftsliedes“ verdient machten<sup>32</sup>. Als erster tschechischer Komponist begegnet uns (Sp. 28) Johann Dismas Zelenka und weiter (Sp. 30) sind auf 22 Zeilen die gesamten einheimischen Komponisten des 18. Jahrhunderts aufgezählt, soweit man sie für würdig befunden hat. Bei Zach findet man „einen Schimmer böhmischen Musikantentums“<sup>33</sup>, und H. I. F. Biber kommt ziemlich unmotiviert nach „Joh. Bapt. Kuchar“ (1751—1829) an die Reihe.

Die Mannheimer (Sp. 31) waren „ausschließlich Deutsche“, und Stamitz „traten die Brüder Franz und Georg Benda am preußischen Hof an die Seite“. Ebenso nichtssagend werden andere böhmische Musiker im Auslande — in kleiner Auswahl — präsentiert, darunter „Johann Baptist Wanhal“ und „Johann L. Dussek (1760—1812) in London“. Im Zusammenhang mit der Gründung des Konservatoriums 1811 werden (Sp. 32) unter den Prager Komponisten „Gyrowetz, Woržischek und Kalliwoda“ aufgezählt<sup>34</sup>.

Mit diesen schließt die Erwähnung tschechischer Musik, der Rest des Aufsatzes ist ganz der deutschböhmischen gewidmet. Nur am Schluß werden neben Vertretern deutscher Musikwissenschaft (ohne E. Steinhard) auch die Tschechen aufgezählt (wobei Vl. Helfert zwischen Hostinský und Nejedlý an der Prager Universität figuriert!).

Wir vermissen somit — von der ungenügenden Behandlung der erwähnten Gebiete abgesehen — die Gesänge der Utraquisten, die tschechischen Polyphoner des 16. und 17. Jahrhunderts, die humanistische Musik des 16. Jahrhunderts, eine Erwähnung der bedeutenden Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, die Komponisten des Kremsierer Kreises<sup>35</sup>, alles Gebiete, die von mindestens gleicher Bedeutung sind wie die sudetendeutschen Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, die deutschen Kleinmeister dieser Zeit (die zum großen Teil gar nicht

<sup>28</sup> Mit dem Text „Aus dem St. Adalbertslied“ (!) wird die Federzeichnung nach Batka (a. a. O.) abgedruckt.

<sup>29</sup> Die Tradition des tschechischen geistlichen Liedes ist seither nie abgerissen.

<sup>30</sup> Zwischen den Hussitenkriegen und den Anfängen der Brüderunität (1457) liegen 25 Jahre. Die Tradition hussitischer Lieder wurde durch die Utraquisten weitergeführt.

<sup>31</sup> Womit — wie klar ersichtlich — nicht Weisses Gesangbuch (1531) gemeint ist!

<sup>32</sup> Beiden Behauptungen fehlt jede wissenschaftliche Grundlage. Die Literaten haben sich nicht mit weltlichem Gesang befaßt.

<sup>33</sup> Vgl. mit K. M. Komma, a. a. O.

<sup>34</sup> Keiner von ihnen hat bekanntlich in Prag gewirkt.

<sup>35</sup> Vgl. E. H. Meyer in Mf. IX, 1956, 388 ff.

Deutschböhmen sind) oder die (mehrmals wiederholten) musikalischen Verdienste des Grafen Sporck.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die der deutschböhmischen Sparte des MGG-Aufsatzes gewidmeten Abschnitte einer Kritik zu unterziehen<sup>36</sup>. Einige ausgewählte Beispiele auf scheinbar neutralem Gebiete mögen hingegen zeigen, wie ungenügend unterbaut die Angaben des Artikels sind. Wir erfahren, daß die „Glaubensbewegung“ der Böhmisches Brüder „zu einem nicht geringen Teil von Deutschen inspiriert und getragen . . . wurde“, daß (Sp. 24) „in Anlehnung an die Zünfte . . . besonders in den protestantischen Siedlungen Böhmens und Mährens . . . Meistersingergemeinschaften“ entstanden<sup>37</sup>. Später (Sp. 30) hören wir von einer Reihe von Barock-Oratorien in Prag: „Das alles war ital. Jesuitenbarock ohne eigenes Profil.“ Kein einziges der erwähnten Werke ist erhalten geblieben. Ähnlich über die adeligen Kapellen: „Ein anschauliches Beispiel ist die Musikpflege auf dem Schloß Lyssa des Grafen Franz Anton Sporck“, obzwar wir gerade über diese Kapelle so gut wie nichts wissen. Auch in bibliographischen Angaben sind Fehler zu finden, die mit Leichtigkeit hätten vermieden werden können, so im Abschnitt über Volkslieder (Sp. 34–35): „Als erstes bedeutendes deutsches Sammelwerk entstanden schon 1817 J. G. Meinerts ‚Alte deutsche Volkslieder . . .‘, bei den Tschechen gab (Karel) Jaromir Erben (die) erste größere Sammlung heraus.“ Erbens erste Sammlung erschien bekanntlich erst 1844, während die erste tschechische Volksliedersammlung (mit Melodien) schon 1825 herauskam<sup>38</sup>. Ihr folgte 1835 die bedeutende Sammlung mährischer Volkslieder von Fr. Sušil<sup>39</sup>. Eine das ganze Gebiet berücksichtigende Sammlung deutschböhmischer Volkslieder erschien übrigens erst 1891<sup>40</sup>.

Der Aufsatz schließt mit einem fragmentarischen Literaturverzeichnis, dessen Lücken durch kein ersichtliches System zu erklären sind. Was zitiert wird und was nicht, scheint reiner Zufall zu sein. Aus J. Hutters verdienstvollem Werk über die Notation in Böhmen<sup>41</sup> wird z. B. der Tafelband, nicht aber das zweibändige Buch selbst zitiert! Was dafür V. Noseks *The spirit of Bohemia* (London 1927) mit der böhmischen Musikgeschichte zu tun hat, ist nicht unmittelbar einleuchtend. An Musikzeitschriften werden drei deutsche, aber keine einzige der achtzehn tschechischen angeführt, obzwar sie z. T. (Cyril) Beiträge enthalten, deren Kenntnis eine Vorbedingung für jeden ist, der sich mit der Musikgeschichte Böhmens befassen will.

So weit über den Artikel *Böhmen und Mähren*, seine Tendenz und seine sachlichen Unzulänglichkeiten. Wir wollen hoffen, daß uns in einer Neuauflage von MGG eine objektivere Darstellung erwartet.

Unter den übrigen bisher erschienenen Beiträgen in MGG betrifft vor allem der Aufsatz über die Böhmisches Brüder die böhmische Musikgeschichte<sup>42</sup>. In sachlicher, informativer Form entspricht er den Intentionen des Buches, ohne allerdings dem wesentlichen tschechischen Anteil die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen. Die grundlegenden, tschechischen Gesangbücher der Brüderunität werden oberflächlich und — wie uns scheint — ohne tiefergehende Kenntnis des Inhalts behandelt. So wird der Zusammenhang des ersten erhaltenen Gesangbuchs von 1501 mit den geistlichen Liedern der Utraquisten nicht erkannt<sup>43</sup>. Neben den Erscheinungsdaten der weiteren Ausgaben hätte auch der nicht unwesentliche

<sup>36</sup> Vgl. G. Reichert, VII Mf. 1954, 80.

<sup>37</sup> Nachweisbar sind nur zwei (in Eger und Iglau). Im erwähnten Trautenau hielt ein Weber aus Meißen am 12. 5. 1585 und am 11. 6. 1589 am Schloß „Schule“, vgl. *Časopis Českého Musea*, 1896, 334.

<sup>38</sup> *České písně*, enthält 300 Lieder, kann also wohl als „größere Sammlung“ gelten.

<sup>39</sup> 2. Band 1840, die große Sammlung Sušils 1859 (1320 Lieder).

<sup>40</sup> A. Hruschka und W. Toischer, *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*, Prag 1891 (mit 74 Melodien).

<sup>41</sup> *Česká notace*, I, *Neumae* (1926), II, *Nota choralis* (1930).

<sup>42</sup> MGG II, 36 ff. (W. Blankenburg).

<sup>43</sup> Ein unvollständiges Exemplar im Nationalmuseum Prag, 25 F 3. Der Druck durch Severins Druckerei war am 13. 1. 1501 beendet und enthält unter 89 Liedertexten (ohne Melodien) nur 21 Brüderlieder. Die restlichen 68 Lieder des 15. Jahrhunderts hat der utraquistische Priester Václav Miřinský († 1492 ?) gesammelt. Der Drucker des Gesangbuchs ist durch P. Spunar ermittelt worden (*Časopis Národního Musea*, Praha, 1953, 56 ff.)

Umfang der Gesangbücher erwähnt werden müssen. Aus der Zahl der tschechischen Brüderlieder ist deren absolute Überlegenheit über die deutschen Brüderlieder ersichtlich<sup>44</sup>. Abzulehnen ist die Behauptung, daß den Brüdern „das Verdienst gebührt, zum ersten Male die Volkssprache in größerem Umfang in den Gottesdienst eingeführt zu haben“<sup>45</sup>. Dieses Verdienst gebührt den taboritischen und z. T. den Prager Hussiten<sup>46</sup>, deren Liturgie tschechisch war. Auch die Utraquisten führten — allerdings erst im 16. Jahrhundert — eine tschechische Liturgie ein. Bei den Böhmisches Brüdern kann man nach den bisherigen Forschungsergebnissen nur feststellen, daß das geistliche Lied wohl der einzige gesungene Bestandteil des Gottesdienstes war.

Ein Problem der deutschen wie der böhmischen Musikgeschichte ist Weisses *Gesangbuchlein* (1531). Der MGG-Aufsatz kompliziert dieses Problem noch durch einen Lesefehler. Weisses „Vorrhede“ erwähnt nicht ein „lat. Cancional“ (MGG, Sp. 39), sondern „*ewer alt sampt d. behmischen brued. Cancional*“. Da die deutsche Brüderunität in Landskron ursprünglich aus deutschen, hussitischen Waldensern bestand, muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß sie entweder ein deutsches hussitisches Gesangbuch besaß oder über eine deutsche Übersetzung der tschechischen Brüdergesänge verfügte.

Der Ursprung der Weisen wird z. Z. untersucht. Da keine Brüdermelodien vor 1541 erhalten sind, müssen vor allem die utraquistischen bzw. die älteren hussitischen Weisen berücksichtigt werden. Es ist interessant, daß B. Stäblein, der die liturgischen Weisen untersucht hat<sup>47</sup>, von der Voraussetzung ausgeht, Weisse habe sie aus den lateinischen liturgischen Vorlagen übernommen. Viel wahrscheinlicher ist aber, daß sie über die utraquistischen und Brüdergesangbücher, die ja weitgehend liturgische Melodien kontrafizierten, in Weisses Gesangbuch gelangten. Dem würden die zahlreichen Abweichungen von liturgischen Vorlagen entsprechen. Dem Verlust der beiden tschechischen Gesangbücher von 1505 und 1519 kann auch der Umstand zugeschrieben werden, daß man bisher nur einen kleinen Teil der Texte bei Weisse als Umdichtungen tschechischer Vorlagen erkannt hat. Wir wissen, daß nur ein Teil der tschechischen Lieder jener Ausgaben in die Gesangbücher von 1541 und 1561 übernommen worden ist<sup>48</sup>.

Sowohl textliche als auch musikalische Fragen dieser Art lassen sich nicht ohne eingehende Kenntnis des tschechischen geistlichen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert behandeln. Das beweisen auch die beiden (MGG Sp. 40) mitgeteilten Weisen, die als „bestimmte Melodietypen“ dargestellt werden. Die erste Melodie stammt aus dem hussitischen Lied „*Jesu Kriste, králi*“<sup>49</sup>, die andere entspricht dem Brüderlied „*Věrná duše radostně*“ und gehört wohl ebenfalls ins 15. Jahrhundert. Es ist der rhythmische und z. T. auch melodische Liedtypus des „*Ktož jsú boží bojovníci*“, wie er uns bereits aus Varianten des Kantionals von Jistebnitz (um 1420) bekannt ist<sup>50</sup>.

Auch die „*viel radikalere Lösung von den ma. gottesdienstlichen Formen*“, die (Sp. 40, unten) der Brüderunität zugeschrieben wird, ist nur aus eingehender Kenntnis der Liturgie ihrer Vorbilder, der Taboriten, zu verstehen<sup>51</sup>. Die Zusammenhänge mit dieser radikalen Partei hätten erkannt werden müssen.

Schließlich wollen wir noch darauf aufmerksam machen, daß der Herausgeber des deutschen Gesangbuches von 1544, „*Johann Horn*“, mit dem auch unter dem latinisierten Namen

<sup>44</sup> R. Wolkan, *Das deutsche Kirchenlied der Böhmisches Brüder im XVI. Jahrhundert*, 1891, 78, nimmt an, daß die Lieder der tschechischen Sammlung 1561 alle bekannten umfassen. Dies ist durch O. Hostinský, *Rozpravy České Akademie etc.*, Praha 1896, XLI ff. überzeugend widerlegt worden.

<sup>45</sup> MGG, II, Sp. 38.

<sup>46</sup> Die tschechische Liturgie der hussitischen Parteien ist bei Z. Nejedlý, *Dějiny husitského spěvu za válek husitských*, Praha 1913, 133–240, 371–597, eingehend behandelt worden.

<sup>47</sup> *Mf.* V, 1952.

<sup>48</sup> Vgl. O. Hostinský, a. a. O., XXXIX ff.

<sup>49</sup> Kantional von Jistebnitz (um 1420), S. 67–8 (Nationalmuseum Prag, II C 7).

<sup>50</sup> z. B. das Lied „*Dobrodienie pamatujeme*“ (Kantional Jistebnitz 90), oder „*Narozenie pana Jezu Krista*“ (ibid. 93–4).

<sup>51</sup> Vgl. Z. Nejedlý, a. a. O., 133 ff.

„Cornu“ bekannten Herausgeber des tschechischen Gesangbuches (1541) Jan Roh identisch ist. Roh war (den Nachrichten der Brüder zufolge) kein Deutscher<sup>52</sup>.

Für die böhmische Musikgeschichte verlieren die Brüder nach 1621 einen Teil der Bedeutung, obzwar zahlreiche ihrer Lieder (katholisiert) in katholischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts abgedruckt wurden. Immerhin hätte die Amsterdamer Ausgabe des Brüdergesangbuches durch Jan Amos Komenský (Comenius) erwähnt werden müssen<sup>53</sup>.

Diese Einwände wollen den Wert des MGG-Aufsatzes nicht verringern. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß auch für Fragen der deutschen Musikgeschichte eine objektive Wertung der tschechischen kulturellen Leistungen von größter Bedeutung sein kann.

## Aus dem Schrifttum zum Mozart-Jahr 1956

Nachlese

VON WILLI KAHL, KÖLN

Als in der Mitte des Jahres 1956 an dieser Stelle<sup>1</sup> ein Sammelbericht über die Mozartliteratur des Gedenkjahres vorgelegt wurde, konnte er natürlich nur ein vorläufiges Referat sein. Es war vorauszusehen, daß weitere Erscheinungen eine Nachlese zum Ende des Gedenkjahres oder bald danach notwendig machen würden. Sie kann aber auch diesmal nur in einem beschränkten Ausschnitt gegeben werden. Inzwischen ist in deutscher Sprache ein Mozart gewidmetes größeres Sammelwerk erschienen<sup>2</sup>, das einen Vergleich mit dem schon gewürdigten, von G. Abraham herausgegebenen *Mozart Companion* nahelegen könnte. Aber das ist nur mit Vorbehalt möglich. Will das Schweizer Sammelwerk in erster Linie wohl den Musikliebhaber ansprechen, so wendet sich der *Mozart Companion* in der nach Gattungen aufgeteilten Einführung in Mozarts Schaffen nach Inhalt, Darstellung und Textgestaltung wesentlich mehr an den Kenner und bringt auch der Forschung manchen echten wissenschaftlichen Ertrag. Dem entspricht jetzt auch die thematische Ausweitung, die die Zahl der „Aspekte“ über die WerkGattungen hinaus auf Leben und Charakter, Briefe, Nachruhm und Nachleben Mozarts in der Dichtung ausdehnt. B. Paumgartner geht präluierend zum Inhalt der Sammlung von Goethes hellseherischem Wort über die in Mozarts Werken liegende „zeugende Kraft“ aus, „die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte“. W. Fabian gelingt in einer Studie über Mozarts *Leben und Charakter* am Rande mit wenigen Strichen auch ein treffendes Bild Konstanzes. Wie J. P. Larsen im *Mozart Companion*, so nimmt auch hier ein namhafter Haydnforscher, H. C. Robbins Landon zu Mozarts sinfonischem Schaffen Stellung, natürlich auch er mit manchen Seitenblicken auf Haydn und im übrigen mit einer guten Kenntnis der sinfonischen Produktion vor und um Mozart. Bemerkenswert ist die verdient hohe Einschätzung der Prager Sinfonie (KV 504). Im Abschnitt über die Konzerte ist es A. Orel vor allem um die Wandlung von Mozarts Konzertbegriff zu tun. W. Georgiis Beitrag über die Klaviermusik verrät in gleicher Weise den kenntnisreichen Historiker der Klaviermusik wie den erfahrenen Praktiker, etwa mit dem Vorschlag (S. 108), die g-moll-Fuge (KV 401) wegen schwieriger Dezimengriffe vierhändig zu spielen oder mit den nützlichen Hinweisen auf das Problem des Mozartflügels und den Vortrag Mozartscher Klaviermusik (Artikulation und Dynamik). Übrigens hat A. Einstein die genannte Fuge als das unmittel-

<sup>52</sup> Vgl. *Časopis Českého Musea*, 1843, 192, J. Jireček, *Rukověť k dějinám literatury české*, Praha 1875, II, 183 und J. Jakubec, *Dějiny literatury české*, I. Praha 1929, 642 ff. Roh werden bedeutende Verbesserungen der tschechischen Rechtschreibung zugeschrieben.

<sup>53</sup> Amsterdam 1659, 2. Ausgabe, Prag 1786.

<sup>1</sup> Mf. IX, 1956, S. 309–316.

<sup>2</sup> *Mozart. Aspekte*. Hrsg. von Paul Schaller u. Hans Kühner. Olten & Freiburg i. Br.: Walter (1956). 360 S.

bare Vorbild für Schuberts vierhändige Orgelfuge e-moll vom Juni 1828 nachgewiesen (*Schubert. Ein musikalisches Portrait*, S. 321). Bei den Ausführungen A. Roeselers über die Kammermusik fragt man sich, ob dem Verf. die grundlegende Arbeit von E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, 1939, nicht bekannt war. Hier ist der Weg von der Generalbaß-Sonate zur Klaviersonate mit ad-libitum-Violine, über den Verf. (S. 123) eine überzeugende Darstellung in der Literatur vermissen zu müssen glaubt, in aller Breite geschildert. P. Nettls Studie über *Tanz und Tanzmusik* ist musikgeschichtlich, soziologisch, kulturhistorisch und choreographisch gleich fesselnd. Die Gebrauchs- wie die Sinfonienmenuette Mozarts erwachsen aus alpiner Grundlage (S. 148). R. Elvers' Abhandlung über die Polyphonie zeigt den Unterschied des polyphonen Elements in den Jugendwerken (stets „akkordisch-homophon“ bestimmt) zum Spätwerk mit seiner „Polyphonisierung“ des musikalischen Materials nach dem Bekanntwerden mit den barocken Formen des Kontrapunkts. J. B. Hilbers Bemerkungen zur Kirchenmusik sind ein warmherziges Bekenntnis zu Mozarts „*Anima catholica*“ (S. 186) mit besonderer Wertschätzung auch des Frühschaffens, zugleich kluge Worte eines Kirchenmusikers aus praktischer Erfahrung zur Frage der Liturgiefähigkeit von Mozarts Kirchenmusik und zu aufführungspraktischen Problemen. Einen Sonderfall aus dem kirchenmusikalischen Bereich greift W. Kurthen, seit seiner Bonner Dissertation von 1918 über Mozarts kirchenmusikalische Jugendwerke (Abdruck in *ZfMw.* III, 1921) als einer der besten Kenner der Materie bekannt, mit einer gehaltvollen Analyse des „*Ave verum*“ heraus. Noch einmal meldet sich P. Nettel zum Wort mit einem Abschnitt über das Lied, wobei natürlich *Das Veilchen* in den Mittelpunkt gerückt ist. H. Goerges nimmt den Gegenstand seiner Kieler Dissertation von 1937 wieder auf und behandelt das Phänomen des Todes bei Mozart als ein klangsymbolisches Problem, wobei das Individuelle des Todesgefühls bei jeder seiner Bühnengestalten scharf beleuchtet wird. Ein lichtvolles Gegenstück dazu bildet das Thema von H. Kühners Studie über *Das Universum der Liebe in Mozarts Meisteropern*. Auch Außenseiter kommen in diesem Symposium der Musikschriftsteller zu Wort, so der durch seine theologischen Schriften bekannt gewordene H. Urs von Balthasar mit Bemerkungen über das Abschiedsterzett der *Zauberflöte* oder J. Mühlberger mit einem kenntnisreichen Beitrag über Mozart in der Dichtung. Den „Europäer“ Mozart behandelt H. E. Jacob mit teils klärenden, teils aber auch übertreibenden Worten über den „französischen Akzent“ in Mozarts Europäertum. „*Zu jeder Zeit seines kurzen Lebens war Wolfgang Mozart auch Franzose*“, heißt es S. 295. H. Engels abschließendes Urteil über das Mozartbuch des Verf. von 1955 (*Mf.* IX, 1956, S. 484), zu den „Berufenen“ in der Flut der Mozartliteratur des Gedenkjahres könne er nicht gerechnet werden, läßt sich jedenfalls aus dem vorliegenden Beitrag nicht widerlegen. Erwähnen wir noch das gut orientierende Schlußkapitel A. Orels *Des Meisters Nachruhm* und die Schilderung von Mozarts Briefstil, dem I. Voser-Hoesli schon in ihrer Zürcher Dissertation von 1948 reizvolle Erkenntnisse abgewonnen hatte. „*Mozarts Partituren zeigen ein Notenbild, wunderbar strukturiert aus rhythmischen und melodischen Formeln; auf Mozarts Briefseiten erstehen in ähnlicher Weise musikalische Gebilde*“ (S. 305). Zuletzt aber darf über allem Gehaltvollen, das dieser Sammelband in breiter Fülle darbietet, etwas Formales nicht übersehen werden, mit dem ihm der *Mozart Companion* weit überlegen ist. Es fehlt in manchem eine redaktionelle Vereinheitlichung der Darstellung und des äußeren Schriftbildes. Nur selten (bei Georgii, Goerges, Kurthen und Robbins Landon) sind einzelnen Abschnitten Anmerkungen als Belege für den Text oder als zusammenfassende und weiterführende Literaturangaben zum jeweiligen Gegenstand angehängt. Anmerkungen als Fußnoten sind überhaupt verpönt. Dafür belasten sie immer wieder in schwerfälligen eckigen Klammern das Schriftbild des Textes. Leider stehen auch dann und wann Autorennamen ohne näheren Nachweis des Zitats sozusagen im leeren Raum. Was nützt das dem Leser?

Eine der wertvollsten Erscheinungen der Mozartliteratur aus den letzten Jahren, H. Den-

nerleins Buch über Mozarts Klaviermusik liegt in zweiter Auflage vor<sup>3</sup>. Der Zusatz *Die Welt seiner Klavierwerke* erläutert einschränkend den vielleicht falsche Vorstellungen erweckenden Titel *Der unbekannte Mozart*. Das „Unbekannte“ sind in diesem Falle weniger unbekannte Klavierwerke, als neugewonnene Erkenntnisse über „die Bauformen und die Werkgesetzmäßigkeit der Sonaten und Einzelkompositionen für Klavier“ (S. IV). Mit tief eindringenden, oft recht temperamentvoll durchgeführten Untersuchungen geht Verf. dem Formleben der einzelnen Werke, zugleich mit einer durchsichtigen Anordnung des umfangreichen Stoffes nach, und da eben stößt der Musikliebhaber, dem das Buch ein brauchbarer Wegweiser durch Mozarts Klavierschaffen sein will, von Fall zu Fall auf zu Unrecht vergessene Werke. Immer denkt der Verf. an die Auswertung seiner reichen Ergebnisse, die übrigens dankenswerterweise am Schluß noch einmal übersichtlich zusammengefaßt werden, für die vielen Aufgaben der Praxis. Ein Beispiel für manche andere: Die zuletzt noch durch W. Rehbergs Ausgabe bei Schott (1931) etwas in Verruf gekommenen „Wiener Sonatinen“, bekanntlich Klavierauszüge von fünf Divertimenti für Bläser, sind sicher unechte Klavierwerke, aber sie haben wieder einmal einen unbekanntem Mozart breiteren Kreisen bekanntgemacht. Nennt man sie nach dem Vorschlag des Verf. (S. 237) auf Grund ihrer Bindung an Mozarts Beziehungen zum Hause Jacquin künftig „*Jacquin-Musiken. Sonatinenfassung der fünf Bläserdivertimenti (KV, Anh. 229, 229a) für 2 Bassethörner und 1 Fagott*“, so sind, wenn nur auf Urgestalt und Bearbeitung hingewiesen wird — worüber sich Rehberg völlig ausschweigt — damit immerhin aus einem „unbekanntem Mozart“ spielbare Sonatinen gewonnen. Nun noch ein Wort zur zweiten Auflage als solcher. Der Text der ersten ist nahezu unverändert geblieben. S. 35 ist ein bisher versehentlich ausgefallenes Notenbeispiel eingesetzt, S. 167 ist das Thema der Fuge für zwei Klaviere KV 426 nach dem Text der neuen Gesamtausgabe mit Keilen versehen, S. 197 hat sich allerdings beim letzten Wort ein Druckfehler eingeschlichen („Gar.“ statt „G.-Var.“). Die Nachträge der ersten Auflage sind zwar nicht in den Text eingearbeitet, aber immerhin um einiges vermehrt. Nur wenig bleibt hier ergänzungsbedürftig. Zu S. 320: Der Lüneburger Kongreßbericht mit R. Haas' Beitrag *Bach und Wien* ist inzwischen erschienen. E. F. Schmidts zitierter Aufsatz steht in Jahrgang 111, nicht III der Zeitschrift für Musik. Von B. A. Wallners Urtextausgabe der Klavierstücke Mozarts ist 1956 eine neue verbesserte Auflage erschienen.

Über A. Hyatt Kings *Mozart in Retrospect* ist an dieser Stelle<sup>4</sup> bereits ein ausführliches Referat von H. Engel erschienen. So mag hier ein kurzer Hinweis darauf genügen, daß nunmehr im Rahmen der von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ eine von Br. Grusnick besorgte Übersetzung des ersten Kapitels vorliegt<sup>5</sup>.

Es gibt eine Art von Pflichtstücken in der Gedenkjahrliteratur über einzelne Komponisten: die Darstellungen ihrer Beziehungen zu verschiedenen Ländern. So behandelt auf ihre eigene Weise eine Schrift das Thema *Mozart und Frankreich*<sup>6</sup>. Es handelt sich um den Katalog einer von der Pariser Bibliothèque Nationale veranstalteten Mozartausstellung, der letzten in der Reihe der Ausstellungen des Mozartjahres. Wien, London, München und Mailand waren vorangegangen, Frankreich selbst hatte zuvor noch eine Ausstellung im Pavillon de Vendôme zu Aix-en-Provence. Mit besonderer Betonung will J. Cain, der Generaldirektor der Nationalbibliothek, im Vorwort den Katalog *Mozart en France* und nicht „*Mozart et la France*“ genannt wissen, denn daraus hätte sich, meint er, bei der Fülle des Stoffes gleich ein ganzes Buch ergeben müssen. Aber selbst bei solcher thematischer Einschränkung kann

<sup>3</sup> Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*. Die Welt seiner Klavierwerke. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955. XII, 328 S., 6 Taf.

<sup>4</sup> Mf. IX, 1956, S. 484—486.

<sup>5</sup> A. Hyatt King: *Mozart im Spiegel der Geschichte 1756—1956. Eine kritische u. bibliographische Studie*. (Übers. v. Bruno Grusnick.) Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1956. 48 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. v. d. Gesellschaft f. Musikforschung. Nr. 9.)

<sup>6</sup> (François Lesure:) *Bibliothèque nationale. Mozart en France*. Paris (1956: Tournon). VIII, 76 S.

man die Fülle des ausgestellten Materials an Autographen, Ausgaben und Bildern nur bewundern, dessen geschickte Aufteilung durch die sachkundigen Erläuterungen von Fr. Lesure noch besonders zur Geltung kommt. Natürlich hatte die Nationalbibliothek auch Stücke aus anderen Pariser Bibliotheksbeständen herangeholt, vor allem aus dem Conservatoire de Musique und der Opernbibliothek, abgesehen von sonstigem, auch auswärtigem öffentlichen und privaten Museums- und Bibliotheksbesitz. Das Glanzstück der Ausstellung mußte natürlich das Autograph der *Don-Giovanni*-Partitur aus dem Conservatoire werden, das ihm 1889 von der Sängerin Pauline Viardot-Garcia geschenkt worden ist. Besonders verdienstlich ist Lesures bibliographische Zusammenstellung einiger Pariser Erstausgaben Mozartscher Werke in einem Anhang des Katalogs.

Ergibt sich hier ein reiches Bild von Mozarts Beziehungen zu Frankreich auf der dokumentarischen Grundlage eines Ausstellungskatalogs, so gilt ein anderes Dokumentenwerk den drei italienischen Reisen<sup>7</sup>. Der von A. della Corte bearbeitete zweite Teil bringt die Reisebriefe in einer Übersetzung von A. Bozzone, der erste gibt eine fortlaufende Darstellung vom Verlauf der Reisen von der Hand G. Barblans, der wiederum bestimmte Abschnitte, z. B. über Verona, Mantua, Bologna, Florenz besonderen Kennern der jeweiligen Lokalgeschichte übertragen hat (R. Brenzoni, A. Damerini, R. Lunelli, E. Schenk, L. F. Tagliavini). Nebenbei liest man auch einen kulturgeschichtlich interessanten Beitrag über das italienische Reisewesen im 18. Jahrhundert. Über die aus der Literatur bekannten Tatsachen hinaus wird die Darstellung der Reisen und Aufenthalte in Italien mit vielen neuen archivalischen Notizen und anderen Quellenfunden unterbaut. Ein Kalendarium der Reisen und ein Verzeichnis der „nel periodo ‚italiano‘“, also allgemein zwischen Ende 1769 und Frühjahr 1773 entstandenen Werke Mozarts leiten vom ersten Teil zum Briefteil über. Noch ist des überaus eindrucksvollen Bildschmucks zu gedenken, der sich vielfach alter Stiche bedient und auf 35 Tafeln manches Seltene aufzuweisen hat.

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Schrift, die sich mit dem Thema *Mozart und Böhmen* befaßt<sup>8</sup>. Die Beiträge der sechs Verfasser sind freilich von unterschiedlichem Wert, wobei man auch noch in Kauf nehmen muß, daß die Übersetzung der meisten ins Deutsche sich auf weite Strecken hin kaum über den Stand primitiver Stilübungen erhebt. In welcher Ideologie sich das Mozartbild, insbesondere das Bild Mozarts in seiner Zeit in tschechoslowakischer Sicht mitunter bewegen muß, ist unschwer zu erraten. Man lese etwa B. Karáseks einleitenden Beitrag. In Mozarts Werk „kämpfen — auch im positiven Sinne des Wortes — nur Einzelne und wieder eher (!) nur gegen Einzelne. Die Kraft der Masse fühlt Mozart noch nicht.“ Es war erst Beethoven gegeben, „die Kraft des Kollektivs in der deutschen Oper zu gestalten. So können wir auch am besten den Unterschied zwischen den Welten beider Meister ergründen“ (S. 28). Dem „Europäer“ Mozart, wie ihn H. E. Jacob in dem oben besprochenen Sammelband schildert, tritt bei Karásek Mozart „schon seit seinen Lebzeiten als sozusagen tschechischer Komponist“ gegenüber (S. 34 f.), und das vor allem, weil dem von Wien Enttäuschten in Prag die großen Erfolge beschieden waren, weil „gerade in Prag das Größte und Revolutionärste, was Mozart geschrieben, gesiegt hat“ (S. 36). Anders natürlich, wenn G. Knepler den tschechischen Elementen in Mozarts Stil nachspürt. In J. Jirkos Beitrag mit dem phrasenhaften Titel *Schönheit und Harmonie im Werk W. A. Mozarts* ist immerhin die Zusammenschau von *Zauberflöte* und *Wilhelm Meister* bemerkenswert unter dem Gesichtspunkt „der humanistischen, im weiteren Sinne des Wortes pädagogischen Tendenz, die den Weg zur Vervollkommnung des Menschen in seiner Erziehung zur wahren Erkenntnis, zur moralischen Reife sieht“ (S. 70). K. Koval (*Prag und die Tschechen im Leben W. A. Mozarts*) konnte das bisher unbekanntes Datum der zweiten Ankunft Mozarts

<sup>7</sup> Guglielmo Barblan e Andrea della Corte: *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*. (Milano): Ricordi (1956). 306 S.

<sup>8</sup> W. A. Mozart. Zum 200. Geburtstag. Hrsg. zur internat. musikwiss. Mozartkonferenz in Prag, Mai 1956. (Plzeň 1956: Westböhm. Druckereien.) 113 S. (Zeitschrift d. Verbands tschechoslowakischer Komponisten Hudební Rozhledí. Jubiläums-Nr.)



in Prag ermitteln (10. September 1787) und etwas über den von Mozart in Prag unterrichteten Sänger und Philosophen Fr. Vl. Hek beibringen. R. Smetana (*Mozarts Musik im Lied tschechischer Bänkelsänger*) liefert einen Beitrag zum Nachleben der *Zauberflöte* in Böhmen. Das wissenschaftlich ertragreichste Kapitel der Schrift ist wohl V. J. Sýkoras Untersuchung der Beziehungen Mozarts zum Ehepaar Dušek. Der Verf. kann sich auf seine Arbeit an einem thematischen Katalog der Werke Dušeks berufen und feststellen, daß Dušek nicht mehr als Mozartepigone gelten kann, sondern den Typus eines „*tschechischen Klassikers*“ vertritt (S. 107).

Sozusagen am Rande der Mozartliteratur des Gedenkjahres steht eine neue Faksimileausgabe der *Violinschule des Vaters*<sup>9</sup>. Sie legt dem Text im Gegensatz zu der Paumgartnerschen nach der Erstausgabe von 1756 (1922) die dritte vermehrte Auflage des Werkes von 1787 zugrunde, aus dem Todesjahr L. Mozarts und somit eine echte Ausgabe „letzter Hand“. Beigegeben ist ein mit Anmerkungen über gewisse Fragen verbundener Revisionsbericht. Bekanntlich hat L. Mozart für seine *Violinschule* als Unterrichtswerk zu Unrecht ein Prioritätsrecht in Anspruch genommen. Der Herausgeber weist in seinem Geleitwort zu dieser Frage auf die *Geschichte des Violinspiels seines Vaters* (1923) hin, übersieht dabei aber leider die wichtige Arbeit von K. Gerhartz, *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*, ZfMw., VII, 1925, S. 553 ff.

In unmittelbarem Zusammenhang miteinander stehen zwei Veröffentlichungen aus der Welt der Kindheit Mozarts: das vom Vater für Nannerl angelegte Notenbuch als Urtextausgabe nach dem Original im Salzburger Mozart-Museum<sup>10</sup> sowie eine Zusammenstellung der frühesten Kompositionen Mozarts mit den ursprünglich dem Nannerl-Buch zugehörigen Stücken<sup>11</sup>. Das Nannerl-Buch stellt sich den frühen Notenbüchern, dem schon von H. Abert veröffentlichten „*Notenbuch für Wolfgang*“ und dem von Schünemann herausgegebenen „*Londoner Notenbuch*“ zur Seite. Freilich wirkt es gegenüber dem für Wolfgang angelegten „*familiärer und intimer*“, wie E. Valentin im Vorwort zu dieser ersten Ausgabe meint. „*Die ganze Kindheitsgeschichte Mozarts tut sich in diesen Blättern auf.*“ Hier lernen wir den Ursprung von Mozarts musikalischer Tätigkeit an den Dokumenten kennen. In diese Blätter ließ sich der Vater die ersten Kompositionen Wolfgangs diktieren und dieser trug, sicher auch auf den frühen Reisen, selbst manches ein. Im übrigen ist das Heft die zeitübliche Sammlung von „*Handstücken*“ für den Anfangsunterricht, entsprechend dem Notenbuch für Wolfgang. Einige, aber nicht alle Autoren sind auch hier von Leopold benannt.

Die Stücke Wolfgangs sind aus der vorliegenden Ausgabe ausgeschieden, aber, wie gesagt, in die zweite genannte Veröffentlichung übernommen, die ihre ganz besondere Bedeutung dadurch gewinnt, daß sie den Inhalt zweier bisher verschollener Blätter auch in Faksimile wiedergibt. Sie gehören zu den Blättern mit Kompositionen des Bruders, die seine Schwester aus ihrem Notenbuch später herausgerissen und verschenkt hat. H. J. Laufer in London hat sie aus seinem Besitz jetzt zur Erstveröffentlichung zur Verfügung gestellt. Sie enthalten in der Tat die ersten vom Vater aufgezeichneten Kompositionen des jungen Mozart, ein Andante, zwei Allegri und ein Menuett, dazu ein Intervallenschema von der Hand L. Mozarts. Damit ist nun die „*geheiligte Ordnung des Köchel-Verzeichnisses*“ in seinem Anfang erschüttert worden, weil die hinzugewonnenen Stücke auf Frühjahr bzw. Dezember 1761 zu datieren sind, also zeitlich vor dem Menuett mit der bisherigen Nummer KV 1 (1761/62) liegen müssen. Der Herausgeber Valentin schlägt daher eine Umgruppierung vor, nachdem KV 1 in seiner Vorrangstellung jetzt nicht mehr zu halten ist. Das Andante soll nun KV 1a, die beiden Allegri müssen KV 1b und KV 1c heißen und das Menuett KV 1d,

<sup>9</sup> Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*. Als Faksimile hrsg. v. Hans Joachim Moser. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. 268 S.

<sup>10</sup> Leopold Mozart: *Nannerls Notenbuch 1759*. *Nannerl's Music-Book*. Hrsg. v. Erich Valentin. (München): Rinn (1956). 75 S.

<sup>11</sup> Edward J. Dent, Erich Valentin: *Der früheste Mozart*. Hrsg. in Verbindung mit H. J. Laufer v. d. Deutschen Mozart-Gesellschaft. (München): Rinn (1956). 62 S.

das G-dur-Menuett aber statt KV 1, wie bisher, KV 1e. Die alte Frage, ob das diesem Menuett KV 1 zugewiesene C-dur-Trio nicht doch als ein selbständiges Stück aufzufassen ist, beantwortet Valentin in eben diesem Sinne und gibt ihm die neue Nummer KV 1f. Sollte dieses vermeintliche Trio — auch das ist schon vermutet worden — auch noch zeitlich später liegen, so müßte das freilich eine völlige Umordnung der frühen Köchelnummern zur Folge haben. Dieser sorgfältig auf den Urtext zurückgeführten Sammlung der frühesten Kompositionen Mozarts geht eine sachkundige, mit reichen Anmerkungen belegte Einleitung des Herausgebers voran, eine feine psychologische Studie zum Frühschaffen des Meisters. Es werden die Klavierwerke von 1761 bis 1763 vorgelegt. E. J. Dent steuerte ein Geleitwort bei.

Eine andere Urtextausgabe kann unseren Singkreisen und jedem geselligen Musizieren reiche Anregungen bieten. G. Wolters legt nicht mehr und nicht weniger als eine, übrigens sehr handliche, Gesamtausgabe der Mozartschen Kanons in ihrer musikalischen und textlichen Originalgestalt vor<sup>12</sup>. Die Anmerkungen bilden einen in jeder Hinsicht vorbildlichen Revisionsbericht mit gewissenhafter Beantwortung selbst der letzten auftauchenden Frage, gelegentlich auch sprachlicher Art, wenn die Texte es nahelegen. Mit Recht kann der verdienstvolle Herausgeber das Ganze des Notenteils zusammen mit dem streng wissenschaftlichen Apparat eine „mozartfröhliche Wissenschaft“ nennen. Sicher kann man in manchen dieser Kanons mit ihren derben, unverblühten Späßen klingende Gegenstücke zu charakteristischen Seiten von Mozarts Briefstil erblicken. Freilich ließ sich hier bei der Einheit von Wort und Ton nichts auslassen oder nur verschämt andeuten wie bei manchen Briefausgaben. Statt dessen haben es frühere Herausgeber der Kanons immer wieder mit neuen Textunterlegungen versucht. Sie allein lohnen schon ein eigenes Studium der Anmerkungen vorliegender Ausgabe.

Und schließlich noch die vier Solfeggien (das letzte nur als Fragment erhalten), die Mozart für Konstanze komponierte, ehe sie bei der Salzburger Aufführung der c-moll-Messe im August 1783 die Solopartie zu singen hatte, angehängt ein *Esercizio per il canto*. Zu dieser Ausgabe<sup>13</sup> schrieb H. Swarowsky eine dem Gesangstudierenden gewiß sehr nützliche Einleitung. Der Zusammenhang dieser Solfeggien mit der Messe als vorbereitende Übungsstücke für Konstanze erhellt aus dem zweiten Stück mit der Melodie des „*Christe eleison*“ aus der genannten Messe.

## Die Musikwissenschaft in Volkspolen (1945 – 1956)

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

### Inhalt:

1. Die polnische Musikwissenschaft vor dem zweiten Weltkrieg.
2. Die Lage der Musikwissenschaft in Polen nach 1945.
3. Die neuen Aufgaben der polnischen Musikwissenschaft.
4. Schwierigkeiten und Zielsetzungen auf dem Gebiet der Musiktheorie.
5. Die Problematik der Sektion Geschichte innerhalb der polnischen Musikwissenschaft.
6. Die Musikwissenschaft und die zeitgenössische polnische Musik.
7. Musiklehrbücher und Popularschriften über Musik.
8. Die Organisation der Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftler in Volkspolen.
9. Gesellschaftliche Aufgaben der Musikwissenschaft in Volkspolen.

<sup>12</sup> Mozart: *Kanons im Urtext*. Hrsg. v. Gottfried Wolters. Wolfenbüttel: Möesler 1956. 96 S. (Finken-Bücherei. 1/2.)

<sup>13</sup> W. A. Mozart: *Solfeggien und Gesangsübungen*. Continuosatz v. Franz Eibner. Hrsg. v. Hans Swarowsky. Wien, Zürich, London: Univ.-Ed. 1956. 19 S.

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg würde für ausländische Leser nicht verständlich sein, wenn man nicht kurz den Prozeß der Entwicklung dieser wissenschaftlichen Disziplin in Polen während der vorhergehenden Zeit skizzierte. Bevor ich daher versuche, die Problematik, die eigenartige gesellschaftliche Situation und den Standort der Musikwissenschaft innerhalb anderer Wissenschaften des modernen Polen aufzuzeigen, bemühe ich mich, auf die Hauptzüge ihrer Entwicklung bis 1939 hinzuweisen.

### 1. Die polnische Musikwissenschaft vor dem zweiten Weltkrieg

Obwohl es im 19. Jahrhundert nicht an polnischen Musikhistorikern und -theoretikern fehlte, die ihre Arbeiten sowohl in Polen als auch im Ausland veröffentlichten (Franciszek Mirecki, Jan Jarmusiewicz, Józef Sikorski, Wojciech Sowiński, Maurycy Karasowski, Józef Surzyński, Aleksander Poliński, Józef Kremer, Franciszek Bylicki, Walery Gostomski u. a.<sup>1</sup>), begann die polnische Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin sich erst in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zu entwickeln.

Die ersten musikwissenschaftlichen Doktorate erwarben polnische Musikforscher in deutschen und österreichischen Musikzentren; das wurde dafür entscheidend, daß die polnische Musikwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts methodisch der deutschen Musikwissenschaft folgte, was sich bis heute bemerkbar macht. Acht Doktoren der Musikwissenschaft<sup>2</sup> aus dem ersten Dezennium vor dem ersten Weltkrieg bildeten ein hinreichend wirksames Zentrum für die Errichtung der ersten drei musikwissenschaftlichen Lehrstühle an polnischen Universitäten. Adolf Chybiński erhielt 1912 einen Lehrstuhl in Lemberg. Zdzisław Jachimecki 1911 in Krakau, Łucjan Kamiński 1922 in Posen.

Es ist natürlich und verständlich, daß die Interessen an diesen musikwissenschaftlichen Zentren sich fast ausschließlich auf die Geschichte der polnischen Musik konzentrieren. Es ist hier nicht der Ort, die Ergebnisse der polnischen Musikwissenschaft aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg aufzuzählen und zu charakterisieren. Betont werden muß jedoch, daß von den 400 bibliographischen Titeln, die den wissenschaftlichen Nachlaß Chybińskis ausmachen, die Mehrzahl die Probleme der polnischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt, ähnlich bei Jachimecki, der sich überdies schon 1907 zu einem Handbuch der Geschichte der polnischen Musik entschloß. Kamiński begann seine wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit später, indem er sich auf die Probleme der polnischen Musik-Ethnographie konzentrierte.

<sup>1</sup> F. Mirecki: *Trattato interno agli stromenti ed all' instrumentatione*. Mailand 1825; *Blick auf die Musik, mit 4 Tabellen*. Prag 1860.

J. Jarmusiewicz: *Neues System der Musik oder gründliche Erklärung der Melodie, Harmonie und musikalischen Komposition nach bisher unbekanntem Grundsätzen*. Deutsch Wien 1843.

J. Sikorski: *Musikalisches Handbuch. Kurzgefaßte Darstellung der heutigen Musik*. Polnisch: Warschau 1852. Zahlreiche Artikel im *Ruch Muzyczny*.

W. Sowiński: *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes. Dictionnaire biographique*. Paris 1857. Polnisch: Warschau 1874.

M. Karasowski: *Historischer Grundriß der polnischen Oper*. Polnisch: Warschau 1859. Erste Biographie über Chopin, deutsch Dresden 1877, polnisch 1882.

A. Walicki: *Stanislaw Moniuszko*. Warschau 1873.

J. Surzyński: *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia*, vier Bände 1885, 1887, 1889, 1896. *Polnische Lieder der katholischen Kirche von den frühesten Zeiten bis zum XVI. Jahrhundert*. Poln.: Posen 1891, und einige Abhandlungen über polnische religiöse Musik.

A. Poliński: *Geschichte der polnischen Musik im Grundriß*. Poln.: Lemberg 1907. *Die Chorgesänge der römisch-katholischen Kirche im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Poln.: Warschau 1890. *Das Muttergotteslied in musikalischer Hinsicht*. Warschau 1903, u. a.

J. Kremer: *Briefe aus Krakau, Krakau 1847—1875* (ein System der Ästhetik mit umfassenden Ausführungen über Musik).

F. Bylicki: *Abhandlung über einige Werke Stanislaw Moniuszkos*. 1880. *Die Musik in Polen*. Wien 1892. *Skizze über R. Wagner*. 1887.

W. Gostomski: *Aus Vergangenheit und Gegenwart. Essais über Musik*. 1904.

<sup>2</sup> Waclaw Piotrowski (Berlin), Zdzisław Jachimecki (Wien), Adolf Chybinski (München), Józef Reiss (Wien), Łucjan Kamiński (Breslau), Witold Chrzanowski (Leipzig), Pfarrer Waclaw Gieburowski (Breslau), Alicja Simon (Berlin), Henryk Opieński (Leipzig) usw.

Die musikwissenschaftlichen Lehrstühle, die gewissermaßen „im leeren Raum“ begannen, erforderten große organisatorische Anstrengungen: die Errichtung von Bibliotheken nach Art der Universitätsbüchereien, die Ausstattung der Institute mit wissenschaftlichen Lehrmitteln, die Hinlenkung der bis dahin sich zersplitternden, obwohl interessierten Jugend auf die Forschung. Damit verband sich noch eine andere Aufgabe: die Einordnung dieser im polnischen Kulturleben „neuen“ Universitätsdisziplin in das Gebiet der humanistischen Wissenschaften.

Schon 1917 und 1918 promovierten in Krakau und Lemberg die ersten Doktoren, vorher jedoch sammelten die dortigen Lehrstuhlinhaber wissenschaftliche Mitarbeiter um sich, lieferten Beiträge für die ersten musikwissenschaftlichen Zeitschriften (*Kwartalnik Muzyczny* begann 1911 zu erscheinen) und gaben — seit den *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia* (1885—1889), herausgegeben von J. Surzynski — erste Denkmäler alter polnischer Musik heraus; aus ihrem Kreis gingen eine Reihe wissenschaftlicher Spezialarbeiten, Monographien polnischer Komponisten usw. hervor. Die nach dem ersten Weltkrieg an Zahl ständig wachsenden Musikwissenschaftler mit abgeschlossener Universitätsausbildung schrieben viele Artikel in neuen Musikzeitschriften (wie *Muzyka* und *Przegląd Muzyczny* [Musikalische Rundschau] seit 1924, später *Muzyka i Śpiew* [Musik und Gesang], *Śpiewak* [Der Sänger], *Hosanna*, *Muzyka Kościelna* [Die Kirchenmusik], *Wiadomości Muzyczne i Literackie* [Musikalisch-Literarische Nachrichten], *Muzyka Polska*). Der *Kwartalnik Muzyczny* hat nach dem Kriege wieder zu erscheinen begonnen und ist nach 28 Bänden 1936 in den *Polski Rocznik Muzykologiczny* (Polnisches musikwissenschaftliches Jahrbuch) umgewandelt worden.

Schon vor dem ersten Weltkrieg erschienen Arbeiten von folgenden Forschern: neben Adolf Chybiński und Zdzisław Jachimecki Józef Reiss, Henryk Opienski und Stefania Łobaczewska; in den Kriegsjahren und gleich danach: Alicja Simon und Waclaw Gieburowski; nach dem Kriege: Hieronim Feicht, Maria Szczepańska, Seweryn Barbag, Helena Windakiewicz, Bronisława Wójcik-Keuprulian und Ludwig Bronarski. Wenn die Generation der älteren Musikwissenschaftler wegen der geringen Zahl von aktiv arbeitenden Forschern ziemlich vielseitige Aufgaben erfüllen mußte (Jachimecki schrieb über alte polnische Musik, aber auch über Wagner und Szymanowski, Chybiński über die polnische Musik des 16. Jahrhunderts, aber auch über Karłowicz, russische Musik des 19. Jahrhunderts, Richard Strauss und über polnische Folklore, Reiss über Beethoven und Gomółka), so konnte sich die Generation ihrer Schüler bereits eine gewisse Spezialisierung gestatten, wie sie für die Entwicklung der Wissenschaft unentbehrlich ist. So konzentrierte sich M. Szczepańska auf Untersuchungen über die polnische Musik des 15. Jahrhunderts, Feicht auf den polnischen Barock, Bronarski auf Chopin, Kamieński auf polnische Folklore, Gabryel Tołwinski auf Probleme der musikalischen Akustik usw.

Etwas um 1930 trat die jüngere Generation von Zöglingen der Universitäten Lemberg und Krakau in die Arena; sie veröffentlichte ihre ersten Arbeiten im später in den *Polski Rocznik Muzyczny* umgewandelten *Kwartalnik Muzyczny*. Diese beiden Zeitschriften druckten die Arbeiten folgender Forscher ab: Hieronim Feicht (Studien über Bartłomiej Pękiel, Martin Leopolita, Dębołęcki u. a.), M. Szczepańska (Arbeiten über Mikołaj von Radom, über polnische mehrstimmige Lieder des Mittelalters u. a.), S. Łobaczewska (über die Harmonik Debussys und Musikästhetik), J. Freiteiter (über die Harmonik Griegs u. a.), Z. Lissa (über Skrjabins Harmonik, sowie Arbeiten aus der musikalischen Psychologie des Kindes u. a.), Jan J. Dunicz (über das Schaffen A. Jarzębskis), J. M. Chomiński (über polyphone Technik des 13. und 14. Jahrhunderts, aber auch Studien über das Schaffen Szymanowskis), G. Tołwinski (über die Akustik der Konzertsäle), L. Bronarski (über Probleme der Harmonik Chopins) usw.; aus der „Lemberger Schule“ erschienen außer den obenerwähnten zahlreiche Arbeiten in Buchform, die Studien über die Melodik Chopins,

über Ästhetik und östliche Folklore von B. Wojcik-Keuprulian, Studien zur Systematik der Musikwissenschaft sowie über Chopins Lieder von S. Barbag, ferner von Z. Lissa (Studien über die Funktionen der Filmmusik, über das Komische in der Musik u. a.), von S. Łobaczewska (Handbuch der Ästhetik) u. a. Von Schülern des Krakauer Lehrstuhls wurden gedruckt: H. Dorabialska (über die Polonaise vor Chopin), S. Śledziński (über die polnische Sinfonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), S. Golachowski (über das Schaffen von Antoni Stolpe), A. Nowak-Romanowicz (über Elsners Sonaten), Wł. Późniak (über Pankiewicz, über die Choralpassion in Polen), u. a. Das Posener Forschungszentrum gab erste wissenschaftliche Arbeiten über musikalische Akustik heraus (Marek Kwiek: *Über Resonanzfaktoren in der Klangfarbe*) und veranstaltete hauptsächlich das Sammeln polnischer Volksmusik, indem es an die großen Traditionen Oskar Kolbergs<sup>3</sup> aus dem 19. Jahrhundert anknüpft. Unter Leitung L. Kamińskiego, der selbst zwei Bände polnischer Folklore aus dem Gebiet von Südkaschubien herausgab, nahmen Marian und Jadwiga Sobieski die Arbeit auf; zu den hervorragendsten Folklore-Sammlungen der Zeit zwischen den Kriegen gehörten außerdem: Stanisław Mierczyński (Folklore des Podhale), Joseph Ligęza, Marian Stoński (schlesische Folklore), J. Skierkowski (kurpische Folklore).

Hier muß man hinzufügen, daß das musikalische Schrifttum der Jahre 1930—1939 in Polen auch Autoren einschließt, die nicht Musikwissenschaftler, sondern Spezialisten aus anderen, musikalische Themen berührenden Disziplinen sind. Hierher gehören die Arbeiten des auch außerhalb Polens bekannten phänomenologischen Philosophen Roman Ingarden *Das Problem der Identität des musikalischen Kunstwerks* (1936) oder des Philologen Stanisław Furmanik *Die Bestimmungsprobe des Gegenstandes der Musik* (1931). Von Grenzgebieten tritt die Musiksoziologie in den Vordergrund, die durch die Arbeit des Komponisten Karol Szymanowski *Über die gesellschaftlich-erzieherische Rolle der Musik* oder auch durch die Arbeiten Zofia Lissas *Über die gesellschaftliche Rolle der Musik in der Geschichte der Menschheit* (1931) und *Von Problemen der Musiksoziologie* (1938) repräsentiert wird.

Die sporadischen Ausgaben polnischer musikalischer Denkmäler verwandelten sich von 1928 an in einen ständigen Zyklus unter A. Chybińskis Redaktion. Einzelne Werke alter polnischer Musik gaben Chybiński selbst sowie seine Schüler, der Komponist und Musikwissenschaftler Kazimierz Sikorski, Feicht, Szczepańska, Opieński, Rutkowski u. a. heraus.

Es erschienen jetzt die ersten Handbücher von wissenschaftlichem Rang, Arbeiten aus dem Gebiet der Biographik (Chybiński: über Karłowicz, Opieński, über Moniuszko u. a.). Chybiński und Jachimecki brachten viele ihrer Arbeiten in deutschen, französischen, englischen und anderen Zeitschriften heraus. Die Arbeiten der jüngeren Musikwissenschaftler gelangten ebenfalls hin und wieder in ausländische Zeitschriften (Łobaczewska, Lissa u. a.). Es entwickelte sich eine Zusammenarbeit der polnischen Musikwissenschaftler mit ausländischen Enzyklopädiern (Jachimecki).

Das letzte Jahrzehnt vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges war die Zeit der Differenzierung der Teildisziplinen und ist durch die Tendenz zur Spezialisierung charakterisiert. Wir finden hier Vertreter der Geschichte der polnischen Musik und ihrer Unterscheidung nach Zeiträumen, Arbeiten aus dem theoretischen Bereich mit besonderer Betonung der Probleme der modernen Harmonik, Spezialisten der Ästhetik und der Psychologie der Musik, der musikalischen Akustik und Ethnographie. Diesen Prozeß hemmte der zweite Weltkrieg in hohem Maße, in gewisser Weise nivellierte ihn auch die eigenartige Situation der Musikwissenschaft in Polen nach dem Kriege.

<sup>3</sup> Oskar Kolberg: *Das Volk, seine Sitten . . . , Lieder, Musik und Tänze*. Warschau-Krakau, 23 Bände, 1860—1890; nach Kolbergs Tod erschienen noch 10 weitere Bände unter dem Protektorat der Polnischen Akademie der Wissenschaften.

## 2. Die Lage der Musikwissenschaft in Polen nach 1945

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft in den ersten Nachkriegsjahren war kompliziert und schwierig; sie ist es bis heute geblieben, trotz erheblicher wissenschaftlicher Aktivität eines Häufleins von Musikwissenschaftlern der mittleren Generation und trotz rascher Aktivierung der Jüngsten, die von den Universitäten der Nachkriegszeit stammen. Wenn der erste Weltkrieg stark hemmend auf die Tätigkeit der neu entstandenen musikwissenschaftlichen Zentren in Polen einwirkte, so zerstörte der zweite die mit Mühe errichteten wissenschaftlichen Arbeitsstätten aus den Jahren zwischen den Kriegen völlig. Bibliotheken wurden gänzlich zerstört oder fortgeschafft, musikalische Denkmäler blieben nur in ganz verschwindender Zahl erhalten; zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, nicht selten Ergebnisse vieljähriger Forschungsarbeiten wurden verbrannt oder gingen unter sonstigen Kriegseinwirkungen verloren. Hauptsächlich jedoch verursachte der Krieg den Tod vieler hervorragender älterer oder vielversprechender jüngerer polnischer Musikwissenschaftler (Wacław Gieburowski, Seweryn Barbag, Józef Koffler, Jerzy Frejheiter, Jan Józef Dunicz, Irena Hüßowa, Erazm Łańcucki, Helena Dorabalska, Julian Pulikowski u. v. a., nur einige von ihnen starben eines natürlichen Todes). Von den am Leben gebliebenen setzten nur wenige ihre Forschungsarbeiten in der Kriegszeit fort, da die Bedingungen alles andere als günstig waren.

In den ersten Jahren nach dem Kriege absorbierte das vom Staat gewaltig ausgebaute Musikschulwesen (Konservatorien, mittlere und niedere Musikschulen) eine so erhebliche Anzahl von Musikwissenschaftlern, daß ein Teil von ihnen die musikwissenschaftliche Arbeit aufgab und den übrigen sogar die Sorge um die musikalischen Lehrbücher für das Musikschulwesen überließ. Ganz oder teilweise schieden aus der wissenschaftlichen Arbeit aus: S. Śledziński, S. Sitowski, M. Drobner, A. Mitscha, A. Frączkiewicz, H. Porębowiczowa, Zb. Liebhardt, A. Rieger u. a. Wenn man hinzufügt, daß einige bedeutende polnische Musikforscher seit dem Kriege im Ausland weilen (L. Bronarski, Z. Estreicher, K. Regamey u. a.), so wird klar, wie stark gelichtet die Reihen derer sind, denen die Verantwortung für den Charakter und die Entwicklungsrichtung der Forschungen in der zeitgenössischen polnischen Musikwissenschaft zufällt.

Die personellen Schwierigkeiten werden dadurch vertieft, daß in die Nachkriegsjahre das Wirken zweier Generationen von Wissenschaftlern fällt, deren allgemein-philosophische Grundsätze und sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Arbeitsmethoden, deren Begriffsapparat und Art der Problemstellung, ja selbst deren Problematik sich schon vor dem Kriege voneinander unterschieden; das verschärfte sich nach 1945 noch erheblich. Zu der ersten Gruppe, der die hervorragendsten Musikforscher der älteren Generation angehörten, darunter A. Chybiński und Z. Jachimecki, sind J. Reiss, A. Simon und die nach ihrer Arbeitsmethode wirkenden H. Feicht, M. Szczepańska, W. Późniak zu rechnen. Für diese Forscher sind die Neigung zur reinen Tatsachenbeschreibung sowie das Fehlen allgemein-theoretischer und methodologischer Interessen charakteristisch. Theoretische und ästhetische Interessen, methodologisches Bewußtsein und Tendenzen zur soziologischen Determination der Phänomene sowohl in historischen wie in theoretischen Untersuchungen charakterisieren hauptsächlich jüngere Forscher wie Józef Chomiński, Zofia Liśsa, Stefania Łobaczewska, Witold Rudziński, sowie von den jüngsten Tadeusz Strumiłło. Die Unterschiede der Forschungsmethoden, die nicht nur in den veröffentlichten Arbeiten, sondern auch in Diskussionen auf den Kongressen der polnischen Musikwissenschaftler<sup>4</sup> zutage traten, sind in den

<sup>4</sup> Es sind dies: Der Kongreß polnischer Musikwissenschaftler in Warschau, 1948, die Allgemeine Kunstforschungskonferenz (sogen. „Wawelkonferenz“) in Krakau, 1950, die Sitzung über „*Polnische Renaissance*“ der Polnischen Akademie der Wissenschaften, 1953, die Sitzung über „*Romantik*“ 1955, dazu die Sitzung der Polnischen Akademie der Wissenschaften über „*Geschichte und Theorie der Kunst*“, 1955, in der auch das Sonderkomitee für Musikwissenschaft tätig ist.

letzten Jahren erheblich schwächer geworden. Hierzu trugen zwei Momente bei: die ständige Zusammenarbeit der meisten Musikwissenschaftler infolge vielfältiger, gemeinsam unternommener Arbeiten, von denen noch die Rede sein wird, und der Zusammenschluß der führenden polnischen Musikforscher im Komitee für Geschichte und Theorie der Kunst an der Akademie der Wissenschaften. Nicht unerheblich ist hier auch der gemeinsam ausgearbeitete einheitliche Plan für die musikwissenschaftliche Universitätsausbildung.

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin wurde und wird überdies weiter kompliziert durch die Tatsache des entschiedenen Überwiegens der Naturwissenschaften und durch die Betonung der technischen Wissenschaften, wie sie sich nach dem zweiten Weltkriege bemerkbar macht. Noch vor dem ersten Weltkrieg und in der Zeit zwischen den Kriegen sah man in Polen mit einem gewissen Mißtrauen auf die Musikwissenschaft als einen neuen Wissenszweig. Nach dem zweiten Weltkriege bestanden eine gewisse Zeit lang Tendenzen zur Verlegung der Musikwissenschaft von den Universitäten an die Musikhochschulen (Konservatorien) und zu ihrer völligen Umwandlung in eine praktische, ihre Rolle als Forschungswissenschaft aufgebende Disziplin. Viel Hartnäckigkeit und Ausdauer waren notwendig, um die Disziplin auf dem Boden der Universität und der Polnischen Akademie der Wissenschaften zu erhalten. Die Wiedererrichtung bzw. Gründung von musikwissenschaftlichen Lehrstühlen an fünf Universitäten (Posen, Krakau, Warschau, Breslau und Łódź) in den ersten Jahren nach 1945 zeugt von dem gewonnenen Spiel.

### 3. Die neuen Aufgaben der polnischen Musikwissenschaft

Die erwähnten Schwierigkeiten wurden überdies durch die große Menge und Vielfalt von Aufgaben, vor denen die polnische Musikwissenschaft schon in den ersten Jahren nach dem Kriege stand, vergrößert. Wissenschaftliche Forschungen durften aber nicht neben den Bedürfnissen der sich neu aufrichtenden Musikkultur abseits stehen. Diese Bedürfnisse waren das Ergebnis des Umschwungs der gesamten polnischen Kultur, also auch der musikalischen. In der Musikwissenschaft bewegten sie sich in der Richtung einer neuen Auffassung des Entwicklungsprozesses der polnischen Musik, insbesondere der marxistischen Interpretation dieser Entwicklung, aber auch ihrer gegenwärtigen Situation, soweit es sich um die Füllung der erheblichen Lücken in den historischen Untersuchungen über die alte polnische Musik handelt; sie betrafen die Kristallisation der Voraussetzungen und Grundbegriffe der marxistischen Ästhetik und der Methodologie musikalischer Forschungen u. v. a.

Besonders stark machte sich das Fehlen grundlegender Lehrbücher für die Universitäten und das Musikhochschulwesen bemerkbar. Ferner standen die Musikwissenschaftler auch vor neuen Aufgaben, die sich aus der breiten Popularisierung der musikalischen Kultur ergaben. Volkstümliche Literatur über Musik, nach dem unterschiedlichen Niveau und den verschiedenen Stufen musikalischen Wissens der Musikaufnehmenden wurde zum brennenden Bedürfnis. Das zu kleine Häuflein von Fachleuten gestattete keine Arbeitsteilung. Das charakteristische Merkmal der ersten Nachkriegsjahre war es, daß alle alles tun mußten. Es war zweifellos ein negatives, von der kulturellen Revolution abhängiges und vorübergehendes Symptom. Schon um 1950 begann die Rückkehr zur Spezialisierung, zur Arbeitsteilung, die Konzentration jedes Forschers auf sein zentrales Interessengebiet. Gewisse Spuren der Zersplitterung und Vielgleisigkeit der Arbeit sind jedoch bis heute in der Arbeit der polnischen Musikforscher erhalten geblieben.

Um diese Aufgaben bewältigen zu können, mußte die polnische Musikwissenschaft sich von den Vorkriegsbedingungen abweichende Voraussetzungen schaffen. Es war nötig, die alte Neigung zu einer gewissen Isolierung bei den einzelnen Forschern zu durchbrechen, Methoden für eine kollektive Arbeit zu finden, die wenigen Kräfte organisatorisch zu sammeln und die vielseitigen Aufgaben planmäßig in Angriff zu nehmen. Die Finanzierung aller Forschungsarbeiten durch den polnischen Staat erleichterte die Realisierung dieser

Aufgaben in hohem Maße. Die wissenschaftliche Planung ermöglichte zunächst die Inangriffnahme der wichtigsten, zentralen Aufgaben, den Einschluß unserer Problematik in den breiteren Umkreis komplexer Forschungen, die gleichzeitig das Erfassen anderer Wissenschaftsgebiete wie allgemeine Geschichte, Geschichte der bildenden Künste, der Literatur usw. möglich machten. Der Zusammenschluß einer Gruppe von Musikforschern zu den Arbeiten der I. Abteilung der Polnischen Akademie der Wissenschaften einerseits, die Organisation von Forschungsarbeiten an den einzelnen Universitäten andererseits und auch die Entstehung (1951) des *Państwowy Instytut Sztuki* (Staatliches Institut für Kunstforschung), in dem die Sonderabteilung für Geschichte und Theorie der Musik<sup>5</sup> alle begabteren jüngeren Musikwissenschaftler unter Anleitung der älteren Generation sammelt — dies alles schuf eine einheitliche, solide Basis für die wissenschaftliche Arbeit.

Eine der wichtigsten Aufgaben war das Ausarbeiten eines neuen Ausbildungsplanes für die musikwissenschaftlichen Kader an den Universitäten, die den auf sie wartenden Aufgaben gewachsen sein sollten. Die Verlängerung des Studiums von vier auf fünf Jahre, der erheblich umfangreichere Studienplan und die Erhöhung der Examensforderungen (ein einleitendes Selektivexamen, dann — außer den Kolloquien — 13 Teilexamen in speziellen musikwissenschaftlichen Disziplinen<sup>6</sup>) erhöhten zwar das Niveau, zwangen aber gleichzeitig zur Reduktion der Zahl der Lehrstühle, die zuerst ziemlich verschwenderisch geplant war, ohne dem geringen Bestand an Professoren Rechnung zu tragen. Der Tod der beiden Nestoren der polnischen Musikwissenschaft A. Chybiński (1952) und Z. Jachimecki (1953) entschied schließlich über die Aufrechterhaltung von nur zwei Zentren, in Warschau und Krakau<sup>7</sup>. Im gleichen Maße, wie die jungen Musikwissenschaftler heranreiften, wurden die verbliebenen Lehrstühle reaktiviert, in erster Linie Posen. Trotz dieser Reduktion läßt sich ein erhebliches Anwachsen des Interesses für das musikwissenschaftliche Studium konstatieren, die Zahl der Studenten ist im Vergleich zum Vorkriegsstand fast auf das Zehnfache angewachsen.

Niemals früher standen die Musikforscher vor so zahlreichen und vielfältigen Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten wie heute. Aber es gab früher auch nicht — wie man zugeben muß — so zersplitterte Interessen, die zu so vielfältiger, in alle möglichen Richtungen sich erstreckender Tätigkeit Anlaß gaben. Diese Atmosphäre inspiriert einerseits zu vielen Arbeiten, andererseits nimmt sie die unentbehrliche Ruhe, den genügenden Abstand zu den einzelnen Vorhaben, die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Abschnitt zu konzentrieren — was alles für den Fortschritt einer Wissenschaft nicht zu entbehren ist.

<sup>5</sup> Leiter des Instituts ist Professor Dr. J. M. Chominski. Das Institut ist seit 1951 in Tätigkeit.

<sup>6</sup> Für Interessierte geben wir ein an allen polnischen Instituten für Musikwissenschaft angewandtes Studienprogramm an: Im I. und II. Studienjahr sind verbindlich: Paläographie und Ethnographie der Musik, Instrumentenkunde und Aufführungspraxis, Analyse musikalischer Formen, harmonische Analyse (in historischer Entwicklung), Akustik sowie monographische Vorlesungen aus der Musikgeschichte. Im III. und IV. Jahr Vorträge aus der Geschichte der polnischen Musik, aus der Geschichte der musikalischen Formen, der Geschichte der Harmonie und des Kontrapunktes, aus der Ästhetik und Methodologie der Musikgeschichte. Dazu monographische Vorlesungen, die von interessierten Studenten aller Studienjahrgänge belegt werden. Vom III. Jahr an ist überdies eines von drei Seminaren obligatorisch: Über Polnische Musik, Alte Europäische Musik, Neueste Musik und Theorie. Vom III. Jahr an Instrumentationsübungen. In den Übungen und Proseminaren werden analytische Pflichtarbeiten durchgeführt; im III. und IV. Jahr Seminararbeit, im V. Magisterarbeit. Der Magistertitel bedingt das Studienabschluß-Diplom. Überdies sind noch praktische Außenarbeiten wie die ethnographische, archivalische und auch die Bibliotheks- und die pädagogische Arbeit, je nach den künftigen Spezialisierungsabsichten des Studenten, verpflichtend. Nach weiteren zwei Jahren Assistenten- und Aspiranturarbeit, in denen eine neue, selbständige wissenschaftliche Arbeit für ihn in Kraft tritt, kann der Student den Titel eines Kandidaten der Wissenschaften erwerben, der dem Doktorat entspricht. Von nicht speziellen Gegenständen sind obligatorisch: Logik, Geschichte der Philosophie sowie Studien des mit dem Thema der Diplomarbeit unmittelbar verbundenen Gegenstandes (z. B. eines entsprechenden Abschnitts der allgemeinen Geschichte), dazu Lektorate in Fremdsprachen sowie Latein.

<sup>7</sup> Leiter des Instituts für Musikwissenschaft an der Warschauer Universität ist Professor Dr. Zofia Lissa, die einzelnen Lehrstühle sind mit Professor J. Chominski und Pfarrer Professor H. Feicht und dem Dozenten M. Sobieski besetzt. Die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Krakauer Universität erhielt nach Professor Jachimeckis Tod Professor Dr. S. Lobaczewska.



#### 4. Probleme und Zielsetzungen auf dem Gebiet der Musiktheorie

Über die Entwicklung in den humanistischen Wissenschaften, in denen die Produkte des menschlichen Geistes, seines Vorstellungsvermögens, seiner künstlerischen Tätigkeit Gegenstand der Untersuchungen sind, entscheiden zwei Faktoren: die sich wandelnde künstlerische Praxis und der ebenfalls geschichtlich wechselnde philosophische Gedanke, der aus dem jeweiligen Stand des Wissens von der Welt hervorgeht. Die Wandlung des letzteren, die in Volkspolen in den Nachkriegsjahren vor sich geht, mußte zunächst das Interesse der Theoretiker auf die Aufgaben der Forschungsmethodik lenken, um so mehr, als das schwache methodische Bewußtsein der älteren Generation von Musikhistorikern bereits in der Zeit zwischen den Kriegen nicht befriedigen konnte. Wenn im Mittelalter die theologische Idee, in der Aufklärung der Rationalismus, im 19. Jahrhundert der aus der Biologie übernommene Evolutionsbegriff, zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum die Psychologie den theoretischen Erwägungen über die Kunst ihren Stempel aufdrücken, so verleihen in Polen nach 1945 die Gesellschaftswissenschaften der Musikwissenschaft den entscheidenden Charakter. Ihre Kategorien (wie Klassenbewußtsein, gesellschaftliche Formationen, Dialektik der Entwicklung infolge des Kampfes entgegengesetzter Tendenzen, Widerspiegelung des gesellschaftlichen Lebens in der Kultur u. a.) strahlen auf die Problematik der Musikgeschichte aus und führen in der Musiktheorie zur Formulierung neuer Probleme, zur Kristallisation neuer Begriffe, neuer Kriterien der Beurteilung usw. Zum Zentralproblem wird die Ermittlung möglichst präziser Forschungsmethoden, die die Verfahrensweisen einer historisch-soziologischen Determination der Phänomene der musikalischen Kultur in jeder geschichtlichen Epoche aufweisen. Es ist klar, daß das die Untersuchungen auf dem Gebiet der musikalischen Methodologie und Ästhetik, die im Rahmen der Musikwissenschaft aufs engste mit der Philosophie verbunden sind, beleben mußte.

Mit diesen Aufgaben in unmittelbarer Verbindung steht das Problem eines neuen Typs der musikalischen Analyse, einer Analyse, die sich an das konkrete Klangbild hält und dennoch bemüht ist, zu den Momenten von Ausdruck und Gehalt vorzudringen, die die klanglichen Gestalten bestimmen. Die Analyse, die sich auf die Voraussetzungen einer heteronomen Ästhetik stützt, berührt hierbei die Stile aller Epochen, obwohl sie im Verfahren für jeden von ihnen verschieden ist.

Eben auf solche Probleme der Musiktheorie konzentrierten sich in den ersten Nachkriegsjahren die Arbeiten der mittleren Generation polnischer Musikwissenschaftler<sup>8</sup>, J. Chomiński, Z. Lissa und S. Łobaczewska. Hierzu gehören Arbeiten Chomińskis wie die *Methodik des Lehrens musikalischer Formen* (1946), *Über Probleme der Formanalyse* (1950), *Die musikalischen Elemente als Gegenstand analytischer Erwägungen*, Analysen der Werke Szymanowskis wie die *Studien über das Schaffen Szymanowskis*, *Das Tonalitätsproblem in „Śłopiewnie“* (Liederzyklus op. 46), *Konstruktionsprobleme in Szymanowskis Sonaten* und auch Analysen der Werke Chopins (*Chopins Präludien*, 1950, *Chopins Sonaten*, 1954/56), in denen der Autor eine komplexe Methode der Analyse anwendet, indem er sich bemüht, durch sie die Richtigkeit der verkündeten theoretischen Gehalts-Konzeptionen zu erweisen. Endergebnis dieser Arbeiten wurden bis zu einem gewissen Grade des Autors *Musikalische Formen* (Band I, 1954, Band II, 1956), ein Universitätslehrbuch.

Ähnlicher Art, obwohl anderen Problemen von der Ästhetik her gewidmet, sind die Arbeiten Z. Lissas aus den Jahren 1947–1955: *Ist die Musik eine asemantische Kunst?* (1948), *Über Lenins Widerspiegelungs-Theorie in der Musik* (1950), *Über die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik* (1951), *Bemerkungen über die marxistische Methode in der Musikwissenschaft* (1950), *Einige Probleme der Musikästhetik* (1952, deutsch 1954, japanisch 1955), II. Band *Über die Spezifik der Musik* (1953, deutsch 1957) und *Über die*

<sup>8</sup> Die vollständige Bibliographie musikwissenschaftlicher Arbeiten der polnischen Musikwissenschaftler aus den Jahren 1945–1957 findet der Leser in einer der nächsten Nummern der *Acta Musicologica*.

objektiven Gesetze in *Geschichte und Theorie der Musik* (1954). Diese Arbeiten wurden zur Grundlage eines zweibändigen Universitäts-handbuches *Grundlagen der Musikästhetik* (1954). Aus diesem Zeitraum stammen auch kleinere Arbeiten der Autorin wie *Das Problem der Periodisierung der Musikgeschichte* (1953) und *Die Rolle der Assoziationen in der Perzeption des musikalischen Kunstwerks* (1954). Ähnliche Probleme behandelt auch S. Łobaczewska in Arbeiten wie *Wert- und Wertungsprobleme in der Musik* (1948), *Von methodischen Problemen der Musikgeschichte* (1950), *Über Aufgaben der musikalischen Monographik* (1951), *Von den Aufgaben der musikalischen Analyse* (1953). In der gegenwärtig zum Druck vorbereiteten Arbeit *Von den musikalischen Stilen* setzt die Autorin diese Forschungen fort.

Man muß hinzufügen, daß die drei erwähnten Autoren zahlreiche Werke moderner polnischer Komponisten (s. u.) analysieren, in denen sie ihre theoretischen Thesen verwirklichen. Daneben erscheinen jedoch analytische Arbeiten, die den älteren Begriffsapparat und ältere Methoden der Analyse repräsentieren, so z. B. H. Feicht, *Chopins Rondos* (1948), J. Miketta, *Chopins Mazurken* (1949) oder auch A. Koszewski, *Die Melodik der Chopinschen Walzer* (1953).

Eine Erscheinung von eigentümlicher Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung einer wissenschaftlichen Disziplin ist es, daß sich die Forscher in einer Zeit des Wandels der methodologischen Prinzipien in erster Linie bemühen, Ordnung in die Gesamtheit der Begriffe, derer sie sich bedienen, und der Probleme, vor denen sie stehen, zu bringen, daß sie sich anstrengen, Voraussetzungen auszuarbeiten, auf denen sie das Gebäude ihrer Theorien und wissenschaftlichen Konzeptionen aufbauen können. Das eben ist gegenwärtig die Ursache dafür, daß sich die polnische Musikwissenschaft auf theoretische Probleme konzentriert. Die in den letzten zwei bis drei Jahren erneut erfolgte Rückkehr zu historischen Untersuchungen, die jedoch schon den neuen theoretischen Aspekt in Betracht ziehen, würde als Ergebnis einer bestimmten Stabilisierung auf diesem Gebiete zu verstehen sein.

Ein derartiger Beweis der Einführung einer begrifflichen und terminologischen Ordnung ist das umfangreiche Lehrbuch H. Feichts *Die Polyphonie der Renaissance* (im Druck), das Gleiche gilt für die zweibändige Arbeit Chomińskis *Geschichte der Harmonie und des Kontrapunkts* (im Druck) und die bereits erwähnte Arbeit Łobaczewskas *Von den musikalischen Stilen* (in Vorbereitung).

Man muß jedoch kritisch zugeben, daß manche musikwissenschaftliche Teildisziplinen in Polen von der forscherschen Seite her überhaupt nicht angegangen worden sind. Das Fehlen geeigneter Arbeitsstätten, aber auch Mangel an Spezialisten, gestatten uns akustisch-musikalische Untersuchungen und solche über die Physiologie und Psychologie des Hörens noch nicht. Brach liegt das Gebiet der Musikpsychologie. Einige wenige Arbeiten aus diesem Wissensgebiet wie Stefan Szumans *Bewegungs-Vorstellungen, von Chopins Walzern suggeriert* (1949) oder des gleichen Autors *Bewegung als Organisations- und Ausdrucksfaktor in musikalischen Kunstwerken* (1951), Lissas Arbeit *Die Rolle der Assoziationen in der Perzeption musikalischer Kunstwerke* (1954) und das von Szuman und Lissa gemeinsam verfaßte Buch (populären Charakters) *Wie hört man Musik?* (1947) stellen die einzigen Ergebnisse auf diesem Gebiete dar. In letzter Zeit kann man jedoch die Hinwendung einiger junger Psychologen zu den besonderen Aufgaben der Musikpsychologie bemerken, die für die Zukunft gewisse Resultate erwarten läßt.

##### 5. Die Problematik der Sektion Geschichte der polnischen Musikwissenschaft

Die Verschiedenheit der methodologischen Einstellungen gibt sich in starkem Maße auf dem Gebiet geschichtlicher Arbeiten zu erkennen. Die Vertreter der älteren Generation, Chybiński, Jachimecki, Reiss, waren vor allem Historiker der polnischen Musik und setzten

ihre Tätigkeit im Laufe der ersten Nachkriegsjahre fort. Die mittlere Generation, stärker auf die theoretische Problematik eingestellt, beschäftigte sich nur gelegentlich mit diesen Problemen. Die jüngste Generation hingegen, bereits in der Atmosphäre methodologischer Diskussionen erzogen, begann ihr wissenschaftliches Wirken erst ganz kürzlich, indem sie eine interessante Synthese dessen verwirklichte, was die beiden vorangegangenen Generationen erreicht hatten: Sie kehrt wieder zu der geschichtlichen Problematik zurück, die sie jedoch um neue Aspekte, um das Verständnis für die gesellschaftliche Determination geschichtlicher Erscheinungen, um die gesellschaftlichen Kriterien der Bewertung bereichert, die die Ausführungen der Theoretiker postulieren.

Dieser komplizierte Prozeß entschied darüber, daß in den ersten Jahren unmittelbar nach dem zweiten Kriege historische, ausschließlich faktographische Werke erschienen, die jedoch viel wertvolles Material enthalten. Hierher gehören in erster Linie die Arbeiten A. Chybiński, wie *Wenzel von Schamotuły* (1948) und *Lexikon polnischer Musiker bis 1800* (1948/49), ein Werk, das das Ergebnis lebenslanger archivalischer Forschungen des Autors darstellt, ferner die Arbeiten Z. Jachimckis, so *Die polnische Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1948—1951), die jedoch nur die etwas vervollständigte Fassung seiner *Geschichte der polnischen Musik* aus früheren Jahren ist; die Arbeiten M. Szczepańska *Studien über Nikolaus von Radom* (1949/50), *Über eine unbekannte Krakauer Lautentabulatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (1950), H. Feicht's *Martin Mielczewski-Missa super „O gloriosa domina“* (1950), Z. Szulcs *Lexikon polnischer Lautenmeister* (1953). Ebenfalls rein faktographischen Charakter haben die Arbeiten Jan Prosnaks, die die Zeit vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts behandeln; es sind dies: *Chopins Warschauer Umwelt* (1949), *Aus der Geschichte des polnischen Musikschulwesens* (1948) und *Die musikalische Kultur im Warschau des 18. Jahrhunderts* (1955).

Beweis eines neuen, soziologischen Blicks auf die geschichtlichen Prozesse in der Musik ist das Buch S. Łobaczewskas *Grundriß der Geschichte musikalischer Formen* (1950), vielleicht etwas zu allgemein für die in Angriff genommene gewaltige Problematik gehalten. Die dieser Arbeit vorangegangenen *Tabellen zur Musikgeschichte* dieser Autorin (1949) streben nicht nach einer Darstellung des Entwicklungsprozesses in der Musik, sondern geben nur in besonderer Art systematisierte historische Fakten als Hilfsmaterial für Studenten. Dagegen ist ein interessanter Versuch, die Gestalt des Komponisten auf dem Hintergrund seiner Zeit erscheinen zu lassen und die Verbindung seines Schaffens zu den philosophischen und künstlerischen Strömungen seiner Generation nachzuweisen, die umfangreiche und für die Forschungen über Szymanowski grundlegende Monographie Łobaczewskas *K. Szymanowski, Leben und Werk*, das Ergebnis vieljähriger Arbeit (1950). Rein biographische Aufgaben stellte sich dagegen Chybiński in seinem Buch über *Karłowicz* (1. Band, 1949), vermochte jedoch den zweiten Band nicht mehr in Angriff zu nehmen, in dem er sich mit dem Schaffen des Komponisten als des hervorragenden Repräsentanten der polnischen Neo-Romantik auseinandersetzen wollte. Nur Biographie ist auch eine Spezialarbeit Witold Rudzińskis über *Moniuszko* (Bd. I — 1955), in welcher der Autor viele bisher völlig unbekannte Dokumente und Materialien aus dem Leben des Komponisten vorlegt.

Versuche der Darlegung der historisch-gesellschaftlichen Determination der musikalischen Erscheinungen lassen sich leichter mit geringerem Material auf Grund spezialisierter Forschungen durchführen. Das zeigt sich in den Arbeiten K. Wilkowska-Chomińskas *Von Studien über den Klassencharakter der polnischen Tänze in der Renaissance* (1953), Lissas und Chomińskis *Die Musik der polnischen Renaissance* (1953), der sich eine Anthologie unter demselben Titel (polnische Fassung 1953, englische, erweiterte 1955) gesellte, in den Arbeiten S. Jarocińskis *Antoni Sygietyński als Musikkritiker* (1951), *Moritz Modnacki als Musikkritiker* (1954) sowie in seiner umfangreichen Einleitung zur *Anthologie der polnischen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts* (1954). Aus denselben methodologischen Prinzipien ergaben sich noch die Arbeiten, die durch die den Problemen

der „Polnischen Romantik“ gewidmete Sitzung der Polnischen Akademie der Wissenschaften (1955) ausgelöst wurden, und zwar Lissas *Probleme des nationalen Stils Chopins*, in denen die Verfasserin gesellschaftlich-historische Kriterien eines nationalen musikalischen Stils überhaupt und des Chopinstils im besonderen zu formulieren sucht, Łobaczewskas *Chopins Zugehörigkeit zur europäischen Romantik* und Chomińskis *Chopins kompositorische Meisterschaft*. Aus der jüngsten Generation der Musikwissenschaftler trat auf dieser Sitzung Tadeusz Strumiłło mit seiner quellenmäßig interessanten Arbeit *Der Sentimentalismus als einleitende Phase der polnischen Romantik* (1955) auf. Derselbe Autor bringt auch in seinen *Skizzen aus dem polnischen Musikleben des 19. Jahrhunderts* (1954), die im Grunde als populäres Buch gedacht sind, viel neues historisches Material, auf eine vertiefte Weise tut er es in *Quellen und Anfänge der polnischen Romantik* (1956), die erst nach dem vorzeitigen, tragischen Tode (1956) des jungen Wissenschaftlers (er wurde von einer Schneelawine getötet) erschien. Das wertvolle Material und dessen interessante Interpretation hätte ihn zu präziseren und gewichtigeren Schlüssen führen können, wenn seine Beobachtungen mit einer moderneren Methode der Analyse musikalischer Kunstwerke verbunden gewesen wären.

Zu den Arbeiten, die eine Materialsammlung darstellen, zählen auch bibliographische Arbeiten wie Bronisław Sydows *Bibliographie F. Chopins* (1949), die hinsichtlich Genauigkeit und Ordnung des Materials viel zu wünschen übrig läßt, trotzdem aber wichtig für Chopinforscher ist, Kazimierz Michałowski's *Bibliographie der polnischen Opern* (1954), seine *Bibliographie des polnischen Musikschrifttums* (1955) und E. Nowaczyks *Die Sololieder Moniuszkos* (1954). In Vorbereitung und im Druck befinden sich zahlreiche, die polnische sinfonische und Kammermusik sowie das polnische Zeitschriftenwesen des 19. und 20. Jahrhunderts betreffende bibliographische Arbeiten. An diesen Arbeiten sind meist die jüngsten Kräfte beteiligt.

Die polnische Musikwissenschaft hat auf historischem Gebiet bisher keine neue zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der polnischen Musik gegeben. Diese Lücke ist weder durch die Neuausgabe von Jachimeckis Buch noch durch das populäre Buch von Reiss mit dem unseriösen Titel *Die schönste von allen ist die polnische Musik* (1946) geschlossen worden. Alle beide gelangten hinsichtlich ihres Materials nicht über den Vorkriegsstand hinaus. Zu diesem Stand der Dinge kommt — außer den früher erklärten Ursachen — die Schwierigkeit des Sammelns, der Inventarisierung und Durchforschung des Denkmälermaterials. Die Zerstörungen zweier Kriege verminderten den Besitzstand auf ein Minimum, und der Mangel an Personal machte darüber hinaus eine systematische Registrierung und Inventarisierung aller polnischen Denkmäler unmöglich. Diese Aufgabe hat man erst jetzt aufgenommen im *Dokumentationszentrum der polnischen Musik* (am Warschauer Musikwissenschaftlichen Institut).

Trotzdem ist zu betonen, daß gewisse dokumentarische Arbeiten geleistet werden, wenn auch in entschieden ungenügendem Maße. So erscheint weiter (bis jetzt über 30 Hefte) die 1928 begonnene *Ausgabe Alter Polnischer Musik*, deren Redaktion nach Chybińskis Tode Pfarrer Feicht übernahm. In Vorbereitung ist ein streng dokumentarisches Werk vom „Denkmälertyp“, die *Monumenta Musicae in Polonia*, deren erste beide Bände den gesamten Inhalt einer der umfangreichsten europäischen Tabulaturen, der „*Tabulatur des Jan von Lublin*“ (16. Jahrhundert) enthalten werden, weitere Bände, an denen schon gearbeitet wird, werden der polnischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, der polnischen Monodie, den theoretischen Traktaten usw. gewidmet sein. Die Gesamtedaktion hat J. Chomiński übernommen. 1955 tat sich eine Gruppe von 17 polnischen Musikforschern zu den vorbereitenden Arbeiten an einem Hochschulhandbuch der Geschichte der polnischen Musik zusammen. Es sollen die *Studien zur Geschichte der polnischen Musik* werden, die sich auf die neuesten archivalischen und quellenmäßigen Ergebnisse, aber auch auf einen neuen methodologischen Aspekt stützen werden. Diese Studien, vorläufig als zweibändiges Werk gedacht, werden

nach interner Kritik und Diskussion die Grundlage des eigentlichen Handbuches werden. Als ihre Ergänzung wird eine *Sammlung musikalischer Beispiele zur Geschichte der polnischen Musik* vorbereitet. Im letzten Stadium der Bearbeitung für den Druck befindet sich überdies die Ausgabe eines bis 1939 chronologisch über 10 000 Stichwörter umfassenden *Lexikons polnischer Musiker* (Chybińskis Lexikon enthielt nicht mehr als 2400, nur das Zeitalter bis 1800 umfassende Stichwörter).

In der polnischen musikalischen Ethnographie der letzten Jahre dominiert wie vor dem Kriege die Einstellung zum Sammlertum; die Registrierung ergibt zwar bedeutende Ergebnisse, führt die polnischen Ethnographen jedoch zu keinen problemhaften und synthetischen Arbeiten. Die Vertreter der mittleren Generation polnischer Ethnographen, Jadwiga und Marian Sobieski, vollbrachten die große Arbeit des Sammelns von ca. 54 000 Volksmelodien aus ganz Polen (nur in den Nachkriegsjahren). Die Volksliedsammlungen *Auf dem Pfade des polnischen Bocks* (Bock = ein großer Dudelsack aus West-Polen), und *Volkslieder aus Großpolen* (2 Bde.), auch Artikel wie *Über die Diaphonie im Pieniny-Gebirge* (unweit von der Tatra), *Über die „Mazanki“* (kleine, flache, dreisaitige Volksgeige, eine Quinte höher gestimmt als die Violine) und andere zeugen von der Arbeit J. und M. Sobieskis. Ein Versuch eines tieferen Eindringens in die ethnographische Problematik ist die Arbeit Anna Czekanowska *Probleme der Musikethnographie in der Gegend von Opoczno* (1956) sowie Antonia Woźaczyńska *Die kurpischen Lieder, ihre Struktur und Charakteristik* (1956). Zwei Bände polnischer Volksliedmelodien, die A. Chybiński 1950 herausgab, *Von der Tatra zur Ostsee* (Lieder) und *Das polnische Volk spielt* (Instrumentalmelodien), stellen eher eine Sammlung schon bekannten Materials mit nur wenigen, regional geordneten Ergänzungen aus O. Kolbergs *Volk* dar. Neues folkloristisches Material bringen hingegen die Sammlungen Jan Chorośiński *Tanzmelodien des Weichselgebiets* (1949, 2. Auflage 1953) und *Arbeitslieder des Volks von Kielce* (1955), Włodzimierz Kotoński *Die Lieder des Podhale*, dessen Monographie über Tänze des Podhale unter dem Titel *Gebirgler- und Zbojnicki-Tänze* erschien; drei Bände *Volkslieder Polnisch-Schlesiens* gaben Josef Lięza, Jan Bystroń und Stefan Stoiński heraus (Material aus der Vorkriegszeit), *Lieder Schlesiens im Gebiet von Oppeln* Adolf Dygacz und J. Lięza, *Lieder des Volks von Krakau* Włodzimierz Późniak. Auf der reichen Materialsammlung fußend, erscheinen auch viele mehr populär gehaltene kleine Hefte mit Melodien der einzelnen Landstriche sowie Monographien der polnischen Volkstänze. Eine zusammenfassende, streng wissenschaftliche Arbeit über polnische Folklore besitzen wir aber nicht und dürfen wir auch in den nächsten Jahren nicht erwarten.

Hinzuzufügen ist, daß die Arbeit des Volksliedersammelns nicht individuell vollzogen wird, sondern in einem bestimmten, zentralen Plan konzentriert ist und auch durchgeführt wird: Zuerst war das „Archiv für Folklore“ an der Universität Posen Mittelpunkt dieser Vorhaben, von 1951 an, d. h. seit der Einrichtung der Folklore-Sektion am Staatlichen Kunstinstitut, konzentrieren sich dort Organisation und Tätigkeit der Sammlergruppen. In diesen Gruppen leisten Studenten der Musikwissenschaft, die ihr ethnographisches Praktikum durchführen, Hilfe für die älteren Ethnographen.

## 6. Die Musikwissenschaft und die zeitgenössische polnische Musik

Trotz der personellen Schwierigkeiten ist das Interesse der Musikwissenschaftler für die zeitgenössische Musik erheblich gestiegen. Das ist das Resultat der allgemein herrschenden Atmosphäre, die die Musikforscher zu aktuellen, mit der Entwicklung einer zeitgenössischen musikalischen Kultur verbundenen Aufgaben zieht; man muß auch die lebhaften Diskussionen über die Problematik der modernen Musik als ein diese Interessen der Musikforscher initiiierendes Moment erkennen.

Arbeiten über moderne polnische Musik bieten besondere Schwierigkeiten. Zunächst sind Traditionen auf diesem Forschungsgebiet in Polen ziemlich unentwickelt, denn die Artikel und Arbeiten der älteren Musikwissenschaftler über sogen. moderne Musik (R. Strauss, K. Szymanowski, M. Karłowicz) hatten eher publizistischen als wissenschaftlichen Charakter. Zweitens erschwert das Fehlen einer zeitlichen Distanz, die immer eine Abkehr von zufälligen und weniger wichtigen künstlerischen Erscheinungen mit sich bringt, die Beurteilung moderner Werke. Drittens sind die Forschungen über moderne Musik dadurch erschwert, daß sie sich von den Begriffen über die Prinzipien musikalischer Konstruktion, mit denen die Forscher auf dem Gebiet der alten Musik operieren, frei machen müssen. Darüber hinaus — und das ist vielleicht das wichtigste — lockerte das polnische Schaffen der letzten Jahre, durch eine unglückliche Kulturpolitik von allem abgeschnitten, was sich in der Welt begab, seine Verbindungen zu den allgemein-europäischen Strömungen, obwohl es sie durchaus nicht verlor; das aber macht bis zu einem gewissen Grade die vergleichende Werkanalyse schwierig. Die polnische Musik, vom Avantgardismus der europäischen Zentren entfernt, gestattete eher die Beobachtung verschiedenster Verfallserscheinungen des tonalen Systems als die der Keime neuer Gestaltungsmethoden.

In den Analysen moderner Musik von polnischen Musikwissenschaftlern läßt sich folglich keine geschlossene Methode wissenschaftlichen Verhaltens bemerken; man beobachtet vielmehr eine Vielfalt von analytischen Verfahren, die vielleicht im weiteren Prozeß zu einer eigentlichen, stabilisierten, moderner Praxis entsprechenden Methode der Beschreibung und Analyse führen werden. Diese Schwierigkeit teilt übrigens die polnische Musikwissenschaft mit der Musikwissenschaft anderer europäischer Länder.

Zu Arbeiten dieses Typs (die hauptsächlich in Form von Artikeln in Musikzeitschriften erscheinen) muß man rechnen: Chomińskis *Zwei Städte. Kantate von J. Krenz* (1951), *Probleme der Kantate in der modernen polnischen Musik* (1954), *Das Konzert für Streichorchester von G. Bacewiczówna* (1955), *Die Kujawiak-Ballade von St. Wiechowicz* (1956), Lissas und Chomińskis *Über Probleme der Folklore in der polnischen modernen Musik* (1951), die Analysen Lissas *K. Serockis Romantisches Konzert* (1951), *T. Szeligowskis Oper Die Scholaren von Krakau* (1951), *Die Kleine Suite und Das Schlesische Triptychon Witold Lutosławskis* (1952), *W. Lutosławskis Konzert für Orchester* (1955), *Ballade vom Becher Tadeusz Bairds* (1955), *Die III. Sinfonie von Bolesław Szabelski* (1956), Łobaczewskas Analysen *Die IV. Violinsonate G. Bacewiczównas* (1954) sowie ihre Abhandlung *Die Methode des Realismus im Schaffen der polnischen Komponisten* (1956). Zu den Analysen des zeitgenössischen Schaffens muß man auch zahlreiche Arbeiten der jungen Musikwissenschaftler rechnen, so K. Wilkowskas *Die Klavieretüden von Bolesław Woytowicz*, Alice Helmans *G. Bacewiczównas Sonata da camera*, B. Schaeffers *Volksmelodien im Schaffen W. Lutosławskis* u. a. Im Druck oder in Vorbereitung sind zusammenfassende Arbeiten über die moderne polnische Musik, wie das Gemeinschaftswerk *Die musikalische Kultur Volkspolens, 1945—1956*, Lissas *Studien zur polnischen modernen Musik* und Schaeffers *Von Problemen der polnischen zeitgenössischen Musik*.

Rein informatorisch-bibliographische Materialien enthält der *Almanach moderner polnischer Komponisten* von Schaeffer (1956), ähnlich wie auch der als *Konzertführer* bezeichnete Katalog polnischer Komponisten vom Festival 1951 von T. Marek. Dessen Broschüre *Die moderne polnische Musik — Versuch einer Charakteristik* (1956) geht nicht über eine rein publizistische Behandlung des Gegenstandes hinaus und bleibt den angekündigten *Versuch einer Charakteristik* schuldig.

Das bereits erwähnte Werk *Die musikalische Kultur Volkspolens* (in Lissas und Chomińskis Redaktion) bringt außer einer Charakteristik der einzelnen Gattungen auch eine statistische Erfassung des Konzertlebens, der Aufnahme, der Laienbewegung, des Schulwesens, der Editionstätigkeit, der Aufführungspraxis, der Musikwissenschaft usw. aus den Jahren 1945 bis 1956. Eine kurze historische Perspektive, aus der der Versuch unternommen wurde, die in

der polnischen musikalischen Kultur der Nachkriegszeit sich abspielenden Prozesse zu erfassen, gibt den analytischen Verallgemeinerungen einen gewissen Grad von Relativität, nichtsdestoweniger verleiht diese Dokumentation dem Buch seinen Wert.

### 7. Musikbücher und Popularschriften über Musik

In den ersten Jahren nach dem Kriege mußten die wenigen wissenschaftlichen Arbeiter auch die Lehrbücher für das Musikschulwesen auf seinen verschiedenen Stufen schreiben. Hier stehen die Lehrbücher des Komponisten und Musikforschers Kazimierz Sikorski, des Erziehers einiger Generationen von polnischen Komponisten und Theoretikern, im Vordergrund: *Harmonielehre* (drei Bände, 1949, gekürzte Ausgabe, ein Band 1955), *Instrumentenkunde* (1954, 2. Aufl.) sowie *Kontrapunktlehre* (zwei Bände, 1953/54). Ein Lehrbuch von Hochschulcharakter sind Chomińskis *Die musikalischen Formen* (Bd. I 1954, Bd. II 1956, Bd. III im Druck), Felix Wrobels *Die Partitur im Sinne der modernen Orchestrierungstechnik* (1954), Z. Lissas *Grundlagen der Musikästhetik* (zwei Bände, 1953), S. Golachowskis und M. Drobners *Die musikalische Akustik* (1954). Lissas *Grundriß der Musikwissenschaft* ist eher für Lehrer mittlerer Musikschulen und für Studierende der ersten Jahrgänge bestimmt. Alle diese Lehrbücher befriedigen nicht die Bedürfnisse der mittleren und unteren Musikschulen. Die Lehrbücher der „Praktiker“, d. h. der Musikschullehrer, stehen auf einem nicht sehr hohen Niveau. Auch die von Janusz Miketta in den ersten Nachkriegsjahren 1946–1947 redigierte *Methodische Bibliothek* erfüllte ihre Aufgabe nicht. Ein Grenzfall zwischen einem Theorielehrbuch für Erwachsene und einer Lektüre für intelligente Musikliebhaber ist das interessante Buch Witold Rudzińskis *Musik für alle* (1948).

Auf dem Gebiet der Geschichtslehrbücher ist die Situation erheblich schlimmer. Wie schon bemerkt, ist Jachimeckis *Lehrbuch der Geschichte der polnischen Musik* eigentlich eine unerheblich erweiterte Neuausgabe des gleichen Werks aus der Zeit vor 40 Jahren. Das entsprechende Buch von Reiss ist weder vom methodologischen noch vom didaktischen noch vom quellenmäßigen Gesichtspunkt aus den zeitgenössischen Erfordernissen gewachsen. Łobaczewskas *Tabellen zur Geschichte der allgemeinen Musik* sind nicht als Lehrbuch, sondern nach Grundsätzen, die denen von A. Scherings „Tabellen“ ähnlich sind, aufgebaut. Ihre *Geschichte der musikalischen Formen* wiederum ist der Versuch einer soziologisierenden und ziemlich allgemein gehaltenen Erklärung der Entwicklungsprozesse in der Musik und ist nur für solche Leser zugänglich, die das historische Material schon kennen.

Das im Druck (Bd. I) und in Vorbereitung (Bd. II und III) befindliche *Lehrbuch der allgemeinen Musikgeschichte*, das von einem ganzen Kollektiv von Musikwissenschaftlern bearbeitet und von Chomiński, Lissa und Łobaczewska redigiert wird, ist — wie die Bearbeiter heute schon sehen — auch nicht geglückt. Im Verlauf der Arbeit verloren sie den ursprünglich anzusprechenden Studenten der Musikhochschule aus den Augen. Im Augenblick ist das Buch zu problematisch und zu umfangreich für die Musikhoch- und Mittelschulen, hingegen zu wenig speziell für Studierende der Musikwissenschaft. Das früher erwähnte zweibändige Manuskript der *Studien zur Geschichte der polnischen Musik* (noch in Arbeit), ebenfalls im Kollektiv bearbeitet, richtet sich eindeutig an die Musikwissenschaftler, obwohl zweifellos auch die Musikhochschulen aus ihm werden Nutzen ziehen können.

Angesichts des in Polen sehr aktuellen Postulats der Verbreitung von Kultur und Kunst in breiten Volksmassen entstand ein dringender Bedarf an populärer, breiten Kreisen von nicht fachmännisch vorgebildeten Liebhabern der Musik zugänglicher Musikliteratur. Auch diesen Bedarf mußten anfänglich die polnischen Musikforscher befriedigen, sie werden dabei erst in den letzten Jahren teilweise von den jüngeren und jüngsten Musikwissenschaftlern und Musikpublizisten abgelöst. Schon seit 1948 erschienen populäre Broschüren Jachimeckis wie *Nikolaus Gomołka und seine Vorgänger in der*

polnischen Musik, Moniuszkos religiöse Musik u. a., Karol Stromengers *Das polnische musikalische Empire*, Golachowskis K. Szymanowski, Hanna Pomorskas Karol Kurpiński und Józef Elsner. Hohen literarischen Wert besitzen die beiden volkstümlichen Bücher des Schriftstellers und Musikkenners Jaroslaw Iwaszkiewicz über Chopin (1949) und über Bach (1950).

Die uneinheitliche Vorbereitung der Musikliebhaber zwang die Verlage schnell zur Differenzierung dieser Literatur in Zyklen für unterschiedliche Ansprüche: die *Kleinen Musik-Monographien* sind eher für vorgebildete Dilettanten bestimmt (Łobaczewska: *Beethoven*, Marek: *Schubert*, Jarociński: *Mozart*, Rudziński: *Moniuszko* u. a.), die *Bibliothek des Konzerthörers* und die *Bibliothek des Opernhörers* hingegen für den musikalisch weniger geschulten Hörer. Beispiele: Strumiłło: *Juliusz Zarębski, Die Ouvertüren K. Kurpińskis, Die Violinkonzerte H. Wieniawskis*; S. Kisielewski: *Die Sinfonischen Dichtungen Richard Strauss*; J. Kański: *Ludomir Różycki*; A. Chodkowski: *Die Musikinstrumente*; T. Bronowicz: *Die Klavierkonzerte Brahms*; T. Zielinski: *Tschairowskys letzte Sinfonien* usw. Einen Zyklus über die Oper bilden Rudzińskis *Was ist die Oper?*, Moniuszkos „Halka“, Moniuszkos „Gespensterschloß“, Późniaks Rossinis „Barbier von Sevilla“, Z. Lissas Szeligowskis „Scholaren von Krakau“ u. a. Diese Serien erfreuen sich großer Volkstümlichkeit — offensichtlich erfüllen sie gut ihre Aufgaben.

Zur Gruppe populärer Arbeiten gehören schließlich die unter dem Namen großer Komponisten herausgegebenen Almanache wie der *Bach-Almanach* (1950), der *Chopin-Almanach* (von Prosnak und Jachimecki, 1949), Rudzińskis *Moniuszko-Almanach* (1952), aber auch Alben mit vielem interessantem ikonographischem Material zur polnischen Musikgeschichte. Hierhin gehören K. Kobylańskas *Chopin in der Heimat* (1954), Idzikowskis *Chopin-Porträts* (1949), Mirskas und Hordyńskis *Maria Szymanowska, J. Barnachs Musik in der polnischen bildenden Kunst* (1956) u. a.

Den Charakter von Quellensammlungen haben Verlagswerke in der Art der Neuausgabe von K. Kurpińskis *Reisetagebuch aus dem Jahre 1823* (1955), *Briefe K. O. Orgińskis über Musik* (1956), J. Elsners: *Summarium meiner Musikwerke, 1841* (1957), W. Każyńskis: *Notizen aus einer musikalischen Reise in Deutschland, 1844* (1957). Die neue vervollständigte Auflage des *Briefwechsels F. Chopins* (Redaktion von B. Sydow und J. Miketta) (1955) in zwei großen Bänden bringt nicht nur den Briefnachlaß des Komponisten, sondern auch die an ihn gerichtete Korrespondenz sowie Briefe seiner Umgebung über ihn, die ein außergewöhnlich helles Licht auf die Gestalt Chopins werfen. Sie sind eine interessante Lektüre für Musikliebhaber und zugleich eine geschichtliche Quelle für Musikwissenschaftler.

#### 8. Die Organisation der Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftler in Volkspolen

Die Bewältigung der oben beschriebenen Aufgaben würde bei dem zahlenmäßigen Stand der Musikwissenschaftler unmöglich sein, wenn nicht eine entsprechende Organisation, d. h. Einheitlichkeit der Planung und Kollektivmethoden Abhilfe schufen. Die für frühere Zeiten typischen Symptome (Verstreutheit der Forschungen und Isolierung der einzelnen Forscher) verschwanden im Nachkriegspolen schnell. Die Vereinigung der Arbeiten aller Musikhistoriker und -theoretiker vollzog sich auf der Grundlage eines geschlossenen Forschungsplanes, der die Tätigkeit dreier Institutionen koordiniert: a) des Unterkomitees für Musikwissenschaft im Komitee für Geschichte und Theorie der Kunst an der Polnischen Akademie der Wissenschaften, b) des Instituts für Geschichte und Theorie der Musik im Staatlichen Kunstinstitut, c) der Universitätslehrstühle von Warschau, Krakau und Posen. Damit vermeidet man das Erscheinen mehrerer Arbeiten über das gleiche Thema. Dank dieser Koordinierung hat sich eine Kollektivinitiative für viele Arbeiten entwickelt. Auf dem Boden der Akademie der Wissenschaften arbeiten die Musikwissenschaftler mit Vertretern anderer



Disziplinen bei der Inangriffnahme komplexer Arbeiten wie z. B. über die Polnische Renaissance oder Romantik zusammen und zwar in Verbindung mit entsprechenden Kongressen der Akademie. Die komplexe Behandlung bestimmter Probleme begünstigt ihre vielseitige Durchdringung und gestattet die Wahrnehmung einer umfassenden Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung gewisser geschichtlicher Perioden.

Allerdings haben solche Vorhaben auch ihre negative Seite: Sie nötigen die kleine Schar von Musikwissenschaftlern, sich von einer Aufgabe auf die andere zu stürzen, was ihrer Spezialisierung nicht immer dienlich ist. Eine Lösung dieser Schwierigkeit kann einzig und allein das erhebliche Anwachsen der Zahl junger Musikforscher bringen. Dieses Anwachsen erfolgt vorläufig ziemlich langsam auf Grund jahrelanger Bemühungen um ein neues, erweitertes und vertieftes Lehrprogramm an den maßgeblichen Universitäten (siehe Anm. 6, 7). Nach einer gewissen Zeit wird die Zunahme an Musikforschern eine erneute Aktivierung derjenigen musikwissenschaftlichen Zentren ermöglichen, die nach dem Tode Chybińskis und Jachimeckis zeitweilig aufgehoben werden mußten (Posen, Breslau, Lodź). Gegenwärtig sind nur der Warschauer und der Krakauer Lehrstuhl besetzt, da sie wegen ihrer umfangreichen Programme eine größere Anzahl Professoren als in der Vorkriegszeit an sich ziehen.

Unterstreichen muß man, daß die Intensivierung der Verlagsproduktion mit den vielseitigen Aufgaben, vor denen die polnische Musikwissenschaft steht, Schritt hält. Der Staatliche *Polnische Musikverlag* (in Krakau) entwickelt — neben seiner Musikalienabteilung — intensiv seine Buchabteilung. Trotz eines verhältnismäßig langen Produktionsweges erscheinen alle historischen Forschungs- und Theorie-Arbeiten, sowie Schriften pädagogischer und populärer Art in diesem Verlag. Er verlegt die meisten musikwissenschaftlichen Zeitschriften wie *Kwartalnik Muzyczny*, später *Musikwissenschaftliche Studien* genannt, und das *Chopin-Jahrbuch*. Die Monatsschrift *Muzyka*, die gegenwärtig in eine Vierteljahresschrift unter demselben Titel umgestaltet wurde, erscheint in einem anderen Verlag in Warschau.

Ergänzend muß man hinzufügen, daß in den Nachkriegsjahren folgende populäre Musikzeitschriften erschienen: *Ruch Muzyczny*, *Muzyka*, *Życie Śpiewacze*, *Poradnik Muzyczny*. In ihnen allen schrieben und schreiben auch die Musikwissenschaftler, wie sie auch für allgemein-kulturelle Zeitschriften wie *Odrodzenie*, *Nowiny Literackie*, *Kuźnica*, *Przegląd Kulturalny* u. a. tätig waren und sind.

## 9. Gesellschaftliche Aufgaben der Musikwissenschaft in Volkspolen

Die bisherigen Ausführungen zeigen, daß in den Nachkriegsjahren eine in Polen früher unbekannte Aktivierung der Musikwissenschaft zustande kam. Sie ist das unmittelbare Ergebnis eines hohen Bedarfs an Fachleuten. Dieser wieder ergibt sich aus der Vermehrung der vielseitigen musikalischen Interessengebiete. Der Grund für dieses Wachstum liegt darin, daß staatliche Fonds das Hauptfundament und manchmal die alleinige materielle Basis für das Wirken aller musikalischen Institutionen sind. Die Verstaatlichung des musikalischen Lebens auf allen seinen Ebenen bildet einen der wichtigsten, für das Anwachsen aller musikalischen Institutionen bestimmenden Faktoren. Wenn man sich vorstellt, daß Polen augenblicklich sieben Musikhochschulen und 112 musikalische mittlere Berufsschulen besitzt, daß gegenwärtig 16 Sinfonieorchester, davon acht philharmonische, wirken, daß das musikalische Verlagswesen jährlich über 2 500 Positionen (Noten und Bücher) produziert, daß die Laienbewegung einige Millionen Menschen umfaßt, so wird verständlich, warum die Musikwissenschaftler — neben den Praktikern — so notwendig geworden sind. Hieraus folgt, daß es in Polen überhaupt keine arbeitslosen Musikwissenschaftler gibt, die sich selbst überlassen blieben, sondern daß im Gegenteil jeder von ihnen auf mehreren Gebieten gleichzeitig arbeiten muß. Wie schon betont, hat das sein Gutes, aber auch negative Seiten für die wissenschaftliche Forschung. Schon die Studenten der letzten Studien-Jahrgänge werden

zu vielfältigen Arbeiten herangezogen: Die Begabtesten bleiben an den Universitäten oder arbeiten im musikalischen Sektor des Staatlichen Kunstforschungsinstituts. Musikwissenschaftler beschäftigen außerdem: der Rundfunk *Polskie Radio*, die Musikschulen, die Schallplatteninstitute, die Ensembles für alte Musik, die Musikverlage, hauptsächlich *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, alle möglichen Aktionszentren für die Popularisierung der Musik und Laienbewegung, zahlreiche Redaktionen musikalischer und allgemein-künstlerischer Zeitschriften, die Musikabteilungen der Universitäts- und allgemeinen Bibliotheken usw. Langsam dringen die Musikwissenschaftler auch in die Musikpublizistik der Tagespresse ein und verdrängen dort die bisher üblichen Zufallsrezensenten, was der Hebung des Niveaus der Musikkritik nur förderlich ist. Zahlreiche ungenügend qualifizierte Schreiber, die sich nach dem Kriege in die Musikkritik hineinstahlen, stiften heute noch ziemlich viel Verwirrung. Auch hier sind also Musikwissenschaftler nötig.

Die Aussichten für Musikwissenschaftler und Musikwissenschaft sind demnach in Polen gegenwärtig außergewöhnlich gut und interessant. Diese soziale Situation garantiert ihre Entwicklung. Andererseits muß man zugeben, daß die Ausstattung der Forschungs- und Lehrinstitute bis heute ungenügend ist. Sie bleibt weit hinter der in den Instituten Westeuropas zurück. Die Lücken in technischer Apparatur, Schallplatten, Tonbändern und besonders allgemeiner Weltliteratur, von der Polen fast zwölf Jahre lang völlig abgeschnitten war, verursachen Schäden, derer man noch Herr werden muß. Der Wechsel der Situation in den letzten Jahren stellt die polnische Musikwissenschaft vor neue Aufgaben: Die Einholung des Vorsprungs, dessen man sich voll bewußt ist. Die Isolierung ließ keine Verbindung mit den weltweiten Entwicklungsströmen unserer Disziplin zu. So z. B. ist Polen auf dem Gebiet akustischer Forschungen oder auch auf dem der musikalischen Psycho-Physiologie entschieden im Rückstand. Das ist ein Ansporn mehr für die polnische Musikwissenschaft, ihre Arbeit zu intensivieren, aber auch die freundschaftlichen Verbindungen zur musikwissenschaftlichen Forschung der ganzen Welt zu vertiefen. (Übersetzt von Werner Kaupert)

### *Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte*

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(1. Fortsetzung)<sup>14</sup>

Gewissermaßen als „Kammerspiel“ waren die „*Entretiens d'Arras*“ (17.—20. Juni 1954) in die Reihe der großen Colloquia des französischen Centre National eingeschoben. Ihre Beschäftigung mit der Renaissance in den „nördlichen Provinzen“, worunter die Picardie, das Artois, Flandern, Brabant und der Hennegau zu verstehen sind, hat sich in vierzehn Referaten niedergeschlagen, die bezeichnender Weise nur von Belgiern und Franzosen stammen, denn es handelt sich ja um Landschaften, die zum heutigen Belgien und zu Frankreich gehören. Die ersten fünf und die letzten zwei Referate (also die Hälfte der Gesamtzahl) stammen von Musikwissenschaftlern und behandeln Fragen der musikalischen Renaissance — oder doch wenigstens Themen, die mit diesem Begriff in Zusammenhang gebracht werden können.

Der Herausgeber des „nur“ 221 Seiten starken Bandes, François Lesure, erklärt in seinem Vorwort, daß man sich grundsätzlich mit der Zeit von 1480 bis 1540 beschäftigt habe und daß sich dabei die Musikforscher besonders mit terminologischen Problemen abgegeben hätten. — Raymond Lebègue, offensichtlich einer der lebhaftesten Interessenten und Initiatoren der Renaissance-Colloquia, bringt in seiner Eröffnungsansprache auf eine sympathisch knappe und präzise Weise zum Ausdruck, was ihm am Generalthema der

<sup>14</sup> Vgl. S. 408 dieses Jahrgangs.

„*Entretiens*“ wesentlich zu sein scheint: die Kommunikation zwischen den beiden Sprachgebieten und die wechselseitige Durchdringung ihrer künstlerischen Eigenheiten. Erfreulicherweise fällt dabei nicht das umstrittene Wort „burgundische“ Kunst; aber Lebègue hütet sich auch, von „niederländischer“ Kunst zu sprechen. Das hat offenbar seinen besonderen Grund; denn die „terminologischen“ Fragen, wie Lesure sie wohlwollend und vorsichtig genannt hat, sind hauptsächlich durch Forderungen belgischer Musikhistoriker aufgeworfen worden, die den Begriff „niederländisch“ (und seine Konsequenzen, z. B. „*musique des Pays-Bas*“ oder „*école néerlandaise*“) durch „richtigere“ Bezeichnungen ersetzen wollen. Mitten in diesen Streit führt uns gleich das erste Referat.

Albert Van der Linden versucht eine von nationalem Ressentiment wie von Traditionsgläubigkeit gleichweit entfernte, ruhige Beurteilung der von anderen wohl allzu hitzig behandelten Frage: *Comment désigner la nationalité des artistes des provinces du Nord à l'époque de la Renaissance?* Kritisch wägt er die verschiedenen Termini — alteingeführte und neu vorgeschlagene — nach ihrer historischen und sachlichen Berechtigung gegeneinander ab. Es ist dabei vor allem festzuhalten, daß generell ja nicht nur von „niederländischer“ Musik gesprochen wird, sondern daß gerade die deutschen Kunsthistoriker das Beiwort gern verwenden. Daß es sich dabei um einen historisch fundierten Begriff handelt, braucht man eigentlich nicht zu sagen. Demgegenüber redet die französische Kunstgeschichte — vor allem die neuere — lieber von „flämischer“ Kunst („*art flamand*“), wohl in Anlehnung an eigene historische Terminologie und an die italienische der Renaissance. Van der Linden weist darauf hin, daß dieser Begriff mißverständlich sei, selbst nach dem Urteil derjenigen, die ihn gebrauchten. Die französische Musikforschung bevorzuge neuerdings das Epitheton „*franco-flamand*“. Nun hat bekanntlich Suzanne Clercx schon 1951 vorgeschlagen<sup>15</sup>, man solle von „*musiciens flamands, hennuyers, brabançons, liégeois*“ usw. reden, und der belgische Benediktiner Dom Joseph Kreps hat stattdessen 1953 für die Einführung des Begriffs „belgisch“ plädiert<sup>16</sup>. Man kann an dieser Stelle Van der Lindens Argumente für die Beibehaltung der historisch richtigen Termini „Pays-Bas“ bzw. „*néerlandais*“ nicht aufzählen. Da in diese Frage aber leider auch nationaler Eifer und Ehrgeiz mit hineinspielen, kann man vom Standpunkt der deutschen Kunstwissenschaften aus, gegen deren Usus hier opponiert wird, auch nicht dazu schweigen. Es gibt in der Geschichte eines jeden Volkes Tatsachen, die man zu gewissen Zeiten als unangenehm empfinden mag, die sich aber nicht aus der Welt schaffen lassen. Daß das heutige Belgien — zusammen mit dem heutigen Holland — einmal zu den „Niederlanden“ gehört hat und formaliter Bestandteil des heiligen römischen Reiches deutscher Nation war, läßt sich nicht dadurch beseitigen, daß man Menschen, die zu ihrer Zeit — von diesem Reich aus gesehen — eben Niederländer waren und sich oft genug auch als solche bezeichnet haben mögen, nachträglich nach ihren speziellen Stammeslandschaften umtauft oder mit dem altrömischen Namen „*belgae*“ belegt. Es soll hier gar nicht davon gesprochen werden, daß die deutschen Kunstwissenschaften eine solche ahistorische Umtaufe ja nicht zu akzeptieren brauchten und es wahrscheinlich auch nicht tun würden. Dabei würde aber niemand von uns daran denken, aus den „Niederländern“ des 15. und 16. Jahrhunderts nachträglich „Reichsdeutsche“ machen zu wollen. Ebenso falsch wie eine solche absurde Tendenz scheint uns aber die durch das französische Beiwort „*franco-flamand*“ suggerierte Vorstellung, als handle es sich bei den alten Niederländern um „Franzosen-Flamen“ oder „Französisch-Flamen“<sup>17</sup>; denn diese Bezeichnung unterschlägt sowohl die Wallonen als auch die Nordniederländer (Holländer). Außerdem: was würde man sagen, wenn wir auf die Idee kämen, von „niederdeutschen Wallonen“ zu sprechen? Schließlich ist — historisch und linguistisch betrachtet — das Flämische unbe-

<sup>15</sup> *Introduction à l'histoire de la musique en Belgique* in *Revue Belge de Musicologie* V, S. 9 ff. und 114 ff.

<sup>16</sup> *La polyphonie en France des origines à nos jours* in *Musica Sacra* LIV, S. 108 ff.

<sup>17</sup> Nach Larousse bedeutet „*franco*“ eindeutig „*français*“ („*mot signifiant: français, qui entre en composition avec d'autres noms*“).

streitbar ein niederdeutscher Dialekt, und ebenso wie „*franco-flamand*“ offenbar von der Tatsache ausgeht, daß in den alten Niederlanden französisch auch von Flamen gesprochen wurde, kann man einen Terminus konstruieren, der zum Ausdruck bringt, daß dort niederdeutsch auch von Wallonen geredet und verstanden worden ist. Niemand von uns würde aber auf eine solche Idee kommen. Wenn nun jedoch allen Ernstes aus lateinischen Zitaten des 16. Jahrhunderts „bewiesen“ wird, daß man „*belga*“ im Sinne des heutigen „belgisch, Belgier“ verwendet habe, so kann man darauf nur antworten, daß wir dann statt von „deutscher“ Kunst des 16. Jahrhunderts von „germanischer“ sprechen müßten; dabei läßt sich ohne weiteres nachweisen, daß „*germanus*“ dauernd „deutsch“ bezeichnet. Van der Linden kommt übrigens auch zu der Feststellung, daß sich nirgends in älterer Zeit die Übersetzung „Belgier“ für „*belga*“ finden lasse. Es ist, im Grunde genommen, ein müßiger Streit, aber er ist noch keineswegs beendet<sup>18</sup>. Es scheint ein beliebtes Spiel zu werden, die Geschichte retuschieren zu wollen, besonders nach heftigen Kämpfen mit dem betreffenden Nachbarn. (Daß im Falle Belgiens allerlei Gründe für ein solches Verhalten gegenüber einer vom „alten deutschen Reich“ geprägten Nationalitätsbezeichnung gegeben sind, wird ein Deutscher heute zu allerletzt leugnen wollen. Es fragt sich nur, ob man derartige nationale Gefühle in wissenschaftlich-terminologische Fragen hineinspielen lassen sollte.) Daß wir alle wissen, wie wenig differenziert der Begriff „niederländisch“ bei Einzeluntersuchungen sein kann, ist doch kein Grund, ihn als besonders treffende Sammelbezeichnung durch eine schlechtere, Mißverständnisse provozierende zu ersetzen. Man begrüßt jedenfalls die sehr besonnenen und gut fundierten Ausführungen Van der Lindens, in denen den in Frage stehenden Streitpunkten der rechte Rang wiedergegeben wird.

Charles van den Borren besitzt von allen an den „*Entretiens*“ beteiligten Musikforschern den größten Überblick. Sein Referat, *Musicologie et géographie*, stellt einen mit souveräner Kenntnis gezeichneten Grundriß dar, auf dem die Rolle der französischen Nordprovinzen und der Landschaften des heutigen Belgien für die Musikgeschichte der Renaissance deutlich herausgearbeitet wird. Viele kleine Orte und Flecken sind die Geburtsstätten bekannter oder weitberühmter Musiker gewesen, von den Trouvères bis zu den Meistern der imitierenden Polyphonie. Dabei fällt manch heller Lichtstreif auf bisher unentdeckt oder unbeachtet gebliebene Einzelheiten. Allein ein Satz wie der über die rein lokale Bedeutung der Sängerschule von Cambrai im 15. Jahrhundert<sup>19</sup> verdient, den Studenten der Musikwissenschaft ebenso fest eingepreßt zu werden wie den vielen „Beflissenen“ alter Musik, die guten Glaubens noch immer der Kathedrale von Cambrai die Gloriole eines die musikalische Welt bestimmenden künstlerischen Zentrums verleihen.

*L'Édition musicale italienne et les musiciens d'Outremonts au XVI<sup>e</sup> siècle (1501—1563)* ist der ein wenig anspruchsvolle Titel des Referats von Anne-Marie Bautier-Regnier. Hier wird schon wieder einmal für eine neue Namengebung der niederländischen Musiker geworben. Gewiß ist „*d'Outremonts*“, von Italien aus gesehen, logisch und dort auch gelegentlich gebraucht worden („*oltremontani*“), aber es ist auch so indifferent, daß man Franzosen, Niederländer, Deutsche und, wenn man will, noch viel mehr darunter subsumieren kann. Es kann jedoch nur in einem Zusammenhang wie dem vorliegenden überhaupt beanspruchen, erwogen zu werden. Jedenfalls wird mit dieser Bezeichnung kein Problem gelöst, sondern nur eine neue Komplikation geschaffen. Das Referat ist in seinem bibliographischen Teil — und es besteht glücklicherweise größtenteils aus Bibliographie — unanfechtbar, in einigen kühnen Behauptungen allgemein musikhistorischer Natur aber leider nicht so untadelig. Mag man noch darüber streiten können, ob die Entstehung des Madrigals als eines der wichtigsten Ereignisse der Musikgeschichte bezeichnet werden kann — wohl doch ein

<sup>18</sup> Vgl. die Referate von A.-M. Bautier-Regnier, die wiederum etwas anderes vorschlägt, und von J. Kreps.  
<sup>19</sup> „à l'époque même, elle n'était en fait qu'un organisme local qui ne pouvait prétendre attirer à soi une équipe internationale d'enfants de chœur, comme ce sera si souvent le cas au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les grande chapelles princières ou ecclésiastiques de l'Europe.“

wenig zu große Worte —, so muß man angesichts einer Formulierung wie „*la naissance et le triomphe presque immédiat du madrigal*“ doch ernsthaft fragen, woher die Autorin so absolut sicher weiß, daß das Madrigal fast unmittelbar nach seiner Geburt schon Triumphe gefeiert habe. Wir wissen doch bisher nur, wann der Name „Madrigal“ im 16. Jahrhundert zum ersten Male auftaucht; ob uns damit auch die Geburtsstunde dieser Form bekannt ist, scheint eine andere Frage zu sein. Durch diese unvorsichtige Behauptung mißtrauisch gemacht, entdeckt man noch mehr dergleichen. Wie subjektiv ist z. B. die Kennzeichnung des Madrigals als „*plus aéré dans sa composition que la chanson un peu dense de l'école bourguignonne*“! Bei Licht besehen, läßt sich genau so gut das Gegenteil behaupten, ohne daß man widerlegt werden könnte. Wenn man schon solch vage Epitheta wie „*un peu dense*“ verwendet, muß man auch sagen, wie man sie meint. Nach unseren Begriffen wäre wohl eher das Madrigal „ein wenig dicht“ komponiert zu nennen im Vergleich zur Chanson des 15. Jahrhunderts, die uns viel „dünnere“ komponiert zu sein scheint. Vielleicht denkt aber die Autorin überhaupt an etwas anderes als an die Satztechnik; dann sollte sie es deutlich sagen, denn so, wie es jetzt formuliert ist, muß ihr Urteil auf den mehrstimmigen Klang bezogen werden. (Über den Begriff „*école bourguignonne*“ muß noch beim Referat Krepes gesprochen werden.) Zu den unbelegten Behauptungen gehört auch die, daß Verdelot Franzose gewesen sei; die Autorin widerlegt sich mindestens zur Hälfte selbst, indem sie sagt: „*dont les origines exactes ne sont pas encore définies avec précision*“. Dabei muß man es dann wohl auch belassen, bis man wirklich weiß, ob Verdelot aus den alten Niederlanden oder aus Frankreich stammte. Die Studie läßt sich mit Gewinn also leider nur in den Übersichten über die Produktion benutzen, während man den allgemeinen Behauptungen, wie man sieht, nur mit Vorbehalt gegenüberzutreten darf.

Nanie Bridgman steuert auch dieses Mal einen ihrer ausgezeichneten Artikel bei: *Les échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le Beau et de Charles-Quint*. Die stoffreiche Darstellung, in der des öfteren wichtige Vergleiche gezogen werden, läßt sich nicht in wenigen Sätzen würdigen. Neben manchen bekannten Fakten steht viel neu Beobachtetes, und nur einmal möchte man um eingehendere Begründung bitten: wenn der spanischen Liedkunst neben der Frottola, „*une individualité plus grande*“ als der niederländischen Kunst zugesprochen wird, weil die letztgenannte „*avait pu devenir un langage universel*“. Gemeint ist offenbar ein ausgeprägterer Nationalcharakter, vielleicht auch größere Volkstümlichkeit, nicht aber Individualität im eigentlichen Sinne. Das aber kann man nur nach zweimaliger Lektüre des betreffenden Passus vermuten; ganz sicher ist man sich auch dabei nicht.

Über *Les Musiciens du Nord à la cour de Louis XII* berichtet Paule Chaillon. Es ist ein lesenswerter, sympathisch sachlicher Beitrag, eine der dienlichen Zusammenstellungen historischer Tatsachen und wissenschaftlicher Erkenntnisse, die keine geschichtswissenschaftliche Disziplin entbehren kann.

Jean Jacquot eröffnet dann den Reigen der nicht musikhistorischen Referate mit *Les Lettres françaises en Angleterre à la fin du XVe siècle. Le rôle de Caxton et l'influence de la Cour de Bourgogne*. Die umfangreiche, mit Abbildungen versehene Studie kann in unserem Zusammenhang leider nicht gewürdigt werden. Auch die folgenden Beiträge können nur gestreift werden, um etwaigen Interessenten unter den Lesern einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift wenigstens einen Anhaltspunkt für den Inhalt zu bieten. — Omer Jodogne von der Universität Löwen behandelt *Le Caractère de Jean Molinet*, Gustave Charlier von der Universität Brüssel steuert eine *Note sur Adrien du Hecquet et son oeuvre poétique* bei, in welcher der aus der Picardie stammende Karmelitermönch, etwas unflätige Erotomane und wütende Ketzerfresser kurz — wo's nottut, auch schonungslos — charakterisiert wird, Raymond Lebègue berichtet über *L'Évolution du théâtre dans les provinces du Nord*, und der ebenfalls an der Sorbonne lehrende V. L. Saulnier widmet sich in seiner Studie *Rabelais et les provinces du Nord* einer eingehenden Analyse der Beziehungen zwischen

Rabelais' Leben und Werken einerseits und den „nördlichen Provinzen“ andererseits. Jean Lestocquoy geht den Spuren der gegenreformatorischen Abkehr vom antikisierenden Paganismus in den Denkmalschriften nach: *L'Application du Concile de Trente à Arras d'après l'épigraphie*, und schließlich erhält man in dem Referat über *Aspects de la sculpture dans le Nord de la France entre 1480 et 1540* von Jacques Vanuxem einen interessanten Einblick in die Wechselwirkungen von italienischer und nordfranzösischer Kunst. Erst der Beitrag von Dom Joseph Kreps (aus dem Benediktinerkloster Mont César in Löwen) über *Le Mécénat de la Cour de Bruxelles (1430—1559)* nähert sich wieder in einigen Punkten der Musikgeschichte. In der etwas seltsamen Studie werden einige Hauptpersonen durch eine Art von Kurzmonographien skizziert, leider fast durchweg aus zweiter Hand, also in Form von Kompilationen. Zur schnellen und oberflächlichen Orientierung sind diese Berichte durchaus dienlich und daher zu begrüßen. Neues bringen sie natürlich so gut wie gar nicht; nur für Tinctoris hat Kreps einen viermonatigen Aufenthalt (1460) in der Sängerkapelle von Cambrai nachweisen können. Dann aber, in einer „Conclusion“, reitet der anscheinend streitbare Herr Pater eine schneidige Attacke gegen alles, was nicht dem Terminus „belgisch“ huldigen will. Dabei sprühen seine nationalen Gefühle so viel Funken, daß er offenbar selbst davon geblendet wird. Schon wenn er in dem Ausspruch des Erasmus von Rotterdam: „*Gallum esse me nec assevero nec inficio; sic natus ut Gallusne an Germanus sim, anceps haberi possit*“, „Gallus“ frisch und frei mit „Franzose“ („*Français*“), „*Germanus*“ jedoch nicht mit „Deutscher“, sondern mit „Germane“ (nicht „*Allemand*“ sondern „*Germain*“) übersetzt, zückt er den Stift zu einer leichten Retusche des originalen Wortlauts. So großzügig verfährt er dann auch bei der Zusammenstellung seiner Nachweise, wo man belehrt wird: „*Néerlandais' ne convient que dans de rares circonstances*“. Den Nachweis wird Dom Kreps uns allerdings wohl immer schuldig bleiben müssen, denn was er dazu sagt, ist — gelinde ausgedrückt — mehr nationales Bekenntnis als von sachlicher Erkenntnis inspiriert. Die aggressive „Beweisführung“ gegen das Epitheton „burgundisch“ zeigt dann vollends, wes Geistes Kind Dom Kreps ist. (Gilt der Benediktinerorden eigentlich nicht mehr als der Orden der wissenschaftlichen Arbeit?) Allen Ernstes enthüllt uns der Autor hier die Ressentiments seiner empfindlichen Seele: „*quand un maître allemand ondoie nos musiciens sous ce vocable, je le soupçonne de le faire avec une mentalité allemande pour qui la „Burgund“ demeure inféodée à l'empire*“. Welch ein hochwissenschaftlicher Gegenbeweis! Vielleicht nennt uns der Herr Pater, für den Musikforschung anscheinend eine politische Wissenschaft ist, einmal die deutschen „*maîtres*“, deren Mentalität nicht davon loskommt, daß Burgund ein „Lehen“ des „Reiches“ ist. Bekanntlich ist der Terminus „burgundisch“ in der deutschen Musikwissenschaft erst vor ca. dreißig Jahren aufgekommen. Über seine Berechtigung und Angemessenheit läßt sich streiten, aber nicht mit Verdächtigungen à la Kreps! *Difficile est satiram non scribere!* Hier liegt einer der eingangs dieses Berichts angedeuteten Fälle vor, in denen man sich besser durch einen Blick über den Zaun ein Bild von Nachbars Garten gemacht hätte, als irgendwelchen Vorurteilen zu folgen, die womöglich durch Begegnungen mit halbgebildeten deutschen Nationalisten während des letzten Krieges genährt worden sind. Vielleicht ist der Herr Benediktinerpater subjektiv zu seinem Verdacht berechtigt. Seit wann aber beantwortet ein Wissenschaftler eine „*terrible simplification*“ mit einer noch terribleren? Wenn es schon Deutsche gegeben hat und noch geben mag, die beim Worte „Burgund“ annexionslüstern werden könnten, so ist es doch eine offene Beleidigung der deutschen Musikwissenschaft, sie einer solchen Mentalität zu verdächtigen. Den frommen Augenaufschlag zum Schluß seines Referats würden wir gern vermissen, wenn Dom Kreps sich an einige Christusworte erinnert hätte, bevor er seinem Nationalstolz allzu viel „Zucker gegeben“ hätte.

Den Beschluß macht G. Thibault mit einer ausgezeichneten Studie über *Le Concert instrumental dans l'art flamand au XVe siècle et au début du XVIe*. Das ist eine höchst willkommene neue Zusammenstellung von Material zur Besetzungsfrage. Naturgemäß läßt sich

hier nicht eingehend darüber referieren. Auch Madame Thibault kann sich nun leider eine völlig überflüssige Bemerkung nicht versagen, und da diese sozusagen die Coda ihres Referats bildet, hat sie die fatale Eigenschaft, als Nachgeschmack haften zu bleiben. Wenn sie schon glaubte, einen Hinweis auf Isaac, dessen Nationalität lange umstritten war, als Schluß anhängen zu müssen, dann hätte sie wenigstens etwas „spezifizieren“ sollen. Was heißt sonst „*un musicien que les Allemands se sont attribués*“ anderes, als daß wieder einmal diese unersättlichen Deutschen sich die Errungenschaften älterer Kulturvölker anzueignen versucht haben? Jedes Kind weiß, daß man lange Zeit durchaus Grund zu der Annahme hatte, Isaac sei ein Deutscher gewesen, aber auch, daß man das seit fast drei Generationen in der deutschen Musikgeschichte revidiert hat. Daß „*les Florentins, il est vrai*“, diesen Meister „*nomment „Arrigo Tedesco“*“ trifft für die Lebenszeit Isaacs übrigens gar nicht zu. Wenn schließlich Isaac „*lui-même, se déclare Flamand dans son testament*“, so hat das nichts mit Heimatliebe und Nationalbewußtsein zu tun. So wie Madame Thibault diese drei Tatsachen hintereinanderstellt, müssen sie aber den Anschein erwecken, als habe der aufrechte Flame Isaac sich in seinem Testament gegen die Unterstellung, er sei ein „*tedesco*“, gewehrt. Hier hätten ein paar Worte mehr jeden Zweifel daran beseitigt, daß der testamentarisch als Flame „*deklarierte*“ große Henricus offenbar lieber in der Heimatstadt seiner Frau, in Florenz, leben und sterben wollte als in Flandern. Wie man sieht: die europäischen Binnengrenzen sind so wenig „*des vestiges archaïques*“, daß man mancherorts sogar versucht, sie „*in motu contrario*“ zugunsten der einen und zuungunsten der anderen Nation noch für die Vergangenheit „*zurechtzurücken*“.

Dankenswerterweise hat auch Lesure für diesen Berichtsband ein alphabetisches Register besorgt. Ihm gebührt ohnehin der Dank aller Leser und Benutzer der Publikation.

(Wird fortgesetzt)

## Parerga zu Monumenta Monodica Medii Aevi I (Hymnen I)

VON BRUNO STÄBLEIN, ERLANGEN-REGENSBURG

Mancherlei Zuschriften und Äußerungen von befreundeter und kollegialer Seite aus dem In- und Ausland legen nahe, in Richtigstellung und Ergänzung der Besprechung in der Musikforschung (VIII, 1957, 303 ff.)<sup>1</sup> nochmals auf die Anlage des Werkes einzugehen.

Der Band gliedert sich in vier Hauptteile: Melodien (1—500), kritischer Bericht (501—624), Anhang mit den noch unveröffentlichten Texten (625—659) und Register (661—723).

1. Der Notenteil wird, da ja Mailand am Beginn der Geschichte des lateinischen Hymnus steht, sinngemäß von einem Mailänder Hymnar eröffnet (dem der Biblioteca Trivulziana 347, für das inzwischen die Autoren Huglo-Agostini-Cardine-Moneta Caglio in *Fonti e paleografia del Canto Ambrosiano*, Mailand 1956, 88, als Entstehungszeit „nach 1336“ angegeben haben). Ihm folgt ein Hymnar des Zisterzienserordens, der sich seit seiner Gründung (Mitte des 12. Jahrhunderts) auf dem Gebiet des Hymnus weitgehend dem Mailänder Brauch angeschlossen hat. Die Hauptmasse der Melodien ist dann auf die vier großen Länder aufgegliedert: Frankreich, England, Deutschland und Italien (da Spanien nicht mehr berücksichtigt werden konnte)<sup>2</sup>. Jedes der vier Länderrepertoire wird von einem (im Falle

<sup>1</sup> Die Ausführungen meines geschätzten Kollegen Irtenkauf, einer der wenigen begabten und eifrigen Nachwuchskräfte auf dem sonst mit Mitarbeitern nicht gerade üppig gesegneten Gebiet der mittelalterlichen Musik, könnten ein schiefes Bild geben. Ich benutze gleich die Gelegenheit, die ihm unterlaufenen Flüchtigkeiten und Irrtümer richtigzustellen.

<sup>2</sup> Die von Irtenkauf beklagte „*fühlbare Erschwerung*“ in der Benützung infolge der im Laufe der Arbeit vorgenommenen Umstellung von der Anordnung der Melodien nach dem Schriftprinzip zu der nach Ländern muß auf einem falschen Schluß beruhen. Es handelt sich (wie im Vorwort IX ausdrücklich vermerkt) doch nur um einige wenige Melodien, die noch nach dem Schriftprinzip eingeteilt sind und somit an „*falscher*“ Stelle stehen, und die aufzuzählen die Finger einer Hand genügen (bei im Ganzen über 550 Melodien). Ebenso wenig ist die genannte Umstellung Ursache von „*einigen Schwierigkeiten in der Handhabung der Register*“, da diese beiden Dinge nichts miteinander zu tun haben.

Englands), von je zwei (bei Frankreich und Italien) oder drei (bei Deutschland) geschlossenen Hymnaren eröffnet, die sich aus verschiedenen Gründen für eine Gesamtmitteilung eignen<sup>3</sup>. Unter diesen zehn Gesamthymnaren darf vielleicht das des Benediktinerstiftes Kempten im Allgäu eigens genannt werden, ist es doch nun das älteste lesbare deutsche Hymnar (vor 1026). Einen Einblick in die Vielfalt landschaftlichen Schaffens gestatten weniger diese zehn geschlossenen Hymnare, als die Reihen der jeweils folgenden Melodien, die aus der Fülle der in den betreffenden Ländern beheimateten Sammlungen genommen sind. Für das Repertoire der deutschsprachigen Gebiete (samt den Ostländern) z. B., sind, um nur diese herauszugreifen, als besondere Schwerpunkte ein Schweizer Kreis, ein südostdeutsch-österreichischer und der umfangreiche böhmisch-mährische Melodienschatz erkennbar. Eine kleine Gruppe von Solmisationshymnen (mit den Versanfängen auf *ut re mi* etc.) und eine solche von Prozessionshymnen<sup>4</sup> schließen den Notenteil. Die Umschrift sämtlicher Melodien, in welcher Neumenschrift sie in den Quellen auch mitgeteilt sein mögen, geschah in Quadratschrift auf fünf Linien mit Violschlüssel, wobei, um möglichst weiten Kreisen die Lektüre zu ermöglichen oder zu erleichtern, die Ligaturen aufgelöst wurden, so daß also Note neben Note steht. Dieses Verfahren ist noch am ehesten beim Hymnus mit seiner grundlegend syllabischen Haltung vertretbar (daß größere Melismen sich dadurch nicht gerade besonders formschön ausnehmen, gehört zu den durch die Macht äußerer Umstände erzwungenen Unvollkommenheiten, mit denen jeder Herausgeber solcher Werke rechnen und sich abfinden muß). Da die Melodien versweise und die Noten im Vers hinwiederum silbenweise wie in einer Partitur untereinander stehen, kann man den Melodiebau leicht übersehen und bestimmte Stellen mühelos zitieren (zuerst nach der Nummer des Verses, dann nach der Ziffer der Silbe).

2. Kritischer Bericht. Schon sein Umfang von 122 Seiten legt nahe, in ihm mehr zu sehen als den üblichen bibliographischen und Varianten-Apparat. Die Handschriftenbeschreibungen, der riesigen Zahl der Quellen wegen auf das Notwendigste beschränkt, die Mitteilung der Varianten und was sonst alles zu einem kritischen Bericht gehört, sind tatsächlich nur der kleinere Teil. Darüber hinaus sind eine Menge stilistischer Dinge eingearbeitet. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf die zahlreichen Verweise, die unter dem Stichwort „Hymnenmelodik“ im Inhaltsverzeichnis aufgeführt sind, aufmerksam gemacht. Sie gäben im Zusammenhang die Grundlagen einer Monographie der Hymnenmelodik ab (wie sie tatsächlich der ungedruckten Habilitationsschrift des Verfassers entnommen sind)<sup>5</sup>.

3. Der Anhang ist der kürzeste Teil des Bandes (34 Seiten gegen einen Gesamtumfang von 724) und beschäftigt sich außerdem nicht mit musikalischen Dingen<sup>6</sup>. In ihm sind die Hymnen-Texte abgedruckt, die in den Ausgaben, nach denen die Texte zitiert werden, nicht zu finden waren; wobei ich ausdrücklich (625) für die „mögliche Tatsache, daß Gedichte in den *Analecta Hymnica* übersehen und hier nochmals abgedruckt sind . . . keine unbedingte Garantie“ übernommen habe<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Diese zehn Hymnare vermitteln also nicht die Gesamtzahl der Melodien, ja nicht einmal die Hälfte.

<sup>4</sup> In der von Irtenkauf bevorzugten Definition des Prozessionshymnus durch Peter Wagner fehlt ein wichtiges Moment, das des Versmaßes; deshalb die Wahl der Blumeschen Definition, die vollständiger ist.

<sup>5</sup> Daß es sich um mehr als einen normalen kritischen Bericht handelt, scheint Irtenkauf entgangen zu sein. Die Register hingegen, die er unter dem kritischen Bericht subsumiert, bilden einen eigenen Teil des Buches.

<sup>6</sup> Dies darf vielleicht deshalb gesagt werden, weil die Besprechung diesem knapp 5% betragenden Randgebiet die größere Aufmerksamkeit zuwendet.

<sup>7</sup> Für die Nennung von Fundstellen solcher übersehener Texte bin ich dem Herrn Rezensenten Dank schuldig. Dieses mein Übersehen führt Irtenkauf auf die Tatsache zurück, daß ich nicht nach Chevaliers *Repertorium Hymnologicum* zitierte. Wie allgemein bekannt, überschreitet dieses Register Chevaliers weitgehend das tragbare Maß an Flüchtigkeiten und Irrtümern, das einem solchen riesigen Unternehmen gerechterweise zugebilligt werden muß, so daß die Richtigstellungen allein bei Dreves ein dickes Buch von über 300 Seiten füllen (*Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum*, Leipzig 1901). Hätte ich die Nummern Chevaliers mit herangezogen, so hätte dies eine solche Unsumme von Berichtigungen notwendig gemacht, daß ich lieber dem Beispiel (soweit ich sehe) fast sämtlicher Vorgänger auf dem Gebiet der Publikation mittelalterlicher Lieder gefolgt bin (Anglès, Aubry, Bronarski, Drinkwelder, Ebel, Gennrich, Jammers, Marxer, Moberg, Schuler, Sigl, Weinmann etc.) und davon abgesehen habe. Diese Einsicht ist eine Sache der Erfahrung. Der verewigte Jacques Handschin hat, da Chevalier bei größeren Arbeiten nicht zu gebrauchen ist, für sich



4. Eine Anzahl von Registern, die die Benützung eines solchen umfangreichen Bandes erst in vollem Umfang ermöglichen bzw. sie erleichtern, bildet den letzten Teil. Einige (allerdings nicht restlos beglückende) Facsimiles und eine Karte mit den Örtlichkeiten, an denen die mitgeteilten Melodien im Mittelalter nachweislich gesungen oder aufgezeichnet wurden, dürfen vielleicht noch genannt werden.

Nicht schließen möchte ich, ohne eigens zu betonen, daß sich Irtenkauf, von den erwähnten Irrtümern und Fehlern abgesehen, wirklich bemüht hat, der Leistung des Bandes gerecht zu werden, was ich gerne anerkenne und wofür ich ihm auch ebenso gerne danke.

### *Buxtehude-Fest in Lübeck (29. Mai bis 2. Juni 1957)*

VON KLAUS MATTHIAS, LÜBECK

Das Lübecker Buxtehude-Fest 1957, das dem Gedenken an den 250. Todestag des Meisters (9. Mai 1707) galt, vereinigte alle Kräfte der Lübecker Kirchenmusik und Gäste aus Skandinavien (wie den Kopenhagener Organisten Finn Vid er ö und den Stockholmer Kammerchor unter Eric Eric son) zu einer Gemeinschaftsleistung, in der der musikgeschichtliche Standort von Buxtehudes Schaffen und die Vielgestaltigkeit seines Lebenswerkes in einer reichen Folge aufeinander abgestimmter Konzerte deutlich wurden. Die Auswahl der in diesen fünf Tagen musizierten Werke im Umkreis um Buxtehude war dabei nicht durch enge Begrenzung auf das Barockzeitalter bestimmt; in der Sakralmusik wiesen Veranstaltungen zurück auf die Zeit des Mittelalters und der Renaissance mit Werken von Machault, Dufay, Ockeghem und Palestrina, andererseits ließen sie auch die Moderne zu Gehör kommen mit Chorsätzen schwedischer Zeitgenossen, mit Werken von H. Distler, J. N. David, Ernst P e p p i n g, Eberhard W e n z e l (welcher nach den drei vorgenannten Komponisten der diesjährige vierte Träger des Lübecker Buxtehudepreises wurde) und Walter K r a f t, welcher letzterer sich als Amtsnachfolger Dietrich Buxtehudes in Lübecks St. Marien durch die Uraufführung eines abendfüllenden Chorwerkes *Die Gemeinschaft der Heiligen* besonders auswies.

Es war jedoch selbstverständlich, daß die Barockmusik im Gesamtprogramm die zentrale Stellung innehatte. Das Ausmaß der breiten Anlage des Festprogramms bezeichnet die große Reihe der mit Orgel- und Chorwerken — Motetten, geistlichen Konzerten, Kantaten — ver-

---

ein neues Verzeichnis von Text-Initien angelegt; ähnlich wird ein solches im Göttinger mittellateinischen Seminar und in meinem Regensburger-Erlanger Institut vorbereitet. Sei dem, wie ihm wolle; wenn aber der Herr Rezensent aus meinem Vorgehen einen „Grundfehler des ganzen Bandes“ macht, scheint mir dies zumindest eine gefährliche Übertreibung. A propos gefährlich: wenn schon eine Besprechung auf Jagd nach Druckfehlern und Versehen geht, dann sollten diese Korrekturen, um der Sache zu dienen, auch wirklich solche sein. Wenn dies, wie im vorliegenden Falle, nicht immer zutrifft, bin ich, um einem möglichen Wirrwarr zu begegnen, zu Richtigstellungen veranlaßt: 1. S. XI (Z. 14) wird gefragt, warum der Hymnus „*Tellus ac aethra jubilent*“ fehle. Wer weiterliest, wird die Begründung sofort in den beiden folgenden Sätzen finden. — 2. Ebenda (Tabelle). Hier wird der verschiedene Gebrauch der Abkürzung ff. gerügt. Die spezielle und vom sonstigen Brauch abweichende Bedeutung dieser beiden Buchstaben ist in der Einleitung zum Index gegeben und gilt selbstredend auch nur für ihn, nicht für die Fälle, die auf über ein Halbtausend Seiten früher einmal vorkommen. — 3. S. 530 (Nr. 3). Irtenkauf macht aus einem harmlosen Druckfehler ein bedauerliches Imbrogljo; ich darf kurz feststellen: das Kanzionale Bullinger wurde 1602 geschrieben, wie im Handschriftenverzeichnis (693) steht. — 4. S. 554 (Nr. 28). Die Entstehungszeit „*etwa 1321*“ bezieht sich nicht auf die Kanonisation des Thomas von Aquin, sondern auf die Entstehung des Offiziums zu dieser Feier (*Analecta Hymnica* 52, S. 303). — 5. S. 565. Die Provenienz des deutschen Graduals Graz UB 807 „*wohl aus Klosterneuburg*“ erscheint Irtenkauf „*außerordentlich gewagt*“. Wenn er schon das „*wohl aus Klosterneuburg*“ mit derart starken Worten bedenkt, was sagt er dann zu Hesbert in *Paléographie Musicale* XIV (passim), wo die Handschrift ohne meine vorsichtige Einschränkung nach Klosterneuburg lokalisiert ist? Um die von Irtenkauf angeführte Kirchweihe zwischen dem 2. und 5. Februar, die die Herkunft der Handschrift endgültig klären könnte, haben sich schon vor zwanzig Jahren außer meiner Wenigkeit eine Reihe anderer Forscher bemüht, leider bisher ohne Erfolg. — Irtenkaufs Berichtigungen, für die ich, soweit sie solche sind, aufrichtig dankbar bin, sind offenbar aus einer unter widrigen Umständen stehenden pauschalen Beschäftigung mit *Monumenta Monodica I* entstanden. Eine Liste aller Corrigenda, die von mir nachträglich noch entdeckt wurden (ich war während der letzten Phase der Drucklegung über ein Vierteljahr im Ausland) oder die mir von aufmerksamen Benützern in dankenswerter Weise mitgeteilt worden sind, wird an entsprechender Stelle zur gegebenen Zeit veröffentlicht werden.

tretenen Meister — der beiden Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Sweelinck, Schütz, Tunder, Weckmann, Pohle, Bernhard, Hanff, Peter Cornet, Peranda, Albrici, Gustav Düben, Christian Geist, Johann Helmich Roman, Böhm, Bruhns und Bach, mit dessen *Magnificat* die Festfolge innerlich begründet ausklang im Sinne des Wortes von Albert Schweitzer, daß alles nur auf ihn hinführe.

Immer kam in der Zuordnung solcher in der Epoche benachbarten Werke zu den in dieses reich differenzierte Programm eingebetteten Dokumenten aus Buxtehudes Schaffen die innere Verflechtung dieses norddeutschen Barockmeisters mit der umgebenden Musikkultur, aber auch seine Eigenständigkeit in seinem Jahrhundert zur Geltung. Daraus leitete sich die tiefere Berechtigung für den besonderen Charakter dieses Festprogramms her.

Von Buxtehude hörte man in solchem Zusammenhang und in zwei seiner Orgel- und Kammermusik allein gewidmeten Konzerten Belege aus allen Schaffensbereichen, aus seinem z. T. erst neu durch Bruno Grusnick erschlossenen Vokalwerk die Kantaten „*Laudate pueri*“, „*Salve Jesu*“, „*Gott fähret auf*“, „*Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*“, „*Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe*“, „*Nun danket alle Gott*“, „*Gott hilf mir*“, „*Nimm von uns Herr*“, den Kantatenzyklus „*Membra Jesu*“ und die *Missa brevis*. Das Orgelschaffen in seinem Formenreichtum und Buxtehudes Kammermusik mit Sonaten „*a due*“, der Clavichordsuite *e-moll* und den 32 Cembalo-Variationen (*La Capricciosa*) vervollständigten den Gesamteindruck. — Daß in allen Aufführungen die Werke stilgerecht interpretiert wurden, verbürgen das herangezogene Barock-Instrumentarium und die langjährige Vertrautheit der Instrumentalisten, Gesangssolisten, der Chöre und ihrer Leiter mit der Art der dargebotenen Musik.

In drei den Buxtehude-Tagen eingegliederten Vorträgen war neben dem unmittelbaren Erlebnis der Musik historischer Besinnung Raum gegeben. Die Vortragenden standen zugleich stellvertretend für die drei Länder, denen die Pflege des Erbes von Dietrich Buxtehude besonderes Anliegen bedeutet. — Carl Allan Moberg (Uppsala) sprach über *Die Musikkultur des Ostseeraumes zur Zeit Buxtehudes*. Er charakterisierte das Gemeinsame der hanseatischen Kultur mit ihrem auch für die Musik lange maßgebenden Zunftwesen, gegen dessen sozial-ständische Schichtung im 17. Jahrhundert der Kampf der Kunstmusiker den Sieg des rein künstlerischen Prinzips vorbereitete. Das Anwachsen der technischen Anforderungen, das Vordringen der englischen Streichmusik und ihr Einfluß auf das Festland, dazu die sich verstärkende Bedeutung der Orgel und ihre Rolle bei der Herausbildung des neuen monodischen Stils waren ausführlich erörterte Gesichtspunkte dieses Vortrages, der sich schließlich mit dem Eindringen dramatischer Elemente in die Kirchenmusik bei Schütz und ihrer zunehmenden Säkularisierung bei seinen Nachfolgern beschäftigte und den Hinweis brachte auf Buxtehudes „Abendmusiken“ als Mittel, seiner dramatischen Anlage Genüge zu tun. — Adam Adrio (Berlin) ging es in seinem Vortrag *Dietrich Buxtehudes Kunst in den musikalischen Bestrebungen seiner Zeit* vor allem darum, die Eigenständigkeit von Buxtehudes Schöpfertum in seiner historischen Stellung zwischen Schütz und Bach zu betonen; Buxtehudes schöpferische Größe beruht in dem von Italien bestimmten Jahrhundert auf der Verschmelzung südlicher und nordischer Elemente. Buxtehudes geschichtliche Bedeutung, die vorerst aus seinem Orgelschaffen abgeleitet wurde, heute mehr im vokalen Schaffen gesehen wird, ist nach Adrio, der vor solcher Akzentverschiebung warnte, nur aus beiden Bereichen als sich ergänzenden und gegenseitig sich beleuchtenden Teilen zu erkennen. Die erstmals von Friedrich Blume (1940) gestellte Frage nach der Verwendung von Buxtehudes Vokalkompositionen bleibt weiter ungelöst, da sie vom Werk her allein nicht beantwortbar ist. — Als Besonderheit des Vokalwerkes bezeichnete Adrio die „*textmusikalisierende Kantabilität*“, mit der Buxtehude über Schütz hinausgehend den monodisch-rezitativischen Stil erfüllt und in der Übernahme der vokalen Motive durch die Instrumente bereichert, zugleich diese in die geistige Ausdeutung des Textes einbezieht. Buxtehudes Werk bekundet den Geist einer in der Einzelseele wurzelnden neuen christlichen Frömmigkeit und zeigt damit den Zusammenhang mit den religiösen Bestrebungen des Pietismus Speners und A. H.

Franckes. — Niels Friis (Kopenhagen) gab in seinem Vortrag *Der junge Buxtehude in Dänemark* einen Überblick über den Lebensgang Buxtehudes bis zu seiner Berufung nach Lübeck 1668. Seine Darlegungen verfolgten den Zweck, einmal nachdrücklich die Tatsache ins Bewußtsein zu heben, daß Buxtehude, von dem es im Lübecker Nekrolog hieß, er erkannte Dänemark als sein Vaterland an, durch die ersten drei im dänischen Kulturraum verbrachten Lebensjahrzehnte, in denen er künstlerisch heranreifte, auch entscheidend geprägt wurde. Ausdrücklich betonte Friis jedoch, daß das nationale Problem bei Buxtehude gegenstandslos werde in der universell-internationalen Haltung der Musik seiner Zeit. Friis trennte zwischen dem Menschen und dem Künstler: Buxtehudes Persönlichkeit sei von Dänemark und von Norddeutschland gemeinsam geprägt, sein Werk sei Lübeck verpflichtet. Eine anlässlich des Buxtehude-Festes im St. Annen-Museum eröffnete Ausstellung machte den Besuchern interessante Stücke aus Buxtehudes Instrumentarium zugänglich, darunter einen 2,72 m langen Großbaßpommer und ein Serpent. Man sah außerdem Handschriften — Quittungen des „*Werckmeisters*“ Buxtehude — und das von dem Lübecker Musikbibliothekar Georg Karstädt aufgefundene Textbuch zu Buxtehudes *Templum Honoris* von 1705. In einem Aufruf zum Beitritt wandte sich während der Festtage die 1932 gegründete, durch die politische Entwicklung später gehemmte Dietrich-Buxtehude-Gesellschaft an die Öffentlichkeit; ihre vorläufige Geschäftsführung liegt in den Händen von Bruno Grusnick, dem durch seine Quellenforschung und Herausgebertätigkeit um das Vokalwerk Buxtehudes und seiner Zeitgenossen besonders verdienten Musiker und inspirierenden Leiter und Initiator der Lübecker Buxtehude-Tage. Als Aufgaben der Gesellschaft werden genannt: 1. Die Förderung der Buxtehudeforschung. 2. Die Pflege der Musik Buxtehudes und seiner Zeitgenossen. 3. Die Förderung und Vertiefung der kulturellen Beziehungen zwischen den Völkern, insbesondere zwischen Deutschland und den nordischen Ländern.

### *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

#### Nachtrag Sommersemester 1957

**Basel.** Prof. Dr. K. von Fischer: Einführung in die musikalische Handschriften-, Quellen- und Notationskunde (2) — Die Variation im 19. Jahrhundert (1).

#### Wintersemester 1957/58

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftr. Dr. F. Raabe: Bach (2).

**Augsburg.** *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Musikkunde der eurasischen Völker anhand optischer Dokumente 1. Teil (2) — CM instr.

**Bamberg.** *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Robert Schumann und Johannes Brahms (2) — Rich. Wagner: Der Ring des Nibelungen (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Schallplattenvorführungen (1) — Harmonielehre I, II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

**Basel.** Dr. E. Mohr: Harmonische Analyse (1) — Die französische Musik seit dem Tode Debussys (1).