

Lautstärke ist nur in äußerst forciertem Tonansatz zu erreichen. Das Forcieren der Anspielvorgänge fordert einen zeitlich derartig gedrängten Anstoß, daß die Verhärtung des Klangbildes fast bis zur Dominanz des mitklingenden Geräuschspektrums führt, das heißt 1. das Volumen der Klangfarben wird einschneidend begrenzt und 2. die intensiven Obertöne werden verzerrt. Dynamische Extreme werden manchmal „effektiv“ mißbraucht, ohne Rücksicht darauf, daß die Qualität des Klangbildes in ihnen nicht mehr gewährleistet ist. Bei aller Toleranz gegen jede mögliche Klanginterpretation gibt es dennoch einen klangästhetischen Geltungsbereich, der da aufhört, wo Klang nicht mehr als Klang, das heißt als Klangfarbeneinheit wirksam wird. Die Notwendigkeit der Anwendung dynamischer Extreme ist insofern nicht einzusehen, als die dynamische Skala innerhalb des klangästhetischen Geltungsbereichs so ausgedehnt ist, daß eine Fülle von gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten in ihr gegeben ist.

Klangästhetische Voraussetzungen haben eine Anschauung geschaffen, die zwei Hauptfaktoren miteinander verbindet: 1. die prinzipiellen Forderungen der Klangästhetik und 2. die hierin ermöglichte Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten jeder Auffassung der Aufführungspraxis. Ästhetik ist keine einseitige Begrenzung oder Dogmatik, sondern eine bestimmte Erfassungsart der Phänomene, die ihrer Vielseitigkeit Ausdruck verleiht und die Freiheit der künstlerischen Gestaltung ermöglicht.

### *Jacques Handschin zum Gedächtnis*

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Am 25. November 1955 ist Jacques Handschin in Basel nach längerem Leiden gestorben. Von Schweizer Eltern am 5. April 1886 in Moskau geboren und erzogen, wurde er nach Neuchâtel zur kaufmännischen Ausbildung geschickt. Nach dem Schulabschluß in Moskau hörte er 1905 an der Universität Basel Mathematik und Geschichte, sodann in München außerdem Philologie und Nationalökonomie. In München studierte er daneben bei Reger Theorie und Orgel und folgte diesem nach Leipzig, wo er auch Schüler Straubes war. Hier besuchte er zugleich einige Vorlesungen Hugo Riemanns. Um auch die französische Orgeltechnik an der Quelle kennenzulernen, ging er vorübergehend zu Widor nach Paris. Der Erfolg seines zähen Fleißes blieb nicht aus: schon 1909 erhielt er einen Ruf als Orgellehrer an das Moskauer Konservatorium. Von 1914 ab versah er gleichzeitig das Organistenamt an der lutherischen Petrikerche. 1916 wurde er zum Professor ernannt. 1920 gründete er mit Kowalenkoff ein akustisches Laboratorium. Aber im gleichen Jahr noch verließ er Rußland, um sich in der Schweiz eine neue Existenz aufzubauen. Von 1921 bis 1924 war er Organist an der Lindebühlkirche in St. Gallen, von 1924 ab an der Peterskirche in Zürich, später in Basel an der Martinskirche. Gleichzeitig widmete er sich nunmehr intensiv der Musikwissenschaft. 1921 promovierte er bei Karl Nef mit einer Arbeit über die Notre-Dame-Epoche, 1924 habilitierte er sich mit einer Schrift über die mehrstimmigen St.-Martial-Werke. Seit 1923 publizierte er eine Fülle von musikwissenschaftlichen Studien, zunächst vor allem zur mittelalterlichen

Musikgeschichte, die ihm mit ihrer Exaktheit und Präzision schnell einen ausgezeichneten Ruf verschafften. So wurde er 1930 Nachfolger Karl Neffs und 1935 Ordinarius. Man wählte ihn in die Direktorien der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Eine weitere internationale Anerkennung erfuhr sein Baseler Wirken 1949 dadurch, daß die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel als Tagungsort ihres ersten Nachkriegskongresses wählte.

Jacques Handschin hat eine immense Zahl von Publikationen geschaffen, die stets durch eine bestechende Klarheit und Genauigkeit imponieren. Es war offenbar seine mathematische Veranlagung und Schulung, die ihn auch in der Geisteswissenschaft stets die Hypothesen vermeiden und ein gesichertes Beweisverfahren suchen ließ. So hat er in vielen kleinen Bausteinen die Musikwissenschaft, insbesondere auf dem mittelalterlichen Gebiet, um ein beachtliches Stück gefördert. Es scheint mir besonders wichtig, daß er sich dabei keineswegs auf das rein Philologische beschränkte. Im Gegenteil! Zwar hatten F. Ludwig und J. Wolf, die die entscheidende philologische Basis für die Mittelalter-Musikwissenschaft gelegt hatten, auch schon stilkritische Methoden angewandt, — insbesondere Ludwig hatte schon die stilistische Entwicklung der mittelalterlichen Musik im großen grundlegend herausgearbeitet. Aber die Einzelheiten des Bildes fehlten noch, und hier hatte Handschin den richtigen Blick für das, was die Musikwissenschaft zu leisten hat. Man darf mit Recht sagen, daß er die stilkritische Betrachtung der mittelalterlichen Musik ganz wesentlich begründet und ausgebaut hat. Sein Aufsatz „Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1928) ist vielleicht die schönste dieser Leistungen, — sie zeigt eine klassische Vollendung, die man nur bewundern kann.

Neben die Studien zur mehrstimmigen mittelalterlichen Musik traten ab 1927 auch Arbeiten zur einstimmigen Musik dieser Epoche. Vor allem Sequenz und Prosa mit ihrer verwickelten Problematik waren die Formen, die ihn naturgemäß wieder besonders reizten und zu immer neuen Ansätzen führten. Es ist schön, daß er sie zum Schluß mit einer zusammenfassenden Darstellung (im 2. Band der „New Oxford History of Music“ 1954) hat krönen können. Daß wir Handschin gerade auf diesem Gebiet besonders wesentliche Fortschritte verdanken, ist längst allgemein anerkannt.

Von hier aus führte ihn die Linie seiner Gedanken ganz folgerichtig nach Byzanz und Syrien. Eine Glanzleistung sein Aufsatz „Antiochien, jene herrliche Griechenstadt“ (Archiv für Musikforschung 1942)! Eine grundlegende Arbeit sein Buch „Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung“ (Basel 1942), das den bisherigen rein liturgisch orientierten Studien der musikalischen Byzantinistik ein ganz neues Gebiet gegenüberstellt und erstmalig erschließt!

Der Geist der Mathematik ließ ihn auch schon früh den Wert der systematischen Musikwissenschaft erkennen. Ihr hat er immer wieder erneut seine Kräfte gewidmet und endlich 1948 das Buch „Der Toncharakter“ geschenkt. Als Endergebnis einer langen Entwicklung sind alle Gedankengänge, sowohl beweisender wie weiterführender Natur, in den Hauptverlauf des Buches eingeschaltet. In diesen Exkursen steckt ein Material und eine Arbeit, die unschätzbar sind. Aber ich glaube, daß auch

der Grundgedanke des Buches Wert besitzt, ja, daß er eine wirkliche Einsicht bringt: Unsere moderne Tonpsychologie ist vorwiegend experimentell und systematisch orientiert. Handschin dagegen verfügt außerdem über die große historische Sicht und stellt dementsprechend den Ton in den Zusammenhang der geschichtlichen Entwicklung. Damit steht er naturgemäß gegen manche andere Meinung. Ich persönlich bin aber überzeugt, daß er derjenige ist, der hier den richtigen Blick gehabt hat, und daß sich noch viele Anregungen aus seiner Einstellung ergeben werden.

Neben diesen Hauptproblemen hat Handschin sich vielen weiteren Gebieten der historischen Musikwissenschaft gewidmet, der Orgel, der Orgelmusik, der russischen Musik, dem französischen Impressionismus, Bachs „Kunst der Fuge“, die auch er (mit Recht) für ein Klavierwerk hielt, und manchem anderen. Auch hier gab er eine prägnante Zusammenfassung seiner Gedanken, Ergebnisse und Anregungen in seiner „Musikgeschichte im Überblick“ (Luzern 1948).

Eines aber darf zum Schluß nicht verschwiegen werden. Wer Handschin persönlich näher kannte, der weiß, daß seine Gedanken zwar von unerbittlicher Klarheit und Schärfe waren, daß sein Herz aber in einer oft geradezu rührenden Kindlichkeit und Güte schlug.

### *Fausto Torrefranca († 26. November 1955)*

VON RODOLFO PAOLI, CAGLIARI

Am 26. November 1955 verschied nach kurzer Krankheit in Rom Fausto Acànfora di Torrefranca, eine der hervorragenden Gestalten der italienischen Musikwissenschaft. Am 1. Februar 1883 in Monteleone Calabro geboren, von altem Adel, ergriff er zuerst, dem Rate der Familie folgend, einen technischen Beruf und wurde Ingenieur, widmete sich jedoch sofort der Musikwissenschaft. Im Jahre 1915 wurde er Privatdozent, dann Bibliothekar des Konservatoriums von Neapel, später des Konservatoriums von Mailand; erst 1941 wurde er ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Universität Florenz und erhielt somit den einzigen ordentlichen Lehrstuhl dieses Faches in Italien.

Um sein schweres Leben zu begreifen und sein Werk zu würdigen, muß man sich den Stand der Musikwissenschaft in Italien zu seiner Zeit vergegenwärtigen. Überall stieß Torrefranca auf Widerstände, und so kann man verstehen, daß sein Werk nur mühsam und stets mit einer polemischen Note versehen fortschreiten konnte. Sein erstes Buch *La vita musicale dello spirito* (1910, in einer deutschen Übersetzung schon fertig, aber noch nicht gedruckt) kann man als ein bahnbrechendes Werk der modernen italienischen Musikästhetik betrachten. Rein polemischen Wert hingegen hat sein zweites Buch *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (1912). Sein ständiges Bemühen galt jedoch den italienischen Instrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts; die wichtigen Aufsätze, die er jahrelang über diese meist unbekanntesten Meister in der *Rivista Musicale Italiana* veröffentlichte, ließen nach und nach ein neues Buch reifen: *Le origini del romanticismo musicale in Italia* (1930). Andererseits wandte sich sein Interesse auch dem Ursprung der italienischen Vokalmusik des 15. Jahrhunderts zu, und er sah in der volkstümlichen Villota den