

durch die gewisse Abgeschlossenheit dieser Schule begründen läßt. Der Bologneser ist weit entfernt von der Eleganz, wie sie die Neapolitaner pflegen und aus der dann Pergolesi als Vollender des italienischen Rokoko auftaucht. Die Bologneser halten konservativ am alten Stil fest, den auch Padre Martini streng verfochten hat. Perti läßt sich ebenfalls von der neuen Strömung fast nicht beeinflussen, sondern behält in seinen letzten Jahren den traditionellen Barockstil bei, wenn auch z. B. in den Einleitungssinfonien manches Detail aus der Opernpraxis hörbar wird.

Nach allem dem wird offensichtlich, daß die Figur Perti bis jetzt neben Padre Martini etwas verblaßt ist. Aber wie dieser, so hat er für die *Accademia Filarmonica* viel getan und vor allem als „*Censor*“, mehr als einmal diplomatisch und mit großer Sachkenntnis zwischen den streitenden Instanzen vermittelt²¹. Dem Padre Martini überlegen ist er aber in erster Linie als praktischer Musiker, als Kapellmeister und Komponist. Auf dem Gebiet der konzertierenden Kirchenmusik hat er Gültiges zu sagen gewußt und mittelbar — durch seine Schüler Aldrovandini, Torelli, Gabrielli und Jacchini — auch auf die Instrumentalmusik gewirkt, namentlich auf die aufkeimende Form des Instrumentalkonzerts.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Haßlers

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Über die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Haßlers ist bisher wenig bekannt¹. Diese biographische Lücke möge der folgende Beitrag schließen helfen. Der Verfasser stützt sich dabei im wesentlichen auf zwei Archivalien aus dem Fuggerarchiv².

Bereits zu einer Zeit, in der man Hans Leo Haßler noch in Italien vermutet — im März 1585 — wirkte er in Augsburg bei der Hochzeit der Ursula Fugger (Tochter des Hans Jakob Fugger) mit dem Freiherrn Kaspar von Meggau mit. Das erfahren wir aus der Rechnung über die Aussteuer und die Heiratskosten der Ursula von Meggau, in der sich unter den Ausgaben für die „*Musica*“ folgende Eintragung findet:

„Item Hannsen Hasler Organisten von Nürnberg, so Inn der kirchen das Ambt, vnd bey der hochzeit geschlagen, verehrt 20 fl“.

Auf dieser Hochzeit befand sich der junge, erst gut zwanzigjährige Nürnberger, offenbar damals schon als Organist geschätzt und begehrt, in einer recht illustren Gesellschaft von Musikern. Fast alle, die als Musiker und Komponisten im damaligen Augsburg Rang und Namen hatten, waren vertreten: Gregor Aichinger, Melchior Neusiedler, Narzissus Zängel, Bernhard Klingenstein, Abel Prasch, Onophrius Rigl, Hans Jakob Drexel mit seinen Stadtpfeifern; außerdem hatte man noch von Nürnberg vier Geiger und von München zwei Trompeter sowie den Cornettisten Fileno Cornazzani zu der Hochzeit herbeigerufen³. Allein drei Organisten sind unter den in der Rechnung aufgeführten Musikern: Hans Leo

²¹ N. Morini, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, S. 14 und 36 ff.

¹ Vgl. DDT V 1 2. und Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben 54 (1941), S. 125 ff.

² Den Hinweis auf diese Archivalien danke ich Herrn Dr. Norbert Lieb, Direktor der Städt. Kunstsammlungen in Augsburg; die Durchsicht der Archivalien ermöglichte Herr Professor Dr. G. Frh. v. Pölnitz. Beiden Herren sei auch an dieser Stelle ergebenst gedankt.

³ Fürstl. und gräfl. Fuggersches Familien- und Stiftungs-Archiv Kirchheim/Schwaben, 12, 5. Rechnung über Aussteuer und Heiratskosten der Ursula von Meckau 1585. Org. Pap. Libell, Bl. 35.

Haßler, Narzissus Zängel, damals der Organist Jakob Fuggers, und Abel Prasch, Organist am Augsburger Dom. Während Haßler für seine Dienste 20 fl verehrt wurden, erhielt Zängel 10 fl, Prasch 5 fl.

Vermutlich war das Orgelspiel bei der prunkvollen Fuggerhochzeit Hans Leo Haßlers Augsburger Debüt, das schließlich auch zu seiner Berufung nach Augsburg geführt hat. Zweifellos spricht die Tatsache, daß Haßler zu der Hochzeit eigens von Nürnberg (oder Venedig?) nach Augsburg geholt und vor den nicht unbedeutenden Augsburger Organisten bevorzugt wurde, für die Wertschätzung, die er bereits damals in Augsburg genoß.

In den Dienst des Grafen Octavianus (II.) Fugger dürfte Haßler um die Jahreswende 1585/86 oder im Frühjahr 1586 getreten sein. Dafür spricht der erste sich auf Haßler beziehende Eintrag in dem Hauptbuch der Ausgaben des Octavian (II.) Fugger, der sich bemerkenswerterweise auf eine (unbekannte?) Komposition bezieht und auf den Neujahrstag 1586 datiert ist⁴.

Bis dahin war der Lautenist Melchior Neusiedler der von Octavian (II.) Fugger am meisten beschäftigte Musiker gewesen. Fortan wird der alternde Lautenist nur noch einige Male als Almosenempfänger genannt⁵. Auch die Domkapelle mit ihrem Organisten Abel Prasch hatte gelegentlich bei einer „*gastung*“ die Musik besorgt⁶. Im November 1585 sowie im Januar und März 1586 erhält der Domorganist Abel, „*so Nicolaß Zenggl vf dem Instrument lernet vnd vnderweist*“, kleinere Beträge an Lehrgeld⁷. Diese monatlichen Zahlungen sind letztmals für die Monate Januar und Februar 1586 verzeichnet; dann läßt sich der Kammerdiener Nikolaus Zengel — vermutlich ein Bruder des Narzissus Zängel — nur noch kurze Zeit im Dienste des Octavian (II.) Fugger nachweisen. Wahrscheinlich hängt seine Entlassung mit der Berufung Haßlers zusammen. (Möglicherweise ist dieser fuggerische Kammerdiener Nikolaus Zengel, der offenbar zunächst von Octavian [II.] Fugger als Organist ausersehen war, deshalb entlassen worden, weil sein Herr inzwischen Hans Leo Haßler für sich gewonnen hatte.)

Die sich auf Haßler beziehenden Eintragungen in unserer Hauptquelle, dem Hauptbuch der Ausgaben des Octavian (II.) Fugger von 1583 bis 1590, sind von recht unterschiedlichem Wert. Neben ziemlich belanglosen Zahlungen findet sich manche wertvolle Notiz: im Sommer 1586 besorgt Haßler allerlei Saiten aus Nürnberg, im Spätherbst des Jahres liefert er seinem Herrn ein Instrument, vermutlich ein Regal; im Mai 1587 treffen Gesangbücher aus Venedig ein; im Frühjahr 1588 geht Haßler offenbar mit seinem Herrn nach Weißenhorn ins dortige Fuggerschloß; im November darauf liefert er abermals ein (selbst gefertigtes?) Instrument, diesmal ein größeres mit vier Registern; am 26. April 1589 musiziert er mit anderen Musikern bei einem Bankett des Grafen, etwa einen Monat später nimmt er an einer Hochzeit teil, im August 1589 kaufte er sechs Gesangbücher, und im März 1590 läßt er — wie schon 1587 — von Venedig Gesangbücher kommen; dazwischen erfahren wir auch von einem von Haßler für seinen Herrn komponierten Gesangbüchlein. Im Jahre 1590 häufen sich in unserem Rechnungsband die Haßler betreffenden Eintragungen; mit dem Ende des Jahres bricht der Rechnungsband leider ab. Im Februar 1590 repariert Haßler das Instrument des Grafen; im Oktober wird es nach Bobingen (bei Augsburg) getragen. Wir hören nochmals von zwei Haßler und seinem Herrn nahestehenden Musikern, Narzissus Zängel und Fileno Cornazzani, die beide schon fünf Jahre zuvor neben Haßler an der eingangs erwähnten Fuggerhochzeit teilgenommen haben. Und schließlich läßt die letzte Notiz noch nähere persönliche Beziehungen des Grafen Octavian (II.) Fugger zu Gabrieli in Venedig erkennen.

⁴ *ib.*, 1 1. 10. Hauptbuch aller Ausgaben des Octavian Secundus Fugger (1583—1590), geführt durch Kassier Anton Vögele, Bl. 150.

⁵ a. a. O., Bl. 170, 328, 396.

⁶ Bl. 59a.

⁷ Bl. 137a, 147a, 159.

die neben den beiden Zahlungsbelegen über die aus Venedig bezogenen Gesangbücher nochmals die enge Verbindung Haßlers mit Venedig auch noch während seiner Augsburger Jahre bezeugen.

Lassen wir nun noch die Zusammenstellung der in unserem Zusammenhang erwähnenswerten Eintragungen des Hauptbuches aller Ausgaben des Octavian (II.) Fugger folgen:

1. 1. 1586: . . . dem Johann Haßler Organisten so Ir gn. ain Composition aines gesangs Präsentiert. d. 4. stuckh. so 10. d. zum Newen Jar vereert worden . . .(?)⁸
18. 8. 1586: Dem Haßler vmb allerlay saitten zalt, so er von Nürnberg khomen lassen f. 2 kr 48⁹
10. 11. 1586: P ain Instrument Leo Haßler zalt, so Ire gn. von Ime erkhaufft 40 fl¹⁰
2. 1. 1587: sez ich für vßgeben, so den 6. December Ao. 86 aus beuelch meines gn. Herrn. Dem Johann Leo Haßler Organisten für besoldung bezalt worden, laut seiner bekhanntnus mit N^o 34 f. 150¹¹
4. 5. 1587: Souil costet fuerlohn von gesangbüechern von Venedig P. Augspurg zuführen, vnd seiden bendel inn dieselben, so Herrn Matheus Welsers Haußfrawen bezalt worden, laut zelts mit N^o 1 f. 5 kr. 43 H. 4¹²
8. 6. 1587: 4.eln brait schwarz Porten vf Reitstimpf [sic!] aus beuelch Ir gn. dem Haßler zalt kr. 36¹³
2. 11. 1587: Souil Johann Leo Haßler Organisten zalt, so Ime an seiner bedingten Jars besoldung der 200 Taler P. Resto zubezalen schuldig verbliben, laut seiner bekhanntnus N^o 10 f. 76. 40¹⁴
12. 3. 1588: Johann Leo Haßler Organisten seine halbe Jars besoldung zalt, laut seiner aignen Handschrift mit N^o 12 f. 113 kr. 20¹⁵
31. 3. 1588: P Almueßen Johann Leo Haßler zalt. welche er aus beuelch meines Gn. Herrn ainem armen menschen geben kr 24¹⁶
27. 4. 1588: P: ain schlüssel an d. Regal dem Haßler zalt, als dasselb nach Weissenhorn gesandt kr. 4¹⁷
4. 7. 1588: Dem Haßler zalt, so er aus beuelch Ir gn: ainem armen Singer P. Almueßen geben f. 2¹⁸
27. 8. 1588: P: Instrumentsaitten dem Johan Leo Haßler zalt f. 3¹⁹
1. 9. 1588: Johann Leo Haßler Organisten sein halbe Jars besoldung zalt. laut seiner bekhanntnuß mit N^o 8 f. 113 kr. 20²⁰
15. 11. 1588: aus beuelch Ir Gn: dem Haßler zalt. so er ainem armen Organisten geben f. 1 kr. 30²¹
24. 11. 1588: Souil P. ain Instrument mit vier Registern, aus beuelch meines Gn: Herrn. Johann Leo Haßlern Organisten zalt. laut seiner bekhanntnuß zalt mit N^o 4 f. 130²²
2. 1. 1589: schreib ich P. vßgeben so vf 27. Augusti Ao. 88. Johann Leo Haßler Organisten sein halbe Jars besoldung zalt worden, welche sich allerst vf 25. Jenner Ao. 89 verfallen thuet, laut seiner bekhanntnuß mit Nr. 49 f. 113 kr. 20²³
9. 3. 1589: P. ain silberin verguldt Trinckhgeschirrle. so m. 1. lot. 3 q. (?) . . . gewegen, welches Ire Gn: des Johann Leo Haßlers bruedern Caspar genannt, vf sein hochzeit im verschinen Junio Ao. 88, durch Phillippen Röemer inn Nürnberg vereeren lassen, zuhannden Georg Loschen, der Herrn Marx Fuggerischen Vnnder Cassier zalt. laut Zeltis mit N^o 14 f. 17 kr. 50²⁴

⁸ Bl. 150.⁹ Bl. 176.¹⁰ Bl. 196.¹¹ Bl. 200.¹² Bl. 216.¹³ Bl. 219.¹⁴ Bl. 239.¹⁵ Bl. 261.¹⁶ Bl. 261a.¹⁷ Bl. 263a.¹⁸ Bl. 276a.¹⁹ Bl. 278a.²⁰ Bl. 282a, f.²¹ Bl. 288a.²² Bl. 297.²³ Bl. 301a.²⁴ Bl. 312.

26. 4. 1589: *Volgt was auf das Pangget, so mein Gn. Herr. auf 26. Aprilis. nach Herrn Christoffen Fuggers. Irer gn. Herrn Schwagers Hochzeit. zu Eern gehalten haben, allerhandt Vßgeben bezalt worden . . (und am 27 4. 1589:) Souil Johann Leo Haßler zugestellt. welche Er vunder den Musicis, so auf dem Pangget musiciert. vertailt f. 142²⁵*
- Anfang Juni 1589: *Dem Haßler zalt, als von Ir gn: wegen Er auf Leonhardt Reifers hochzeit gewesen. kr. 24²⁶*
- Ende Juni 1589: *Johann Leo Haßler Organisten sein vf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt. vermög seines scheins mit N^o 53 f. 113 kr. 20²⁷*
19. 8. 1589: *Souil aus beuelch meines Gn: Herrn, Johann Leo Haßlern Organisten zugestellt, welche Ir Gn: Ime schuldig verbliben, wie dero bewüß f. 15*
28. 8. 1589: *Souil Johann Leo Haßlern Organisten P 6 gsangbuecher zalt, welche für Ir gn: Er erkhaufft, vnd einbinden lassen f 3 kr. 16²⁸*
9. 9. 1589: *Souil zalt ich auf ain Englischen gulden Pfening der Königin Elisabeth, so gewogen 4¹/₂. ducaten, den Ir gn: der Johann Leo Haßler geben. P. f 8 kr. 45 Daran Ir gn: f 2 kr 58 H 6 vnd ich darauf absteende f 5 kr 46 H 1 zalt*
14. 9. 1589: *aus beuelch meines Gn: Herrn. dem Johann Leo Haßler Organisten zugestellt, wie Ir bewüß f. 13²⁹*
4. 1. 1590: *Dem Haßler P Ir gn. gsangbüchlein, so er Componiert, einzebinden zalt f. 1³⁰*
- 25 1 1590: *Johann Leo Haßler Organisten, sein auf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt, vermög seines scheins mit N^o 48. f. 113 kr. 20³¹*
18. 2. 1590: *Dem Haßler zalt, so für Ir Gn: Instrument zuzerichten er bezalt f. 1 kr. 30³²*
20. 2. 1590: *P: Verehrung. Souil dem Narciß Zenggl. so bey Ir Gn: ettlich malen in Musicieren bemücht gewesen, durch den Johann Leo Haßler Organisten zustellen lassen, vermög Irer Gn: aigner Handt geschriben Zettele mit N. 12. f. 6³³*
22. 3. 1590: *fuerlohn von Gsangbüchern, so Johann Leo Haßler Organist für Ir Gn: von Venedig hieher bringen lassen. zalt kr. 28³⁴*
16. 4. 1590: *ainem armen Weib geben, welcher die Brust abgeschnitten worden, vund Johann Leo Haßler Organist für Sy intercediert f 4³⁵*
23. 5. 1590: *Dem Haßler P gsangbücher einzebinden zalt kr. 18 ermeltem Haßler zalt. so Ir Gn: Ime für ain Gemäl schuldig verbliben f. 5³⁶*
13. 5. 1590: *aus beuelch Ir Gn: dem Johann Leo Haßler Organisten zugestelt. so er dem Vileno Bayr. Musico verehrt f. 6*
14. 5. 1590: *Souil bemeltem Haßler zalt, so er dem Thorwart zu Hainhofen, als Ir gn: dahin spazieren gefahrn. vereert kr. 36³⁷*
25. 7. 1590: *Souil Johann Leo Haßler Organisten sein vf dato verfallne halbe Jars besoldung zalt, laut seiner Bekhantnus mit N. 12 f. 113 kr. 20³⁸*
4. 10. 1590: *P: das Instrument geen Bobingen zetragen kr. 12³⁹*
28. 11. 1590: *P. Verehrung. Souil costet d. GnadenPfening Irer Gn: bildtnuß. so wigt v. di 11 5/8. à k. 93. (?) vund dem zuen Gabriel Organisten von Venedig verehrt worden. laut Dauidt Zorer goldtschmidts zelt mit Nr 17. f 20⁴⁰*

25 Bl. 315.
31 Bl. 355.
37 Bl. 371.

26 Bl. 321.
32 Bl. 359.
38 Bl. 378.

27 Bl. 327.
33 Bl. 360.
39 Bl. 389.

28 Bl. 330a.
34 Bl. 362a.
40 Bl. 396.

29 Bl. 334.
35 Bl. 368a.

30 Bl. 351.
36 Bl. 370a.

„Da Jesus an dem Kreuze stund“ als Melodievorlage

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

In dieser Zeitschrift¹ habe ich über die Straßburger Melodie „An Wasserflüssen Babylon“ und ihre Verwandten — das Genfer Simeonslied, „Es ist ein Ros' entsprungen“ und „Dich lobn wir, Gott, mit eine“ — berichtet; die Verwandtschaft dieser vier Weisen legt die Vermutung nahe, daß sie alle auf eine gemeinsame Quelle als Melodievorlage zurückgehen, die aber in diesem Falle noch nicht bekannt geworden ist.

Heute kann auf eine weitere Straßburger Weise hingewiesen werden, die ebenfalls von älterem Melodiegut zehrt. Diesmal jedoch können wir die Vorlage der Straßburger Komposition nachweisen.

Es handelt sich um die Melodie zu Luthers Bereimung des 67. Psalms „Es wollt uns Gott genädig sein“. Der Text wurde zuerst Ende 1523 in „Eine Weise christliche Meß zu halten“ veröffentlicht. Nachdem Johann Walter in seinem „Geystliche Gesangk Buchleyn“ (Wittenberg 1524) jene Weise zu dem Text gesetzt hatte, die seit 1543 ausschließlich für Luthers Tauflied „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ verwendet wurde, schufen die Musiker der reformierten Gemeinde Straßburg noch im selben Jahre 1524 eine neue Weise dazu, die im „Straßburger Kirchenam“ gedruckt wurde und sich sehr schnell gegen die Wittenberger Melodie durchsetzte; sie ist bis heute mit Luthers Psalmlied in Gebrauch, so auch im Evangelischen Kirchengesangbuch bei Nr. 182; sie darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden (Zahn 7247).

Nun gibt es in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts eine Weise, mit der die Straßburger Melodie „Es wollt uns Gott genädig sein“ große Ähnlichkeit hat. Es ist das Lied über die sieben Worte Jesu am Kreuz „Da Jesus an dem Kreuze stund“.

Zunächst sei zusammengetragen, was wir über die Geschichte des Liedes wissen. Sein Text findet sich zuerst in einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts (Bibliothek Wien Nr. 3027) auf Seite 293a—294b, aber ohne Noten. Dort lautet die 1. Strophe:

*Da iesus christ am krewtz stayndt
vnd jm sein leichnam wart verwndt (sic)
jm pitterlichen schmerzen
siben wort die er da sprach
die betracht in deinem hertzen.*

Johann Böschenstein hat diesen Text um 1500 überarbeitet; in seiner Fassung verbreitete sich das Lied überall. Die eigentümliche Redeweise, daß „Jesus an dem Kreuze s t u n d“, könnte an sich auf eine sehr frühe Entstehungszeit deuten; Bäumker weist darauf hin, daß in der Malerei und Plastik erst um 1250 Christus am Kreuz h ä n g e n d dargestellt wird. Aber niemand, der Lieder aus der Zeit um 1250 kennt, wird im Ernst annehmen, daß „Da Jesus an dem Kreuze stund“ schon damals entstanden sei. Selbst die um 1395 geschriebenen Dichtungen Hermans, des Mönchs von Salzburg, zeigen noch nicht die straffe Form des Strophenbaus, den unser Lied aufweist. Diesen Strophenbau darf man mit Zahn wohl als „fünfzeilig jambisch 8. 8. 7. 8. 7.“ bezeichnen, wenn dieses Schema auch nicht überall streng eingehalten ist. Ein Blick in Zahn² zeigt, daß eine ganze Reihe von vorreformatorischen Melodien nach diesem Schema gebaut ist. — neben unserer Weise am bekanntesten das mittelalterliche Wallfahrtslied „Wer hier das Elend bauen will“ (Zahn 1707), „In Jesu Namen hebn wir an“ (Zahn 1704), die Volkswaise „Die Welt hat einen tummen Mut“ (Zahn 1710) und eine Variante zum Lindenschmiedton (Zahn 1708). Alle diese Melodien weisen auf das

¹ Jahrg. VII, 1954, S. 202 ff.

² Bd. I, S. 454 ff.

15. Jahrhundert; keine von ihnen dürfte über das Jahr 1400 zurückreichen. Das genannte Schema ist im 15. Jahrhundert anscheinend für geistliche wie für weltliche Lieder gleich beliebt gewesen. Bemerkt sei hier nun gleich, daß Luthers Lied im Grunde nur eine Erweiterung dieses Schemas zeigt, nämlich: neunzeilig jambisch 8. 7. 8. 7. 8. 7. 8. 7. 7.

Die Melodie des Passionsliedes finden wir zuerst in einer verhältnismäßig späten Quelle, den „Geystlichen Liedern“, Luthers letztem Gesangbuch, gedruckt 1545 von Valentin Babst zu Leipzig. Sie hat dort den Text „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner. Zahllose Varianten zeigen, daß die Melodie keinesfalls erst 1545 entstanden sein kann. Sie wird mit dem Text gleichaltrig sein.

Eben diese Varianten verhindern, daß wir die Fassung der Weise von 1545 als die ursprüngliche und allein richtige ansehen dürfen. Wie sie eigentlich gelautet haben mag, ist schwer zu sagen, ehe uns nicht ein Fund aus dem 15. Jahrhundert beschert wird, der die Weise enthält. Aber wir haben ein mittelbares Zeugnis dafür, daß die Weise bereits mindestens 1524 bekannt gewesen ist: ihre Verwandtschaft mit der Straßburger Melodie zu „Es wollt uns Gott genädig sein“³:

Vergleichen wir beide Melodien zeilenweise miteinander! Dazu wird es angebracht sein, auch die Varianten der Passionsweise zu berücksichtigen.

Da Je - sus an dem Kreu - - - ze stand

Es wollt uns Gott ge - ná - - - dig sein

Beide Zeilen stimmen fast völlig überein; Straßburg fügt nur zwei Ziernoten auf der drittletzten Silbe ein.

Auch hier weitgehende Kongruenz. Das Siebenwortelied fährt volkstümlich auf dem gleichen Ton fort, mit dem die 1. Zeile schloß; Straßburg setzt eine Terz höher an, um dann zur Vorlage zurückzukehren. In der Zeilenmitte nimmt Straßburg eine Sekundversetzung vor; solche Versetzungen trifft man bei Melodieumformungen sehr oft, und wir werden ihnen auch hier noch mehrmals begegnen. Ebenso häufig sind Umstellungen zweier Töne, die meist nur einen Sekundschritt auseinanderliegen; ein solches Beispiel haben wir am Zeilenschluß.

³ Als erster wies wohl Gottfried Döring in seiner „Choralkunde“ (Danzig 1865), Seite 63, auf die Verwandtschaft der beiden Melodien hin.

Die Verwandtschaft dieser beiden Zeilen kann man verschieden deuten. Entweder man sieht die zweite Zeilenhälfte als um eine Terz nach unten versetzt an; Straßburg hätte dann wie bei Zeile 2 den Zeilenanfang um eine Terz höher angesetzt.



Oder aber man macht sich eine Variante des Passionsliedes zunutze, neben welcher die Straßburger Zeile einfach als Bewegungsumkehrung erscheint. Daneben wird an dieser Variante deutlich, daß beide Melodien an dieser Stelle zum jonischen Kirchenton tendieren, während sie sonst eindeutig den phrygischen bevorzugen.



Die 4. Zeile der Straßburger Melodie benutzt die 1. Zeile der Vorlage noch einmal, indem sie die drei Mittelnoten einen Sekundschritt tiefer legt.



Für das Passionslied bietet sich hier Trillers Fassung von 1555 an. Wiederum der um eine Terz höhere Ansatz des Zeilenbeginns bei Straßburg, dem wir schon in den Zeilen 2 und 3 begegneten. Von 8 Noten stimmen 5 mit der Vorlage überein. Wichtiger aber ist, daß die Psalmweise auf das gleiche E hinstrebt, das auch die Zeile des Passionsliedes zum Zielpunkt hat.



Diese Zeile weist starke Versetzungen auf, am Anfang um eine Terz abwärts, am Schluß um eine Quart aufwärts. Die Terzverlagerung könnte von einer anders lautenden Variante des Passionsliedes herrühren, die wir nicht kennen. Der Grund der Quartversetzung dagegen ist klar: Der Komponist wollte nicht schon wieder auf das E zusteuern, das gerade am Schluß der vorhergehenden Zeile gestanden hatte und auf dem auch die folgende Zeile schließen mußte, weil es der Grundton der phrygischen Tonart ist.



Wir folgen hier einer Lesart des Siebenworteliedes von 1569. Die Schlußzeile beginnt mit einer Umstellung; der volkstümliche Anhub mit dem *H* wird von dem geschulten Musiker nach *C* hin variiert. Ebenso ist es ein Zeichen der Kunstmusik, daß das *E* in der Zeilenmitte nach *D* „vertieft“ wird. Das hat dann zur Folge, daß die beiden vorletzten Töne vertauscht werden müssen. Es ist ferner darauf hinzuweisen, daß die Schlußzeile des Psalms mit der 2. Zeile weitgehend übereinstimmt. Auch von „*Da Jesus an dem Kreuze stund*“ gibt es Varianten, die die Schlußzeile sehr stark der 2. Zeile nähern; bedeutsam ist wohl, daß diese Varianten gerade in Straßburger Gesangbüchern vorkommen. Der Komponist des 67 Psalms hat sich also auch hierin an seine Vorlage gehalten.

Es ist wohl deutlich geworden, daß die Straßburger Weise nur eine Erweiterung des Passionsliedes ist, eine Erweiterung, die an keiner Stelle fremdes Material zur Melodiegestaltung heranzieht. Es kann nun noch leicht andere Fassungen des Passionsliedes gegeben haben, die uns unbekannt sind, die aber die beiden Melodien noch näher aneinanderrücken lassen. Der Grundcharakter des Siebenworteliedes ist in „*Es wollt uns Gott genädig sein*“ nicht zerstört, obwohl die Texte beider Lieder miteinander weder inhaltlich noch stimmungsmäßig irgendeine Ähnlichkeit haben.

Es mag sein, daß die Ähnlichkeit des Strophenbaus, auf die oben hingewiesen wurde, mit ein Anlaß zur Übernahme der Weise gewesen ist. Die Erweiterung der Melodie ist, wie angedeutet, von der Kunstmusik her bestimmt. Volkstümliche Zeilenschlüsse auf dem gleichen Ton, die leicht langweilig wirken, werden variiert, in der Vorlage gleichförmige Zeilenöffnungen durch Tonversetzungen „interessanter“ gemacht. Die durchweg syllabische Komposition des Passionsliedes wird an drei Stellen mit Ligaturen umgestaltet. Der Rhythmus wird konsolidiert, indem jeweils die erste Note und 1–3 Schlußnoten jeder Zeile den doppelten Längenwert der übrigen Noten bekommen.

Weil man die nach einer Vorlage geformte Melodie „*An Wasserflüssen Babylon*“ dem Dichter dieses Liedes, Wolfgang Dachstein (um 1487–1553), mit guten Gründen nicht wird absprechen dürfen, da er ein Kirchenmusiker von Rang war, der sich die Weisen seiner Dichtungen sicherlich nicht von einem anderen Musiker schreiben ließ, so liegt es nahe, auch bei der Weise „*Es wollt uns Gott genädig sein*“ an Dachstein als Komponisten zu denken, entgegen den Angaben des Evangelischen Kirchengesangbuchs, das Matthäus Greitter als Melodisten des Liedes annimmt. Bei beiden Melodien wird ja die gleiche Arbeit geleistet: die Zupassung älteren Materials auf einen neuen Text; die Anwendung gleicher Methoden weist meistens auf den gleichen Urheber.

Das Siebenwortelied und seine Weise sind heute aus dem evangelischen Kirchengesang fast⁴ völlig verschwunden. Um so erfreulicher ist es, daß die Straßburger Psalmweise noch eine Brücke schlägt zu diesem uralten Kernstück kirchlichen Gemeindegesangs. Es ist auch immerhin bemerkenswert, daß gerade in der reformierten Gemeinde Straßburg, wo die Abkehr vom römischen Kult wohl stärker war als irgendwo in Deutschland, durch eine solche Adaptation mittelalterliches Liedgut bewahrt blieb. Aber man beobachtet ja öfter, daß die Reformatoren aus pädagogischen Gründen an Melodien, die dem Volke bekannt sind, an-

4 Nur das sogenannte Nord-EKG (Hamburg) bringt als Nr. 409 die Böschenstein-Fassung.

knüpfen; wahrscheinlich ist das in noch sehr viel stärkerem Maße geschehen, als wir heute wissen. Hierin ist auch mit ein Grund zu suchen dafür, daß sich die Lieder der jungen reformatorischen Kirche trotz ihrer sonstigen Neuartigkeit so schnell durchsetzten.

L i t e r a t u r :

Joseph Kehrein, „Kirchen- und religiöse Lieder aus dem zwölften bis fünfzehnten Jahrhundert“. Paderborn 1853, Seite XIX und 198 f.

Wilhelm Bäumker, „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“ 1. Band, Freiburg/Breisgau 1886, Seite 445.

Johannes Zahn, „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“. 1. Band, Gütersloh 1889, Seite 454 ff. 4. Band, Gütersloh 1891, Seite 345.

Zum Musikleben der Marschenstadt Wilster um 1650

VON OTTO NEUMANN, WILSTER (HOLSTEIN)

Das Musikleben der Stadt Wilster, die um 1650 etwa 1500 Einwohner zählte, wurde in der Hauptsache durch den Stadtmusikanten, den Kantor und den Organisten bestimmt und gestaltet. Einige zeitgenössische Dokumente mögen hier veröffentlicht werden¹.

Über den Stadtmusikanten Christian Pape heißt es:

„Bürgermeister vndt Rats dieser Stadt Lassen auf gebührlich ansuchen Mr. Christian Papen bestallter Instrumentalisten allhier hiemit öffentlich intimiren vndt ankünden, demnach sich gemelter Christian Pape beklaget; daß eine vndt andere persohnen ihm merklichen Eingriff vndt schaden thuen, in deme sie sich mit ihrem Spielwerke allhier auf Hochzeiten, Kindtauffen und deren Nachtagen, wie auch sonsten bei anderen Gastereyen einfinden vndt gebrauchen lassen, solches aber Mr. Christian Papen als bestalter Instrumentalist allhie vndt dessen Bestallung vnd privilegio zuwider vndt also nicht zu dulden, daß derowegen hinführo ein Jeglicher, er sey, wer er wolle, sich desselben gänzlich enthalten vndt bei Hochzeiten, Kindtauffen vndt andereyen Gastereyen. Niemandt andersz als vorgedachter Christian Pape zue aufwartung gefordert werden solle, bei vermeidung Ernstlicher willkührlicher straffe, womit so wohl die jehnigen, so sich von solchen Spielen aufwarten als auch dieselben, welche sich darzu gebrauchen lassen, ohnnachlässig belegt vndt angesehen werden solle, wonach sich ein Jeder zurichten vndt vor schaden zu hütten.

Publicatum Wilster, den 11. Dezember 1653“

Bis nach 1820 wurde der Stadtmusikant mit dem Privileg vom Rat der Stadt angestellt. Er beschäftigte zwei bis drei Spielgesellen. Zu vielen Klagen, manchmal auch zu Schlägereien, kam es beim Ausüben der Tätigkeit in den Dörfern, die nicht der Jurisdiktion der Stadt Wilster unterstanden. So wurde Christian Pape einmal des Mordes angeklagt, den er bei einer Schlägerei auf einer Dorfhochzeit verübt haben sollte.

Einige Jahrzehnte wirkten der Stadtmusikant und seine Gesellen als Bläser vom Chor in der Kirche beim Gottesdienst mit. Die jährlichen Gildefeste in der Stadt und in den Dörfern erhöhten die Einnahmen. Auch die feierlichen Veranstaltungen anläßlich des Regierungsantritts eines neuen Herrschers und der Einführung eines neuen Rektors wurden vom Stadtmusikanten umrahmt; die Veranstaltungen fanden im Rathause statt. Die Begleitung des Gottesdienstes und der Leichenfeierlichkeiten mit Gesängen sowie die gesangliche Ausbildung der Jugend waren Aufgabe des Kantors².

¹ Stadtarchiv 1 b 54.

² Stadtarchiv 1 b 65.

Über ihn lesen wir im Jahre 1665:

„Wir Bürgermeister und Raht der Stadt Wilster, so dann Hauptleute der Kirchen daselbst, fügen nach entbietung Unseres Grueßes Euch dem Ehrachtbaren und wohlgelehrten Hermano Bolten hiemit freundlich zu wissen.

Demnach die Cantoratstelle allhier annitzo vacierend vndt Ihr Euch Newlich deswegen presentiert Undt Wir dann bey Soldher Eurer präsentation Ewer qualitäten dergestalt befunden, daß wir woll damit friedlich sein können,

Alß haben Wir einstimmig dahin geschlossen vndt verabredet, Euch Zu unserem cantorem schiolac zu vocieren vndt Zu beruffen.

Deme Zu folge wollen wir hiemit vndt Krafft dieses Euch selbige vocation des cantorat Dienstes in bester Formb vnd maße aufgetragen vnd also formbltich vndt vollenkommentlich dazu vociret vndt beruffen haben, außer allem Zweifel setzend Ihr selbige condition annehmen. Vndt darin So wohl mit fleißiger instruction in der Schulen, führung des Stockes auf dem Chore in der Kirchen, alß sonsten mit gebührlicher Verhaltung vndt gutem exemplarischen Leben, Euch also ansdicken werdet, daß es mehr zu loben alß zu tadeln werden sein können. Hinwiderumb werdet Ihr an stehenden salarie jährlich Einhundert und neunzig Mark Lübsch, sampt dem drittenteile des ordinären Schulgeldes, auch den Überschuß zur Hälfte, nebenst anderen Hebungen vndt Intraden, So Ewer antecessor Sehl. Gabriel Müller gehabt, zu haben und Zu empfangen, auch unserer guten affektion, freundschaft vndt Beforderung Euch zu versichern haben.

Im übrigen, da Unß von Euch oder Euch von Unß hinwiderumb Sich zu trennen und zu Scheiden Belieben werden, Soll Zwahr einem Jeden Theile Solches frey Stehen vndt unbenommen sein, dem anderen Theile aber ein Viertel Jahr vorher Solches intimirt vndt angekündigt werden.“

Wie die Kirchengeschichte von Hamburg (Staphorst) zeigt, gehörte der Kantor seit Gründung der Domkantorei im 13. Jahrhundert zu den Domherren. Ihm oblag im Domkapitel die Leitung und Beaufsichtigung des Kirchengesangs, „die Führung des Stockes auf dem Chore“ hieß es schon damals.

Diese Aufgabe hatte auch der Wilstersche Kantor, dessen Stelle bis in die vorreformatorische Zeit zurückreicht, bis vor 1800 zu erfüllen. Dann wurden diese Aufgaben vom Rechen- und Schreibmeister übernommen.

Neben den festen Einnahmen aus der Kirchenkasse und dem veränderlichen Schulgeld bildeten die Gebühren für das Singen bei Beerdigungen eine bedeutende Einnahmequelle. Da zu der Wilsterschen Kirche ein sehr großes Kirchspiel mit vielen Dörfern gehörte, war die Zahl der Beerdigungen sehr hoch. Die Wilstersche Cantoratstelle gehörte zu den gut dotierten, die Bewerbungen waren darum stets zahlreich.

Der genannte Kantor Bolten war der Stammvater einer um 1800 in Holstein und Hamburg verbreiteten Pastorenfamilie.

Über die dritte musikausbübende Person, den Organisten, heißt es 1659:³

„Wir Bürgermeister vndt Raht der Stadt der Stadt Wilster, so dann Hauptleute der Kirchen derselben Fuegen Euch dem Ehrachtbaren und Kunstliebenden Andrea Olters nach freudlichem Grueß hiermit zu wissen, Demnach durch Absterben des Ehrachtbaren vndt Kunst-erfahrenen Balthari Schröders, weiland Organist dieser Gemeine, der Organisten Dienst vacierend geworden, Und dannhero selbiger mit einem qualificirten subjekto wiederumb zu besetzen ist, Ihr unter anderen Euch dazu praesentiret, angegeben vndt zur probe stellen lassen, Inselbiger auch also bestanden, daß wir Euch zu demselben am capabelsten erachten, Auch darauff einstimmig geschlossen, Euch zu vorberührten vacirenden Organistendienst zu vocieren vmdt zu beruffen.

³ Stadtarchiv I b 60.

Diesem nach wollen Wir Euch hiermith vndt Krafft dieser gedachten vocation des vacirenden Organisten Dienstes in bester formb vndt maße aufgetragen vndt also formblidh vndt vollen kommentlich dazu vociret vndt beruffen haben. Nicht zweiffeln, besondern der gänzlichen Zuversicht geleben, Ihr diese vnserer vocation acceptiren, darauf obmentionirten Organisten Dienst sofort antreten, Euch darin ohnstrefflich bezeigen, Ewers Ambtes fleißig vndt ohnverdrosen abwarten, ohne Notwendigkeit keine Stunde oder ichter, was in officio verabsäumen, die Orgell insonderheit woll beobachten vndt da einiger Defectus daran verspüret werden sollte, So Ihr zu remediren vndt vorzukommen, Euch alleine nicht sufficiret befinden werdet, an gehörigen Ort also bald anmelden, zu beforderung das music, beides auf dem Chor vmd Orgel allen fleiß anzuwenden, auch sonsten in diesem Ewern officio. So dann Leben vndt Wandell allerding, wie Ihr es vor unsz vndt der ganzen gemeine in Eurem gewissen vndt vor Gott zu verantworten gedenket.

Die jährliche Pension, Besoldung und accidentien betreffend, wollen wir Euch allemaßen, was Euer antecessor genossen vndt zu heben gehabt, begegnen vndt zukommen, auch auff verspürten Fleiß alle benevolentz und Willfährigkeit widerfahren lassen.

Da auch Unß von Euch oder Euch von Unß hinkünftig hinwiederumb zu trennen vndt zu scheiden belieben würden, Soll zwar einem jeden Theile solches frei stehen vndt ohnbenommen sein, dem andern teile aber es ein Viertel Jahr vorhero intimiert, notificiert und angekündigt werden.

Uhrkundlich ist diese vocation mit dieser Stadt Kleinen Insiegel correborriert und bekräftigt.“

In einem Zusatz wird bemerkt, „daß hinführo des Jetzigen und künftigen Organisten hinterlassene Wittiben vndt Erben kein Gnadenjahr Zu genießen und zu hoffen haben sollten.“

6. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Oxford (29. Juni bis 4. Juli 1955)

VON HANS ENGEL, MARBURG

Der 6. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft hat diesmal vom 29. Juni bis 4. Juli in Oxford stattgefunden. Wie auch in Utrecht vor drei Jahren war der Kongreß von Mitgliedern aus aller Welt stark besucht, und das Programm mit ca. 50 Referaten in zwei gleichlaufenden Sektionen und drei öffentlichen Vorträgen war wieder weitgespannt. Auch wurden von der Vollversammlung neue Statuten diskutiert und angenommen und der Vorstand neu gewählt. Präsident wurde Paul Henry Lang (New York), die zwei Vertreter des Landes mit der zweitstärksten Mitgliederzahl, Deutschland, wurden der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, dem beide Gesellschaften so viel zu verdanken haben, und Karl Gustav Fellerer. Die Fülle der Referate brachte aus allen Abschnitten der Musikgeschichte durchweg interessante Forschungen und Neuheiten. Über sie an dieser Stelle zu berichten, erübrigt sich, da der Kongreßbericht in nicht allzu ferner Zeit — hoffentlich in kürzerer als nach den bisherigen Kongressen — vorliegen wird. Die schwierige Frage, ob bei einem Kongreß Einzelreferate oder Diskussionen über bestimmte Themen stattfinden sollen, war diesmal zugunsten der Referate entschieden. Merkwürdigerweise fehlte es aber durchaus an angeregten Diskussionen, vielleicht, weil die Zeit zu knapp bemessen war. Die öffentlichen Vorträge hielten Wilibald Gurlitt, der über das heute stark in Mode stehende Thema „Musik und Gesellschaft“ wertvolle Beobachtungen anstellte, Marc Pincherle, der über die Freiheiten des Interpreten in der alten Instrumentalmusik anregend sprach und auch mit praktischen Beiträgen, gewählt aus Corelli, Viotti u. a.

auf der von ihm sicher beherrschten Violine aufwartete, und der Fachvertreter der Gaststadt, J. A. Westrup. Westrup sprach über Musik als Universitätsstudium in England. Dieses Studium gilt, wie der Titel sagt, in erster Linie der praktischen Musik und nicht der Musikwissenschaft, und der Doctor of Music in Oxford, der, wie Nan Cook Carpenter jüngst ausführte (The Musical Quarterly XLI, S. 191 f. und 195), traditionell seit dem 15. Jahrhundert erworben wird, wird dem Kandidaten verliehen, der eine umfangreiche Komposition vorlegen muß. Auch sonst ist der Lehrbetrieb anders organisiert, z. B. kennt man Seminare nicht, dafür ist andererseits die praktische Betätigung (Chor und Orchester) der Studierenden insgesamt umfangreicher und besser organisiert als in Deutschland. Die Musikwissenschaft ist an den englischen Universitäten der Musik immer noch sozusagen in morganatischer Ehe angetraut. Von der Idealität dieses Zustandes konnte uns unser Gastgeber doch nicht recht überzeugen. In seinen Ausführungen herrschte mehr der praktische Sinn des Engländers für das Leben vor, als die Forderung reiner Erkenntnis. Über die für uns alle so wichtige Frage einer Bibliographie, die Eitners Quellenlexikon ersetzen soll, berichtete François Lesure. Die umfangreichen Vorarbeiten lassen hoffen, daß in absehbarer Zeit als erstes eine Bibliographie der Musiksammlerwerke erscheinen wird. Wie außerordentlich schwierig und gehemmt die weiteren Vorarbeiten für einen neuen Katalog sind, darüber machte mehr traurige als ergötzliche Mitteilung Claudio Sartori, Mailand, aus seinen Erfahrungen, die er u. a. in Kirchen und Seminaren in Brescia, Cremona, Ferrara (Dom), Lucca, Pavia, Spoleto und Turin gemacht hat. So ist es erfahrungsgemäß aber nicht nur in Oberitalien, sondern auch in vielen anderen Ländern. Die Versammlung beschloß, durch die Gesellschaft eine Resolution über die UNESCO an die Ministerien der dieser angeschlossenen Länder zu richten.

Die englischen Gastgeber hatten sich bemüht, die anstrengenden Referate und Sitzungen des Kongresses den Teilnehmern durch abendliche Konzerte angenehm zu gestalten. Der erste Abend dieser Veranstaltungen brachte unter Leitung des Dirigenten Henry Washington, ausgeführt durch die Schola Polyphonica, London, ein Kirchenkonzert mit Werken von Dunstable, Power, Davey, Browne und Taverner, das uns die große und alte Tradition des englischen Chorgesangs in einem mustergültigen Beispiel zu Gemüte führte. Die Darbietungen waren schlechthin wundervoll, vorgebracht mit hoher Stimm- und Chorkultur und geschmackvoller Disziplin, die zwischen puristischer Zurückhaltung und zeitfremder Ausdruckssteigerung die richtige Mitte hielt. Die Werke, die von Frank Harrison für die neuen vorbildlichen Denkmalausgaben der *Musica Britannica* vorbereitet werden, gaben einen bemerkenswerten Ausschnitt aus der Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie ließen als Grundcharakter einen deutlichen Unterschied gegenüber der gleichzeitigen italienischen Musik erkennen: ausgesprochene Sangesfreudigkeit (z. B. in ihrer Melismatik) mit einer klareren und freudigen Gemütsbetonung. Der zweite Abend brachte Orchester- und Chorwerke von Purcell. Wir besitzen die Gesamtausgabe von Purcells Werk, haben aber doch selten Gelegenheit, Werke wie die beiden Oden (zum Geburtstag der Königin Mary und zur Hochzeit der Prinzessin Ann und des Königs Georg von Dänemark) zu hören. Dieses Konzert und auch das folgende ließen die überragende Größe des bedeutendsten englischen Komponisten lebendig erkennen. Die Oden beweisen den starken Einfluß auf ähnliche Festmusiken Händels, aber auch der Lyriker Purcell kam im folgenden Konzert in eigenartiger und teilweise tief ergreifenden Gesängen („*Musica for a while*“) zu Gehör. Das Chor- und Orchesterkonzert wurde von Anthony Lewis wirkungsvoll, manchmal vielleicht etwas allzu kraftbetont, geleitet. Unter den ausgezeichneten Sängern (Margaret Ritchie, George James u. a.) war für uns Kontinentale die große Überraschung der Gesang der beiden Falsettisten oder Fistulanten, die die hohen Altpartien vertraten. Auch in den Kirchen wird der Falsettgesang in Altpartien bis heute gepflegt. Bekanntlich ist das ein außerordentlich interessantes und schwieriges Kapitel. Wir wissen, daß bis zu Bachs Kirchenkantaten Fistulanten Sopran und Alt, oft anschließend im Chor weiter mit natürlicher Baß- und Tenor-

stimme sangen. Meines Wissens ist in den letzten Jahrzehnten in Deutschland in der Kunstmusik kein Fistulant aufgetreten, bis auf den ausgezeichneten Tenor Bernhard Michaelis, der in der Karwoche 1955 im Süddeutschen Rundfunk die Altpartie in Alessandro Scarlatti's Passionsoratorium „*La Passione*“ vollendet gesungen hat. England besitzt in Alfred Deller einen Alt (Mezzosopran), der diese Kunst mit hoher Vollendung beherrscht und ein äußerst geschmackvoller Meister des Ausdrucks ist. Bei natürlicher männlicher Sprechstimme bewegt sich seine Falsettstimme mühelos bis zum *“fis“*. Sie ist von einem unnachahmlichen Reiz, einer Knabenstimme gleichend ohne den geschlechtsbedingten Gefühlston der weiblichen Stimme, aber doch voll tiefem Ausdruck. Seine Stimme soll dem Vernehmen nach als Anomalie ihre Knabenhöhe behalten haben, während John Witworth, der zweite Falsettist des Purcellabends, durch Technik ausgebildet ist. Für den Musikhistoriker war der Klang dieser beiden Stimmen, als Soli und im Duett, eine durch nichts zu ersetzende Belehrung darüber, wie Vokalmusik der Barockzeit geklungen haben muß: stilisierter, zarter und mit demselben Klangunterschied gegenüber der ausgebildeten Sopran- und Altstimme wie Blockflöte gegen Böhmlöte, Cembalo und Clavichord gegen Klavier, Gambe gegen Cello. Deller erwies sich auch in den Monodien Purcells im dritten Konzert mit weltlicher englischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts als bedeutender Künstler des Vortrags. In diesem Konzert spielte Thurston Dart technisch vollendet, aber in Auffassung und Registrierung vielleicht doch etwas zu modernistisch, englische Virginalmusik. Weniger interessant war das vierte Konzert mit englischer Kirchenmusik, ausgeführt von dem gut singenden, aber nicht überragenden Christ Church Cathedral-Chor unter Leitung von Thomas Armstrong. Nicht sehr imponierend war das Orgelspiel in seiner veralteten, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Klanggestaltung mit Hilfe des ständig gebrauchten Jalousieschwellers. Die Reform des Orgelspiels durch Straube und die deutsche Orgelbewegung haben offenbar keine Wellen über den Kanal schlagen können.

Wir müssen den englischen Gastgebern für die mühevollen und erfolgreiche Organisation dieses Kongresses aufrichtig danken! Der Möglichkeit, nach den Konzerten in größeren Gruppen noch zu geselligem Austausch der Meinungen und Ansichten beisammen sein zu können, waren allerdings Grenzen gesetzt. Die frühe „Sperrstunde“ für die in einem College untergebrachten Teilnehmer und die frühe Polizeistunde überhaupt zwangen oft zum vorzeitigen Abbruch interessanter Gespräche. Um so intensiver genoß man die schöne Stadt Oxford mit ihren herrlichen spätgotischen Kirchen und Colleges (Westrup meinte, sie sei die schönste Stadt der Welt; als eine der schönsten muß sie sicherlich gelten).

„Der neue Grove“ und die gegenwärtige Lage der Musiklexikographie

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Die 5. Auflage von „*Grove's Dictionary of Music and Musicians*“, die von Eric Blom betreut worden und 1954 erschienen ist (Macmillan & Co. Ltd., London, und St. Martin's Press, New York), hat eine gelegentlich recht lebhaft diskutierte Diskussion entfesselt, an der sich stark ablehnende und wohlwollend verteidigende Kritiker beteiligen. Nichts ist natürlich leichter, als einem Lexikon Reihen von Fehlern nachzuweisen, von simplen lapsus calami und memoriae angefangen, über falsche und veraltete Angaben, die aus dem Übersehen neuerer — und älterer — Literatur stammen, bis hin zu ernststen Irrtümern; gegen alle solche Unfälle ist auch das gewissenhafteste Nachschlagewerk nicht gefeit. Es ist dabei auch unerheblich, ob ein Lexikon von einem einzigen Verfasser geschrieben ist, wie das in der „guten alten Zeit“ der Musikwissenschaft die Regel war, oder ob man eine „équipe“, ein „team“ zusammenholt. Fehler und Irrtümer finden mit geradezu diabolischer Sicherheit die Schleichwege, auf denen

sie in ein Werk schlüpfen können. Trotzdem muß die Kritik auch solche Mängel anmerken. Sie stellen jedoch, wenn sie nicht gerade in Massen auftreten, den Gesamtwert des Werkes nicht ernsthaft in Frage. Gewiß hat der Spezialist, der „seine“ Richtigstellung eines Datums oder Titels in dem Lexikon nicht berücksichtigt findet, Recht, wenn er so etwas laut und deutlich als Fehler bezeichnet. Entscheidend für die Frage, ob das ganze Lexikon gut oder schlecht sei, ist aber eine solche Feststellung nicht. Auch der neue Grove hat derartige Kritiker schon gefunden, wie jedes andere Nachschlagewerk. Was die Debatte zu einem in mancher Hinsicht „pikanten“ Streit macht, ist aber das Grundsätzliche.

Nicht von ungefähr meldet sich in Rezensionen der Vergleich mit der deutschen Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) zum Worte, und man muß sich fragen, ob das seine Berechtigung habe. Der Unterschied zwischen Lexikon und Enzyklopädie ist auf musikalischem Gebiet kaum so scharf zu fixieren, daß man von einer strengen Aufgabenteilung reden könnte. In die meisten Lexika haben enzyklopädische Artikel Eingang gefunden, und wenn man Schillings Nachschlagewerk von 1840–1842 einmal als Beispiel anerkennen will, so muß man feststellen, daß es im Titel sowohl eine Enzyklopädie als auch ein Lexikon genannt wird. Heute sind wir vollends beim Typ der lexikalischen Enzyklopädie und des enzyklopädisch durchsetzten Lexikons angelangt. MGG ist in vielen Punkten von einem Lexikon kaum zu unterscheiden, wenn auch der Lexikonstil vermieden ist, und selbst ein relativ kleines Musiklexikon wie das von H. J. Moser bringt zusammenfassende Darstellungen, deren enzyklopädischer Charakter durch den lexikalisch knappen Stil nicht vertuscht werden kann. Eine Enzyklopädie wie MGG hebt sich also von den als Lexika bezeichneten Nachschlagewerken nicht so scharf ab, daß man den Grove nicht mit ihr vergleichen dürfte.

Wir stehen offenbar an einem Punkt unserer Wissenschaftsgeschichte, an dem neue Bestandsaufnahmen des Wissens oder Revisionen der alten für notwendig erachtet werden. Das gilt nicht nur für die Musikforschung. In unserem Fach zeichnet sich aber der Hang zur Bestandsaufnahme besonders deutlich ab. Die Pläne des Internationalen Quellenlexikons, des Terminologischen Wörterbuchs, der völligen Umgestaltung von Riemanns Musiklexikon und von Baker's Biographical Dictionary of Musicians folgen diesem Hang ebenso wie die schon erschienenen neueren Nachschlagewerke (Harvard Dictionary, die Neuauflagen von Mosers Musiklexikon, die 5. Auflage des Grove) und die im Erscheinen begriffenen (Sohlmanns Musiklexikon, MGG). Es liegt also „in der Luft“, daß Käufer und Benutzer, deren Bedürfnissen die Lexikographie ja durch die Fülle der geplanten und angebotenen Lexika in erster Linie zu entsprechen sucht, besonders „empfindlich“ für lexikographische Fragen werden. Auch der neue Grove muß daher unter den Gesichtspunkten betrachtet werden, die bei Anlage und Abfassung wie bei Benutzung und Beurteilung eines lexikalischen Werks eine Rolle spielen. Man muß, will man gerecht sein, versuchen, Ideal und Wirklichkeit nüchtern gegeneinander abzuwägen. Sicherlich schwebt das Ideal dem Redaktor eines Lexikons ebenso vor Augen wie dem Benutzer. Die Wirklichkeit aber sehen beide unter verschiedenen Gesichtswinkeln. Mit anderen Worten: Der Benutzer weiß genau, was er von einem Nachschlagewerk erwartet, der Lexikograph aber auch, was man von einem solchen nicht erwarten kann. So ausschlaggebend auch der Wert für den Benutzer ist, so wenig darf man ein Lexikon nur aus dessen Gesichtswinkel kritisieren wollen. Sonst behielte der Nörgler Recht, dem irgendwo der Name eines drittrangigen Solisten begegnet und der ein Lexikon in Grund und Boden verdammt, weil er dort gerade diesen Namen nicht gefunden hat. Man wird sich also billigerweise auf einige Grundsätze einigen müssen, nach denen ein Nachschlagewerk angelegt sein sollte.

Diese sind anscheinend leicht aufzustellen: möglichste Vollständigkeit unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen, qualitative Gleichmäßigkeit, quantitative Ausgewogenheit, Objektivität, Übersichtlichkeit der Anlage, informative Klarheit, graphische Sauber-

keit und Einheitlichkeit. Nun wird ein Lexikon, das alle diese Grundsätze in gleichem Maße berücksichtigt, allerdings kaum jemals geschrieben werden können. Legt man sie als Maßstäbe an den neuen Grove an, so wird man ihm, wie jedem anderen Lexikon, manche Konzessionen machen müssen. Die Lücken in unserem Wissen können schließlich nur durch Forschungsarbeiten ausgefüllt, nicht aber von einem Lexikon beseitigt werden. Es wäre daher sinnlos, sozusagen mit dem Zentimetermaß Grove an MGG und anderen Nachschlagewerken messen zu wollen, man sollte vielmehr versuchen, ihn unter den eben genannten grundsätzlichen Gesichtspunkten zu betrachten, ohne dauernde Seitenblicke auf seine Rivalen.

Keiner der lexikographischen Grundsätze läßt sich über einen Status, bis zu dem man günstigstenfalls gelangen kann, hinaus befolgen. Man kann daher nur fragen, ob ein Lexikon allen Forderungen so entspricht, daß es dieses optimale Stadium erreicht. Gerechterweise wird man dabei einräumen müssen, daß man sich zufrieden geben muß und kann, wenn ein Nachschlagewerk in seiner Gesamtanlage wie in Einzelheiten wenigstens dicht an das erstrebte Ziel herankommt. Bedenklich wird es erst, wenn alle Grundforderungen nicht einmal bis zur Grenze der an ein Lexikon zu stellenden Minimalansprüche erfüllt sind, aber auch, wenn nur ein Teil dieser Ansprüche befriedigt wird, indem etwa die Vollständigkeit auf Kosten der qualitativen Gleichmäßigkeit erreicht worden ist.

Der neue Grove hat es auf neun Bände gebracht, sicherlich vorwiegend deshalb, weil er möglichst vollständig sein wollte. Er hat sich bemüht, die Qualität der Artikel dadurch zu heben, daß er alte Beiträge hat überarbeiten und dem neuen Stand der Forschung anpassen lassen. Beides hängt ja eng miteinander zusammen, denn Vollständigkeit bedingt bereits ein gutes Stück qualitativer Gleichmäßigkeit. Die Tatsache, daß es sich um ein englisches Lexikon handelt, hat Blom im Vorwort noch einmal besonders unterstrichen. Kein Nachschlagewerk wird jemals seine Herkunft verleugnen können. Um den viel diskutierten Vergleich hier einmal anzuwenden: Wie etwa in MGG die Auswahl der Sach- und Personen-Schlagwörter deutlich verrät, daß ein deutscher Herausgeber am Werke ist, so wird man bei Grove nicht über die Fülle von Artikeln erstaunt sein, die vorwiegend den englischen Benutzer interessieren. Ich gebe Blom durchaus Recht, wenn er das Beibehalten vieler kleiner englischer Musiker-Artikel verteidigt. Auch MGG hat Personenartikel, die besonders — vielleicht manchmal sogar nur — in Deutschland auf Interesse stoßen. Man sollte derartige national bedingte Besonderheiten nicht als Mangel verwerfen. In vielen Fällen wird man sogar dafür dankbar sein, wenn man sich nämlich über einen Musiker unterrichten will, über den man nirgends anders etwas finden kann. Die Frage ist nur, ob ein Lexikon über dem liebevollen Hegen und Pflegen der Musiker des eigenen Volkes und Kulturgebietes nicht vergißt, den wichtigen Namen aus anderen Ländern und Kulturgebieten gerecht zu werden.

Wer selbstkritisch ist und objektiv sein will, muß zugeben, daß es nicht zu den leichtesten Aufgaben des Lexikographen gehört, über Aufnahme oder Ablehnung von Artikeln zu entscheiden, in denen Musiker behandelt werden sollen, die er selber nicht oder nicht genau kennen und über deren Bedeutung er daher auch nicht urteilen kann. Hier sollte man sich in jedem Falle nur auf verlässliche Berater mit weitem Horizont und umfassender Personen- und Sachkenntnis stützen. Liest man das Verzeichnis der Mitarbeiter des Grove, vor allem derjenigen aus den nichtenglischen Ländern, so stellen sich allerdings erhebliche Zweifel daran ein, ob das hier genügend beachtet worden ist. Blom stand nun sicherlich vor einer fast unlöslichen Aufgabe. Er hatte ein Lexikon vor sich, dessen Substanz von hervorragenden Männern aus vergangenen Generationen geschaffen worden war, und sollte es so „aufbereiten“ und umarbeiten, daß es dem Stande des Wissens von 1954 entsprach, und nicht nur diesem, sondern auch dem seit der letzten Auflage (1940) in mancher Hinsicht gewandelten Geschichtsbild. Hätte er diese Aufgabe wirklich erfüllen wollen, so hätten Hunderte

von Artikeln völlig neu abgefaßt werden müssen. Das eben scheint aber — aus Gründen, die mir unbekannt sind — nicht möglich gewesen zu sein. Auch der merkwürdige Ehrgeiz des Verlages, die neun Bände mit einem Schlage zu veröffentlichen, kann sich nicht günstig ausgewirkt haben, denn so müssen Artikel jahrelang ausgedruckt gelegen haben und konnten die inzwischen erschienene Literatur nicht mehr berücksichtigen. Das Ergebnis dieser Voraussetzungen ist leider oft betrüblich genug, und noch betrüblicher ist, daß die „*additions*“, deren Autoren nicht immer genannt werden, vielfach nicht gerade von tiefgründiger Kenntnis der Materie zeugen. So sehr sich über die Aufnahme oder das Fehlen von Personenartikeln in Einzelfällen streiten läßt, so wenig darüber, daß man wenigstens über die Personen, die im Grove stehen, ein klares, richtiges Bild bekommen muß. Wenn ein paar krasse Fälle als Beispiele herausgegriffen werden, so wähle ich mit Absicht Musiker, die in MGG noch nicht behandelt sind, um unbillige Vergleiche zu vermeiden. Man möge auch Verständnis dafür haben, daß in einer deutschen Fachzeitschrift vorwiegend Namen aus der deutschen Musikgeschichte genannt werden. Es mag hingehen, daß unter den in erstaunlicher Fülle vertretenen Musikforschern Oskar Fleischer fehlt, obwohl gerade dieser Mann seine Verdienste um die Anfänge der internationalen Zusammenarbeit unseres Faches hat. Dagegen sind sowohl der Grundsatz der möglichststen Vollständigkeit als auch der der qualitativen Gleichmäßigkeit in unentschuldigbarem Maße verletzt, wenn im Artikel über Ludwig Senfl die Werke summarischer aufgezählt sind als in manchen Beiträgen über wesentlich unbedeutendere Komponisten. Der Artikel stammt noch von R. Sterndale-Bennett, ist aber, laut Vermerk, durch Zusätze erweitert. Die Senfl-Ausgabe aber, die immerhin bisher fünf Bände umfaßt, ist nur mit der Bemerkung erwähnt, sie sei in den 1930er Jahren begonnen worden. Derartige mangelhafte und überholte Angaben finden sich noch häufiger, und auf diesem Gebiet wird allerdings im neuen Grove etwas reichlich gesündigt. Das Prinzip, nach dem man entschieden hat, welcher Komponist ein ausführliches Werkverzeichnis, welcher nur ein summarisches und welcher gar keines erhalten sollte, ist unerfindlich. Beispiele: Bei Ignaz Pleyel fehlen Werkverzeichnis und Bibliographie vollständig. Bei Michael Praetorius ist lang und breit vom *Syntagma musicum* die Rede, zu dem auch ausführliche bibliographische Angaben gemacht werden, dagegen wird das umfangreiche kompositorische Werk in wenigen Zeilen abgetan, und die Gesamtausgabe ist nicht einmal erwähnt! Dem Artikel Lasso ist ein beinahe zehn (!) Seiten einnehmendes Werkverzeichnis beigegeben mit sämtlichen Textanfängen, aber — nach der Sandbergerschen Ausgabe, es fehlen also die vielen, bedeutenden Kompositionen, die nicht im *Magnum opus* stehen. Man fragt sich ernsthaft, ob die Werkverzeichnisse und Bibliographien nicht Zufallsergebnisse sind. Es hat ganz den Anschein, als sei es den Autoren überlassen worden, ob sie detaillierte Verzeichnisse geben wollten oder nicht, und als habe man dann nicht mehr nachgeprüft, ob alles auch „à jour“ sei. Warum sollte sonst nicht Praetorius recht gewesen sein, was Lasso billig war? Und wenn schon Lasso bevorzugt werden sollte, warum hat dann der Verfasser die mittlerweile ja nicht nur Lasso-Spezialisten bekannte Tatsache verschwiegen, daß das *Magnum opus* — und damit die Sandbergersche Ausgabe — nur einen Teil seiner Werke enthält? Beide Artikel sind zwar alt, aber sie sind revidiert worden, und man hat trotzdem nicht die wichtigsten bibliographischen Ergänzungen vorgenommen.

Die Vollständigkeit läßt also mehr zu wünschen übrig, als man bei einem der renommiertesten Lexika hinzunehmen gewillt ist. Man muß zugeben, daß es bei älteren Musikern meist sehr schwierig ist, genaue Werkverzeichnisse aufzustellen, und daß man absolute Vollständigkeit in den allermeisten Fällen nicht erreichen kann. Man darf aber doch erwarten, daß man es wenigstens versucht und daß dort, wo man, wie bei Praetorius, alles in Neuauflage besitzt, mit derselben Genauigkeit und Ausführlichkeit registriert wird wie z. B. bei Alexander Mackenzie, bei dem das sehr detaillierte Werkverzeichnis sogar die einzelnen Teile der opera nennt und drei Seiten beansprucht. Außerdem wird man das fatale

Gefühl nicht los, als würden manchmal in den Bibliographien neuere Schriften zitiert, die für den vorangehenden Artikel gar nicht ausgewertet sind, so daß sie wie nachträglich angehängt wirken. Das gilt z. B. für Einsteins „*The Italian Madrigal*“; es wird bei Artikeln über italienische Madrigalisten häufig genannt, das Neue, das Einstein zu dem betreffenden Komponisten bringt, ist aber im Artikel nicht zu finden. Auch bei Othmayr ist meine Monographie zitiert, die ja ein Werkverzeichnis enthält. Der Artikel berichtet aber über die Werke nur kurz und verweist für die weltlichen Lieder auf Eitner (MfM XXVI). Das muß den Eindruck erwecken, als habe der Verfasser des Artikels die in der Bibliographie als einzige Schrift zitierte Monographie nicht genau gelesen.

Offensichtlich haben also die Ergebnisse neuerer Forschungen häufig nur als Buchtitel in die Literaturverzeichnisse Eingang gefunden, ohne daß die Substanz der betreffenden Artikel davon berührt wird. Ist ein derartiges Anflücken von bibliographischen Angaben schon eines bedeutenden Nachschlagewerks nicht würdig, so stößt man bei intensiverem Studium auch noch auf allerlei Mängel, die daraus erwachsen sind, daß neuere Forschungsergebnisse überhaupt völlig ignoriert werden. (Hier muß man allerdings doch einige Artikel nennen, zu denen sich in MGG Vergleichsobjekte finden.) Der Artikel über Bach stammt noch von dem hochverdienten Terry; er repräsentiert also den Stand der Bach-Forschung von etwa 1930. Daran ändern auch die kleinen Hinweise auf unechte Werke nichts, die ein ungenannter Bearbeiter des Artikels in Fußnoten zum Werkverzeichnis gibt. Nirgends ist z. B. von den wichtigen Entdeckungen und Theorien Friedrich Smends die Rede, Focks Schrift „*Der junge Bach in Lüneburg*“ wird nicht erwähnt, kurz, die gesamten neueren Erkenntnisse werden dem Leser auch nicht einmal andeutungsweise vermittelt. Die Hilflosigkeit, mit der die Redaktion des Grove vor dem jüngeren Schrifttum gestanden haben muß, konnte sich nicht deutlicher selbst entlarven als dadurch, daß in der Bibliographie zum Bach-Artikel Schmieders BWV zweimal und unmittelbar hintereinander genannt wird; einmal heißt der Verfasser Ludwig Schmieder und das Buch ist in Wiesbaden erschienen, beim zweiten Mal wird aus Ludwig Wolfgang und aus Wiesbaden Leipzig. Wenn so etwas bei dem bedeutendsten bibliographischen Werk über Bach geschieht, so wundert man sich natürlich nicht mehr, daß bei Johann Christian Bach jeder Hinweis auf Neuausgaben fehlt. Terrys eigenes Buch über den Meister von 1929 hat hier als Grundlage gedient, und so konnten etwa die im „*Erbe deutscher Musik*“ erschienenen Quintette noch nicht berücksichtigt werden. Man fragt sich allerdings: Warum hat man denn gerade den Artikel über Bach unverändert in die 5. Auflage des Lexikons übernommen? Daß seit der Abfassung von Terrys Artikel auf dem Gebiet der Bach-Forschung allerlei geschehen ist, kann der Redaktion nicht unbekannt gewesen sein. Man hat doch auch die alten, von Grove selbst verfaßten Artikel über Beethoven, Mendelsohn und Schubert durch ganz neue Beiträge ersetzt. War man etwa der Meinung, Terrys Bach-Artikel sei noch nicht so veraltet? Wäre es nicht besser gewesen, man hätte zu dieser Frage den Rat einiger Bach-Forscher eingeholt und vielleicht sogar auch Nichtengländer dazu gehört?

Der tiefere Grund für die erstaunlichen Schwächen des Grove ist nämlich offenbar darin zu suchen, daß man mit einem Maximum von eigenen Leuten arbeiten und mit einem Minimum von Ausländern auskommen wollte. Artikel wie die über Bach, Brahms, Beethoven usw. hätte man eigentlich Kontinentaleuropäern übertragen müssen. Der Grove will aber ein englisches Lexikon sein und bleiben und daher die großen Meister in englischer Sicht darstellen. Ich gebe zu, daß das ein durchaus zu respektierender Vorsatz ist; er darf aber nicht auf Kosten der wissenschaftlichen Gründlichkeit oder gar der Wissenschaftlichkeit überhaupt verwirklicht werden. Was im Grove an Urteilen über einige große Meister zu finden ist, bleibt oft hart an der Grenze eines noblen Dilettantismus oder gehört in das Gebiet persönlicher Bekenntnisse. Ich erwähne hier nur die Artikel über Beethoven und Brahms. Sie lesen sich gut, viel besser als mancher „schwerwissenschaftliche“ deutsche Bei-

trag zu MGG, aber sie kommen dafür nicht über ein von schöner Begeisterung zeugendes, subjektives Urteil hinaus. Ein Lexikon scheint mir — und nicht nur mir — allerdings der ungeeignetste Ort für derartige Expektionen zu sein. Völlig unangebracht aber ist es, wenn man den Artikel über Berlin (als Musikstadt) zwei englischen Autoren überträgt; dabei kann eben nicht mehr herauspringen als ein dürftiger Abriß, der dem Grove nicht allzu viel Ehre macht. Dagegen sind z. B. Bologna und Mailand von italienischen Musikhistorikern behandelt worden. *Quod licet Jovi, non licet bovi?*

Auch eine Reihe von Sachartikeln wäre zweifellos besser gelungen, wenn die Redaktion sich außerhalb Englands nach Fachleuten umgesehen bzw. weniger Scheu vor ganz neuen Fassungen besessen hätte. Allzu viele dieser Artikel sind aus musikästhetischen Anschauungen von 1900—1910 entsprungen. Manche zeugen von nicht ausreichender Sachkenntnis oder kranken daran, daß Probleme allzusehr vereinfacht oder ganz ignoriert werden. Gewiß neigen wir Deutschen zum Gegenteil und sehen oft genug vor lauter Bäumen den Wald nicht. Was im Grove aber an Verharmlosung problematischer oder komplizierter Sachverhalte geleistet wird, ist für die wissenschaftliche Erkenntnis und vor allem für die Unterrichtung der Laien-Benutzer wesentlich gefährlicher als mancher schwer lesbare und allerlei Fragen offen lassende MGG-Beitrag. Man vergleiche etwa die Artikel „Form“ im Grove und in MGG miteinander, wenn man ein schlagendes Beispiel haben will. Aber auch die Artikel „Melody“, „Modes“ oder „Musica ficta“ werden mit den Problemen ihrer Themata nur allzu leicht und schnell fertig. Besonders charakteristisch für die Art und Weise, mit der man den Leser über einzelne Termini aufklären will, scheint mir ein Artikel wie „Mass“. Über die Meß-(Ordinariums-)Komposition ließe sich wesentlich mehr und Wichtigeres sagen. Dem Leser wird z. B. nicht einmal der Aufbau einer ganzen Missa (mit Proprium) klar gemacht, über die Geschichte der Messe als Gottesdienst erfährt man so gut wie nichts, und bei der Entwicklung der mehrstimmigen Missa gelangt man in 18 Halbzeilen von Dufay bis Byrd.

Diese Stichproben mögen genügen; sie ließen sich leider ohne die geringste Mühe vermehren. Wenn ein Lexikon an einzelnen so entscheidenden Punkten nicht den Mindestansprüchen genügt, so kann die Ursache nur in einer gewissen Labilität der Anlage und der redaktionellen Organisation liegen. Man darf vielleicht diese Mängel — es sind wohl die schwersten des Grove — nicht allein dem Herausgeber ankreiden. Man darf vielmehr wohl vermuten, daß ihm in mancher Beziehung die Hände gebunden waren, so z. B. darin, daß er alte, vor 50 Jahren verfaßte Artikel übernehmen mußte und nicht einfach ganz neu schreiben lassen konnte. Daß dabei Flickarbeit herauskommen mußte, ist selbstverständlich. Aber es fragt sich doch sehr, ob man diese nicht besser und geschickter hätte machen können. So wäre doch sicherlich zu erreichen gewesen, daß man veraltete und ungenaue Werkverzeichnisse überarbeitet, fehlende neu geschrieben hätte. Blom ist offenbar dem alten Text nicht energisch genug zu Leibe gegangen; aber dann hätten ihn seine Mitarbeiter beraten müssen. Wer den Artikel Praetorius oder Lassus zur Durchsicht und Ergänzung bekommen hat, hätte gegen die alten Werkverzeichnisse oder -aufzählungen protestieren müssen. Man kann doch wohl nicht gut annehmen, daß die betreffenden Sachbearbeiter Mängel wie das Verschweigen der Praetorius-Ausgabe selbst nicht bemerkt haben sollten?

Nun soll keineswegs verkannt werden, daß bei vielen Komponisten geradezu vorbildliche, viele Seiten füllende Werkangaben zu finden sind, vor allem bei Meistern des 19. Jahrhunderts. Ich erwähne nur Liszt, Mendelssohn, Schumann. Auf diesem Gebiet ist der Grove eines der besten Nachschlagewerke. Dazu sind diese Verzeichnisse graphisch musterhaft gestaltet. Darin ist Grove MGG weit überlegen. Man vergleiche etwa die unübersichtliche Aufzählung der Werke J. S. Bachs in MGG, in der man verzweifelt nach einem bestimmten Werk suchen muß, mit dem Verzeichnis bei Grove. Auch die Drucktype ist hervorragend klar und noch im Nonpareille-Satz mühelos zu lesen, was für MGG bekanntlich nicht ohne

weiteres behauptet werden kann. Die bei langen Aufzählungen gewählte Tabellen-Anordnung hat gegenüber dem fortlaufenden Druck in MGG Vorzüge, über die man nicht zu diskutieren braucht. Über die Bildbeigaben läßt sich streiten, und man streitet sich ja auch schon. Gewiß ist der von englischer Seite erhobene Einwand gegen die allzu reiche und hinsichtlich der graphischen Schönheit und des dokumentarischen Wertes nicht immer befriedigende Bildausstattung von MGG nicht einfach von der Hand zu weisen. Soll ein Nachschlagewerk, aus dem sich auch Laien informieren wollen und sollen, sich aber wirklich der Hilfe begeben, die gerade das Bild zur Veranschaulichung des Textes bietet, nur weil nicht immer erstklassige Vorlagen greifbar sind? Was Grove an — übrigens sehr schönen — Tafeln bringt, ist nur Schmuck und steht zu wenig mit dem Inhalt in Zusammenhang. Einige hervorragende Bilder sind entweder zu viel oder zu wenig. Zu viel, wenn man das Prinzip der Bildausstattung als einer Ergänzung zur textlichen Darstellung ablehnt. Es fehlt ja nicht an Warnern, die uns prophezeien, daß die Bilder das des Lesens sich entwöhnende Publikum zu noch größerer Leseträgheit verführten. Man könnte also aus Prinzip Bilder aus einem Lexikon verbannen, wie das Riemann getan hat. Dann muß man aber konsequent bleiben. Hält man Bilder jedoch für angebracht, dann ist das, was Grove bringt, zu wenig, denn man fragt sich, warum gerade eine Tafel zu diesem oder jenem Gegenstand und nicht auch zu vielen anderen gebracht wird.

Es bliebe noch über die Objektivität und die quantitative Ausgewogenheit einiges zu sagen. Mangel an Objektivität kann man dem Grove nicht nachsagen. Die Urteile sind sachlich und oft von einer sympathischen Kühle. Daß die Akzente manchmal nicht so verteilt sind, wie es uns angemessen scheinen möchte, beruht zum großen Teil darauf, daß der „Ur-Grove“ eben ein Kind der Jahrhundertwende war und manchen inzwischen als unbedeutend erkannten Epigonen für wichtiger hielt, als wir es heute tun. Natürlich liegt es auch an der ihm konzidierten Berücksichtigung kleinerer englischer Musiker. Dadurch wird die quantitative Ausgewogenheit zwangsläufig etwas gestört. Sie ist aber überhaupt nicht die Stärke des Grove; sie ist allerdings auch in MGG nicht immer erreicht. Wenn man möglichst vollständige Werkverzeichnisse bringt, gerät die Waage ohnehin ins Schwanken. Wer viel geschrieben hat, muß zwangsläufig mehr Raum erhalten. Leider sind ja aber diese Verzeichnisse bei Grove nicht einheitlich behandelt, und so muß die Raumverteilung ungerecht werden. Sie wird es jedoch auch dadurch, daß sich die Mitarbeiter des Grove bei älteren Meistern, sofern es sich nicht um Sterne allererster Ordnung handelt, in der ästhetischen und historischen Würdigung sehr zurückhalten, während sie über neuere Komponisten meist recht breit und eingehend urteilen. So hat z. B. Senfl etwas mehr als eine Spalte, während ein Mann wie Nikolai Medtner auf fast acht Spalten behandelt wird. Vinzent Lübeck muß sich mit 13 Zeilen abspeisen lassen, dafür kann der 1941 verstorbene Opernkomponist Mascheroni sich einer ganzen Spalte erfreuen. Solche Beispiele lassen sich dutzendweise in weniger als einem Viertelband finden. Gewiß ist es sehr viel schwieriger, Leben und Werke eines alten Meisters so breit zu behandeln wie die Laufbahn und das Schaffen eines noch nicht lange Verstorbenen. Aber sollte nicht ein nüchtern entscheidender Mann für einen gerechten Ausgleich sorgen können? Es wird keineswegs bestritten, daß einer der Vorzüge des Grove darin liegt, daß er uns über neuere Musiker informiert, die anderswo fehlen oder nur kurz erwähnt sind. Nur wünschte man sich, er unterrichtete uns über nicht unbedeutende Meister aus älteren Zeiten auch einigermaßen genau.

Eine der Eigenschaften des neuen Grove, die man nur positiv beurteilen kann, ist die Großzügigkeit, mit der Sachartikel behandelt sind. Er bringt sie in reicher Zahl und stellt ihnen ausgiebigen Raum zur Verfügung. Da sie nicht alle aufgezählt werden können, sei hier nur — für viele andere — auf „Harpischord“ und „Harpischord-Playing“ mit ca. 16 Seiten und auf „Folk music“ mit ca. 240 (!) Seiten hingewiesen. Zum letztgenannten Artikel, der den Umfang eines respektablen Buches hat, hat man für die verschiedenen Länder besondere

Bearbeiter herangezogen. Dieses gesunde Prinzip hätte man sich für das ganze Lexikon gewünscht.

Was sich bei der Benutzung des neuen Grove immer wieder und immer deutlicher zeigt, ist das Kernproblem der musikalischen Lexikographie unserer Zeit. Man kann nirgends auf älteren Arbeiten ausruhen, d. h. jedes Lexikon genügt immer nur einer Generation voll und ganz. Dann rückt es allmählich in die Reihe historischer Quellenwerke ein. Besteht ein Lexikon, wie es bei Grove der Fall ist, seit mehr als 50 Jahren, dann ist es mit revidierten, erweiterten und verbesserten Neuauflagen nicht mehr auf den gegenwärtigen Stand der Forschung zu bringen. Man muß dann den Mut haben, von Grund auf neu zu bauen. Was MGG dem Grove voraus hat, ist eben die Tatsache, daß hier keine ehrwürdigen und quasi unantastbaren Artikel bedeutender Männer von ehemals als „rochers de bronze“ im Wege liegen. Außerdem: Wenn man in unseren Tagen ein großes und umfassendes Musiklexikon redigiert — und sei es auch auf ein bestimmtes Land und dessen Kultursphäre zugeschnitten —, dann kann man nicht mehr mit einem „team“ arbeiten, das sich im wesentlichen aus Angehörigen des eigenen Volkes zusammensetzt. Weder Vollständigkeit noch qualitative und quantitative Ausgewogenheit lassen sich erreichen, ohne daß man möglichst die besten Sachkenner aus aller Welt zur Mitarbeit gewinnt. Endlich aber muß man mit klaren Richtlinien arbeiten. Das „laissez faire, laissez aller“ ist zwar ein sympathisch liberales Prinzip, der Herausgeber eines Nachschlagewerkes sollte es aber nicht zu seiner Arbeitsmaxime machen. Einheitlichkeit und Objektivität, Vollständigkeit und möglichst gleichmäßige Qualität lassen sich um so schwerer erreichen, je mehr man den einzelnen Mitarbeiter „nach seiner Fassung selig werden“ läßt.

So kann man dem Grove nur eine 6. Auflage wünschen, die diesen Gegebenheiten Rechnung trägt und die Mängel der 5. Auflage dadurch überwindet, daß sie uns einen wirklich „neuen Grove“ vorlegt. Es will mir scheinen, als ob Methode und Organisation einer grundlegenden Wandlung bedürften. Man hat offenbar nicht klar genug erkannt, daß ein modernes Musiklexikon von solchem Umfang und von solcher Schlagwörterfülle einer wesentlich schärferen Durchsicht und einer wesentlich breiteren Basis (d. h. eines größeren Mitarbeiterkreises) bedarf. Vielleicht klingt es in den Ohren unserer englischen Freunde und Kollegen unfein und aufdringlich, wenn man dem Grove etwas weniger Respekt vor den alten Artikeln wünscht. Es wäre aber nicht zum Schaden dieses alles in allem bedeutenden und unentbehrlichen Nachschlagewerkes, aus dem man viel lernen kann und das man daher immer wieder zur Hand nimmt.

Rückerinnerung und Erwidern

VON ERNST ROHLOFF, WEISSENFELS

Über Band II des Grocheo-Werkes *Media Latinitas Musica: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht von Dr. Ernst Rohloff* (Kommissionsverlag Gebr. Reinicke, Leipzig 1943. Auslieferung z. Zt. durch Breitkopf u. Härtel, Leipzig) sind mehrere Besprechungen erschienen, die erste, aus der Feder J. Wolfs, in der Deutschen Literaturzeitung, Jahrgang 1944, Heft 19/20 (7. Mai), Spalte 299–302, die zweite in Anlehnung an die Wolfsche Fassung¹ (aus dem Nachlaß) in dieser Zeitschrift, Jahrgang 1949, S. 72b–74a. Einen weiteren kritischen Beitrag lieferte H. Bessler, ebendort 1949, S. 229–231.

¹ Hier irrt der Verf. Die Rezension in dieser Zeitschrift ist weder „Anlehnung an die Wolfsche Fassung“ noch aus dem Nachlaß Wolfs veröffentlicht. Johannes Wolf hat sie vielmehr 1944 eigens für das Archiv für Musikforschung verfaßt und auf meine Bitte selbst eine Abschrift dieser Rezension, die im Archiv für Musikforschung nicht mehr erschienen ist, für den Abdruck in der „Musikforschung“ zur Verfügung gestellt. (Albrecht)

Die Referenten sind sich mehr oder weniger darüber einig, daß das vorliegende Buch nach Form und Inhalt ein Fehlschlag sei. Das drückt sich besonders in dem lapidaren Fazit der bedeutend verschärfte Fassung in Mf 1949, S. 74a, aus.

Der Verf. ist sich darüber im klaren, daß seiner Arbeit noch mancherlei Mängel anhaften. Über die Frage jedoch, ob man mittellateinische Texte in nicht-linguistischen Untersuchungen in klassischer Richtung, wie etwa bei Boetius, umschreiben und erhöhen dürfe, ob es erlaubt sei, eine eigenwillige und z. T. verwilderte Orthographie und Diktion hie und da zu verbessern, läßt sich vielleicht noch streiten. Gegenstand der Untersuchung sind in allen solchen Arbeiten schließlich nicht die Sprachlaute in irgendeiner Ecke der mittleren Latinität und deren von Ort, Zeit, Willkür und Gewohnheit diktierten Schreibung, sondern der Text in seiner Bedeutung. Wem würde es einfallen, etwa allgemein-historische, juristische oder gar liturgische Texte des Mittelalters in der vertrackten und schwankenden Schreibung irgendwelcher mittellateinischer Skribenten festzulegen?

Gewiß geht unsere Untersuchung mit peinlicher Genauigkeit vom Buchstaben aus und weiß aus ihm mancherlei Schlüsse, auch hinsichtlich der Nationalität der Schreiber, zu ziehen, was ja alles im Revisionsbericht, S. 16 und anderwärts, verzeichnet steht. Doch mit alledem darf die Sache, auf die es ankommt, nicht belastet werden. Selbstverständlich haben wir bestimmte, irgendwie zurechtgebogene Kunstwörter, wie etwa *νευρμα*, in der nun einmal geprägten individuellen Form belassen. In der hier verteidigten Art und Weise verfuhr übrigens Wolf selber in seiner bahnbrechenden Arbeit vom Jahre 1899 (SIMG I, Leipzig 1900, S. 69 ff.). Weiter werden unrichtige Textlesung, Zeichensetzung und Sinngliederung zum Vorwurf gemacht. Der Verf. wäre Wolf für den Nachweis eines einzigen Fehlers im Rahmen seiner keineswegs kurzen Besprechung dankbar gewesen. Den bisher ersten und einzigen Nachweis eines Versehens verdankt der Verf. dem kritischen Beitrag Besslers (Mf. II, 1949, S. 230).

Was die Übersetzung ins Deutsche betrifft, so legt Wolf des Verf. Bemerkung im Vorwort S. 11 als Eingeständnis der Unfähigkeit zum Übersetzen schlechthin aus. Wenn unsere Übersetzung zunächst „*sich so wörtlich wie möglich, gleichsam auf Krücken am Texte entlang tastet*“, so hat das seinen triftigen Grund, der im Vorwort im selben Satze anschließend mitgeteilt worden ist: „*Im Gegensatz zur Höhe einer klassischen Latinität und Kunst der Übersetzung erscheint (hier) noch so manches ungesichert und fragwürdig.*“ Hier hat man nur die Wahl: Entweder man entzieht sich der Schwierigkeit und schreibt eine glatte und gut klingende Übersetzung obenhin — wie leicht hätte sich der Verf. seine Arbeit hier machen können! —, oder man ringt um Sinn und Bedeutung eines jeden schwierigen Wortes und schafft damit zunächst eine „ungeschickte“, unter allen Umständen sogar „*reichlich ungeschickte*“ (Mf. 1949, S. 73b) Übersetzung, die zum Kern der Sache vordringt. Daß einzelne umständlich oder schwerfällig klingende Wendungen sich damals vermeiden ließen, erscheint dem Verf., besonders im Abstand so vieler Jahre, richtig. Er bedauert jedoch wiederum lebhaft den „*Papiermangel*“ (ib.), der den Hauptreferenten hinderte, „*Ungeschicklichkeiten und Dunkelheiten, ja Fehlerhaftigkeiten der Übersetzung durch Beispiele zu belegen*“ (ib.).

Aus der Dissertation des Verf. vom Jahre 1925 ist durch Einbeziehung der Londoner Quelle der Band I seines Grocheo-Werkes vom Jahre 1930 entstanden. Hier muß auf einen Irrtum in Besslers kritischem Beitrag (Mf. 1949, S. 229) hingewiesen werden. Der Verf. hat die neue Londoner Quelle nicht „*nur S. 1, Anm. 1, erwähnt, ohne sie auszuwerten*“. Wie aus der Vorbemerkung, Abs. 1, und aus der ganzen Arbeit von S. 3 bis 139 hervorgeht (D = Codex 2663 der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt; H = Codex Harley 281 des Brit. Museums zu London), wurde im Bande I laufend auf die Londoner Hs. Bezug genommen. Es wimmelt geradezu von H-Zitaten: Konjekturen nach H; Bestätigungen von Konjekturen durch H; Abweichungen von H. Ebenso entstellend wirkt die Behauptung Besslers (ib.), dem Neudruck des Grocheo-Textes in Band II sei die Londoner Version nicht

zugrunde gelegt worden. Zugrunde gelegt wurden beide Quellen, H und D, nicht einseitig H, denn beide ergänzen und bekräftigen sich gegenseitig, und H ist nicht fehlerfrei. Hinsichtlich der Benennung des titellosen Traktats sei gesagt, daß der Vorschlag des Verf. „*De musica*“ keine „eigene Benennung“ (Bessler *ib.*, S. 229–230) ist, sondern sich wörtlich aus dem Text des Johannes de Grocheo herleitet, was im Revisionsbericht S. 35 oben klar zum Ausdruck gebracht wurde. Bessler weist auf die erste Randbemerkung des Textabschreibers von H hin, welche lautet: *Incipit prologus in arte musice*. Er macht in dankenswerter Weise darauf aufmerksam, daß in Band II, S. 34, Z. 11 von unten, die letzten drei Wörter dieser Beischrift fehlen. Die drei Wörter *in arte musicae* (klassisch umgeschrieben wie bei Bessler) sind dem Verf. in der Tat, nicht bei der Entzifferung von H, wohl aber bei der Drucktextfassung entgangen. Der von Bessler geforderten „*Ars musicae*“, nach dem Wortlaut dieses Incipit, könnte man mit gleichem Recht einen „*Tractatus musicae*“, nach dem Explicit (vgl. Band II, S. 34), entgegensetzen. Diese Beischriften sind beide aber nicht Werk des Joh. de Grocheo, sondern irgendwelcher Textabschreiber und rangieren in der Nähe der verschiedenen Katalogbezeichnungen und Randnotizen. Nach dem Willen des Textverfassers jedoch handelt es sich wörtlich (Band II, S. 59, Z. 16) um eine Betrachtung *de musica* bzw. *de doctrina musicali* (*ib.* S. 41, Z. 2). Nach alledem scheint dem Verf. die von ihm vorgeschlagene Überschrift richtiger als die von Bessler geforderte und in MGG (Art. *Ars antiqua*, Sp. 696) bereits eingesetzte.

Umstritten ist noch die Zeitbestimmung des Textes und der beiden Abschriften. Wolf hat, gewiß nach reiflicher Überlegung, den Traktat noch im 13. Jahrhundert angesetzt und nennt ihn in der Deutschen Literaturzeitung (1944, Sp. 299) „eine der aufschlußreichsten Schriften vom Boden der Musiktheorie aus der Zeit um Franco“. Die Londoner Hs. gehört nach ihm „fraglos ins 13. Jahrhundert“ (*ib.* Sp. 301), nach Besslers Ansicht „ins 14. Jahrhundert“ (Mf. 1949, S. 230). Bezüglich der Darmstädter Hs. sind sich beide Referenten darüber einig, daß sie jünger ist und ins 14. Jh. gehört (Wolf, SIMG I, S. 68; Bessler, Mf. 1949, *ib.*). Bessler möchte den Magister mit dem Pariser Naturforscherkreis am Anfang des 14. Jh. in Verbindung bringen und weist u. a. auf die *ratio continui* (Band II, S. 54, Z. 21) hin (Mf. 1949, S. 231). Deren Betrachtung aber hat die gelehrten Männer schon im Altertum beschäftigt, wie wir u. a. aus Boetius entnehmen können (*De inst. mus.* I 12–13, ed. Friedlein, S. 199 f.: *vox continua*; *ib.* V 5, S. 356: *continua mutatio*; *ib.* I 6, S. 193, II 3, S. 228 und anderen Orten: *quantitas continua*). Ferner gibt vielleicht Grocheos pythagoreisierende Einstellung zur großen Terz, deren „Mischung den Ohren hart klingt“ (Band II, S. 45, Z. 30; S. 74, Z. 24) zu denken. Sogar Garlandia um 1230 ist moderner, wenn er die Terz zu den Konkordanzten zählt. Die Art und Weise, wie Grocheo von Garlandia d. Ä. und Franco spricht und wie er bei der Besprechung der Ligaturen die Notation der Modernen zu Paris auf Franco zurückführt (Band II, S. 56, Z. 16–17; S. 87, Z. 1–3), macht es wahrscheinlich, daß er noch ins 13. Jahrhundert gehört. Petrus de Cruce und Jacobus von Lüttich werden von ihm nicht genannt, Lambertus (Pseudo-Aristoteles, Bd. II, S. 54, Z. 46; S. 85, Z. 19) und Tassinus (S. 53, Z. 20; S. 83, Z. 28) scheinen seine Altersgenossen zu sein. Ob für die Hs. D die 2. Zeitgrenze des Verf.: „spätestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts“ (Rev.-Ber. S. 15; von Bessler, Mf. 1949, S. 230, unerwähnt gelassen) noch überschritten werden kann, scheint in der geistig stark bewegten Stadt der Sorbonne nicht ganz sicher, da der Traktat in dieser späten Zeit inhaltlich z. T. gewiß überholt war (vgl. Rev.-Bericht S. 15). Alles in allem neigt der Verf. bezüglich der Zeitbestimmung für den Ursprung der Lehrschrift der Ansicht von Wolf zu.

Wem die Textausgabe in Band II „unübersichtlich und schwer benutzbar“ (Bessler, Mf. 1949, S. 229) erscheint, kann sich vielleicht zunächst zweier Lesezeichen, für den Text und für die Übersetzung, bedienen. Der von Wolf mit Recht gerügte Mangel an „Hinweisen auf die Seitenzahlen des Originaltextes“ (Mf. 1949, S. 73b) bei der Übersetzung (vielleicht oben

innen, den Seitenzahlen gegenüber anzubringen) könnte ja erst bei einer späteren Auflage abgestellt werden. Am bequemsten und übersichtlichsten ist freilich das Verfahren wie bei Wolf (SIMG I, S. 69 ff.), wo der Originaltext und die Übersetzung in Säulen nebeneinander stehen.

Ergänzend zu Wolf sei noch darauf hingewiesen, daß unser Textband nicht nur „für den reiferen Studierenden der Musikwissenschaft und angrenzender Gebiete historischer wie systematischer Forschung“ (Mf. 1949, S. 73a) bestimmt ist, sondern auch vielleicht den Anspruch erheben kann, „dem späteren Herausgeber eines *Corpus scriptorum de musica medii aevi hic und da von Nutzen*“ (Vorwort S. 11) zu sein.

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 1955

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich mit Dr. F. Krautwurst: Ü im Analysieren symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Wintersemester 1955/1956

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Händel (2).

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Die romantische Oper (2) — Franz Schubert. Leben und Werk (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Vorführungen (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Mozart (1) — Beratung zum Arbeiten (Referate) (2) — Ü zur Vorlesung (Lektüre) (1) — S für Vorgerückte (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die sinfonische Technik in Beethovenschen Sinfonien (1) — Die Klaviermusik des französischen Impressionismus (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit (4) — Ü: Die pseudoaristotelischen Probleme (2) — Ü: Das Generalbaßzeitalter (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Komponist und Folklore in der Musik des 20. Jahrhunderts II (1) — Musik der Urgemeinschaft und der Naturvölker (1) — Die französische und italienische Oper im 19. Jahrhundert (1) — Das deutsche Lied im 17. Jahrhundert und seine Beziehungen zum Volkslied (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Grundprobleme der Musikästhetik (1) — Ü: Musikästhetik um 1800 (1).

Assistent Dr. K. Hahn: Heinrich Schütz und seine Zeit (1) — Die Instrumentalmusik um 1600 (1) — Ü: Die Instrumentalmusik um 1600 (1) — Grundfragen der Systematischen Musikwissenschaft (1).

Oberassistent H. Wegener: Ü: Literatur- und Quellenkunde (2) — CM voc. (2).