

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*An Wasserflüssen Babylon**Auf den Spuren einer Modellweise*

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Im dritten Teil des „Straßburger Kirchenamts“ von 1525 erscheint zum ersten Mal jene Weise, die von Anfang an als „melodia suavissima“ gerühmt wird: „An Wasserflüssen Babylon“ (heute fast nur auf „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ gesungen). Der Dichter dieser Bereimung des 137. Psalms ist Wolfgang Dachstein. Er war ursprünglich Mönch, gab aber 1524, wie sein Freund Matthäus Greitter, das ehelose Leben auf, erwarb in Straßburg das Bürgerrecht und heiratete. Um 1525 war er Organist zu Straßburg, 1542 Lehrer am dortigen Gymnasium, das schon in die Hände der Evangelischen übergegangen war. 1549 trat er mit Greitter zusammen zur römischen Kirche zurück und starb 1562. Möglich ist, daß Dachstein die Melodien zu den drei Psalmbereimungen (Psalm 14, 15 und 137), die von ihm auf uns gekommen sind, selber geschrieben hat.

Die Straßburger Gesangbücher haben mancherlei Ausstrahlungen gehabt. Sehr bedeutsam, aber noch längst nicht gründlich geklärt sind ihre Beziehungen zum Genfer Psalter. 1547 schreibt der Genfer Peterskantor Louis Bourgeois zu dem Simeonsliede Clément Marots eine neue Melodie („Le premier livre de Psaulmes de David“), nachdem seit 1539 eine zuerst in Straßburg gedruckte Weise benutzt worden war. Die neue Melodie hat mit der alten nichts gemein. Dafür besteht aber zwischen ihr und „An Wasserflüssen Babylon“ ein (bislang übersehener) Zusammenhang, wie ein Vergleich beider Weisen unverkennbar zeigt:

1  
Or laisses, Cré-a-teur, En paix ton servíteur,

3  
En suivant ta promesse:

6  
Puis que mes yeux ont eu Ce cré-dít

da-voir veu De ton sa-lut l'a-dresse.

Abgesehen von Zeile 3 und 4 der Straßburger Melodie kehrt eigentlich alles bei Bourgeois wieder. Dennoch hat man nicht den Eindruck, daß Bourgeois von Straßburg abgeschrieben oder die Weise exzerpiert hätte. Abgeschriebene oder exzerpierte Weisen sehen anders aus; man vergleiche nur einmal den Genfer Psalm 80 mit „*Victimae paschali*“ oder Psalm 141 mit „*Conditor alme siderum*“, um eine exzerpierte Komposition kennen zu lernen. Der Gang der Melodie ist bei Bourgeois völlig frei und außer bei den drei ersten Tönen spürt der Singende kaum eine Verwandtschaft. So bleibt eine andere Möglichkeit: daß beide Weisen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen.

In dieser Vermutung wird man bestärkt durch eine dritte Melodie, die anscheinend auch zu dieser Gruppe gehört; „*Es ist ein Ros' entsprungen*“. Leider sind hier die Vergleichsmöglichkeiten geringer, da diese Weise ja nur aus drei Zeilen besteht; die beiden ersten Zeilen werden einmal am Anfang und dann nochmals am Schluß wiederholt:

Von der Melodie, die uns 1599 zum ersten Male gedruckt überliefert ist („*Alte Catholische geistliche Kirchengesäng*“, Speyer/Köln) heißt es, sie sei ein „*alt trierisch Weihnachtsliedlein*“. In Trier wurden, wie erhaltene Handschriften bezeugen, mindestens vom 11. bis zum 15. Jahrhundert geistliche (Volks-?) Gesänge aufgezeichnet und wohl auch gesungen. In diese reiche Tradition gehört „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ offenbar hinein. Das gibt der Weise, die materialmäßig gegenüber dem großartigen „*An Wasserflüssen Babylon*“ etwas knapp wirkt, doch ihr eigenes Gewicht. Dazu kommt der kleine Zug, daß die Straßburger 7. Zeile bei Trier doppelt benutzt wird, was wahrscheinlich so zu deuten ist: eine gemeinsame Quelle wird verschieden ausgeschöpft, also ein ähnlicher Befund wie bei Bourgeois. Hingewiesen sei noch auf den Anfang, den alle drei Weisen gemeinsam haben. Ob auf die Tatsache der Herkunft aus dem gleichen rheinischen Raum (Straßburg-Trier) Nachdruck gelegt werden darf, ist nicht gewiß.

Denn wir haben noch ein viertes Geschwister dieser Gruppe. In dem Liederbuch „*Etlich gesang*“, das Herzog Albrecht von Preußen 1527 zu Königsberg drucken ließ, tritt als erste ostpreußische Kirchenweise das Lied „*Dich lob'n wir, Gott, mit eine*“ auf. Müller-Blattau hat Hans Kugelmann († 1542) als Melodisten angenommen. Wahrscheinlich hat Kugelmann die Melodie nur durchgeformt, wie er das nachweislich mit anderen Weisen auch getan hat. Da sie nicht überall bekannt ist, sei sie hier wiedergegeben; vielfach wird sie heute auf „*Ein edler Schatz der Weisheit*“ von Johannes Korytanski (Böhmische Brüder) gesungen:

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7

{Dich lob wir got mit ey - ne / du hast ynn dy - ser czeÿtt.}  
{Vn - ther den weyben rey - ne / Ma - ri - am be - ne - deÿt.}

Deÿn geÿst unnd krafft ist czwar / von o - ben ynn sy ku - men  
das dy - se jungkfrau klar / Jhesum der vns er lö - set ynn dÿser czeÿt gear.

Zunächst sieht es so aus, als hätte diese Weise wenig Verwandtschaft mit den drei anderen. Aber bei genauerem Zusehen entdeckt man,

1. daß ihre 5. Zeile mit der 3. von „Es ist ein Ros' entsprungen“ Note für Note übereinstimmt,
2. daß die Weise auch den „Bar“-Aufbau zeigt: Stollen, Abgesang, Stollen, d. h. Zeile 6 und 7 gleichen Zeile 1 und 2, so daß wir 5 verschiedene Melodiezeilen behalten; und zwar werden wir, da die Königsberger Schlußzeilen zu „An Wasserflüssen Babylon“ passen, diese als ursprünglich ansehen und die beiden Anfangszeilen als dem Schluß später nachgebildet außer Betracht lassen können; möglicherweise hat das Lied ehemals einen anderen Anfang gehabt; der Vergleich mit den drei Geschwisterweisen legt diese Vermutung nahe. Wir haben uns also mit Zeile 3–7 zu befassen:

4  
3  
4

7  
5  
6 (1)

8  
7 (2)

Zeile 3 scheint mit Straßburg Zeile 4 verwandt zu sein; doch hat offenbar der neue Kopfteil der Königsberger Weise eine Umgestaltung der Zeile bewirkt. In Zeile 4 erkennen wir Straßburg 3 wieder. Daß Königsberg 5 mit Trier 3 und darum mit Straßburg 7 zusammenzustellen ist, wurde schon bemerkt. Und den Schluß bildet eine doppelte Benutzung des Melodiematerials, das hinter Straßburg 8 steht.

Daß hier ein Abschreiben vorliegt, wird niemand im Ernst annehmen. Woher Kugelmann die Weise hat, ist schwer zu sagen; er kann sie aus seiner Heimat Augsburg mitgebracht, aber auch in Königsberg vorgefunden haben. Räumlich ist die Weise also schwer festzulegen. Deutlich ist jedoch, daß sie schon vor 1527 eine längere Entwicklung durchgemacht haben muß (sonst wären die Varianten nur schlecht zu erklären), so daß wir ihre Abzweigung von der übrigen Melodiefamilie bestimmt ins 15. Jahrhundert setzen können. Das würde eine zeitliche Bestätigung der Trierer Überlieferung sein.

Wir haben es hier allem Anschein nach mit einer *Modellweise* zu tun, d. h. einer Melodie, die (spätestens) im 15. Jahrhundert sehr beliebt und bekannt war, so daß der Kirchengesang des 16. Jahrhunderts sich ihrer in reichem Maße bedienen konnte. Die evangelische Hymnologie muß nun leider gestehen, daß sie die Melodien des Mittelalters nur wenig kennt; von evangelischer Seite wird also ein Weiterforschen kaum möglich oder auf Zufallstreffer angewiesen sein. Doch bleibt zu hoffen, daß die katholische Forschung, insbesondere etwa das Regensburger Institut, sich dieses immerhin interessanten Falles annehmen wird. Daß die gesuchte Modellweise ein kirchlicher Gesang gewesen sein muß, scheint bei der ausschließlich kirchlichen Verwendung (für einen Psalm, für eine Marienverkündigung, für ein Abendmahlslied — Bourgeois! —, für ein Weihnachtslied) außer Diskussion zu stehen. Fixpunkte scheinen zu sein:

1. Der Anfang C D C;
2. Zwischenzeilen (Straßburg 2 + 3, Bourgeois 2, Trier 2, Königsberg 4), die auf den Grundton hinsteuern;
3. der Schluß, der „trittleiterförmig“, d. h. in ähnlicher oder gleicher Weise auf- wie absteigend gebaut ist (Straßburg 8, Bourgeois 6 mustergültig, Königsberg hat nur den absteigenden Ast bewahrt).

Anderes scheint Beiwerk zu sein: Straßburg 3 benutzt dasselbe Material wie Bourgeois 6. Als Fremdkörper wirkt der Anfang von Straßburg 6, der keinerlei Anklänge in den anderen Weisen hat und auch aus der Kirchentonalart herausfällt; wahrscheinlich deutet sich hierin die modernere Komposition an, die von den Kirchentönen wegstrebt, während die anderen Melodiegeschwister in dieser Hinsicht einheitlich sind; die älteste Aufzeichnung — eben Straßburg 1525 — erscheint von daher trotz ihrer Reichhaltigkeit ziemlich weit vom angenommenen Original entfernt. Man wird sicher noch weitere Beobachtungen durch Vergleichen machen können. Doch dürfte es jetzt noch schwer sein, sich ein geschlossenes Bild der vermuteten Modellweise zu machen. Doch vielleicht ist sie längst bekannt und bislang nur übersehen.

## *Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bokemeyer*

VON WILHELM JERGER, FRIBOURG-LUZERN

Die aufschlußreichen und für eine bestimmte Epoche der Musikgeschichte sehr bedeutungsvollen Briefe J. G. Walthers an H. Bokemeyer erfahren, über die bekannte Zahl von 35 Briefdokumenten hinaus, eine Vermehrung durch Auffindung eines Briefes in Luzern<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In Autographensammlung aus dem Nachlaß Xaver Schnyders von Wartensee (1786—1868), Ms. 364 fol. Zentralbibliothek Luzern.

Er ist datiert vom 8. Juni 1729 und dürfte eines der nachweisbar ältesten Exemplare sein. Den frühesten Brief (8. März 1729) berichtet Schünemann<sup>2</sup>, eine Reihe von Briefen teilen ferner Eitner<sup>3</sup>, La Mara<sup>4</sup> und Seiffert<sup>5</sup> mit. Seiffert bezeichnet den Brief vom 1. Oktober 1732 als den ältesten<sup>6</sup>, was nach Schünemanns Mitteilung überholt erscheint<sup>7</sup>. Andererseits wirkt die Bemerkung Schünemanns unklar: „Hans Wilhelm Egel . . . teilt zwei Briefe mit (1. Aug. 1742 und 22. Sept. 1742)“<sup>8</sup>. Die Veröffentlichung dieser beiden Briefe bezeugt Seiffert nämlich für La Mara<sup>9</sup>.

Der nun folgende Brief (21×17.5 cm) — nach dem bisher Gesagten unbekannt — ist dreiseitig beschrieben (die vierte Seite trägt die Anschrift des Empfängers) und tadellos erhalten<sup>10</sup>.

[Außenseite]  
 (S. T.) Herr  
 Herrn Heinrich Bokemeyer  
 wohlbestalltem Cantori der Hochfürstl.  
 Land-Schule  
 in  
 p Ami. Wolfenbüttel

Mein Herr,

Dero geehrtestes Beantwortungs-Schreiben, nebst beygelegten Lebens-Umständen des Hrn. Capellmeisters Credii, habe den 29 passato von der Post richtig erhalten; für dessen gütigste Verschaffung bin Ihnen höchst verbunden, mit ergebenster Bitte, hiermit, und denen bereits specificirten zu continuiren, als welches mir zum grösten plaisir, deren so wol verstorbenen, als annoch lebenden Herren Musicis selbst zu beständigen Andencken, und andern zu mehrerer Erweck- und Aufmunterung, gereichen wird. Denn, ob ich gleich selbst das angefangene, wegen dabey vermachten verdrüsslichen, und leicht zu errathenden Umständen, nicht fortsetzen mag; so kan doch hierdurch gewiß versichern, daß, vermöge eines getroffenen Accordes, ein anderer die Fortsetzung künftighin besorgen, und den modum distribuendi facilitiren wird. Ich arbeite deswegen jetzo so wol an denen bereits verfertigten, als noch zu verfertigenden Buchstaben unaufhörlich, um beyde in möglichsten Stand zu bringen: und soll es mir sehr angenehm seyn, weiß durch Dero gütigste Vorsorge die aufzu-treibende vitae curricula von denen schon bewusten Hrn. Musicis je eher je lieber erhalten kan; ich werde auch bedacht seyn, sothane mir hierunter insonderheit zu erweisende sonderbare Güte, nach geringen Vermögen, zu erwiedern, als wozu Sie mir nur Gelegenheit geben wollen. Daß an denen übersendeten alten und neuen Proben meiner mulicalischen practischen Arbeit, so wol quoad textum als harmoniam etwas auszusetzen sich gefunden, befremdet mich, zumall wegen des erstern Puncts, gar nicht, sondern bin vielmehr begierig zu vernehmen, worinnen solches Versehen bestehe? Mein Herr wollen es, mir zu entdecken, mir belieben, ich versichere, daß es danckbarlich annehmen werde; was aber den zweyten Punct anlanget, hoffe selbigen durch beykommenden Zedul, so, wie ihn vor 3 Jahren an einen gewissen Capellmeister eines vornehmen Hofes, auf Verlangen, übersendet habe, völlig zu haben, den disfalls auf mich habenden Verdacht eines unrichtigen Principii abzulehnen, und mich zu legitimiren; weil vorsätz- und wissendlicher weise solchen Satz nicht

<sup>2</sup> G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach. In Bach-jahrbuch i. Auftrage d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. A. Schering, 30. Jg 1933, S. 87.

<sup>3</sup> Eitner, Monatshefte f. Musik 1890. Bd. 22, S. 51.

<sup>4</sup> Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, 2 Bde. 1886. I, S. 164 ff.

<sup>5</sup> DDT, Erste Folge, 26. u. 27. Bd. 1906.

<sup>6</sup> DDT, S. XII: „Der älteste [Brief] ist von Walther an Heinrich Bokemeyer gerichtet und lautet:“

<sup>7</sup> Vg. Anm. 2 oben.

<sup>8</sup> Schünemann, S. 87, Anm. 1.

<sup>9</sup> Seiffert, in DDT, S. XIV: „Diese beiden Briefe sind vollständig bei La Mara abgedruckt.“ (Vgl. Anm. 4).

<sup>10</sup> Herrn Dr. M. Schnellmann von der Zentralbibliothek Luzern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

zu brauchen pflege, es müste denn eine, mir wenigstens also scheinende *raisonable* Nothwendigkeit mich darzu bringen, dergleichen in dem übersendeten Kyrie anzutreffen seyn wird. Beykommende *Parodie* über die jüngstens übersandte Hochzeit-Cantata kan den erstern Punct erläutern, woher es komme, daß mit dem Texte nicht allewege richtig verfahren werden kan? Solcherley ist nun auch die Cantata: *Lobsinget ihr Christen*, als welche ursprünglich einen andern Text gehabt, und um des Gebrauchs willen, nachgehends mit diesem versehen worden. Vielleicht ist, wegen meines Scripti, ehestens in Hannover etwa ein und anderes Stück unterzubringen, welches Sie, nach Gelegen- u. Bequemlichkeit, gütigst zu besorgen belieben wollen, damit nur zum angewandten Gelde wiederum gelangen möge! Es geht mir nicht allein also, sondern der Chur-Sächsische Capellmeister, Herr Heinichen, von welchem ein Exemplar seines großen General-Baß-Wercks, für eins meines sehr schwachen, verehrt bekommen, führet eben diese Klage, weil die Hrn. Buchhändler gleichsam de concert sich untereinander verbunden haben, außer ihrem Orden niemanden hülfliche Hand zu leisten. Hierauf befehle Meinen Herrn in Gottes Schutz, mich aber empfehle zu fernerer Affection, verbleibende

Deroselben

ergebenster Diener

J. G. Walther

Weimar d. 8 Junii, 1729.

in höchster Eil.

P.S. Weill. der Überbringer dieses sich noch etliche Stunden länger aufgehalten, hat sich dieses 16jährige St. in duplo gefunden, so hiermit zum Eigenthum übersende it. ein neues Kyrie.

## Unbekannte Werke Beethovens für Blasinstrumente

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

### I

Es gibt viele Kuriosa in Beethovens Schaffen! Seine Originalkompositionen für Mandoline und Klavier überraschen nicht weniger als seine verschiedenen Stücke für die Spieluhr, und seine ursprünglich für Mälzels mechanischen Trompeter, das sogenannte Panharmonikon, geschriebene *Schlacht bei Vittoria*, die er erst nachträglich für großes Symphonieorchester umarbeitete, ist nicht weniger ein Unikum in der Werkreihe unseres Meisters als beispielsweise der ursprüngliche Schluß zum zweiten Akt der Urfassung des *Fidelio*, wo das Orchester nach Fallen des Vorhanges noch 60 Takte weiterspielt, dem Symphoniker sein Recht lassend über alle Gesetze des Dramatikers hinweg!

Fesselnd und in ihrer Art einmalig sind nun auch Beethovens Kompositionen für die Harmoniemusik. Die Gesamtausgabe bringt deren folgende: In Serie 2 (Orchesterwerke) steht der *Marsch zur großen Wachtparade*, der durch seine reiche Instrumentierung überrascht, enthält seine Partitur doch nicht weniger als 33 Stimmen, worunter allein 8 Trompeten, 6 Waldhörner und den aus unseren Orchestern verschwundenen Serpent, den übrigens auch Wagner noch in der Overtüre zu *Rienzi* verwendet hat. In bescheidenerem Rahmen halten sich eine *Eccossaise*, eine *Polonaise*, zwei kleinere Märsche in *F-Dur* und ein Zapfenstreich in *C-Dur*, sämtlich enthalten in dem 1888 erschienenen Supplement zur Gesamtausgabe.

Diese im Druck erschienene Werkreihe ist nun aber keineswegs vollständig. Von einem *Marsch in geschwindem Tempo*, der sich nach Thayers Angaben im Besitz des Wiener Musikverlegers August Artaria befand, wissen wir heute nichts mehr; die Handschrift kam leider nicht mit den übrigen Autographen der Artaria-Sammlung in die ehem. preußische Staatsbibliothek und scheint auch in Wien nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen liegen heute zwei weitere Werke dieser Art druckreif vor. Die ehem. preußische Staatsbibliothek

in Berlin besitzt das vollständige Autograph eines *Marsches für die böhmische Landwehr* in F-Dur. Links oben steht von fremder Hand hinzugefügt die Nummer des Autographes: Artaria 144, ganz rechts oben das Datum der Entstehung: 1809. Unten hat Beethoven mit hastiger Hand die Notiz hingeworfen: „1 Schritt auf jeden Takt“. Die Instrumentierung ist gegenüber der gewöhnlichen Harmoniemusik überraschend weich und edel: Zur kleinen Flöte treten zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, 1 Trompete und das türkische Schlagzeug. Dieses Werk wurde, zusammen mit dem folgenden, für das am 25. August 1810 zu Laxenburg stattfindende Karussell der Kaiserin Maria Ludovika von Beethoven neu bearbeitet, und in dieser instrumental vereinfachten Fassung erschien es als Nr. 1 der oben erwähnten beiden Märsche in F-Dur im Supplement der Gesamtausgabe.

Der zweite dieser beiden Märsche entstand in ungefähr derselben Instrumentierung im ersten Halbjahr 1810 als *Marsch für Erzherzog Anton*, das Autograph befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auch er blieb in seiner Originalgestalt ungedruckt. Welchen Wert Beethoven auf diese beiden Stücke in ihrer ersten Fassung legte, geht am besten daraus hervor, daß er sie noch im Februar 1823 dem Verleger Peters in Leipzig anbot. In einem Briefe vom 13. September 1822 erwähnt er, er wolle zu den Märschen neue Trios schreiben, und tatsächlich bietet er Peters im Februar 1823 einen Marsch und drei Zapfenstrieche mit Trios an. Beim Marsch handelt es sich um den *Marsch zur großen Wachtparade*, und die drei Zapfenstrieche gewann Beethoven durch Hinzufügen von je einem Trio zu dem *Marsch für die böhmische Landwehr* und demjenigen für Erzherzog Anton, zu welchen beiden Zapfenstreichern noch derjenige in C-Dur als mittlere Nummer hinzutrat. Dabei bleibt die Frage ungeklärt, ob die Trios, wie Thayer annimmt, schon um 1809/10 geschrieben wurden (auch der Zapfenstreich in C-Dur entstand ja damals samt seinem Trio) und Beethoven lediglich vorhatte, neue Trios zu schreiben, oder ob, wie der Beethovenforscher Max Unger annimmt, die Trios wirklich erst 1823 hinzukomponiert worden sind. Wären die Trios schon um 1809 entstanden, so ergäbe sich die weiter ungeklärte Frage, ob die heute vorliegenden Trios den ursprünglichen oder den von Beethoven geplanten neuen Trios entsprechen. Jedenfalls steht das eine fest, daß die drei Zapfenstrieche in der von Beethoven bestimmten Form und Reihenfolge heute druckfertig vorliegen und hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit der musikalischen Öffentlichkeit vorgelegt werden können<sup>1</sup>.

Erwähnt sei noch, daß der erste Zapfenstreich außer als *Marsch für die böhmische Landwehr* und als erste Nummer der beiden Karussell-Märsche noch in einer vierten Fassung vorliegt: Der Verleger Schlesinger gab ihn kurz nach Beethovens Tode als Nummer 37 einer Sammlung von *Geschwindmärschen für die preußische Armee* in einer von fremder Hand überarbeiteten Instrumentierung heraus unter dem Titel *Marsch für das York'sche Korps*, und als *York'scher Marsch* hat dieses Tonstück weiteste Verbreitung gefunden. Endlich gibt es noch eine von Beethoven selber herrührende Klavierfassung, die Max Unger im Verlage Reinecke (Leipzig) ohne Datum während des letzten Krieges herausgegeben hat und der die erste Fassung, also die des *Marsches für die böhmische Landwehr*, zugrunde liegt.

## II

Auch die Reihe von Beethovens Kammermusikwerken für Blasinstrumente ist in der Gesamtausgabe keineswegs vollständig. Das entzückende kleine Flötenduet in G-Dur (Allegro und Menuett), das Beethoven 1792 für seinen Freund Degenharth komponierte, wurde erst-

<sup>1</sup> Seit der Niederschrift dieser Arbeit habe ich die Ausgabe der beiden Zapfenstrieche mit Trios vorbereitet. Sie erscheint in dem vom Beethovenhaus Bonn wieder ins Leben gerufenen Neuen Beethovenjahrbuch im Verlaufe von 1954, mit allen Varianten und einem Bericht des Herausgebers über sämtliche vorhandenen Handschriften.

mals als Beilage zum ersten Band der großen Beethovenbiographie von Thayer-Deiters-Riemann gedruckt, später erschien auch eine praktische Ausgabe.

Das heute sehr bekannte Trio für 2 Oboen und Englischhorn, Op. 87, wurde durch die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in seiner Originalgestalt erneut zugänglich gemacht, nachdem die alte Artaria-Ausgabe von 1806 jahrzehntelang vergriffen war. Nach Aloys Fuchs soll es 1794 komponiert worden sein, was aber nicht beglaubigt ist. Die wohl ungefähr zur selben Zeit und für dieselbe Besetzung komponierten Variationen über Mozarts „*La ci darem*“ wurden am 23. Dezember 1797 in dem Konzert für die Witwen und Waisen im Nationaltheater in Wien aufgeführt. Sie blieben lange Zeit ungedruckt; Beethoven bot sie noch 1822 dem Verlage Peters vergeblich an. Erst 1914 erschienen sie im Verlage Breitkopf & Härtel; die von Fritz Stein besorgte Ausgabe hält sich im Notentext genau an das Original und fügt lediglich fehlende Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen hinzu. Thayer nimmt als spätestes Datum der Vervollendung das Jahr 1795 an.

Ungedruckt geblieben ist bis zum heutigen Tage ein sehr schönes Fragment eines Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott in *Es*-Dur. Das Autograph des um 1796 komponierten Werkes kam aus der ehemaligen Artaria-Sammlung über Erich Prieger in die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin, es trägt die Signatur Artaria 185. Daß es vollendet worden ist, darüber kann kein Zweifel bestehen, doch fehlen zu Anfang und Ende Blätter, so daß nur der mittlere Satz vollständig erhalten ist. 1862 wurde es mit Ergänzungen des Wiener Musikdirektors Zellner aufgeführt, und auf Grund der Zellnerschen Stimmen haben wir am 2. Dezember 1934 eine Aufführung in Winterthur veranstaltet. Der vollständig erhaltene langsame Satz ist von einem vollendet schönen Klangreiz, die verschiedenen Instrumente sind überaus charakteristisch verwendet, der Part des ersten Hornes übrigens sehr exponiert, er geht bis ins (klingende) zweigestrichene *f* hinauf<sup>2</sup>.

Ebenfalls ungedruckt geblieben ist die von Max Unger aufgefundene originale Bläserfassung von Beethovens schönem Adagio in *F*-Dur für die Spieluhr. Dieses Adagio hat schon verschiedene Veröffentlichungen erlebt! Im Original erschien es in der „Musik“, Jahrgang 1, Heft 12, 15. März 1902, Herausgeber war A. Kopfermann. Ungefähr zur selben Zeit gab J. van Lier seine Bearbeitung für Violoncello und Klavier, nach *D*-Dur übertragen, bei Steingräber heraus. 1940 erschien Georg Schünemanns Sammlung von Beethovens Werken für die Spieluhr in einer Klavierbearbeitung im Verlage Schott, das Adagio steht darin als erstes Stück abgedruckt. Leider kann sich Max Unger nicht erinnern, wo er die originale Bläserbearbeitung festgestellt hat, — der unglückliche Krieg hat den bekannten Forscher vieler seiner Resultate beraubt.

Wir zählen der Vollständigkeit halber noch in Kürze die in der Gesamtausgabe erschienenen Kammermusikwerke für Blasinstrumente auf. Es finden sich dort, außer den bereits erwähnten:

In Serie 8: Oktett Op. 103, Rondino für 8 Blasinstrumente in *Es*, Sextett Op. 71, Drei Duette für Klarinette und Fagott.

In Serie 25: Drei Equale für vier Posaunen, von Beethoven 1812 für den Turnermeister Xaver Glöggl in Linz komponiert. Kleiner Marsch in *B*-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner.

Den zuletzt erwähnten kleinen Marsch habe ich in der Schweizerischen Blasmusikzeitung vom 15. Februar 1950 neu herausgegeben. Es gibt von ihm eine Reihe von Bearbeitungen. Eine von Beethovens Hand stammende Klavierfassung gab ich im Erstdruck in den „Schweiz. Musikpäd. Blättern“ 1931 Nr. 1 (Januar) heraus, ein Nachdruck erfolgte in meiner Veröffentlichung leichter Klavierkompositionen Beethovens, Musikverlag zum Pelikan, Zürich 1947. In einer Klavierfassung fremder Hand erschien er in den „Sudetendeutschen Monats-

<sup>2</sup> Der von mir besorgte Erstdruck im Verlag B. Schott dürfte bei Erscheinen dieses Artikels bereits vorliegen.

heften“, Folge 6, Juni 1936, zusammen mit der Klavierbagatelle *c*-moll (Gesamtausgabe Serie 25 Nr. 299), den Bagatellen Op. 119 Nr. 8, 11 und den von fremder Hand besorgten Klavierfassungen zweier Stücke für die Spieluhr (Scherzo und Allegro in G). Außerdem gibt es auch eine Fassung für die Flötenuhr! Georg Kinsky veröffentlichte im Beethovenalmanach 1927 des Verlages Bosse (Regensburg) einen *Grenadiersmarsch in F-Dur, arrandiert (!) von Herrn L. von Beethoven*. So lautete die Aufschrift der Walze Nr. 7 der Flötenuhr Nr. 2061 des ehemaligen Heyermuseums in Köln. Indessen stammt die Komposition nur zum Teil von Beethoven selber. Der erste Teil ist von Haydn, war ursprünglich ebenfalls für je 2 Klarinetten, Fagotte und Hörner geschrieben und wurde von Haydn selber für die Flötenuhr übertragen. Beethoven hat dann seinen eigenen Bläsermarsch nach *F-Dur* transponiert, für die Flötenuhr eingerichtet und mit demjenigen von Haydn durch ein Zwischenspiel verbunden.

## *Neumen als Korrekturzeichen in mittelalterlichen Handschriften*

VON KARL DREIMÜLLER, MÜNCHEN

Es ist bekannt, daß die mittelalterlichen Neumen gelegentlich auch außermusikalische Verwendung gefunden haben, so zum Beispiel als Geheimschrift. In unserer Interpunktion sind einige Neumenzeichen als Überreste melodischer Interpunktionsklauseln sogar bis auf den heutigen Tag in Gebrauch geblieben. Auf eine andere außermusikalische Verwendungsart der Neumen soll im folgenden hingewiesen werden.

In mehreren mittelalterlichen Handschriften fand ich verschiedene Neumen als Verweiszeichen jeweils im Text und am benachbarten Blattrand; und zwar sind sie dort verwendet, um Korrekturen fehlerhaft geschriebener oder Ergänzungen ausgelassener Wörter anzuzeigen. Die Vorteile dieses Verfahrens liegen auf der Hand: vor allem konnten die Korrekturen meist in der Nähe der betreffenden Textstellen am Rande angebracht werden und waren dort wegen der markanten Form der Neumen-Verweiszeichen für den Leser leicht aufzufinden; dies war besonders bei Schriftseiten von sehr großem Format nicht unwesentlich, zumal wenn mehrere Korrekturen auf *e i n e r* Seite angebracht werden mußten. Auch wurde auf diese Weise das harmonische Schriftbild einer Seite kaum gestört, denn die Korrekturen konnten ziemlich unauffällig auf den breiten Blatträndern Platz finden, und man brauchte im Text keine häßlichen Durchstreichungen und Korrekturen zwischen den Zeilen vorzunehmen.

Hier mögen einige Fundorte solcher Neumen als Korrekturzeichen beschrieben werden. In der Gladbacher Handschrift des theologischen Werkes „*Sancti Gregorii P. Moraliū in Job*“, heute als Cod. Wf 269 im Historischen Archiv der Stadt Köln, kommen neben zwei und drei Punkten folgende Neumen vor: Pes, Pes subbipunctis, Torculus, Quilisma praepuncte subbipuncte, so z. B. in Band 3 Blatt 24<sup>v</sup>, 29<sup>r</sup>, 83<sup>r</sup>, 85<sup>r</sup> und 89<sup>r</sup>. Erwähnenswert ist, daß diese Neumen den Schriftduktus des Gladbacher Neumenmissales<sup>1</sup> aufweisen; beide Handschriften stammen aus der einst berühmten Vitus-Bibliothek der Benediktiner-Abtei Gladbach und dürften ungefähr gleichzeitig im 12. Jahrhundert entstanden sein.

Noch mannigfaltiger sind die als Korrekturzeichen verwendeten Neumen im Cod. 292 (Bd. 2) der Univ.-Bibliothek Bonn. Dort finden sich folgende Formen: Pes, Pes subbipunctis, Bivirga, Clivis, Climacus, Torculus und Porrectus; neben zwei Punkten kommen auch drei Punkte vor, die wie in der oben erwähnten Handschrift des Kölner Archivs ein umgekehrtes Trigon darstellen.

<sup>1</sup> Diese bedeutsame Musikhandschrift (Münster-Archiv M.-Gladbach, Sign. Hs. 1), auf die ich zum ersten Male 1930 mit meinem Referat „Neue Neumenfunde“ auf dem Lütticher Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft hingewiesen habe, wird der Gegenstand einer ausführlichen choralwissenschaftlichen Veröffentlichung sein.

Vereinzelte Neumen als Korrekturzeichen sah ich in Handschriften der Landes-Bibliothek Fulda und der Bayer. Staats-Bibliothek München.

Es soll nun aus dem Vorkommen dieser Neumen keineswegs geschlossen werden, daß die betreffenden Schreiber unbedingt die Neumen-Notation beherrscht haben, wenn dies auch durchaus möglich und wahrscheinlich ist. Für die Neumenkunde sind solche vereinzelten und nicht zur Aufzeichnung von Musik verwendeten Neumen wohl kaum von Belang. Doch wäre es immerhin denkbar, daß die Bevorzugung bestimmter Neumen und die Eigenart ihrer Schreibweise neben anderen Kriterien mit zur Provenienzbestimmung nicht datierter Handschriften beitragen könnten. Deshalb möge dieser Hinweis dazu anregen, beim Studium mittelalterlicher Handschriften auf das Vorkommen von Neumen als Korrekturzeichen zu achten und gegebenenfalls hierüber an dieser Stelle kurz zu berichten.

## Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

Seit jeher befaßte sich die Wiener Slavistik auch mit der wissenschaftlichen Erforschung der slavischen Musikkultur, freilich vor allem der Volksmusik. Schon B. Kopitar zeigte großes Interesse für das Lied der slavischen Völker: in der ausführlichen Rezension über die von Vuk Karadžić herausgegebene „*Narodna srpska pjesnarica*“ (Serbisches Volksliedbuch)<sup>1</sup>. Kopitar will, von den Ideen Herders begeistert, durch eine formale und inhaltliche Analyse die Schönheit dieser lyrischen und epischen Lieder dem deutschen Leser näher bringen, macht sogar auf die Struktur der Melodik des serbischen Volksliedes aufmerksam und konstatiert, daß sie mit dem Melos des serbischen Satzbaues, ja der serbischen Sprache überhaupt, in engem Zusammenhang steht.

Mit der Berufung von Fr. Miklosich als erstem Fachprofessor für slavische Philologie in Wien (1849) beginnt die große Epoche der Wiener Slavistik<sup>2</sup>. Viele seiner Publikationen haben auch für die Musikwissenschaft (slavische Liturgie) ein großes Interesse, wie etwa seine Herausgabe der päpstlichen Briefe aus der Cyrillomethodianischen Zeit oder die Veröffentlichung eines kirchenslavischen Psalters aus dem Jahre 1346. Auf Grund dieser Dokumente ließ sich nun auch der Kampf der römischen Kurie, bzw. der Bischöfe aus Bayern gegen die slavische Liturgie verfolgen, die nach dem Tode Methods 885 in den Donauländern zu bestehen aufhörte, sich aber bei den Südslaven, besonders bei den Kroaten, in der cyrilomethodianischen Form bis heute erhalten konnte<sup>3</sup>.

Nicht nur die Sprachgeschichte — wichtig für den slavischen liturgischen Gesang — sondern auch die slavische Folklore als solche interessierte Miklosich, und er widmete ihr eine Reihe von Studien.

Gleichzeitig mit Miklosich erhielt auch J. Kollár eine Berufung an die Wiener Universität. Er befaßte sich mit den slavischen Altertümern. Was Format und wissenschaftliche Erudition betrifft, kann man die Arbeit Kollárs nicht mit der Miklosichs auf eine Stufe stellen. Gemeinsam mit P. J. Šafárik gab er 1813 eine Sammlung „*Pisně světské lidů slóvenského v Uhřích*“ (Weltliche Lieder des slovakischen Volkes in Ungarn) heraus und 1834/36 die „*Zpiewanky*“ (Lieder) in zwei Bänden, bisher die größte Sammlung slovakischer Volkslieder, allerdings ohne Melodieangaben. Die Einleitung der *Zpiewanky* orientiert in musikalischer

<sup>1</sup> Wiener Allg. Zeitung, 1816., S. 314—333.

<sup>2</sup> Fr. Zagiba: Hundert Jahre Wiener Slavistik, Zschft. Wissenschaft und Weltbild, Jg. III. H. 6., Wien 1950.

<sup>3</sup> derselbe: Zur Frage des Verbotes des slavischen liturgischen Gesanges, Zschft. Hl. Dienst, Jg. II. Nr. 4/5, 7/8, 11/12, Salzburg 1948/49. Die Salzburger Missionäre als Pfleger des Choralgesanges bei den Slaven im IX. Jhdt., Mitteilungen d. Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 86—87, Salzburg 1947.

Hinsicht ganz allgemein über das slovakische Lied und beweist, wie sehr Kollár von Herder und der deutschen musikalischen Romantik beeinflusst war. Kollár hatte ja in Deutschland studiert. Er fühlte das Fehlen einer slovakischen Kunstmusik und nahm sich vor, hier ein Wegbereiter zu werden. Er stellte die Westslaven als vorbildlich auf diesem Gebiet hin und behauptete, sie überträfen darin sogar die Deutschen. Diese nannte er zwar ein musikalisches, aber sangloses Volk, wie dies schon einmal Reichardt in seinen „*Freimütigen Bemerkungen eines Ungarn*“ 1799 behauptet hatte. Die *Zpiewanky* enthalten auch eine deutsch geschriebene Studie über die Struktur der slovakischen Volkslieder vom Musiker Ladislav Füredi, einem Freunde Kollárs und Schüler von H. Klein, dem Preßburger Freunde Beethovens<sup>4</sup>. Der Zweck dieser Studie war — sie erschien deshalb ja auch in deutscher Sprache —, die Aufmerksamkeit der deutschen Fachleute, besonders der Komponisten, auf die Schönheit und den melodischen Reichtum des slovakischen Volksliedes zu lenken. So konnte Kollár schreiben: „*Wenn jemand die schönsten slovakischen Volksmelodien sammeln würde, vermöchte er aus ihnen eine Oper zu schaffen, die so schön wäre, daß mit einer ähnlichen kaum ein Volk der Erde prunken könnte.*“

Wenn wir auch bei Kollár eine Menge wissenschaftlich unbegründeter Ansichten finden, die von der Herderschen Bewertung der slavischen Kultur ausgehen, kann man doch nicht behaupten, daß er ganz unrecht hatte (so z. B. die Neurussische Schule, oder Janáček). Vatroslav Jagić ist der weitere Slavist, der seine ersten wissenschaftlichen Abhandlungen der serbischen und der kroatischen Epik widmete, die er mit der altgriechischen verglich. Man denke auch an seine Studie „*Die Troubadoure und die ältesten kroatischen Lyriker*“. Jagić wirkte an der Herausgabe von Sammlungen serbischer Epik mit.

Diesem Forscher verdankt die slavische Musikwissenschaft auch die Herausgabe ältester Denkmäler des slavischen liturgischen Gesanges, der „*Kiever Blätter*“ und eines „*Missale glagoliticum*“. Seine Arbeit „*Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache*“, Berlin 1910, trug grundlegend zur Klärung der Frage bei, wie sich die liturgischen und außerliturgischen slavischen Sprachen zueinander verhielten, eines Problems, das auch beim Verbot des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jahrhundert eine Rolle spielte.

Während die bisher erwähnten Slavisten als Sprachforscher zu der sogenannten junggrammatischen Schule gehörten, ging ein Nachfolger von Jagić, Fürst N. S. Trubetzkoy, von neuen methodologischen Voraussetzungen mit dem Rüstzeug der modernen Strukturforschung an seinen Gegenstand heran. Die Erkenntnisse des großen Gelehrten sind aber weit über das Gebiet der Linguistik hinaus auch für die Kunstgeschichte, Ethnographie, Literaturgeschichte und die Arbeiten der Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung. Neben mehreren ethnographischen Studien, in denen er die russische Musikfolklore berührt, schrieb Trubetzkoy eine musikwissenschaftliche Studie „*Zur Struktur der Mordwinischen Melodien*“<sup>5</sup>.

Unter der Anleitung der genannten Ordinarien der Slavistik wurde an der Universität Wien das slavische Volkslied in einer Reihe von Dissertationen bearbeitet, wenn auch vorwiegend philologisch, so doch immer auch im Hinblick auf die slavische Musikkultur. Diese Arbeiten zeichnen sich durch eine gute Kenntnis des Quellenmaterials und der einschlägigen Literatur aus. Vom vergleichenden Standpunkt zeigte die Probleme z. B. Zeno Kuzikla in seiner Arbeit „*Der ungarische König Mathias Corvinus in der slavischen Volksdichtung*.“ (1906). Über die Verdienste des Franziskanerordens um die Volksdichtung bei den Südslaven schrieb Gustav Reif, „*J. K. Jukić und das südslavische Volkslied*“ (1910).

Das slovenische Volkslied wurde von mehreren Dissertanten bearbeitet. Franz Koschier untersuchte „*Das Volkslied der Kärntner Slovenen*“ (1933) und fragte dabei besonders nach dem Einfluß der deutschen Nachbarschaft auf die Gestaltung des slovenischen Volksliedes.

<sup>4</sup> derselbe; Die Musikgeschichte der Slaven, II. Band, Slovakische Musik (in Vorbereitung).

<sup>5</sup> Sitzungsberichte d. Österr. Akademie d. Wissenschaften, Jg. 1933 S. 106—117., Wien.

Das Gebiet des geistlichen Liedes bei den Slaven in älterer Zeit bearbeiteten zwei Dissertanten: Zenon Lopatyński: „*Der sprachliche Dualismus der altslavischen Kirchendenkmäler mit besonderer Berücksichtigung des Lexikons der Evangelientexte*“ (1913) und Eugen Frantz: „*Zur Frage der altschedschischen Psalter-Übersetzungen*“ (1940).

Während die Wiener slavistische Schule grundlegende philologische Vorarbeiten für den Folkloristen und den Erforscher des mittelalterlichen slavischen Kirchengesanges und der Liturgik lieferte, wurde das 1898 an der Wiener Universität begründete Musikwissenschaftliche Institut bald auch der Mittelpunkt der Erforschung slavischer Musik und eine wichtige Ausbildungsstätte für Musikwissenschaftler slavischer Nationen. So haben beide Institute grundlegende Verdienste um die slavische Musikwissenschaft.

Alle bisherigen Vorstände des musikwissenschaftlichen Institutes, Adler, Lach und Schenk, zeigten großes Interesse für die Erforschung der Musikkultur der Nachbarländer Österreichs sowie für die Bedeutung der Slaven in der Musikgeschichte.

Viele slavische Schüler des Wiener Instituts blieben mit dieser Anstalt in dauernder Verbindung, manche auch als Mitarbeiter an der Herausgabe der „*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*“ (DTÖ), für die sie Editionen aus den slavischen Ländern vorbereiteten. Namen, wie die des Tschechen D. Orel, des Polen Z. Jachimecki, des polnischen Chopinforschers Ign. Friedmann, des Kroaten Bož. Širola, des Ukrainers Fil. Kolessa, des Slovenen Jos. Mantuani, des Serben Vlad. Djordjević, zeigen uns die bedeutungsvolle Rolle dieses Wiener Instituts für die slavische Forschung.

Die Tätigkeit dieser slavischen Musikwissenschaftler, Absolventen der Wiener Universität, war und ist eine zweifache: einerseits arbeiten sie an der Erforschung und wissenschaftlichen Auswertung der musikalischen Schätze ihrer Heimat, andererseits bemühen sie sich, die bedeutenden Erscheinungen im Musikleben ihrer Völker auch internationalen musikhistorisch interessierten Kreisen zugänglich zu machen. Adler stützte sich für den slavischen Teil seines Handbuches der Musikgeschichte (Berlin 1924, 1930) auf einen Stab von teilweise slavischen Mitarbeitern, Schülern seines Instituts.

So erhielt D. Orel in der Zeit G. Adlers (1898—1928) in Wien seine Spezialausbildung, er schrieb eine Arbeit über den sog. Kralov-Hradecký Specialník, und wurde Professor an der Prager, dann an der Preßburger Universität. Seine Arbeiten bereichern nicht nur die tschechische und slowakische Musikgeschichte, sondern auch die Geschichte des liturgischen Gesanges im Mittelalter, indem er die Verdienste der bayerischen Missionare um die Verbreitung des gregorianischen Gesanges bei den Westslaven feststellte.

Hans Winkelmann bearbeitete in seiner Untersuchung „*Josef Mysliveček als Opernkomponist*“ (1905) das Opus dieses bedeutenden tschechischen Komponisten.

Joseph Mantuani, seit dem ersten Weltkrieg Professor an der Laibacher Universität, nahm einen hervorragenden Platz nicht nur in der slovenischen, sondern auch in der österreichischen Musikwissenschaft ein. Nach Beendigung seiner Studien bei A. Bruckner blieb er in Wien und arbeitete an der Musikabteilung der Nationalbibliothek, wo er ein Verzeichnis der dort vorhandenen handschriftlichen Denkmäler anlegte. Grundlegend ist seine „*Geschichte der Musik in Wien*“ (I. Teil, von den Anfängen bis 1519), Wien 1904. In den DTÖ (VI—1, XII—1) gab er das „*Opus Musicum*“ des Slovenen Jakob Haindl Gallus heraus.

Über Gallus schrieb auch Paul Pisk seine Dissertation „*Die Messen des J. Gallus*“ (1917) und bezeichnet ihn da als den österreichischen Palestrina.

Der Begründer der kroatischen Vergleichenden Musikwissenschaft, Franz Kuhač, wurde in der Musikliteratur bekannt durch seine Studien über den Einfluß des kroatischen Volksliedes auf Haydns Musik. Ein anderer Kroat, der seine Fachausbildung ebenfalls Wien verdankte, ist B. Širola, ein hervorragender Kenner der kroatischen Volksmusikinstrumente und des Volksliedes, über das er auch seine Dissertation „*Das Istrische Volkslied*“ (1919/20) schrieb. Ebenfalls ein Kroat, Drag. Plamenac, jetzt in Amerika, verfaßte seine Doktorarbeit

über „*Johannes Ockeghem als Motetten- und Chansonkomponist*“ (nebst einleitender Bibliographie seines Gesamtwerkes) 1924.

Der bekannten Musikerfamilie Kolessa — fleißige Sammler ukrainischer Volkslieder und Volksmusik — entstammt der ausgezeichnete Forscher F. Kolessa, ein Schüler Bruckners und G. Adlers. Seine Studien über das ukrainische Lied publizierte er auch in deutscher Sprache.

Doch weitaus die meisten der slavischen Musikologen, die ihre Ausbildung bei G. Adler in Wien erhielten, kamen aus Polen. Ihnen ist es zu verdanken, daß die polnische Wissenschaft ein so hohes Niveau besitzt. Ihr Hauptarbeitsgebiet war der polnische Kirchengesang. Der erste polnische Hörer der Musikwissenschaft an der Wiener Universität war Konrad Zawilowski (1902), der das „*Leben und Wirken Stanislaws Moniuszkos*“ bearbeitete.

Auch Zd. Jachimecki erwarb hier sein wissenschaftliches Rüstzeug (er schrieb seine Dissertation über Nikolaus Gomolka), und nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er alsbald der erste Vertreter der Musikwissenschaft an der Jagellonen-Universität in Krakau; er gilt als der bedeutendste Chopin-Forscher. Dasselbe Thema bearbeitete auch Jos. Reiß (1910).

Ein anderes Gebiet der polnischen Musikgeschichte, „*Die Orgeltabaturen des Martinus Leopolitas*“, bearbeitete M. Grafczyńska (1919). In einer vergleichenden stilkritischen Arbeit „*Die Lieder von Robert Franz*“ (1922) gelang es dem Polen S. E. Barbag, auch gewisse slavische Einflüsse nachzuweisen.

Einen vergleichenden Charakter hat auch die musikfolkloristische Untersuchung Emil Rieglers „*Studien über das rumänische Volkslied*“ (1927), wo er in der Art der Arbeiten B. Bartóks besonders die südslavischen und ukrainischen Einflüsse auf das rumänische Volkslied feststellt.

Während die Adler-Schüler sich in ihren Dissertationen meist um stilkritische Erkenntnisse bemühten, führte R. Lach, der nächstfolgende Vorstand des Wiener Musikwissenschaftlichen Instituts, seit 1928, selbst ein guter Kenner der ost- und südslavischen Volksmusik, seine Schüler bei ihren Arbeiten über slavische Volksmusik zur vergleichenden Methode. Von Lach selbst stammen wertvolle und reiche Ausgaben von Liedern der in Rußland lebenden Völker. Mit diesen Arbeiten ist Lach der erste, der das bunte Musikgut Rußlands in wertvollen Publikationen auch der westeuropäischen Musikwissenschaft zugänglich gemacht hat<sup>6</sup>. Von Schülern Lachs liegt eine Arbeit über den polnischen Kirchengesang von Luise Wollner, „*Studien zur polnischen Psalmenkomposition des 16. Jhdts. in Beziehung zu Frankreich*“ vor (1931). Doch die Lach-Schüler arbeiteten meist auf dem Gebiete der Volksmusik mit vergleichender Methodologie und führten zu wichtigen Erkenntnissen einiger Charaktermerkmale auch der slavischen Musik in synchronischen und diachronischen Darlegungen. Vasil Spasow untersuchte in seiner Arbeit „*Volksmusik, Musikinstrumente und Tänze der Bulgaren*“ (1931) das bulgarische Volkslied mit seinen zahlreichen Beziehungen zum Musikgut der Nachbarländer. Er kam hiebei auch auf westeuropäische Einflüsse. Bemerkenswert ist auch Robin Laufers „*Der polnische Tanz und sein Eindringen in die Kunstmusik*“ (1934).

Der Franziskaner P. Branimir Marijić erfaßte in seiner Darstellung „*Die Volksmusik Bosniens und der Herzegovina*“ (1936) den Charakter der Musikkultur dieses Landes zum ersten Male in wissenschaftlicher Untersuchung.

Eine für die tschechische und die österreichische Musikgeschichte wertvolle Untersuchung ist Gertrud Löbels Arbeit „*Die Klaviersonate bei Leopold Koželuch*“ (1937). Der derzeitige Vorstand des Wiener Musikwissenschaftlichen Instituts seit 1940, E. Schenk, hat, wie aus

<sup>6</sup> Gesänge Russischer Kriegsgefangener, 4 Bände, Wien in den Sitzungsberichten d. Österr. Akademie d. Wissenschaften Wien, seit 1916; der letzte Teil ist 1952 erschienen.

seiner systematischen Bearbeitung der Musikgeschichte Österreichs hervorgeht, alle wichtigen Probleme, die die Erforschung der österreichischen Musikkultur in ihren Zusammenhängen mit ihren Nachbarn betreffen, erfaßt und auch eine gründliche Kenntnis der slavischen Musik, Kultur und Literatur bewiesen.

Auch die Dissertationen, die bei Schenk eingereicht wurden, sind im Sinne einer ganzheitlichen Betrachtung der österreichischen Musikgeschichte gearbeitet und berücksichtigen daher in gebührender Weise auch die Musikkultur der Nachbarländer oder sind überhaupt Problemen der slavischen Musik gewidmet, so z. B. die Arbeit von E. Swoboda-Funk: „*Der musikalische Humor in Smetana's Opernschaffen*“ (1942). Charl. Abelmann untersuchte den „*Codex Viatoris*“ aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., der neben einigen lateinischen und ungarischen Liedern eine große Anzahl von slovakischen geistlichen sowie auch weltlichen Volksliedern enthält, ferner Volkstänze, in Tabulaturen niedergeschrieben.

Zwei Arbeiten sind dem Leben und Wirken von böhmischen Musiker-Exulanten in Österreich gewidmet. Herbert Vogg verfaßte „*Franz Tůma (1704—1774) als Instrumentalkomponist*“ und Inge Christa Völker „*Heinrich Proch, Leben und Werk*“. In der tschechischen Musikliteratur war Tůma bis jetzt eigentlich nur als Kirchenkomponist bekannt.

Kamil Schönbaums „*Beiträge zur solistischen katholischen Kirchenmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691—1732)*“ geben zum erstenmal einen Überblick über die Entwicklung dieser musikalischen Form nicht nur in den westlichen, sondern auch in den östlichen Ländern (Böhmen, Mähren, Polen).

Eine Reihe von interessanten Bemerkungen über die Rolle, die Komponisten und ausübende Künstler slavischer Herkunft im Wiener Musikleben der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielten, entnehmen wir der Darstellung von Charlotte Pinter: „*Ludwig Speidel als Musikkritiker*“.

Die Erkenntnis der Bedeutung einer wechselseitigen Erforschung des deutschen und slavischen Musiklebens brachte den heutigen Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes, E. Schenk, auch auf die Notwendigkeit der Errichtung einer Dozentur für slavische Musik. Derzeit wird diese Funktion vom Verfasser der vorliegenden Studie ausgeübt. Damit ist die Wiener Universität die erste und einzige, die eine solche speziell der slavischen Musikgeschichte gewidmete wissenschaftliche Dozentur besitzt, womit ein wichtiger Schritt zur Verwirklichung der Beschlüsse der zur Beethoven-Jahrhundertfeier 1927 in Wien zusammengekommenen slavischen Musikforscher getan wurde.

### *Im Jahre 1953 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

**Berlin (Humboldt-Universität).** Wolfgang Eberhardt, Das Prinzip der Metrik Beethovens. — Georg Sowa, Die Musikanschauung Cassiodors.

— (Freie Universität). Hubert Unverricht, Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmmusik.

**Erlangen.** Rudolf Laugg, Studien zur Instrumentalmusik im Zisterzienserkloster Ebrach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

**Frankfurt a. M.** Albert Fleury, Die Musikzeitschrift „Caecilia“ (1824—1848).

**Freiburg i. Br.** Friedrich Hafkemeier, Costanzo Porta aus Cremona (1505—1601); Untersuchungen über seine kirchenmusikalischen Arbeiten. — Karl Widmayer, Jachet von Mantua und sein Motettenschaffen; eine methodisch-kritische Studie zur Motettengeschichte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Gerhard Wienke, Voraussetzungen der „musikalischen Logik“ bei Hugo Riemann.