

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Gestalt und Funktion

VON HANS HICKMANN, KAIRO

In seiner Arbeit über fernöstliche Entsprechungen im Volksepos¹ hat Felix Hoerburger ein besonders wichtiges Problem angeschnitten, dem bisher von Seiten der vergleichenden Musikwissenschaft viel zu wenig Beachtung geschenkt worden ist: „wenn wir zu einem wahren Verständnis der Kulturbeziehungen im Sinne einer vergleichenden Musikwissenschaft gelangen wollen, dann müssen wir sehen, daß die Gestalt eines Instrumentes nicht denselben Weg in seiner zeitlichen Entwicklung und räumlichen Wanderung gehen muß wie seine folkloristische Funktion.“ Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen: Wenn man der funktionellen Bedeutung musikalischer Fakten mehr Bedeutung beigemessen hätte, wären viele Fehler und sterile Diskussionen vermieden worden, da wo man sich nur an organologische oder morphologische Aspekte halten zu müssen glaubte.

Im Gegensatz zum westlichen Denkprozeß erfaßten der antike Mensch und der moderne Orientale die musikalischen Gegebenheiten nach ihrer funktionellen, musikalisch-praktischen Bedeutung. Arabische Blasinstrumente werden als „*khamsiya*, *sudasiya*, *sittawiya* oder *sabaiya*“ bezeichnet, d. h. nach der Anzahl der Grifflöcher, nicht aber nach ihrer Zugehörigkeit zur Flöten-, Oboen- oder Klarinettenfamilie.² Ein mit dem technischen Ausdruck „*Sibs*“ gekennzeichnetes Blasinstrument ist immer das höchste der Spielgruppe, und wieder ist es dem Musiker gleichgültig, ob es sich um ein einfaches oder um ein doppeltes Rohrblattinstrument oder gar um eine Flöte handelt.³ Auch in Uganda, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, das nicht aus dem arabischen Kulturkreise stammt, werden die Flöten nach ihren musikalischen Eigenschaften unterschieden, Fachausdrücke, die durchaus auch auf andere Instrumentengruppen, z. B. Saiteninstrumente, anwendbar

Beziehungen der Einzelstücke und Gruppen unterstreichende, Besetzung angebracht, die dazu noch den Vorteil genießt, technisch schwierige Stücke wenigen ausgesuchten Spielern anvertrauen zu können:

3st. Ricercar	Streicher tutti
Can. perpetuus	Streicher tutti
Can. in Unisono	Streicher tutti
Can. per Mot. contr.	Streicher halbe Besetzung
Can. per Augm. c. M.	Streicher Solobesetzung
Can. (per tonos)	Streicher tutti

(Die Eckstücke, der Rahmen, sind dem vollen Streichorchester vorbehalten; der satztechnischen Steigerung innerhalb der Mittelgruppe entspricht eine rückläufige Bewegung vom Tutti zur Solobesetzung.)

Triosonate	Flöte, Violine und Gb.
Can. perpetuo	Flöte, Violine und Gb.
2st. Krebskanon	hohe Streicher
2st. Kanon in Gegenbewegung	tiefe Streicher
4st. Kanon	Streicher tutti
Fuga canonica	Flöte, Violine und Gb.

(Die Eckstücke, der Rahmen, sind der Triosonatenbesetzung vorbehalten; der klangtechnischen Steigerung innerhalb der Mittelgruppe entspricht die gleiche Bewegung von zwangsläufiger Kleinbesetzung bis zum vollen Streichorchester.)

6st. Ricercar

Streicher tutti

¹ Die Musikforschung V, 1952, 4.

² W. H. Worell, Notes on the Arabic Names of certain musical Instruments (Journal of the American Oriental Soc., 68, 1, 1948).

³ H. Hickmann, Flöte (MGG); Note on an Egyptian Wind Instrument (Journal of the Intern. Folk Music Council III, 1951); Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne (Chronique d'Égypte XXVI, 1951, 51); The Egyptian Uffatah Flute (Journal of the R. Asiatic Society, Okt. 1952).

sind⁴. Das gleiche gilt für die Bezeichnungen der Saiten von afrikanischen Harfen und Leiern⁵ sowie für antike Chordophone aller Art. Ein Dreisaiter (*trichordon*) ist eine Laute, das Monochord gehört zur Zitherfamilie, und „Zehn“- und „Elfsaiter“ sind entweder kleinasiatische Harfen oder ägyptische, spätdynastische Leiern.

Wir müssen heute in der Tat annehmen, daß der antike Mensch gleichen Gedankengängen folgte. Viele komplizierte Theorien und verfehlte Identifikationen unseres im westlichen Denkverfahren befangenen Schrifttums wären vermieden worden, wenn man sich diese Erkenntnis immer klar vor Augen gehalten hätte. Nehmen wir z. B. den Fall der unter dem Sammelnamen „*Bombyx*“ bekannten Instrumente. Man hat darunter einen Aulos oder eine Flöte, ein Blasinstrument vom Oboen- oder vom Klarinettentypus sehen wollen. Seit Jahrzehnten ist an diesem Teilproblem der Musikinstrumentenkunde herumgedeutet worden⁶, und Musikwissenschaftler, Archäologen und Althilologen haben sich deswegen zu oft recht unliebsamen Polemiken verleiten lassen⁷, bis es sich endlich herausgestellt hat, daß jedes Blasinstrument, gleichgültig zu welcher Familie es gehört, als „*Bombyx*“ bezeichnet worden ist, wenn es nur bestimmte Transpositionsvorrichtungen in Form von Stimmringen besaß, die ihm das typische Aussehen einer Seidenraupe verliehen. In diesem Sinne hat es *Bombyx-Auloi* gegeben, aber auch *Bombyx-Querflöten*⁸.

Wir haben allen Grund, daran zu zweifeln, ob unsere Gliederungsversuche in horizontale und vertikale Harfenformen der antiken Vorstellung entsprechen, wurden doch im alten Ägypten die gleichen Harfentypen auf beide Art gespielt. Ein solches Instrument würde also in einer modernen Untersuchung in mehreren Rubriken erscheinen. Die heute noch immer in der Literatur herumspukenden „Schulter“harfen sind auch im Arm gehalten worden und wurden auch gelegentlich, allerdings selten, vor dem Spieler auf dem Boden aufgestellt.

Nach einer antiken Legende war es durchaus möglich, auf einem Aulos weiterzublasen, obwohl die Rohrblätter zerbrochen waren, indem man das Instrument einfach als -Flöte behandelte⁹. Midas von Agrigentum hat dieses Kunststück fertig gebracht, das uns westlichen, vom Morphologischen her allzusehr beeindruckten, modernen Musikwissenschaftlern schier unbegreiflich erscheint. Es ist bestes, funktionelles Denken, was in dieser Legende zum Ausdruck kommt.

Neue Daten zur Lebensgeschichte Johann Nicolaus Hanffs

VON THEODORA HOLM, KIEL

Die wohl älteste lexikographische Notiz über Johann Nicolaus Hanff findet sich in Joh. Gottfried Walthers *Musicalischem Lexikon* (1732). Sie enthält die kurze Angabe, daß Hanff aus Wedmar (Gotha) stamme, Kapelldirektor des Fürstbischofs von Lübeck in Eutin gewesen und als Domorganist in Schleswig um 1706 gestorben sei. Gerber (*Tonkünstler-Lexikon* II, Sp. 494) übernimmt Walthers Notiz nahezu unverändert, und auch Schillings *Universal-Lexikon der Tonkunst* (1836) wiederholt sie fast wörtlich — allerdings mit einer kleinen, aber entscheidenden Abweichung: hier findet sich zum ersten Mal die Angabe

⁴ M. Trowell-K. P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda*, London 1953, S. 340.

⁵ *Ibid.*, S. 403.

⁶ A. A. Howard, *The Αὐλός or Tibia* (Harv. Studies in Class. Phil., IV); K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939; C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913; H. Smith, *The World's Earliest Music*, London 1904; N. B. Bodley, *The Auloi of Meroë* (*American Journal of Archaeology* L, 1946, S. 217—240).

⁷ N. B. Bodley, *op. cit.*

⁸ H. Hickmann, *The antique Cross-Flute* (*Acta Musicologica* XXIV, fasc. III—IV, 1952).

⁹ A. A. Howard, *op. cit.*, S. 19.

„geboren zu Wegmar um 1630“. Aus diesem „um 1630“ wurde in der Folgezeit „geb. 1630“ — genau wie das „gestorben um 1706“ aus dem Waltherschen Lexikon sich zu der Behauptung „gest. 1706“ verfestigte. Beide Daten sind seit 120 Jahren für die zeitliche Einordnung Hanffs üblich geworden¹.

Bereits vor 20 Jahren hat H. Schilling² auf Grund von Schleswiger Aktenfunden das tatsächliche Todesjahr Hanffs ermittelt. Er stellte fest, daß Hanff nach dem Tode des Eutiner Fürstbischofs und der Auflösung der Hofkapelle „mit der Anwartschaft auf den Schleswiger Domorganistenposten entlassen“ wurde, daß er dieses Amt im Jahre 1711 angetreten hat, und daß er bereits vor dem 22. Januar 1712 gestorben ist³.

Angesichts dieser ganz eindeutigen Auskunft, die der Schleswiger Aktenbestand über die letzte Lebenszeit des Meisters gibt, ist es unbegreiflich, daß Schilling das überlieferte Geburtsjahr 1630 festhält, jenes Datum, das erst 100 Jahre nach dem Waltherschen Lexikon aufgetaucht und von keiner früheren Quelle gemeldet ist. Wäre Hanff tatsächlich 1630 geboren, dann hätte er — da der Fürstbischof August Friedrich 1705 starb — die Expectanz auf den Schleswiger Posten als Fünfundszwanzigjähriger erhalten und das Amt im Alter von 81 Jahren übernommen! Beides ist völlig unmöglich.

Die bisher vorliegenden Zeugnisse rechtfertigten die Vermutung, daß Joh. Nicolaus Hanff erheblich später geboren sein müsse, als seit 120 Jahren angenommen wurde.

Nachforschungen in den Akten der Gemeinde Wechmar, die schon von Walther als Hanffs Heimat bezeichnet war, haben nun folgende Einzelheiten über die Familie Hanff ergeben⁴: Der Vater des Meisters, Andreas Hanff (geb. 1634, gest. 1712), war Bauer und Gemeindevorsteher; er wird auch als Altarist und zuletzt als „Steiner“, d. i. Flurversteinerer bezeichnet⁵. Er heiratete am 30. Oktober 1660 Martha Spiegler aus Wechmar (geb. 1641). Aus dieser Ehe sind sechs Kinder hervorgegangen, von denen das zweite der einzige Sohn Hanß Nicol ist⁶. Sein Geburtsjahr ergibt sich aus einem „Seelenregister“ von 1688, in dem „Johann Nicol, itzo in Hamburgk, 23 Jahre alt“ als Glied der Gemeinde Wechmar aufgeführt wird.

Demnach ist Joh. Nicolaus Hanff 1665 geboren.

Daß er 1688 in Hamburg der erste Musiklehrer des damals siebenjährigen Johann Mattheson wurde, wissen wir aus dessen „Ehrenpforte“ (S. 188)⁷:

„Im Jahre seines (= Matthesons) Alters machte man mit ihm den Anfang zur Musik mittelst getreuer Anweisung eines hauptlehrlichen und geschickten Mannes, der Joh. Nicolaus Hanff hieß . . . Dieser unterrichtete ihn 4 Jahre auf dem Clavier und in der Setzkunst . . .“

Wann Hanff von Hamburg weggegangen und wann er nach Eutin gekommen ist, hat sich bisher nicht genau feststellen lassen⁸. Es ist ebenfalls nicht mit Sicherheit zu sagen, ob er der unmittelbare Amtsnachfolger des Hoforganisten David Arnold Baudringer⁹ war.

¹ So bei Riemann, ML, 1882; 11. Aufl. (Einstein) 1929; Straube, Choralvorspiele alter Meister, Edit. Peters 3048; Blume, Die evang. Kirchenmusik, 1931; Moser, ML, 1935, 3. Aufl. 1951; Bukofzer, Music in the Baroque Era, 1947.

² Hans Schilling, Tobias Eniccellius, Friedrich Meister, Nikolaus Hanff — Ein Beitrag z. Gesch. der evg. Frühkantate in Schlesw.-Holstein, Diss. Kiel 1934.

³ Diese Feststellung Schillings ist in der Literatur bisher nicht beachtet worden; s. Anm. 1.

⁴ Herrn Erich Lux in Wechmar bin ich für die Mitteilung der Aktenauszüge zu Dank verpflichtet.

⁵ Über seinen Geburtsort sagen die Urkunden nichts aus.

⁶ Einer zweiten, nach 1679 geschlossenen Ehe Andreas Hanffs entstammten weitere vier Kinder.

⁷ Siehe auch Die Musikforschung V, 4 S. 346.

⁸ C. Stiehl, Geschichte der Musik im Fürstentum Lübeck, 1892, S. 100 Anm.: „Um 1687 war Joh. Nic. Hanff, später Lehrer von Mattheson, Hochfürstl. Capelldirector des Bischofs von Lübeck.“ Für die Richtigkeit dieser Behauptung haben die Eutiner Archive kein Material erbracht. Stiehls Arbeit enthält auch in anderen Zusammenhängen zahlreiche unrichtige Datierungen.

⁹ David Arnold Baudringer, geb. 1659, ein Sohn des Lübecker Ratsmusikers Elias Baudringer, (Hennings, Musikgesch. Lübecks, I, 80) ist an Hand der Eutiner Kirchenbücher für die Zeit von 1684 bis 1690 als Hoforganist nachzuweisen.

Am 10. März 1696 wird „*Monsr. Johan Niclauß Hanff Hoforganist*“ im Taufregister der Eutiner Stadtkirche erstmals als Pate genannt. Die Zahl der von ihm und (ab 1703) seiner Frau übernommenen Patenschaften ist außerordentlich groß und läßt auf Ansehen und Beliebtheit des Paares schließen.

Am 21. Februar 1703 wurde „*Johann Nicolaus Hanff, des Bischofs zu Eutin bestallter Capelldirector und Hoforganist*“ in Neuenbrook bei Krempe mit „*Lisbeth Langen, des sel. Peter Langen, weil. Advocat zu Itzehoe, Tochter*“ getraut¹⁰. Am 5. Juli 1704 wurde der erste Sohn des Paares, Johann Andreas, in Eutin getauft. Zwei weitere Söhne sind in Hamburg geboren: Nicolaus Marcus (getauft 20. Sept. 1706) und Johann Georg (getauft 6. Febr. 1711)¹¹. Bei diesem Sohn, dem nachmaligen Schleswiger Domorganisten¹², standen Gevatter: Johann Mattheson und Magdalena Heiligers, die Frau des hamburgischen Tenoristen Joachim Diedrich Heiliger¹³.

Hanff ist also nach der Auflösung der Eutiner Hofkapelle bis zur Übernahme seines Schleswiger Amtes¹⁴ nach Hamburg zurückgekehrt, dessen blühendes Musikleben ihn angezogen haben wird. Nur die letzten Monate seines Lebens scheint er in Schleswig verbracht zu haben¹⁵.

Im Gegensatz zu der bisherigen Annahme steht also fest, daß Joh. Nic. Hanff nicht der Generation der Reinken und Buxtehude angehört¹⁶, sondern ein Altersgenosse von Böhm (geb. 1661) und Bruhns (geb. 1665) ist. Nicht als Schützjüngling, sondern als junger Mann war er Matthesons Lehrer. Sein Eutiner Amt hatte er im vierten Jahrzehnt seines Lebens inne und nicht im Greisenalter (das er überhaupt nicht erreicht hat). Aus diesen Tatsachen ergeben sich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung seiner Stellung in der Musikgeschichte der Barockzeit¹⁷.

Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Es ist bekannt, daß die Hss. Uppsala Ms. J. Mus. 108 und Berlin, Gymnasium zum grauen Kloster, o. S., Variationsreihen von Sweelinck und Scheidt gekoppelt bieten, was zu der Vermutung Anlaß gab, es könne sich um eine Gemeinschaftskomposition von Sweelinck und seinem Liebblingsschüler Scheidt handeln¹. Diese Meinung hat Seiffert schon in der Einleitung zur GA von Sweelincks Werken² abgewehrt und die Zusammenstellung für „*Willkür des*

¹⁰ Copulationsregister der Gemeinde Neuenbrook, mitgeteilt vom Kirchenbuchamt der Propstei Münsterdorf in Itzehoe.

¹¹ Taufregister der Gemeinde St. Petri in Hamburg. Für die Mitteilung sowie wertvolle Hinweise danke ich dem Staatsarchiv Hamburg.

¹² Georg Hanff wurde 1745 Amtsnachfolger seines Stiefvaters Elsner, der 1712 Domorganist in Schleswig geworden war und Hanffs Witwe Elisabeth geheiratet hatte.

¹³ Über J. D. Heiliger s. Liselotte Krüger, Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert, Straßburg 1933, S. 235—238.

¹⁴ Ob und wie weit Joh. Philipp Foertsch einen Anteil an der Erteilung der Expectanz auf den Schleswiger Posten gehabt hat, ließ sich noch nicht klären. Foertsch, der kurz vor Hanff an den Eutiner Hof gekommen war, wo er zunächst die Stelle eines Leibarztes bekleidete, war zum Hofrat und Justizrat ernannt worden und hat offensichtlich in der Verwaltung des Fürstbistums eine Rolle gespielt. Seine Verbindungen zum Gottorfer Hof kann er sehr wohl für Hanff nutzbar gemacht haben.

¹⁵ Leider liegt bisher (mit Ausnahme der erwähnten Taufzeugnisse) kein urkundliches Material vor, das Aufschlüsse über Hanffs Hamburger Jahre könnte. Das gilt sowohl für die Zeit vor seiner Eutiner Tätigkeit, wie auch für die Jahre 1706—1711.

¹⁶ Vgl. Bukofzer, Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach (1947), S. 105: „The middle baroque generation included Franz Thunder († 1667), Matthias Weckmann (a disciple of Jakob Praetorius), Nikolaus Hanff († 1706), and Jan Reinken . . .“

¹⁷ Bukofzer a. a. O. S. 107 f.: „The chorale prelude proper arose in the north German school of the middle baroque with Nicolaus Hanff, and flowered with Buxtehude, Pachelbel and Böhm. With the three composers we have reached the transition from the middle baroque to the late baroque period.“

¹ Vgl. M. Seiffert, Vj. f. Mw. VII, S. 154.

² GA I, S. XII.

Schreibers“ erklärt, ohne sonst Folgerungen aus dieser merkwürdigen Anlage zu ziehen. Sie besagt aber sehr viel mehr als nur „Willkür des Schreibers“. Es scheint sich hier eine ähnliche Spielpraxis zu offenbaren, wie sie für die Doubles in Tanzreihen des gleichen Zeitraums erwiesen ist. Diese Doubles können von anderen Meistern als dem Autor der Suite genommen sein³. Die Annahme, daß, diesem Sachverhalt entsprechend, überhaupt Veränderungen über ein Thema in der Spielpraxis aus Variationen verschiedener Meister gebildet sein können, erhält Wahrscheinlichkeit durch die Form der e-moll-Passacaglia von Poglietti⁴. Hedar⁵ macht darauf aufmerksam, daß die ersten Variationen dieser Passacaglia „direkte Kopie“ der e-moll-Passacaglia von Frescobaldi sind⁶. Die Angleichung geht aber weiter. Poglietti bringt in seinen ersten Variationen (das Thema eingerechnet) sämtliche sechs Variationen von Frescobaldi, nur mit einigen Änderungen — es handelt sich meist um Stimmverlagerungen und rhythmische Schärfungen — und in anderer Reihenfolge, nämlich 1, 4, 2, 3, 5, 6. (Nach der ersten Variation hat der Schreiber offenbar ein Wiederholungszeichen vergessen, das vom Herausgeber hätte eingefügt werden sollen.) Erst dann hängt Poglietti acht, vermutlich eigene, Variationen an. Das kann nicht nur als Einfluß Frescobaldis gedeutet werden, so sehr es diesen und seine Nachhaltigkeit noch zu diesem Zeitpunkt auch beweist. Hier zeichnet sich zweifellos ein Spielbrauch ab, der auch für die Variation für andere Instrumente gilt und in die heutige Wiedergabe alter Musik wieder aufzunehmen wäre. Daß dabei nie wörtlich übernommen, sondern abgewandelt wird, ist bei der Improvisationsfreudigkeit der Zeit eine Selbstverständlichkeit und ein Reiz zur Übernahme von Vorlagen mehr. Diese These erhält eine wesentliche Stütze durch die Pasticcios, die Ward^{6a} schon im *Libro de cifra nuevo* von Venegas da Henestrosa sowohl für Stücke eines selben wie verschiedener Meister aufgewiesen hat, auch hier in Form von z. T. freier Abwandlung und durch die *Obra (Tiento) de varios autores*, die der Anhang der *Facultad organica* des Correa de Arauxo^{6b} bringt. In diesen spanischen Quellen handelt es sich meist um Koppelung von Fantasien oder Tientos, aber auch die Parodie einer Bearbeitung eines *Ave maris stella* von Cabezon ist von Ward namhaft gemacht. Wir müssen da einen weit ausgedehnten, alle Gattungen betreffenden Spielbrauch vor uns haben, der zugleich die Bedeutung der Variation für das 16. und 17. Jahrhundert in hellstes Licht rückt. Die ausdrückliche Angabe, daß es sich um ein Sammelwerk verschiedener Autoren handle, ist natürlich ebenso selten wie die Nennung dieser Autoren. Wie vorsichtig werden wir in Zukunft bei stilistischen Untersuchungen von Instrumentalwerken dieses Zeitraumes vorzugehen haben und wie viele Stillfremdheiten im Werk einzelner Meister werden sich so klären! — Ebenso bedeutsam sind die Punktierungen, mit denen Poglietti fast durchweg Frescobaldis Achtelnoten versieht. Sie sind einer der sicher zu mehrenden Beweise für den selbstverständlichen Gebrauch der *Notes inégales* in Süddeutschland auch im 17. Jh. Daß sie auch Frescobaldi schon selbstverständlich sind — allerdings nur in der von ihm auch sonst geliebten Form der Lombarda, einer Spielweise, die die Franzosen bis ins 18. Jh. festhalten⁷ —, zeigt sein Vorwort zum ersten Tokatenbuch, wo diese *Notes inégales* ausdrücklich für Sechzehntelpassagen gefordert sind:

³ Vgl. M. Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, *Mf.*, Jg. V, H. 4, S. 322.

⁴ DTÖ XIII, 2.

⁵ J. Hedar, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, Stockholm 1951, S. 67 ff.

⁶ *Toccate d'intavolatura* . . . Libro 10, Rom 1637; Ausg. v. P. Pidoux, Bärenreiter, 1949, Bd. III. Hedar und Reichert (Art. Chaconne, MGG) erwähnen Frescobaldis Chaconnen und Passacaglien als früheste Belege für Ostinatovariationen dieser Bezeichnung innerhalb der Cembaloliteratur. Das gilt aber nachdrücklich nur für Stücke mit dieser Benennung. A. Mayone kennt bereits 1603 Cembalovariationen über den Ruggierobaß, andere 1609 über den Romanescabaß. Die älteste Bezeichnung für diese Art Ostinatosätze lautet übrigens in Italien *Partite sopra* . . . So noch bei Frescobaldi, der diese Vorbilder nachweislich gekannt hat (vgl. dazu M. Reimann, Art. Frescobaldi, MGG und W. Apel, Neapolitan links between Cabezon and Frescobaldi, *Musical Quarterly*, 1938).

^{6a} J. Ward, The editorial methods of Venegas da Henestrosa, *Musica Disciplina* Bd. 6, 1—3.

^{6b} F. Correa de Arauxo, *Libro de tiento* . . . intitolado Facultad organica, Alcalá 1926, hrsg. von S. Kastner in *Monumentos de la musica española* XII, Barcelona 1952, Bd. II, S. 256.

⁷ Vgl. Loulié, *Eléments ou principes de musique*. Paris 1696, S. 62.

„*E quella (mano) che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate cioè non la prima, ma la seconda sia col punto*“⁸). Französische Erfindung, wie oft angenommen worden ist, sind die *Notes inégales* keineswegs. Sie müssen in Italien aber auf dem Weg zum rasch erreichten homophonen Stil bald wieder fallen gelassen worden sein — zum mindesten haben sie nie gleiche Bedeutung erlangt wie für Frankreich —, da Loulié das Punktieren in ausländischer Musik nachdrücklich verweist: „*Où l'on ne pointe jamais, qu'il ne soit marqué*“⁹ und Frç. Couperin einen der Unterschiede zwischen italienischer und französischer Musik darin sieht, daß die Italiener „*écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensé*“^{9a}. Das mag der Grund dafür sein, daß Poglietti ausschreibt, und zwar nach dem nun herrschenden französischen Brauch in der häufigeren, normalen Punktierung¹⁰. Daß die Mitteldeutschen, also auch J. S. Bach, diese Praxis im 18. Jh. weiter üben, beweist J. Chr. Bach mit der ersten Sonate der *Six Sonatas for the Harpsichord or Pianoforte*, op. 10, zu der J. S. Bachs Präludium der ersten Partita Pate gestanden hat¹¹. Die Spielweise der *Notes inégales* ist von J. Chr. Bach so, wie er sie im Ohr hatte, ins Schriftbild übernommen worden und gab Anregung zur weiteren Bildung der Thematik. Wieweit nun diese Manier bei der heutigen Wiedergabe alter, auch nichtfranzösischer Musik wieder einzuführen ist, ist eine häufig aufgeworfene Frage¹². Man wird nur von Fall zu Fall entscheiden können. Sicher ist, daß diese Spielweise trotz Louliés Warnung überall da zu gelten haben wird, wo französische Musik Einfluß ausgeübt hat und ihre Spielmanieren übernommen worden sind — und das trifft zweifellos für die Musik süddeutscher Meister des 17. und 18. Jh. wie für einen großen Teil Bachscher und Telemannscher Musik zu. Ebenso gewiß ist, daß viele Stücke im Gewand dieser *Notes inégales* einen völlig neuen Ausdruck annehmen. Schon die Zeitgenossen haben betont, daß diese „*inégalité . . . change considérablement le genre d'expression*“¹³.

Kleiner Beitrag zur Bach-Interpretation

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Im E-dur-Präludium des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers findet sich eine Stelle, die in vier verschiedenen Fassungen überliefert ist: die drei Baß-Sechzehntel im ersten Viertel des fünftletzten Taktes. Nur eine davon ist autograph belegt, überdies auch durch Kirnberger: *cis'-h-a(-h)*. Die andern drei sind in Abschriften aus dem Bach-Kreis überliefert: *gis-fis-e(-h)*, *h-a-gis(-h)*, *h-gis-e(-h)*. Die letzte Lesart ist, da durch Altnikol bezeugt, später als jene autographie und Kirnbergersche. Welcher Bach-Schüler hätte nun wohl solche Änderungen im Melodischen völlig aus eigenem Gutdünken vorgenommen! Wir müssen fragen, was etwa Bach selbst dazu bewogen haben könnte und welches wohl die erste, welches die beste, endgültige Fassung ist.

Die Lesart des Autographs *cis'-h-a(-h)* liegt zweifellos vom Motivischen her am nächsten. Sie entspricht nicht nur dem Schluß der ersten Melodiewendung der Oberstimme von Takt 1 zu 2, sie erscheint allein in den ersten acht Takten 14mal und auch weiterhin in den meisten Takten. So mochte sie sich auch hier dem Komponisten wie von selbst anbieten und „ohne weiteres“ in die Feder fließen. Zu ihren Gunsten ist auch angeführt worden, daß sie den hier

⁸ Vgl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 134.

⁹ A. a. O., 2. Aufl. 1698, S. 39. Vgl. a. W. Mellers, Frç. Couperin and the french classical tradition, London 1949, S. 295 ff., wo auch allgemeine Regeln für die jeweilige Ausführung gegeben sind.

^{9a} L'Art de Toucher, GA, Bd. I, hrsg. v. P. Brunold, S. 41.

¹⁰ Die *Notes inégales* sind bei den Franzosen gerade da verlangt, wo vier Werte eine Zeit ausmachen und besonders im 17. Jh. für dreizeitige Stücke. Beides trifft für Frescobaldis Passacaglia zu.

¹¹ Vgl. R. Steglich, J. S. Bach, Potsdam, 1935, S. 41.

¹² Vgl. H. P. Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle, Kassel 1953, S. 10.

¹³ P. Engramelle, La Tonotechnique, Paris, 1775, zitiert nach Mellers a. a. O., S. 297.

fälligen Quartsextakkord klar herausstellt. Was kann aber dann im weiteren zu Änderungen veranlaßt haben?

Sie erfüllt nicht die melodischen Pflichten der Baßstimme an dieser Stelle! Im vorhergehenden Takt führt der Baßlauf bis zur Dominantseptime *a* hinauf. Dieses *a* wird zwar von der Mittelstimme über *h-cis'-dis'* zum *e'* weitergeführt, als Eigenstimme aber bleibt es ungelöst, um so mehr als es auf betontem Taktteil steht: es verlangt, innerhalb des Quartsextakkordes nach *gis* geführt zu werden. Das versagt jene erste Fassung. — Bietet sich also zunächst nicht die Lösung *gis-fis-e(-h)* an? Sie ist wohl verhältnismäßig früh zu datieren, da sie sich in einer Abschrift in der Amalienbibliothek findet, also wohl eine durch Kirnberger überlieferte Verbesserung ist. Aber — sie ist selbst verbesserungsbedürftig: diese Auflösung des *Baß-a* ins *gis* klingt schlecht wegen der Oktavparallele mit der Oberstimme, noch dazu in die verdoppelte Terz! Sie mag allenfalls als eilige Korrektur entstanden sein, wenn nicht als Schülerlösung einer von Bach gestellten Aufgabe oder gar nur durch Verschreiben statt *h-a-gis(-h)*. Denn diese Fassung *h-a-gis(-h)* ist zweifellos besser: zunächst betont sie den Quartsextakkordcharakter gebührend mit dem beginnenden *h* und erfüllt dann in der melodischen Auskomponierung auch das Auflösungsbedürfnis des offen gebliebenen *a*. Das könnte wohl eine Zwischenlösung Bachs selber sein. Aber sie ist noch nicht die endgültige, denn sie genügt noch nicht auf weitere Sicht. Hören wir den Abwärtszug des Basses in den Takten 43 bis 45 bis in den Grundtonorgelpunkt der Takte 46—48, wonach das tiefe *E* in Takt 49 endlich ins *Dis* hinabführt! Mit welchem tonräumlichen und taktgewichtigen Nachdruck ist von dieser weitzügigen Entwicklung her das *Dis*, der Leitton zum Grundton *E*, geladen! Das wird in Takt 49 auch dadurch betont, daß das zweite Taktviertel die Oktave *dis* akzentuiert, so daß dieses *dis* nun ebenfalls die ins *e* weiterstrebende Kraft jenes großen Baßzuges in sich faßt. Kann auf dieses *Baß-dis* einfach der Quartsextakkord auf *h* folgen? Zum mindesten muß die melodische Auskomponierung des Quartsextakkords nicht nur jenes *a* ins *gis*, auch das *dis* in *e* auflösen. Und das leistet nun jene Fassung *h-gis-e(-h)*, die somit wohl die letzte, endgültige ist. Indem jeder der drei Akkordtöne eine Verpflichtung erfüllt, wird endlich die hier gegebene Aufgabe völlig gelöst — eine keineswegs einfach „lineare“ Aufgabe — wie eben Bachs Musik keineswegs nur „linearer Kontrapunkt“ ist —, vielmehr eine tonräumlich komplexe. Altnikol hat uns hiermit gewiß Bachs eigene endgültige Fassung überliefert. Sie vollendet die Befreiung aus anfänglicher Befangenheit im äußerlich „Motivischen“ auf Grund zunehmender Erweiterung des Motivierungshorizontes bis zur völligen Motivierung der musikalischen Gestalt aus dem Verlaufsganzen.

Der Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dülon

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Es gibt nicht viele Selbstbiographen unter den schöpferischen Musikern, dagegen sind sie unter den ausübenden zahlreicher vertreten. Das Leben dieser Künstler ist ja häufig wechselvoller und ereignisreicher, sie kommen mit den verschiedenartigsten Menschen vieler Länder in Berührung, sie sind gewöhnt, sich darzustellen, und benutzen nun die Gelegenheit, um sich in ein helleres Licht zu setzen und der Welt wenigstens etwas Dauerhaftes zu hinterlassen. Solche Autobiographien können geschichtlich von Wert, sie können auch schriftstellerische Leistungen sein. Das kaum bekannte Buch des „blinden Flötenspielers Dülon“, das „Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet“ 1807—08 in zwei Bänden vorlegte, ist gewiß keine solche Leistung. Wieland gab es, mit einigen verbessernden Zusätzen, heraus. Trotz der Wiederholungen, trotz mancher Breite, trotz des etwas trockenen, gelegentlich von substanzlosen Schwärmereien unterbrochenen Tones, der seine Herkunft von der norddeutschen Aufklärung nicht verleugnen kann, ist es eine nicht zu unterschätzende Quelle für die Kenntnis der musikalischen Kultur um die Jahrhundertwende.

Dülön, 1769 in Oranienburg als Sohn eines musikliebenden Stadtinspektors geboren, verlor vor der Vollendung des ersten Lebensjahres durch die Pfüscherei eines ärztlichen Dilettanten das Augenlicht, wenn er auch später in stande war, Hell und Dunkel zu unterscheiden. Die Bemerkungen, die er über das Seelenleben der Blinden macht, sind noch heute lesenswert. Auffassungsgabe und Gedächtnis Dülons müssen erstaunlich gewesen sein. Er konnte ein ihm völlig unbekanntes Konzert in drei bis vier Stunden auswendig lernen, und es gelang ihm nicht, es zu vergessen. Noch als Vierzigjähriger machte er sich anheischig, *„wenn ihm ein Thema, das ihm vorher unbekannt gewesen sei, vorgespielt würde, selbiges sogleich nicht nur zu wiederholen, sondern auch auf mancherley Art zu verändern.“* Er versicherte, er könne ganze Novellen aus dem Gedächtnis wiedergeben. Er dichtete auch und besaß eine für einen Blinden ungewöhnliche Bildung.

Seine Begabung zeigte sich früh, zuerst unterrichtete ihn der Vater, natürlich auf der Basis des Quantzschens Lehrbuchs, und im Zusammenhang mit der Satzkunst. Der Knabe kam sehr bald ins Komponieren, hatte sogar im Sinn, sich nur dem musikalischen Schaffen zu widmen, sah aber bald die äußeren und inneren Widerstände ein und beschränkte sich darauf, wie die meisten Virtuosen vorwiegend mit Stücken eigener Komposition zu reisen. Die erste Ausfahrt des 12jährigen, dem der Vater stets ein sachkundiger und liebevoller Begleiter war, ging ins angestammte Brandenburgische. In Potsdam lernt er Kirnberger kennen und schildert den witzigen und bissigen Kauz anschaulich. In Berlin gibt er sein erstes Konzert, doch berichtet er über das dortige Musikleben erst gelegentlich einer späteren Reise. Er kommt mit Reichardt in Berührung, der sich wohlwollend und hilfreich zeigt, und spielt mit — auch finanziell — gutem Erfolg vor dem Kronprinzen, dem nachmaligen König Friedrich Wilhelm II., der ein tüchtiger Cellist war. Von Friedrich II. verlautet nichts. — 1783 ist Hamburg das Ziel. Viele kleine Städte werden mitgenommen, ergötzlich sind z. B. die Zustände in Lenzen: Der Saal ein Billardzimmer, die Begleitung zwei Violinen und ein Cello, aber die Zuhörer sind sehr zufrieden. In Hamburg ist Ph. E. Bach der Magnet. Er ist interessiert und herzlich, wie immer zu jungen Talenten, läßt Vater und Sohn zu sich ein, läßt den jungen Künstler für eine *„auserlesene Sammlung von Gemälden berühmter Tonkünstler“* malen, spielt den beiden zu ihrem höchsten Entzücken vor und verbessert auch einiges an den Kompositionen des Knaben. Von J. S. Bach wird hier nicht gesprochen, später aber, als vom Bückeburger Bach die Rede ist, der dem Bruder nicht gleichwertig sei, erinnert Dülön an *„den Geist seines großen Vaters, welchen man mit Recht den Vater der reinen Harmonie nennen kann.“* Er soll auch Bachische Fugen gut auf dem Klavier gespielt haben.

Es würde zu weit führen, die fast jedes Jahr, manchmal zweimal, stattfindenden Reisen im einzelnen zu schildern. In Rheinsberg spielt er vor dem Prinzen Heinrich, wofür er 30 Th. erhält, auch gewinnt er das Interesse von J. P. A. Schulz. — In Neubrandenburg wird er zwar zum Vorspielen am Hof nicht zugelassen, aber das öffentliche Konzert, in dem auch der Herzog erscheint, bringt gute Einnahmen, der Landesfürst schenkt 2 Louisdors. Dülön verteidigt ihn so: *„Es ist dies doch für den Künstler weit einträglicher, als wenn er die Ehre hätte, sich für ein drey- und vierfach größeres Geschenk im Schlosse zu produzieren, wo ihn die halbe Stadt umsonst hören könnte, indem an den meisten Höfen das Publikum freyen Eintritt im Concert hat. Ferner sind die Kosten für den Künstler bey weitem nicht so groß als in mancher andren Stadt, wo kein Hof ist; dort muß er oft das Orchester sehr theuer bezahlen, welches überdies nicht selten höchst elend ist. Hie hingegen hat er es immer frey und gut.“* In Fällen des Brachliegens werden oft Konzerte in der Umgegend improvisiert. Allerdings kostet solch ein Aufenthalt nicht immer viel: Hat jemand als Spieler einen Namen, so nehmen ihn kunst-sinnige Kreise gern im Hause auf und empfehlen ihn an andere Liebhaber weiter. So schildert unser Musiker anschaulich und ohne Servilität die halkyonischen Tage, die er auf dem Gut eines Herrn v. Veltheim mit seinem Vater verbringen darf. Er musiziert mit seinem Gastgeber, berät seine Technik und wird, von den adligen Standesgenossen hochgeachtet, zu allen geselligen Veranstaltungen herangezogen. Interessant ist auch die Bemerkung, daß in

Bremen ein Uhrmachermeister in Musikdingen „Orakel“ war: *„Wenn reisende Künstler das Glück hatten sich in seine Gunst zu setzen, so waren sie geborgen, denn er nahm alsdann die ganze Sache über sich, so daß sie sich um nichts weiter zu bekümmern brauchten. Wer ihn aber zum Feinde hatte, konnte sicher darauf rechnen, daß in Bremen für ihn nichts weiter zu machen war; denn, wie gesagt, was er wollte mußte geschehen.“* In Bremen macht er auch den Versuch, mit einem italienischen Sänger zusammen aufzutreten, aber da für beide nicht viel herausspringt, trennen sie sich gütlich. — In Pymont bemüht sich Dülön zunächst vergeblich, ein Konzert zustande zu bringen, weil das Wetter *„zu kalt und regnet“* ist, aber nachher ist der Erfolg da: Der Fürst von Waldeck erscheint persönlich und verpflichtet so die Kurgäste, auch zu kommen. — Es gab auch peinliche Mißerfolge, so in Braunschweig, wo man einen besonderen Erfolg erhoffte, weil gerade Messe war. Das war aber ein Trugschluß, deutsches Schauspiel und italienische Oper waren zugkräftiger. Das erste Konzert deckte kaum die Kosten, das zweite war so schwach besucht, daß das Geld zurückgezahlt werden mußte. Ein anderes Mal sind Vater und Sohn derartig abgebrannt, daß sie Schmuck versetzen müssen und nur mit Hilfe guter Freunde nach Hause kommen. — Von Leipzig erfahren wir besonders Gutes. Dülön lernt Hiller schätzen, er preist das Orchester als eins der besten in Deutschland. Die *„Ordnung“* wird gerühmt, ebenso die *„Präzision“* in den Proben. Ferner sei es erfreulich, daß zwischen die Stücke nur eine einzige Pause von etwa $\frac{3}{4}$ Stunden gelegt werde, während anderswo auf fast jedes Stück eine lange Pause folge. — In Göttingen und Halle verfehlt er nicht, über Forkel, Rust und Türk zu berichten.

Aufschlußreich ist, was er über fremde Länder erzählt. Die Schweiz wird kurz gestreift, im Elsaß ist nicht viel zu verdienen, aber Dülön erfreut sich in Colmar der Anteilnahme des alten Pfeffel. — Holland, über das er mancherlei kulturgeschichtlich Interessantes zu berichten weiß, imponiert ihm durch den kunstverständigen Bürgersinn, fremde Künstler finden hier herzlichen Empfang und guten Lohn. — Über England erfahren wir noch mehr, der Reichtum und die fortschrittliche Bequemlichkeit des Inselreichs machen nachhaltigen Eindruck auf unsern Reisenden. Er hält sich in erster Linie an seine zahlreichen Landsleute, die auch einen großen Teil des Hoforchesters bilden. Er spielt gegen ein sehr gutes Honorar (100 £) bei Hofe. Dagegen ist die sonstige Bezahlung, auch in den berühmten Professionalconcerts, recht mager. Dülön führt das darauf zurück, daß er des Englischen nicht mächtig sei und daß man als Fremder in der Millionenstadt London mindestens zwei Monate brauche, um sich bekannt zu machen. Daran kann auch Protektion von Künstlern wie den Geigern Salomon und dem Gambisten Abel nichts ändern. *„Unter den Engländern gibt es nur wenig wahre Liebhaber und fast gar keine Kenner.“* Clementi lernt er als Pianisten bewundern, kann aber seinen Kompositionen keinen Geschmack abgewinnen.

Auf der Rückfahrt hebt er die Gastfreundlichkeit und Musikfreude der Rheinländer hervor, spricht in Münster von den Gebrüdern Romberg mit Hochachtung und berichtet in Osnabrück über die seltsame Idiosynkrasie Justus Möser, den Musik derartig erschütterte, daß er ohnmächtig werde.

Den Schluß der fast 900 Seiten bilden Ratschläge eines Praktikers für seine reisenden Kollegen. Zunächst rät er, den Winter auszunutzen. Es sei nicht ratsam, sich allzuoft in derselben Stadt zu zeigen, das sehe nach Zudringlichkeit aus und lasse vermuten, ein solcher Künstler habe nur wenig Orte, an denen er Anklang finde. Wenn sein Spiel wirklich Beifall gefunden habe und man ihn anrege, noch ein zweites Mal aufzutreten, so sei es klug, dem Verlangen nachzugeben, es brächte dann mehr ein. In einer Stadt, in der man unbekannt sei, müsse ein Konzert gut vorbereitet werden, und das brauche seine Zeit. Sehr zu empfehlen seien Subskriptionskonzerte, das herumgeschickte Zirkular weise manchmal unerwartet viele Unterschriften auf. Befreundete Menschen seien von großem Nutzen, sie ebneten diskret den Weg; den günstigsten Einfluß hätte *„ein großer Herr, oder was noch besser ist, eine Dame von hohem Stande.“* Prahlische oder gar polemische Ankündigungen und Anführung von Huldigungsgedichten seien vom Übel. Gewiß sei der Umgang mit dem Stadtmusikus und

seinen meist gar zu elend, besonders rhythmisch, spielenden Gesellen schwierig und setze viel Takt, Geduld und Routine voraus; noch schwieriger sei es dagegen, einen Saal für sein Konzert zu bekommen, da setzten schon die Intrigen ein, und so mancher sei an Äußerlichkeiten wie Heizung, Beleuchtung u. dgl. gescheitert. Schließlich sei in den Städten die Erlaubnis des Bürgermeisters, des Präsidenten oder des Universitätsrektors vorher einzuholen, und die würde gern verzögert oder mit nichtigen Gründen verweigert. Klug wäre es, vor dem öffentlichen Konzert in Privatzirkeln mitgespielt zu haben, das mache bekannt und bringe etwas ein. Empfehlungsschreiben steht Dülon skeptisch gegenüber.

Viel hing natürlich von der Verpflegung, der Unterkunft und der Beschaffenheit der Wege ab. Daß es damit gerade in Deutschland nicht zum besten aussah, daß Wagen umfielen, Koffer verschwanden, daß man von Wirten bestohlen und übers Ohr gehauen wurde, daß die Zollschikanen unerwarteten Zeitverlust brachten, all das hören wir immer wieder. So ist verständlich, daß viele reisende Künstler noch irgendeinen Mentor mit sich führten. Dülons Vater hatte übrigens seinen Beruf aufgegeben, um sich ganz dem Sohn zu widmen.

Was die Programme betrifft, so sagt Dülon, es habe sich als das Zweckmäßigste herausgestellt, sich auf 3 Stücke, zwei Konzertwerke und eine Phantasie, zu beschränken. Nur mit einem Stück vor das Publikum hinzutreten, dürfe sich kaum der Berühmte leisten. Man hat nicht den Eindruck, daß Dülon sich allzu würdelos den Wünschen des Publikums unterordnete. Damals mußte jeder Künstler Musik für den „alten“ wie für den „neuen“ Geschmack bereit haben; der Zuhörerschaft irgendwas aufzuzwingen, war noch ausgeschlossen. Wiederholungen, Verzierungen und Kadenzten unterlagen einer Art örtlicher Kontrolle, aber kleine Tricks waren immer anzubringen. Dülon versicherte indes, nur ein einziges Mal Gelegenheit zu einem solchen gehabt zu haben. Eitner Q III 270 berichtet darüber.

Nirgends spürt man in diesen Memoiren, die auffälligerweise schon mit dem Jahre 1787 schließen, etwas von den politischen Spannungen der Zeit. Vielleicht schwieg der Schreiber absichtlich darüber, um seine bürgerlichen Leser nicht zu verärgern; vielleicht ist das auch ein Zeichen dafür, daß der neue Geist die Musik am spätesten erfaßte. Ihre Träger waren, mehr noch als der schon zurücktretende Adel, die Bürger, unter denen das Handwerk einen ehrenvollen Platz einnimmt. Mochten die Ansprüche an das Können des Dilettanten auch bescheiden sein und im bewußten Gegensatz zum Virtuosen stehen: Die aktive Musikfreudigkeit war größer als heutzutage, der Geschmack sicherer und der Zusammenhalt zwangloser — was nur eine Feststellung sein soll . . .

1796—1800 weilte Dülon, der sehr wohl wußte, daß die Tage für die Flöte als Soloinstrument gezählt waren, in Petersburg, wo er am Hof angestellt war, von dem er eine ansehnliche Pension bezog. Leider hat er über diese Zeit nichts mehr berichtet. Dann lebte er in Stendal und seit 1823 in Würzburg, wo er 1826 gestorben ist. Er hinterließ eine Reihe gedruckter Kompositionen für die Flöte.

Um Chopins Geburtsjahr

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Beim aufmerksamen Studium von Schriften über das Leben Chopins und seiner Familie ließen sich zahlreiche Ungenauigkeiten und Widersprüche in Daten oder Ereignissen nachweisen, die in einer besonderen Abhandlung zusammenzustellen und aufzuklären sich lohnen würde. Ich nenne als Bücher nur u. a. „*Chopin der Mensch — der Künstler*“ von James Huneker — „*Frédéric Chopin*“ von Hugo Leichtentritt — „*Des Frédéric Chopin große Liebe*“ von Jerzy Broszkiewicz, dann das Büchlein *Zum hundertsten Geburtstag Frédéric Chopins* von Raoul von Koczalski und die sehr aufschlußreiche Abhandlung „*Um Chopins Geburtsdatum*“ von Bronislaw Edward Sydow¹. Nur mit der letzteren möchte ich mich hier befassen.

¹ Mf. III, 1950, S. 246 ff.

Meines Erachtens ist darin ganz einwandfrei nachgewiesen, daß der Geburts tag Chopins der 1. März ist. Die heillose Verwirrung, den 22. Februar als Geburtstag Chopins anzunehmen, hat vor mehr als 50 Jahren vor allem die Pianistin Natalie Janotha angerichtet, die Chopin wahrscheinlich zu einem Wunderkinde gleich Mozart stempeln wollte, indem sie ihn jünger machte und als Geburtsjahr das Jahr 1810 bekanntgab; denn vorher galt in der Regel 1809 als Geburtsjahr des Meisters. Die von der Janotha angeführten Urkunden sind so voller Widersprüche, daß man sie wohl als Fälschungen, Personenverwechslung oder für besagten Zweck bewußt hergestellte Zeugnisse bezeichnen kann.

Auch Sydow sind leider in seiner Abhandlung zwei Versehen unterlaufen. Er sagt selbst (S. 248), daß die erste Komposition Chopins im November 1817 im Druck erschienen ist, von welcher in der Januar-Nummer der Warschauer Zeitschrift „*Pamiętnik Warszawski*“ Notiz genommen worden sei. Nehmen wir mit Sydow an, daß Chopin am 1. 3. 1810 geboren ist, so wäre er am 1. 11. 1817 erst 7 Jahre und 8 Monate alt gewesen und nicht, wie der von Sydow mitgeteilte Titel der Komposition besagt, „*agé de huit ans*“, was doch einwandfrei 8 Jahre und nicht etwa „im 8. Lebensjahr“ bedeutet. Der geschäftstüchtige Verleger, der aus der Komposition eines 7jährigen Wunderkindes nicht noch mehr Kapital geschlagen und dann angekündigt hätte „*agé de sept ans*“, müßte noch gefunden werden. Nehmen wir aber an, daß Chopin am 1. 3. 1809 geboren ist, dann war er beim Erscheinen seiner ersten Komposition 8 Jahre und 8 Monate, also nach allgemeinem Sprachgebrauch 8 Jahre alt, und so wird das Alter Chopins von seinen Eltern dem Verleger sicherlich auch angegeben worden sein. Ebenso verhält es sich mit dem zweiten „Beweisstück“ Sydows, der goldenen Taschenuhr, die Chopin von der Sängerin Angelica Catalani am 3. Januar 1820 erhalten hat. Wieder angenommen, Chopin sei am 1. 3. 1810 geboren, so war er am 3. 1. 1820 erst 9 Jahre, 10 Monate und 2 Tage alt. Die eingravierte Widmung besagt aber, daß Chopin an dem Tage „*agé de 10 Ans*“, also 10 Jahre alt, war und nicht etwa im 10. Lebensjahr stand. Auch in diesem Falle würde gerade eine Künstlerin den Wunderknaben, ihren kleinen Günstling, nicht älter gemacht haben, als er wirklich war. Ich komme also auch in diesem Falle zu dem Ergebnis, daß Chopin am 1. 3. 1809 geboren ist, denn dann war er am Tage der Widmung 10 Jahre, 10 Monate und 2 Tage alt; jedoch würde nach allgemeinem Sprachgebrauch einen Knaben als „10 Jahre alt“ bezeichnen, wie es sicherlich die Eltern Chopins der Catalani gegenüber getan haben werden. Sydow könnte nun entgegnen, Chopin habe ja selbst in seinem Briefe an die „Polnische Literarische Gesellschaft“ (Sydow S. 249) geschrieben, er sei am 1. 3. 1810 geboren. Darauf möchte ich erwidern, daß in „*Frédéric Chopins Gesammelte Briefe*“, herausgegeben von B. Scharlitt (S. 13), gesagt ist, daß Chopins Schulkollegen Matuszýnski und Wojciechowski im Jahre 1809 geboren seien. Jungens im Alter von 10—14 Jahren halten sich gewöhnlich an ganz gleichaltrige. Das Verhältnis zu den beiden war zeitlebens das der intimsten Freunde, dagegen hatte das zu dem ein Jahr jüngeren Julius Fontana immer nur das Gepräge einer guten Kameradschaft. Chopin behandelte bekanntlich Fontana stets mehr als einen selbstverständlichen Helfer in allen Alltagsangelegenheiten, die beiden Erstgenannten aber als intimste Freunde. Erwähnen möchte ich bei dieser Gelegenheit als mein Beweisstück dafür, daß Chopin 1809 und nicht 1810 geboren ist, die Anmerkung in den „*Gesammelten Briefen*“ (S. 73), daß Chopin in seinem Tagebuch vom Jahre 1829 geschrieben hat, er hätte das dritte Kreuz (im Polnischen eine gebräuchliche Bezeichnung für Jahrzehnt) bereits begonnen. Er hätte sich sicherlich nicht so ausgedrückt, wenn er damals (1829) erst 19 Jahre alt gewesen wäre.

Nach Vorstehendem glaube ich, bewiesen zu haben, daß Chopin 1809, nicht 1810 geboren ist. Sydow hat unbestreitbar das große Verdienst, einwandfrei den 1. März als Geburtstag Chopins nachgewiesen zu haben, welchen Tag die Familie Chopin auch immer gefeiert hat. Was Chopin veranlaßt hat, im Brief an die „Polnische Literarische Gesellschaft“ vom 16. Januar 1833 und im Fragebogen an F. J. Fétis (Sydow, S. 247) anzugeben, er sei am

1. März 1810 geboren, wird wohl ein Geheimnis bleiben und liegt mehr oder weniger begründet in einer gewissen Eitelkeit, die sich auch in Chopins Leben leicht nachweisen läßt und die sein Genie keineswegs verkleinert.

Gesellschaft für Musikforschung, Ortsgruppe Berlin 1953

VON URSULA LEHMANN, BERLIN

Anfang Januar wurden die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft zu einem Referat von Dr. Ursula Lehmann über „*Ignaz Holzbauer und seine Stellung innerhalb der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*“ eingeladen. Die Referentin ließ nach einleitenden Worten durch ein Kammermusikensemble auf alten Instrumenten Werke aus der von ihr zusammengetragenen Kammermusik des Mannheimer Meisters zu Gehör bringen, deren Veröffentlichung damals noch gar nicht abzusehen war, jetzt aber innerhalb des „Erbe deutscher Musik“ in Kürze bevorsteht.

Im Februar sprach Prof. Dr. H. J. Moser über „*Die Tonsprachen des Abendlandes*“. Der Vortragende gab einen knappen Abriss aus seinen Studien zu den europäischen Nationalstilen, indem er möglichst an extremen Paaren (slavisch-spanisch usw.) die Unterschiede aufzeigte.

Am gleichen Abend fand eine Besprechung der Berliner Mitglieder statt, da zwingende Gründe eine Veränderung in der Arbeitsweise der Ortsgruppe notwendig machten. Auf Beschluß der Anwesenden übernahm es die Unterzeichnete, künftig die Angelegenheiten der Ortsgruppe wahrzunehmen.

Wegen der im März einsetzenden Bauarbeiten in den Räumen des Instituts für Musikforschung konnten hier in der nächsten Zeit keine Vorträge durchgeführt werden. Die Mitglieder wurden nach Möglichkeit von Veranstaltungen anderer Institute benachrichtigt.

So wurden sie im März zu einem Motetten-Abend mit Werken aus der „*Geistlichen Chormusik*“ von Heinrich Schütz eingeladen, den das Städtische Konservatorium mit dem Heinrich-Finck-Kreis unter Leitung von Horst-Günther Scholz veranstaltete.

Reges Interesse fand, ebenfalls im Städtischen Konservatorium, ein Vortrag von Professor Erwin Bodky, USA, früher an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, über „*Neue Erkenntnisse zu Bachs Klavierwerken*“. An Klavier, Cembalo und Clavichord exemplifizierte Bodky seine Ansichten über die Zuordnung der Bachschen Klavierwerke zu den verschiedenen Tasteninstrumenten, über die Ausführung der Manieren u. a. m.

Nach der Sommerpause sprach im September Dr. Th.-M. Langner über seine Studien zur Dynamik am Beispiel von Regers Klavierwerken. Langner gab in äußerster Konzentration Grundsätzliches zum Wesen der Dynamik und zum Problem ihres Verhältnisses zu den übrigen Komponenten des musikalischen Satzes, wie Harmonik, Melodik, Kleinform, Großform.

Im Oktober hatten unsere Mitglieder die Freude, Prof. Dr. Hans Mersmann, Köln, begrüßen zu können. In einem Vortrag „*Schau und Ordnungen der Musikgeschichte*“ gab der Vortragende eine Übersicht über die Entwicklung der musikgeschichtlichen Betrachtungsweise und erhob die Forderung nach Ausschaltung der Sinngebung aus der historischen Darstellung, damit „Entwicklung“ nicht im Sinne von Fortschritt aufgefaßt werde. Von dem so gewonnenen Standpunkt aus zeigte Mersmann als übergeordnete Ordnungsprinzipien den Wellenrhythmus und das Naturgesetz der Fortpflanzung und Erhaltung aller lebendigen Kraft.

Als letzte Veranstaltung nahmen die Mitglieder teil an einem „Hausmusik-Abend“ des Städtischen Konservatoriums, der unter dem Titel „*Intimes Musizieren der Gotik und Renaissance*“ interessante und produktive Anregungen für das Umsetzen alter Musik in die Praxis der heutigen Hausmusik gab.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte

VON DIETHER PRESSER, ESSEN

Die im Jahre 1930 von Prof. Dr. Ludwig Schieder mair gegründete Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte hielt ihre Jahrestagung 1954 in Essen ab, jener Stadt, deren im Jahre 1802/03 aufgelöstes, altherwürdiges Kanonissenstift im Mittelalter eine glanzvolle Stätte sakraler Musik gewesen ist und die mit ihrer regen Musikpflege seit dem 19. Jahrhundert für das Ruhrgebiet immer bedeutsamer wird (Folkwangschule).

Wie der Vorsitzende, Prof. Dr. K. G. Fellerer, mitteilen konnte, wird die Arbeitsgemeinschaft noch in diesem Jahr in einen eingetragenen Verein umgewandelt, dem ein fester Mitgliederstamm zugehören soll. Noch mehr als bisher wird es dann möglich sein, die Veröffentlichungen der Reihen „Denkmäler Rheinischer Musik“ und „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte“ voranzutreiben.

Die Tagung, die in den modernen Räumen des „Hauses der Technik“ stattfand, spannte mit einem sinnvoll in sich ausgewogenen Programm den Bogen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Zur Eröffnung führte Archivrat Robert Jahn in einem Festvortrag in die geistige und allgemeinehistorische Situation des Essener Stiftes ein, dessen große Zeit um die Wende des ersten Jahrtausends er anschaulich erstehen ließ. Als Umrahmung erklang Essener Musik, dargeboten von der Choralschola der Folkwangschule unter Dr. J. Aengenvoort (Sequenz „Ave praeclara maris stella“ aus dem Essener Bruderschaftsbuch von 1326) und dem Kirchenchor St. Mariä Geburt unter Heinz Kettering (zwei klangprächtige Werke der in Essen geborenen Komponisten Franz Nekes, 1844—1914, und Theodor Bernhard Rehmann, geb. 1895). In der Arbeitssitzung des frühen Nachmittags berichtete nach einem Jahresbericht von Prof. Dr. Fellerer Heinz Kettering von seinen Untersuchungen zur Musikgeschichte des Essener Stiftes im hohen Mittelalter, die demnächst als Kölner Dissertation erscheinen werden. Der Referent arbeitete Essener Charakteristika heraus und stellte ihnen die allgemeinverbindlichen kirchlichen Vorschriften und die Gegebenheiten der benachbarten niederdeutschen und rheinischen Musikzentren gegenüber. Pfarrer W. Engelhardt befaßte sich sehr eingehend mit den zehn Ausgaben der wichtigen *Essendischen Gesangbücher* (10. Ausgabe 1748) und der nachreformatorischen Kirchenmusik, Dr. K. Mews sprach über die wenigen Theater- und Musikzeugnisse im Essen des 17./18. Jahrhunderts und Prof. Franz Feldens schilderte die Anfänge des öffentlichen weltlichen Musiklebens in Essen im 19. Jahrhundert.

Für das musikalische Leben im Essen der Gegenwart ist bedeutsam die Gründung der Folkwangschule (1927), die mit ihrer Dreiheit Musik-Tanz-Sprechen der Jugend des Ruhrgebietes als Ausbildungsstätte zur Verfügung steht. So war es ein schöner Ausklang der Tagung, daß die Folkwangschule am Spätnachmittag mit einem eigenen Konzert aufwartete, das einige ihrer ausgezeichneten Studierenden mit neuer Musik in Essen ansässiger Komponisten bestritten. Einleitend umriß Dr. Heinrich Eckert in klugen Formulierungen die gemeinsamen Grundlagen des kompositorischen Schaffens von Ludwig Weber (1891—1947), Erich Sehlbach (geb. 1898) und Siegfried Reda (geb. 1916), die sich bei aller Verschiedenheit in der Bindung an den singenden und musizierenden Menschen begegnen. Die transparenten Chöre Redas, zumal diejenigen nach chinesischen Dichtungen, die Kammermusiken Sehlbachs in ihrer strengen Linienführung und Webers frühe Tonsätze für Klavier, von Heinrich Eckert virtuos interpretiert, zeigen, daß Essen auch heute noch, wie im Mittelalter, im musikalischen Leben führend dasteht. Für die Musikwissenschaft sind hier noch viele Dinge zu leisten, die die Essener Tagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte unter der umsichtigen Leitung von Prof. Dr. Fellerer erneut ins Licht gerückt hat.

Entretiens d'Arras 1954

VON GÜNTER BIRKNER, PARIS

Musik-, Literatur- und Kunsthistoriker vereinigten sich vom 17. bis 20. Juni in Arras, um die Ergebnisse ihrer Arbeiten über die *Renaissance dans les Provinces du Nord* einander gegenüberzustellen und in der Diskussion — der ein erfreulicher Platz eingeräumt wurde — in einen über die Grenzen des einzelnen Fachgebietes hinausgehenden Gedankenaustausch zu treten. In der Eröffnungssitzung ging Ch. van den Borren in einem Vortrag über die *Géographie Musicale* auf die Bedeutung ein, die das im Thema der Entretiens bezeichnete Gebiet seit dem 13. Jh. für die Geschichte der Musik gewonnen hatte. Die Reihe der Referate wurde durch A. Van der Linden eröffnet, der mit seiner Fragestellung *Comment désigner la nationalité des artistes des Provinces du Nord à la Renaissance* ein gerade in der letzten Zeit sehr umstrittenes Thema anging. Gestützt auf Zeugnisse seit dem letzten Viertel des 15. Jhs., in denen der Name *Pays Bas* immer wieder benutzt wird, ohne zu Irrtümern über seine Bedeutung zu führen, entschied er sich für die Beibehaltung der traditionellen Bezeichnung *niederländisch*. Die lebhafte Diskussion, in der Dom Kreps sich für die Bezeichnung *belgisch* einsetzte, erwies die Schwierigkeiten, die sich aus modernen Vorstellungen und Gefühlen bisher der allgemeinen Annahme eines Begriffes — wobei es hauptsächlich nur um die Adjektiv-Form geht — entgegenstellten. Wenn schließlich der Form *franko-flämisch* als der augenblicklich besten der Vorzug gegeben wurde, geschah es im Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit und der Notwendigkeit, die Bemühungen in dieser Frage fortzusetzen. Mlle. P. Chaillon untersuchte die Rolle der Musik am Hofe Ludwigs XII. und hob den entscheidenden Anteil der Musiker aus dem Artois und aus Flandern in der Kapelle des Königs hervor. Er steht im Gegensatz zu den Verhältnissen in Malerei und Skulptur, wo italienische Künstler den Vorrang gewonnen hatten. Daß auch in Spanien die Kapelle Karls V. ausschließlich mit franko-flämischen Musikern besetzt war, die sich gegen einen spanischen Einfluß abschlossen, um ihrerseits das Schaffen der spanischen Musiker zu prägen, erwies die Ausführungen von Mme. N. Bridgman. Auf Grund statistischer Arbeiten über die Aufenthalte der Herzöge von Burgund bezeichnete Dom Kreps, OSB, Brüssel als das eigentliche kulturelle Zentrum der burgundischen Epoche vor Städten wie Dijon, Mecheln, Brügge oder Lille. In seinem Referat *La musique à Cambrai après la mort de Dufay* behandelte G. Birkner das Schaffen von Cr. van Stappen, L. van Pulaer, M. Gascongne und J. Lupi und versuchte die Existenz einer eigenständigen Schule von Cambrai nachzuweisen, die — den anderen Schulen ebenbürtig — in der ersten Hälfte des 16. Jhs. eine vom italienischen Einfluß nur sehr schwach betroffene Tradition weiterführte. Mme. A.-M. Bautier verfolgte die franko-flämischen Musiker in den italienischen Editionen bis 1563. Während der Anteil der italienischen Komponisten an den Ausgaben der ersten Jahre verschwindend gering ist — bis 1510 finden sich unter 54 Musikern nur 3 Italiener —, wächst er, besonders seit 1546, immer stärker an, um schließlich die *ultramontani* weitgehend zu verdrängen. Das verlesene Referat von G. Thibault, *Le concert instrumental dans l'art flamand*, untersuchte die Darstellung musizierender Gruppen in den Werken der bildenden Kunst, wobei die Feststellung konstanter Instrumenten-Kombinationen mit der zeitgenössischen Musizierpraxis in Verbindung gebracht wurde. — Durch das großzügige Entgegenkommen der Stadtbibliothek von Cambrai standen die Mss. 3 und 125—128 dieser Bibliothek in Arras ständig zur Verfügung.

Das Programm erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch ein Konzert der bewährten belgischen Vereinigung *Pro Musica Antiqua* unter Safford Cape, eine Exkursion mit Besichtigung von Renaissance-Bauten des Artois sowie durch hervorragende Aufführungen von Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro* und Lope de Vegas *Le Triomphe de l'honneur*. Die Referate der Entretiens werden gekürzt in den gedruckten Kongreß-Bericht aufgenommen.

Journées internationales d'études sur la musique instrumentale

(28. März bis 2. April 1954 in Paris)

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Die Einsicht, daß das durch Renaissance, Humanismus und Reformation entscheidend bestimmte 16. Jahrhundert für die Musikgeschichte von grundlegender Bedeutung ist, der die Forschung bisher nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt hat, führte einen unternehmungsfreudigen Teil jüngerer französischer Musikwissenschaftler zur „*Groupe d'études musicales de la Renaissance*“ zusammen. Diese stellt sich die Aufgabe, die Musik dieses Zeitalters, ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft sowie ihre Verbindungen zu den andern Künsten und zum menschlichen Denken überhaupt in gemeinsamer Arbeit zu erschließen und zu erforschen. Da sie in der Renaissance das Ende einer Epoche sieht, in der die Musik weitgehend von den Formen und Rhythmen der Poesie abhängig ist, und zugleich den Beginn der Entwicklung einer eigenständigen Tonkunst, widmete sie eine erste Zusammenkunft auf breiterer Basis den Problemen der Instrumentalmusik. Trotz des engen Themenkreises war die von etwa 50 Musikforschern besuchte Tagung mit 26 Referaten französischer, englischer, US-amerikanischer, belgischer, italienischer, portugiesischer und polnischer Teilnehmer besetzt. Deutschland war durch drei Referenten vertreten: E. H. Meyer (Berlin), H. Heckmann (Freiburg i. Br.) und W. Brennecke (Kassel). Da eine Veröffentlichung der Referate geplant ist, sei hier nur auf Grundsätzliches hingewiesen.

Der Veranstalter hatte u. a. folgende Themen allgemeineren Interesses vorgeschlagen: Eigenart und besondere Entwicklung von Vokal- und Instrumentalmusik, Entstehung verschiedener Instrumentalstile und -formen, Bildung nationaler Schulen und deren Einfluß auf die Nachbarländer, Rolle des Tanzes, Auftreten und Entwicklung der neuen Tonalität und eines neuen rhythmischen Gefühls. Im Verlauf der 10 Sitzungen stellte sich heraus, daß manche dieser Themen noch kaum behandelt werden können und daß die Zeit für die Einberufung einer derartigen Konferenz ein wenig zu früh gewählt worden war. Erfolg haben solche Veranstaltungen nur, wenn die Referate, deren Dauer hier übrigens von 15 Minuten bis zu zwei Stunden (!) reichte, nicht Gesamtübersichten versuchen — wie es z. T. geschah — über Stil-, Gattungs-, National- und allgemeine Geschichte, die im einzelnen noch nicht ausreichend bekannt sind, sondern wenn präzise und zuverlässige Einzeluntersuchungen mit brauchbaren neuen Ergebnissen vorgelegt werden. Voraussetzungen dazu sind Neuausgaben der fraglichen Musik — denn nur wenn diese zum Vergleich zugänglich ist, kann darüber diskutiert werden — und gründliche Beschreibungen neuentdeckter oder bekannter älterer Quellen. Beide fehlen aber weitgehend noch.

So wurden auf dem ersten internationalen Treffen der „*Groupe d'études musicales de la Renaissance*“ zwar einzelne wertvolle Forschungsergebnisse vorgetragen, aber an fruchtbare Diskussionen war trotz ausreichender Zeit vorläufig kaum zu denken. Für die Zukunft wird sich empfehlen, derartige Spezialkonferenzen erst dann von Fall zu Fall einzuberufen, wenn nach interner Korrespondenz der Beteiligten die in den einzelnen Ländern vorgenommenen Arbeiten und die erkannten Probleme verglichen worden sind und wenn dann ein besonderes Bedürfnis dazu vorliegt. Damit sich die voraussichtlichen Teilnehmer rechtzeitig auf die jeweiligen Themen einstellen können, empfiehlt es sich ferner, die Treffen von längerer Hand vorzubereiten und frühzeitig bekanntzugeben.

Eine nicht unbedeutende Schwierigkeit war durch die Beschränkung auf Französisch als einzige Verhandlungssprache geboten. Da ähnliche Konferenzen meistens doch nur von Spezialisten besucht werden, also die Rücksichtnahme auf ein breiteres Publikum entfällt, sollte man künftig auch in diesem Rahmen Englisch, Deutsch und eventuell Italienisch für die Referate und Diskussionen zulassen.

Wenn die Arbeit der Gruppe fruchtbar werden soll, müßte man dieselben Themen weiter- und eingehender behandeln, denn vorläufig wurde eher deutlich, was die Musikwissenschaft bisher über das 16. Jahrhundert noch nicht weiß. Da aber Forschungsarbeiten niemals über Nacht geleistet werden können, sind weitere Begegnungen sehr wünschenswert.

Die „*Journées . . .*“, deren Arbeitssitzungen im Musikwissenschaftlichen Institut der Sorbonne stattfanden und für deren Zustandekommen J. Chailley und J. Jacquot besonderer Dank gebührt, waren durch Kammerkonzerte und Empfänge wohltuend aufgelockert. Die Konzerte — eines mit schweizer und belgischen, ein anderes mit französischen und portugiesischen, ein drittes mit englischen Künstlern — machten trotz im einzelnen verschiedener Auffassung der Renaissancemusik in erfreulichem Maße deutlich, wie wesentliche Fortschritte die Aufführungspraxis in den letzten 20 bis 30 Jahren gemacht hat und welch vertieftes Verständnis für das 16. Jahrhundert gewonnen wurde. Die Empfänge — in der Schweizer Gesandtschaft, bei der um die Musikforschung verdienten Comtesse de Chambure, in der Presse- und Kulturabteilung der Polnischen Botschaft — boten wichtige und dankbar genossene Gelegenheit zum gegenseitigen Kennenlernen aller Beteiligten.

Zu Tillyards Artikel über die byzantinische Musikforschung

VON THRASYBULOS GEORGIADIS, HEIDELBERG

Von verschiedenen Seiten wurde ich gefragt, ob unter „Georgiades“ in Tillyards Artikel (Die Musikforschung 1954, Heft 2, S. 146) ich gemeint bin. Ich selbst konnte keine sichere Auskunft geben, da die Anspielung sehr vag ist (der Name ist in Griechenland sehr verbreitet) und der übliche Literaturhinweis fehlt. Der Titel meines Aufsatzes lautet: *Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik*, Byz. Zeitschr. 39 (1939) 67 ff. Meine dort vertretenen Ansichten decken sich weder mit denen von Tillyard noch mit denen von Psachos. (Tillyard hat, wie ich erfuhr, in The Music Review III 103 ff. dazu Stellung genommen.) — Mein Aufsatz wird im Artikel „Byzantinische Musik“ der MGG ebenfalls nicht angeführt, so daß dem musikwissenschaftlichen Leser in Deutschland auch diese Möglichkeit fehlt, den Zusammenhang des im Artikel von Tillyard angeführten Namens „Georgiades“ mit der byz. Musikforschung zu erfahren.

Druckfehler in meinem Aufsatz der Byz. Ztschr.:

S. 73 Z. 7 v. u.: statt „Dieser Fehler“ lies „Dieses Fehlen“,

S. 83 Z. 4: statt „verbunden werden soll“ lies „vorgetragen werden soll“,

S. 84 vorletztes Notenspiel, drittletzte Note: ♮ statt ♯

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Wintersemester 1954/1955

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. GMD Dr. F. Raabe: Franz Schubert, Leben und Werk (2).

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. GMD H. Roessert: Die Opern. G. Verdis (2) — Joseph Haydn. Leben und Werk (2) — Pros: Besprechung musikalischer