

Es folgt nachstehend eine Konkordanztafel, die sich hauptsächlich auf die reinen Tänze bezieht (die Ballett-Arien müßten zum Gegenstand einer besonderen Tabelle gemacht werden):

	Philidor Bd. I:	Terpsichore Nr.
Branle de Poitou (nach Philidor 1606)	S. I	III
Passepieds de Bretagne	II	XXIV—XXV
Branle de la Royne	IV	XVII
Branle de Lorraine	V	XVIII
Branle de La Grénée	V	XX
Branle Gay	VI	V
Branle La Robine	VI	XXIII
Branle de La Schappe	VII	XIX
Courante La Mouline	IX	XLI
Cour. (de la Reine; so Philidor)	IX	XXXVIII
Courante La Moresque	X	XLII und CVIII
Cour. de M. de Terme (nach Phil. 1608)	X	XXIV—XXV

Damit glauben wir genug Proben gegeben zu haben, die beweisen, daß der größere Teil des Notenbestandes der „Terpsichore“ das Erzeugnis einer kleinen Gruppe von Pariser Instrumentalkomponisten ist, die man als die erste Generation der 24 Violinisten des Königs ansprechen kann. Die zweite würde ihr Schriftdenkmal in der berühmten Kasseler Handschrift haben, die Jules Écorcheville übertragen und herausgegeben hat. Diese Überlieferung, deren Ursprung überaus populär ist, bezeichnet die Verhältnisse in Frankreich und im Auslande bis zu Lully. Von der Kunst der Halbimprovisation (semi-improvisation) geben uns die Notentexte nur einen unzureichenden Begriff; denn die Geiger erfanden um die melodische Linie zahlreiche Ornamente oder Diminutionen. Von hier aus gesehen, sind Lullys Reformen in bezug auf instrumentale Klarheit kein Beitrag zur französischen Tradition, sondern vielmehr eine Abweichung. Ohne Praetorius und Caroubel würden wir diesen Zusammenhang nicht erkennen, der für die Anfänge der Orchestersuite wichtig ist.

(Übersetzt von Walther Engelhardt)

DAS FREISINGER PETRUS-LIED

VON OTTO URSPRUNG

Wenn die Laune des Geschicks einen als dringend nötig erachteten Beleg vorenthält, hat dies zuweilen auch die gute Seite, daß nunmehr die angefaßte Frage unbefangen neu bearbeitet und — was auch in unserem Fall zu erwarten ist — zu einer besseren Lösung geführt wird.

In der Darstellung „Kirche und Musikkultur in Bayern“ (in: Eineinhalb Jahrtausend kirchliche Kulturarbeit in Bayern, hrsg. von Erzbischof Dr. Michael Buchberger, München 1950) wollte ich das berühmte Freisinger Petruslied nicht missen. Entstanden wahrscheinlich zur Einweihung der Peterskirche auf dem Domberg zu Freising unter Bischof Erchambert (836—854?) und überliefert auf dem letzten Blatt des aus Freising stammenden Cod. lat. 6260 saec. IX/X der Staatsbibliothek München¹, ist es das einzige textlich und musikalisch (neumierte) erhaltene Lied aus der althochdeutschen Sprachperiode. Um die Übertragung durch Franz X. Mathias bemühte ich mich zunächst vergeblich. Nun zu neuer Bearbeitung veranlaßt, ward ich inne, daß einer Übertragung doch nicht allzu viel Schwierigkeiten entgegenstehen.

Wie es in alter Zeit allgemein üblich war, ist jede der drei Strophen neumierte. Aber es fehlt der Neumenschreibung jene restlose Gleichmäßigkeit, die wir heute in schulgemäßer Korrektheit erwarten möchten. Es finden sich in den Strophen kleine Varianten, einige Stellen des Pergaments sind abgescheuert. Durch Vergleichung untereinander lassen sich solche Mängel hinlänglich erklären und beheben. Auf feinere Unterscheidung der Neumenformen ist nicht unbedingt acht gegeben; z. B. Clivis und Cephalicus zu Anfang der ersten Strophe sind in der zweiten ungenau notiert. Eine besondere Aufmerksamkeit erfordern die drei Strophenschlüsse: Über der vorletzten Silbe der ersten Strophe stehen Podatus und Punctum, das für gewöhnlich zutreffende Zeichen wäre ein Torculus. An derselben Stelle der dritten Strophe steht ein Podatus mit leicht gebogenem oberem Ende, das hier als Ansatz zur Torculusform aufgefaßt werden kann. Im Schluß der zweiten Strophe steckt eine gewisse Schwierigkeit: „vuili“ ist ordentlich als zweisilbig neumierte (das etwas auseinandergezogene Punctum der zweiten Silbe ist stark verblaßt und schwer leserlich). „skerian“ trägt auch über dem i, das der Regel nach als j zu sprechen wäre², eine Neume und erscheint dadurch als dreisilbig behandelt; die Neumen hier sind Virga — Podatus — Virga; aber dreisilbige Geltung würde dem sonst eingehaltenen Versrhythmus widersprechen, die beiden ersten Neumen sind also unter einer Silbe zusammenzunehmen, sind jedoch in umgekehrter Folge der Parallelstelle der ersten Strophe geschrieben. Das abschließende „kyrie“ ist jedesmal mit deutlich ausgeführtem Quilisma versehen; das an-

¹ Von diesem Prunkstück altdeutscher Liedkunst bringen brauchbare Abbildungen aus Clm 6260: Anselm Salzer, Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur I (1912), Seite 74; — Otto Ursprung, Freising's mittelalterliche Musikgeschichte, in: Wissenschaftliche Festgabe zum 1200jährigen Jubiläum des hl. Korbinian, hrsg. von Joseph Schleicht, München 1924, S. 249; — Derselbe, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, nach S. 8; — Derselbe, Katholische Kirchenmusik (= Band X des Handbuchs der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken), Athenaion-Verlag, Potsdam (1933), S. 99; — Derselbe, Kirche und Musikkultur in Bayern, in: Eineinhalb Jahrtausend kirchliche Kulturarbeit in Bayern, hrsg. von Erzbischof Dr. Michael Buchberger, München (1950), nach S. 376.

² Freundliche Mitteilung des Germanisten der Universität München, Herrn Professor Dr. Eduard Hartl.

lautende e von „eleison“ trägt niemals eine Neume, ist also mit dem Auslaut von „kyrie“ und „christe“ zu verschleifen, wie es aus späterer Zeit allgemein bekannt ist.

Für die Übertragung sind Anhaltspunkte gegeben: Einige Neumen sind höher gestellt, wobei gegenüber der ersten Strophe eine Verschiebung um eine Silbe vorkommen kann; für die ruhiger gehaltene dritte Kurzzeile ist die Höherstellung in der dritten Strophe besonders deutlich angegeben. Das abschließende „kyrie“ zeigt, wie gesagt, ein Quilisma; durch diese Neume wird im Choral fast ausnahmslos eine diatonische Halbtonstufe hervorgehoben; hier beim Ansatz des Kehrverses ist gewiß der tiefer liegende Halbton E—F zu verstehen; demgemäß bildet D die Finalis, Tonart ist der I. Kirchenton. Die vielen fallenden Neumen scheinen auf hauptsächlich skalische, nicht sprungweise Bewegung zu deuten.

Die Textdichtung gebraucht die Otfridsche Langzeile, die bekanntlich aus zwei reimenden Kurzversen von je vier Hebungen und freier behandelten Senkungen besteht. Hier aber ist der Wechsel von Hebung und Senkung in alternierendem Rhythmus eingehalten. Offensichtlich ist die liedmäßige Struktur hervorgehoben.

Dann dürfen wir uns gewiß für berechtigt halten, auch in unserer Übertragung die liedmäßige Form zu betonen und die drei Strophen unter einer Notenzeile zu bringen. Maßgeblich bleibt die Neumierung der ersten Strophe, die nur für den dritten Kurzvers der vorerwähnten Verdeutlichung bedarf.

Für die Gestaltung der Melodie ließ ich mich zunächst mehr gefühlsmäßig, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, von dem neumatish vorgezeichneten Steigen und Fallen der Linie inspirieren. Bei den Zäsuren jedoch stellte sich die Notwendigkeit heraus, sie planmäßig festzulegen. Darnach konnten kleine Einzelheiten zu besserem Fluß ausgeglichen werden, u. a. ergab sich ungesucht am Strophenschluß eine Hauptzäsur mit verdecktem Tritonus, der für den I. Kirchenton charakteristisch sein mag und eines klanglichen Reizes nicht entbehrt.

Nachträglich fiel mir die in „Cäcilia“, Straßburg 1908, veröffentlichte Übertragung des Petrusliedes durch Fr. X. M a t h i a s in die Hand (in einer durch Professor Friedrich Ludwig seinerzeit übermittelten Abschrift der Melodie, jedoch ohne die textlichen Ausführungen dazu). Die Lesung der Neumen ist fast restlos korrekt. In dem Bestreben nach diplomatischer Treue ist jede Strophe eigens übertragen. Doch ist bei „vuili“ die Neume der zweiten Silbe übersehen, demgemäß das Wort unter einer Neume zusammengezogen und die hier treffende Senkung unterdrückt; damit ist ein neuer Fehler hineingetragen, der einer Lösung der Frage wegen der Strophenschlüsse erst recht entgegensteht. Bei „kyrie“ ist das Quilismazeichen als Bistropa aufgefaßt, und bei „eleison“ ist dem anlautenden e eine eigene Note gegeben. Die Gestaltung der Melodie bereitet leider eine Enttäuschung. Das Notenbild repräsentiert sich in

weißer Mensuralnotation, als Tonart ist volksmäßiges Dur in F angenommen (infolge der Verkennung des Quilisma), der Tonraum der ersten Langzeile ist stark eingengt, indem bei aufeinander folgenden zwei-tönigen Neumen die zweite auf dem (als Nebennote aufgefaßten) Abschlußton der ersten Neume einsetzt. Hiermit verrät sich die psychische Einstellung des Bearbeiters bei Ausformung der Melodie, die Bindung der musikalischen Phantasie: die Melodie sollte erst allmählich zur Entfaltung gelangen. Und so wälzt sie sich zu Anfang geradezu gequält dahin.

Auch die Übertragung durch Joseph Müller-Blattau (ZfMW XVII, 1935, S. 140 f.) hat die Hochstellung einiger Neumenzeichen und das Quilisma nicht beachtet. Die Deutung des Punctum als Zeichen für „Tiefton“ und die Bestimmung höherer Töne sind objektiv nicht begründet. Und namentlich ist hierbei bereits die „Leisenformel“ vorausgesetzt; die Melodie, die dann in der Übertragung erscheint, ist nach der ganz anders gearteten Pflingst-Leise „Nun bitten wir den Heiligen Geist“

1. Un - sar troh - tin hat far - salt
 2. Er ha - pet ouh mit vuor - tun
 3. Pit - te - mes den go - tes trut

san - cte pe - tre gi - uualt
 hi - mil - ri - ches por - tun
 al - la sa - mant upar lut

1. daz er mac gi - ner - ian
 2. dar in mach er sker - ian
 3. daz er uns fir - ta - nen

ze [i] - mo ding - en - ten man.
 den er uui - li ner - ian.
 gi - uuer - do gi - na - den.

1.-3. ky - ri - e e - ley - - son, chri - ste e - ley - son.

• Eine noch vor der wissenschaftlichen Neumenforschung zurückliegende Übertragung, wiedergegeben bei Erk, Deutscher Liederhort III, 778, ist hier füglich zu übergehen.

ausgerichtet. Die Ausführungen über melodische Merkmale und die Übertragung selbst bewegen sich also in einem *circulus vitiosus*³. Textlich zwar nimmt das Petruslied die Gattung der „Leise“ um ein paar Jahrhunderte vorweg; in der musikalischen Haltung mit den vielen kleinen Melismen aber folgt es dem Stil der liturgischen Hymnen. Einer Übertragung von linienlosen Neumen haftet immer eine gewisse subjektive Geltung an. Andererseits ist bei getreuer Befolgung objektiv gegebener Anhaltspunkte zu erwarten, daß eine maximale Annäherung an die originale Gestaltung erreicht wird. Sei dem wie immer, so viel ist in unserem Fall ersichtlich, daß das Freisinger Petruslied sich nicht nur durch dichterische, sondern auch durch musikalische Schönheit auszeichnet.

DAS HARFENSPIEL IM ALTEN ÄGYPTEN

VON HANS HICKMANN

Seitdem der allgemeine Bericht über das altägyptische Musikleben erschienen ist¹, sind einige neue Entdeckungen gemacht worden, welche dazu angetan sind, gewisse Teilprobleme zu erklären. Dazu gehören vor allem die Erkenntnisse, welche mit dem Harfenspiel zu tun haben. Man könnte die Harfe als das Symbol dieser vieltausendjährigen Musikkultur ansehen, denn sie existiert bereits seit dem Alten Reich, d. h. ungefähr seit 3000 v. Chr. Manche gut erhaltene Exemplare sind in den Gräbern aufgefunden worden. Man hat sie rekonstruieren können und kann nunmehr bereits gewisse Experimente vornehmen, um die Wirklichkeitsnähe der häufig dargestellten Musikszenen mit Harfenspiel nachzuprüfen. Bevor man aber mit bindenden Resultaten rechnen darf, welche größtenteils vom Problem der Einstimmung abhängen, gilt es, sich mit der technischen Seite der Saitenbefestigung und -einstimmung zu befassen. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß die altägyptischen Harfen nicht wie unsere Saiteninstrumente eingestimmt wurden. Wohl befinden sich wirbelartige Gebilde am Instrumentenhals, sie dienen aber nicht zum Stimmen. Sie sind „rückständig“ angebracht, stecken im Rücken des Harfenhalses; auch sind sie nicht zum Drehen eingerichtet, sondern festgeleimt. So handelt es sich eigentlich nur um Haken, gleichsam Hemmvorrichtungen, welche das Abgleiten der mehrfach um den Hals gewundenen Saiten verhindern sollten. Daraus geht nun aber hervor, daß man das Instrument von dieser Seite aus nicht einstimmen konnte, im Gegensatz zur antiken Leier, bei welcher dies dank der horizontalen Lage des Joches möglich war. Bei der Harfe müssen dagegen die Saiten fest angezogen und stramm um den Hals

¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel). Ägypten-Artikel.