

DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER MUSIKALISCHEN SYMBOLIK

VON MARIUS SCHNEIDER

Untersucht man die Quellen, aus denen wir heute noch einige Erkenntnisse über die ursprüngliche Bedeutung der Musik zu schöpfen vermögen, so wird man zunächst durch die Einheit oder die große Ähnlichkeit der um diesen Grundgedanken entwickelten Ideen überrascht. Es ist ganz gleich, ob man die Dokumente der alten Hochkulturen zu Rate zieht oder die heute noch in stein- oder metallzeitlicher Kultur lebenden Völker befragt; man stößt immer wieder auf dieselben Auffassungen. Zwar werden die Gedanken bald mehr in philosophisch abstrakter Weise, bald in rein praktischer oder magischer Denkungsart vorgebracht. Auch wechseln die Symbole oft auf Grund der kulturgeographischen Bedingungen eines Bezirks, aber die Grundanschauungen bleiben stets dieselben. In den Hochkulturen zeichnet sich eine starke Tendenz zur systematischen Darstellung ab, bei den Naturvölkern überwiegt das empirische Denken.

Es hat den Anschein, als ob die elementaren Vorstellungen einer sehr alten gemeinsamen Quelle, wahrscheinlich schon den sogenannten Grundkulturen der Menschheit entsprungen wären, um sich dann im Laufe der Jahrtausende zur Grundlage einer musikalischen Symbolphilosophie zu entwickeln, die in den spätmegalithischen Kulturen ihren Höhepunkt erreicht und über die Antike hinweg zum Teil bis in unsere Zeit weiterlebt. Wenn wir in den folgenden Abschnitten besonders indische Überlieferungen bringen, so geschieht dies nicht, weil wir der indischen Kultur bei der Behandlung des gegebenen Themas etwa eine größere Bedeutung zumessen möchten, sondern nur um der Dokumentation dieser kleinen Studie eine gewisse Einheitlichkeit zu verleihen. Dazu tritt noch der Umstand, daß die indische Tradition der menschlichen Zerstörungswut nicht in dem Ausmaße wie viele andere Überlieferungen anheimgefallen ist. Ihre Texte sind weniger bruchstückhaft und infolgedessen besser geeignet als z. B. die der ägyptischen Denkmäler. Weitere Belege für die hier etwas kurz behandelten Naturvölker finden sich in dem Aufsatz des Verfassers „Primitive Musik“ in der *New Oxford History of Music* (im Druck). Für Parallelerscheinungen im heutigen europäischen Volkstum werden vorwiegend spanische Belege herangezogen, weil das Material der iberischen Halbinsel bis heute noch sehr wenig berücksichtigt und bearbeitet worden ist.

1. Wort und Klang

Der biblische Satz „Im Anfang war das Wort“ ist kein Hochkulturprodukt, sondern gehört bereits zu dem ältesten Gedankengut der Menschheit. Selbst die in wilden Horden lebenden totemistischen Uitotos

des südamerikanischen Urwaldes besitzen eine Überlieferung, in der es heißt „Im Anfang gab das Wort dem Vater den Ursprung“. Unter dem Begriff „Vater“ verstehen diese primitiven Volksstämme den höchsten Himmelsgott¹. Diese Vorstellung hat u. a. die Kulturkreishistoriker in konsequenter Weise dazu geführt, einen Teil der hier zu behandelnden Tradition als die Reste einer göttlichen Uroffenbarung an die Menschheit zu deuten. (Eine knapp gefaßte Erörterung dieses Problems gab neuerdings W. Koppers in der Vierteljahrschrift „Wissenschaft und Weltbild“², in welcher er unter dem Titel „Die Herkunft des Menschen“ insbesondere die Frage von Paradies und Sündenfall behandelt.)

Der Begriff „Wort“ scheint aber nur in unvollkommener Weise den ursprünglich gemeinten Sachverhalt wiederzugeben, denn es handelt sich hier eigentlich um etwas, das genetisch offenbar noch älter ist als jedes bestimmte Wort und jeder logisch festumrissene Begriff. Es geht hier um etwas Primäres und Überbegriffliches und, zum mindesten für das logische Denken, um etwas letztthin undefinierbares und eigentlich unbegreifliches. Die alten Ägypter nannten dieses primäre Element ein *L a c h e n* oder den *S c h r e i* des Gottes Thot. Die vedische Tradition spricht von einem *T o n* oder von einem *K l a n g* (*svara*) und meint damit das erste noch unstoffliche Sein, das aus der Stille des Nichtseins aufklingt, sich allmählich in Materie verwandelt und dadurch zur geschaffenen Welt wird.

Von dieser Priorität des Klangs dürfte auch Goethe etwas empfunden haben, als er in seinen Maximen schrieb: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte.“ Auch Anandavardhana (9. Jahrh.) formulierte in seinem Dhavanýáloka (ein indischer Traktat über den Stimmungsausdruck in der Poesie) den Gedanken, daß der reine Klang einen höheren Substanzgrad besitze als das gesprochene Wort³. Für diesen Dichterphilosophen ist der Klang (*dhvani*) die Seele der Poesie. Der ausgesprochene Satz muß korrekt und klar sein. Aber er ist nur ein Mittel, um Tieferes zu sagen, denn das letztthin Unaussprechliche kann nur durch den *dhvani* vermittelt werden, d. h. durch den Grundton, der sich durch das ganze Gedicht zieht und der das mittels Worte Angedeutete in uns erst zur Wirklichkeit werden läßt. Dieser tiefere Sinn des Klangs, der unter Umständen sachlich vom Wortsinn des ausgesprochenen Satzes völlig verschieden sein kann (Metapher), tritt nur ganz langsam an unser Gefühl heran. Erst nachdem das gesprochene Wort verklungen ist, beginnt er in uns „dem Nachhall einer Glocke gleich“ zu vibrieren.

Man kommt also der ursprünglichen Vorstellung wahrscheinlich näher, wenn man den logisch schon zu stark umrissenen Ausdruck „Wort“ durch die weniger scharf abgegrenzten und allgemeineren Begriffe „Schrei“,

¹ Th. Preuß, Religion und Mythologie der Uitoto. Lpz. 1921, Bd. I. S. 25.

² Jahrgang 2, Heft 2. Wien 1949.

³ H. Jacobi, Anandavardhana's Dhavanýáloka, Zeitschr. d. D. morgenl. Gesellschaft 1902 (56) S. 582 ff.

„Klang“ oder „klingende Silbe“ ersetzt, die ebenfalls die primäre musikalische Substanz in sich bergen, aber noch durch keine allzu genau abgegrenzte Bedeutung eingeengt sind. Erst im Laufe der Schöpfung, deren Fortgang man sich als eine zunehmende Abgrenzung (Tonbildung) und spätere Materialisierung der Ausstrahlungen des Urklangs vorstellt, erhalten die Klänge einen bestimmten Sinn und bilden (indem sie sich aneinanderfügen) inhaltlich klar bestimmte Worte und Sätze und schließlich, im Zuge ihrer Verstofflichung, konkrete Dinge. Auf dieser Vorstellung der Genesis aus dem Klang begründet sich wohl ebenso die Identität eines Dings mit dem Namen, der es bezeichnet, wie das philosophische Wortspiel, das vom ägyptischen Altertum bis zu den griechischen Kosmogonien eine nicht geringe Rolle spielt. Wir werden solche Beispiele im Laufe dieses Aufsatzes anführen.

Nur wenig Nutzen hat die wissenschaftliche Forschung bis jetzt aus der großen Entdeckung E. Selers gezogen, daß die seltsamen mexikanischen Götterbilder keineswegs Produkte einer zügellosen Phantasie sind, sondern aus einer durchaus konsequenten Zusammenstellung von Klangsymbolen und mythologischen Attributen entstanden sind⁴. Bei der Analyse dieser Denkmäler stellte der obengenannte Berliner Gelehrte fest, daß sich aus der Anordnung dieser Zeichen zwar nie ein grammatisch geordneter Satz, wohl aber ein völlig eindeutiger Gedankengang ergibt. Für die hier aufgeworfene Frage ist besonders die Tatsache hervorzuheben, daß alle gleichlautenden Worte, ohne Rücksicht auf ihre verschiedene Bedeutung, durch das gleiche Zeichen dargestellt werden. Alles, was homophon ist, hat ursprünglich den gleichen Wert, und so verschieden die damit gemeinten Dinge auch sein mögen, so verbindet sie dennoch die Substanz ihres Namens, d. h. der Klang, der ursprüngliche Kern, aus dem sie geboren sind. Sie stellen nur verschiedene Triebe einer gemeinsamen Klangwurzel dar.

2. Schöpfung

Verstehen wir nun unter „Wort“ etwas, was durch seinen Inhalt genauer abgegrenzt und stärker eingeengt ist als der Klang, so muß dieser älter sein als das Wort. Gab also „ein klingender Rhythmus Gott Vater den Ursprung“, so dürfte — falls logische Kategorien hier überhaupt noch gelten können — der Klang auch älter sein als Gott.

Das Johannesevangelium (I, 1) sagt: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort“. In der Vedanta-Philosophie, die den Rigveda kommentiert, heißt es, daß die Götter und die übrige Welt im Vedawort enthalten seien und daß der Schöpfergott, während er die Welt bildete, sich an diesen Rhythmus erinnerte (sich den Rhyth-

⁴ E. Seler, Der Charakter der aztekischen und der Maya-Handschriften, Zeitschrift für Ethnologie 1888 (20) S. 1 ff.

mus er-innerte?) und ihn zur Richtschnur für die Schöpfung nahm⁵. Der Aitareya Upanishad (I, 4) schließt den Urklang in das Weltenei ein: „Als Atman die Welt bebrütete (der Ausdruck „brüten“ kommt auch in Genesis I, 2 vor), da spaltete sich sein Mund wie ein Ei. Aus dem Mund entsprang die Rede und aus dem Mund Agni (Feuer)“⁶. Nach Rigveda III, 31, 10 haben die Angiras mit ihren Gesängen das Licht und die Welt erschaffen. In der javanischen Kosmogonie wird der Schöpfer selbst erst von einem höheren Wesen erschaffen, das dem Auge nicht bildlich vorstellbar ist und sich wahrscheinlich nur durch Glockentöne kundgibt⁷.

Auch der Samgīta ratnākara (I, 2) setzt den Klang als primäres Element ein. Im latenten Zustand (an-āhata) erschafft er den Atman (Weltseele) und das Manas (Wille, Verstand). Als tätiges Prinzip (āhata) hingegen erzeugt er den Lebensatem und die Hauptorgane der Lebewesen. Bei dieser Theorie ist allerdings zu berücksichtigen, daß sie sehr spät ist (13. Jahrh.) und in eine Zeit fällt, in der die Gottesidee ihre anthropomorphe Gestaltung verloren hat. Die Frage, ob der Klang jünger oder älter ist als der Schöpfer oder ob er mit Gott identisch ist, dürfte im Grunde gegenstandslos sein, weil die Zeit und die Hierarchie der Werte überhaupt erst nach dem Schöpfungsakt entstanden sein können. Soll die Frage aber dennoch aufgeworfen werden, so kann nur die Priorität oder die Simultaneität des Klanges angenommen werden. Aus Anandavardhanas Äußerung, daß der Ton erst nach dem Aussprechen der Worte erkennbar ist, kann man dem Klang keine sekundäre Stellung zuweisen, weil der Philosoph in seinem Werke von irdischer Dichtung spricht, die über das Wort erst wieder zum Klang vorzudringen oder, besser gesagt, zurückzukehren versucht.

Eine Stelle des Brihadāraṇyaka Upanishad hält die drei Hauptbegriffe — Klang, Wort, Sprache — etwas besser auseinander als die meisten Übersetzungen der übrigen Traktate dieser Art: „Am Anfang war nichts, denn die Welt war umhüllt vom Tode, vom Hunger, denn der Tod ist Hunger. Da schuf er das Manas (Wille, Verstand), denn er wollte körperhaft sein. Er wandelte lobsingend: Da ich lobsang (arc), ward mir Freude (ka); und es entstand Wasser. Dies ist das Wesen des Strahls [arka; Wortspiel mit arc und ka]. Der Rahm des Wassers wurde gekernt und es entstand die Erde. Dabei erhitzte er sich, und es entstand das Feuer aus seinem Saft. Er teilte sich in drei Teile (Feuer, Sonne, Wind) und war so als Lebenshauch dreifach ausgebreitet. Er begehrte aber ein zweites Selbst [Leib] zu haben. Da pflog er als Manas mit der Rede [Silbe?] Begegnung, er, der Hunger, der Tod! Was sich als Samen ergoß, das war das Jahr, die Zeit . . . Er trug es so lange wie ein Jahr ist und ließ es nach Ablauf dieser Zeit aus sich hervorgehen. Gegen Selbiges, nachdem es geboren war, sperrte er den Rachen auf; da schrie es „bhan“ [Rede] und daraus entstand die Sprache . . . dann schuf er mit der Rede die Verse des

⁵ P. Deussen, Das System des Vedanta. Lpz. 1906, S. 75.

⁶ P. Deussen, Opus cit. S. 16.

⁷ A. Bastian, Vorstellungen von Wasser und Feuer, Zeitschrift für Ethnologie I S. 375.

Rigveda . . . und die Opfertiere. Alles was er immer schuf, das beschloß er zu verschlingen . . . ; und jeder [Mensch] wird zum Verschlinger des Weltalls, jedem dient das Weltall zur Speise, wer also das Wesen des Aditi (Unendlichkeit) versteht“⁸.

Aus einer gesungenen mystischen Silbe (Schrei, Urklang) des *L o b e s*, die der unruhige Tod bzw. der Hunger ausstößt, wird die Welt geboren. Aus voller Brust *l o b s i n g e n* (*arc*) ist im vedischen Vokabular gleichbedeutend mit *a n s c h w e l l e n* und *w a c h s e n*⁹, und daher erzeugt der aufklingende Urton die ganze Welt, indem er sich allmählich materialisiert. Aus dem lobsingenden Atem entstehen die Gewässer, das Feuer, die Gestirne und die Erde. Aus der Hochzeit des Klangs und der Zeit entspringt die Musik, d. h. in der Zeit geordnete Töne und Worte und die gehobene Rede der *Saman-veda*-Psalmodie. Die Sprache verdankt ihren Ursprung dem Schrecken, demzufolge sich der ursprüngliche musikalische Glanz der „Rede“ zum Sprachton verdunkelte.

Das Preislied des Todes, der Schrei oder das Lachen stellen die Urmusik dar, die den Kosmos gebärt. Die durch musikalische Töne geformte Kunst der Musen dagegen scheint keine eigentliche Schöpfungsmusik, sondern nur eine Analogiebildung mit magischer und lebenserneuernder Kraft zu sein. Die griechische Mythologie berichtet, daß der Berg Helikon vor Freude über die Musik der Musen bis in den Himmel gewachsen sei. Sang man dem Häuptling Ibrahim ein Loblied, so wuchsen ihm die Haare 1 Meter lang vor Zufriedenheit¹⁰. Der Klang ist die Ursubstanz aller Dinge, und zwar auch dort, wo er für den gewöhnlichen Menschen nicht mehr direkt wahrnehmbar ist. Das Lied des Todes ist die schöpferische *T a t*, aus der das Leben sprießt. Die Wohnung des Todes ist das Dunkel der Nacht, der offene Rachen des Hungers. Sie wird auch als Schießbogen oder als die wasserreiche Höhle des kraftspendenden Schlafs oder des Traums (des Unbewußten) bezeichnet, die alles verschlingt, um es dann in verjüngter und gekräftigter Form wieder auszuspeien. In der Vorstellung der Naturvölker sind es die Geister (die Seelen der toten Ahnen), die in Felsenhöhlen, in hohlen Bäumen oder in alten Schiffen (Begräbnisstätten) hausen und alles Lebende an sich ziehen, sei es um ihm neue Kraft zu verleihen oder um sich selbst zu regenerieren und in neuer Gestalt (Enkel, Urenkel) ins Leben zurückzukehren. Zwar ist es dem gewöhnlichen Menschen nicht möglich, diese toten Seelen zu sehen, aber man kann sie hören, wenn sie im Dunkel der Nacht oder an den Wasserfällen der Berghöhlen tanzen und stöhnen. Manchen Menschen (besonders den Medizinmännern) erscheinen sie auch im Traum und schenken ihnen ein wunderkräftiges Lied, das meistens in einem Heilgesang besteht. Der singende Tote ist ein Symbol des kraftspendenden Schlafs, der das Bewußtsein nimmt, um neue Kraft bzw. musikalische

⁸ P. Deussen, 60 Upanishads des Veda, Lpz. 1905 S. 383–384.

⁹ A. Bergaigne, Etudes sur le lexique du Rigveda. Journal asiatique. 1884 (4) S. 198.

¹⁰ L. Frobenius, Atlantis VII (Sudan). Jena 1921. S. 182.

Substanz und Inspiration zu verleihen. Der Traum als Quelle der Inspiration ist ein Gemeinplatz der gesamten Naturvölkermythologie. Der Ton ist bald das Vehikel des Toten, bald der Tote selbst. Er stellt den Augenblick dar, in dem das erste Licht (Feuer) des Tages aus den Gewässern der Nacht hervorbricht, das lebenzeugende Lied wie ein Pfeil dem Mund entflieht, die Morgenröte aus der dunklen Höhle tritt, der Donner dem Blitz folgt. Der Lichtklang steht zwischen Tag und Nacht, zwischen Klarheit und Dunkelheit, zwischen Feuer und Wasser. Das leise Summen entspricht der Nacht, der Schrei dem hellen Tag, der Schöpfer-ton dem Zwielflicht der Morgenröte. Nach aztekischer Sage holt Tezcatlipoca, der Gott der Unterwelt, die Musik aus dem nächtlichen Sonnenhause (Steinhöhle). In der japanischen Legende lockt das Lachen von 800 Myriaden Göttern die Sonne aus der dunklen Höhle. Wollte man die Terminologie A. Schopenhauers verwenden, so müßte man den Ton zwischen „Vorstellung“ und „Wille“ stellen. Jedoch soll hier nicht übersehen werden, daß Schopenhauer die Musik, im Gegensatz zur Vorstellung (Licht), als den Ausdruck des Willens und des dunklen Unbewußten der Natur betrachtet, während die alte Welt der Musik eine Mittelstellung einräumt.

3. Opferlehre

Dieser schöpferische Lichtklang, der zwischen Tag und Nacht, Frühling und Winter bzw. Feuer und Wasser steht, hat eine duale Natur. Er ist das Produkt eines dauernden Wechsels zwischen Spannung und Entspannung und entsteht aus dem Kampf („Krieg“) zwischen den zwei antagonistischen Kräften des Weltalls. Er stellt weder die eine noch die andere Kraft dar, sondern er drückt die Beziehung zwischen den zwei Gegenpolen aus. Er ist der Pfeil, der dem Bogen und der Sehne entspringt. Das philosophische System des Vedanta bezeichnet diese ununterbrochene Auseinandersetzung als die „Reibung“ oder als das „Opfer“, durch welches der Dualismus der Welt überwunden und fruchtbar gemacht wird. Mittels der Reibung geht jeder Tod allmählich ins Leben und jedes Leben in den Tod ein.

In den letzten Zeilen der oben zitierten Brihadâranjaka-Stelle wird dem Asketen die dauernde Schöpfung und Zerstörung (Verschlingung) des eigenen Werkes als der wahre Heilsweg empfohlen. Diese Sätze spiegeln die Phase der Opferlehre wider, auf der die alte Kosmogonie, die Kultformen und Lebensideale aufgebaut sind. Das Opfer ist das Vehikel, der schwirrende „Pfeil“ der Silbe OM oder der Weg, auf dem, mit dem und durch den der Mensch den Dualismus der Welt überwinden kann. Die ganze Strecke, die er durchwandert, wird ihm nur in dem Maße zum Gewinn, als er sie hinter sich zurückläßt, ebenso wie eine Melodie nur dadurch fortschreitet, daß ein Ton immer dem anderen weicht, zugunsten des anderen stirbt.

Dieser Satz gilt ebenso für die Götter wie für die Menschen. Er gilt aber nicht nur für die Individuen, sondern auch für die Beziehung der ver-

schiedenen Generationen unter sich, denn jeder Mutterschoß ist ein Grab, in das die Opfergaben des Lebens gelegt werden, um den in der Höhle weilenden Tod in neues Leben zu verwandeln. Auf der gleichen Anschauung beruht auch der religiöse Opferritus, in dem die Menschen und die Götter sich gegenseitig Opfer bringen. Da nun der Klang die Ursubstanz der Welt und zugleich das einzige Verbindungsmittel zwischen Himmel und Erde darstellt, so bildet die Spende des Klangs die vornehmste Opfergabe. Daher *singen* die Sterblichen den Göttern beim Trinkopfer ihre „glänzenden Hymnen“ oder „Pfeile“ (Rigv. X, 42, 1), während die dadurch ernährten Götter den Menschen den donnernden Blitz und den Regen spenden. Das Sâmaavidhâna Brahmana teilt jedem Gott sogar einen bestimmten Ton als Speise zu¹¹. Im alten Mexiko galten die Menschen, insbesondere die Krieger, als die Ernährer der Götter¹². Der Klang als Speise findet sich heute im Orient in der Sitte wieder, Buchstaben sakraler Texte (erstarrte Klänge), die in einer Flüssigkeit aufgelöst werden, zu trinken. Auch Ezechiel (II, 9—10 und III, 1—3) muß eine Schriftrolle voller „Klage, Ach und Weh“, die Gott ihm schickt, verschlucken. Wer dies tut, wird Träger einer höheren Kraft oder Verantwortung. In Ruanda heißt „die Trommel essen“ soviel wie „König werden“¹³.

Die grundsätzliche Auffassung des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern scheint folgende gewesen zu sein: Die wahren Götter sind Tote, während die Menschen lebendige Wesen sind. Die halbtoten Götter sind die bösen Geister, die stumm und taub sind und sich dem Opfer ihrer Substanz zu entziehen versuchen. Sie können nur dadurch zu wahren Toten, d. h. zu segenspendenden Göttern werden, daß man sie mit den mystischen Pfeilen (Silben) des menschlichen Gesanges in ihren wasserreichen Höhlen (Wolkengebirge) endgültig tötet. Dadurch erreichen sie erst ihren eigentlichen Seinszustand. Sind sie aber zu singenden Toten geworden, so spenden sie im Donner den fruchtbaren Regen¹⁴. Tote können nur durch das Opfer eines Lebenden, und Lebende nur durch das Opfer eines Gottes erlöst werden. Dieser Gedanke lebt auch in der europäischen Volksüberlieferung noch fort. In dem von A. Le Braz (*La légende de la mort*, II p. 36) veröffentlichten bretonischen Märchen bittet die in Gestalt eines Hasen (Mond- und Wolkensymbol) büßende Totenseele den Jäger, nochmals auf sie zu schießen, da sie erst nach siebenmaliger Tötung erlöst werden kann. Die Toten gelten als versteinerte, singende Wesen. Die spanische Sprache hat bis zum heutigen Tage diese alte megalithische Ideenverbindung von „Gesang“ und „Stein“ in dem Worte *canto* erhalten. *Encantar* muß ursprünglich

¹¹ M. Schneider, *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y escultura antiguas*. Barcelona 1946. S. 109.

¹² E. Seler, *Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco*. Gesammelte Schriften III. Berlin 1908. S. 285—286.

¹³ W. Schilde, *Die afrikanischen Hoheitszeichen*. Zeitschr. f. Ethnologie 1929 (61) S. 119.

¹⁴ M. Schneider, *La cancion de lluvia*. Anuario musical 1949 (4).

nicht nur „verzaubern“, sondern genauer durch Gesang versteinern (töten) bedeutet haben. Des encantar aber heißt wohl jemanden mittels eines Liedopfers aus der Traumhöhle (Tod, Versteinering) zum Leben aufrufen.

Der dauernde Wechsel von Aufbau und Zerstörung, von Geburt und Tod oder von Tag und Nacht läßt alle Kräfte der Welt periodisch auseinander-treten und dann auf dem Opferaltar der klingenden Morgenröte wieder zusammenfließen, um aus den alten sterbenden Werten das neue Leben zu schaffen. Auf dieser dualen Struktur der Welt beruhen die Dynamik des Lebens und die Wechselbeziehung zwischen Himmel und Erde. Altäre sind Opferstätten, und als solche gelten insbesondere hohle Bäume, Felsenhöhlen, Schiffe, Steintische, Wegekreuzungen, Märkte, Grab- und Geburtsstätten, auf denen Sterbliche und Unsterbliche sich treffen, verhandeln und Werte austauschen. Dieser dauernde Opfergang wird oft durch die (auf eine Trommel gespannte) Haut eines geopfertem Wesens versinnbildlicht. Das Opfer der Haut, das mit der Beschneidung beginnt, tritt in den verschiedensten Formen im Laufe des Lebens immer wieder hervor und endet mit der rituellen Skalpierung, durch die der Mensch seine eigene Haut „zu Markte trägt“.

Eines der anschaulichsten Sinnbilder dieses ununterbrochenen Opfergangs der Geschlechter bildet die Sanduhr, bzw. die mit der Haut eines Opfers bespannte Trommel in Sanduhrform, die Shiva, der Gott der dauernden Zerstörung und des Wiederaufbaues, beim Tanze schlägt und alle sieben Jahre einmal wendet. Man pflegt das Fell eines solchen „Altars“ mit Blut- oder Fettspenden einzureiben, damit die Stimme, die sich unter der Hand des Trommlers aus der Haut erhebt, lebenszeugend wirkt.

In dieser Trommel gewinnt die duale Grundstruktur bzw. die Gegenseitigkeit des Opfers eine außerordentlich anschauliche Form. Dieses Instrument besteht, ähnlich wie der Buchstabe X und die Gestalt Shivas selbst, aus zwei gegensätzlich orientierten dreieckhaften Hohlräumen gleicher Gestalt und ist oft auf der einen Seite mit einem männlichen und auf der anderen Seite mit einem weiblichen Tierfell bespannt. Ebenso gelten Tod und Leben oder Himmel und Erde als gegensätzliche, aber auch analoge Werte, aus deren dauernder Vermischung sich das Leben im Schmelztiegel des Opfers sterbend erneut. Was die heutige Logik als gegensätzlich und unvereinbar ansieht, bildet in der alten Welt nicht nur eine vitale, sondern auch eine begriffliche Einheit. Daher werden in den alten Sprachen so häufig gegensätzliche Begriffe durch das gleiche Wort (d. h. durch den gleichen Klang) bezeichnet. Altägyptisch an bedeutet sowohl „Berg“ wie „Tal“; qen „stark“ und „schwach“; xenp „geben“ und „nehmen“. Im Lateinischen wird jubulare sowohl für den kriegerischen Schrei des sieghaften Raubvogels (jubilat miluus) wie für „jubeln“ (besonders im rituellen Gesang) gebraucht. Da die Vorzeit mehr in zeitlichen als in räumlichen Begriffen dachte, so bildeten solche Worte keine Gegensätze, sondern

drückten Verhältnisse oder Zeitabläufe aus. An Stelle einer logischen Gegensätzlichkeit tritt die dynamische Evolution oder der Ausdruck einer funktionellen Beziehung zwischen zwei Polen. Solche doppel-sinnigen Begriffe können auch durch Varianten im klingenden Wortrhythmus ausgedrückt werden: *Jugulare* = den Hals abschneiden und *jocular* = scherzen, spielen. Bei den Naturvölkern wird sehr oft der Ausdruck „ein Lied transportieren“ (singen) gebraucht, worunter man bald das Vorwärtsstoßen oder „Abschießen“ eines Liedes, bald das Fortziehen (eines Wagens bzw. eines Liedes) versteht. Im spanischen Volksmund heißt es bald *echar* (werfen), bald *tirar* (sowohl „ziehen“ wie „werfen“) und *cancion*. Vielleicht entspricht auch dem Begriff *canto* (Stein und Gesang) die Beziehung *Schweigen* und *Singen*.

Die philologische Methode pflegt solche phonetischen Konkordanzten gerne als ein späteres Zusammenfallen von ursprünglich verschiedenen Wortwurzeln zu erklären. Wie die Dinge anfänglich gelegen haben, dürfte aus Mangel an Belegmaterial meist schwerlich festzulegen sein; aber die Sprachwissenschaft wird nicht umhinkönnen, mit diesem geistesgeschichtlichen Phänomen rechnen zu müssen, denn es gibt eine ganze Reihe gewichtiger Gründe, die darauf schließen lassen, daß, zumindest in der Mystik, die Vereinigung verschiedener Begriffe in gleichlautenden Worten oder ähnlichen Wortrhythmen angestrebt wurde¹⁵.

Nun ist die Welt dreiteilig: Himmel, Erde (Menschheit) und Unterwelt entsprechen in der mystischen (anthropomorphen) Topographie dem Kopf, dem Rumpf und dem Unterkörper eines kosmischen Riesen dualer Natur und treten (in mikrokosmischer Form und als Symbolwerte von analoger Bedeutung) beim Menschen als Mund, Magen und Geschlechtsteil oder Fuß wieder auf. Jeder dieser drei Zonen entspricht eine Höhle. In der Natur sind es insbesondere die wasserreiche Wolke, die Felsenhöhle und das Meer. Beim Menschen sind es die Mundhöhle (zuweilen auch der Kropf), der Magen und der Mutterleib. Der Kopf entspricht dem Anfang aller Dinge; Knie und Fuß bedeuten das Ende. Nimmt der kosmische Riese eine Kugelgestalt oder eine Hockerstellung (Bestattungsform) an, so berührt sich die Todeszone mit dem Lebensanfang. Daher liegt in den niederen Religionen das Hauptgewicht der Riten auf der utilitarischen Verbindung der dritten und der ersten Zone, während die höheren Religionen dem Ritus der oberen Zone, d. h. dem reinen Lobgesang, einen höheren Rang zuerkennen.

Stampft der Mensch in rhythmischer Fruchtbarkeitstanz den Boden mit dem Fuße, oder verschenkt er seine sexuelle Kraft, so wird ihm der Segen der Fruchtbarkeit der Erde oder die Wiederauferstehung im Sohne zuteil. Im „Verdauungsfeuer“ (Vedanta) vollzieht die Erde bzw. der Mensch die Verbindung von Ober- und Unterwelt mittels heiliger Opferspeisen. Spendet der Mensch aus dem Schatze seines Lebensatems, so bringt er ein dem Himmel (Kopf) analoges Opfer dar. Daher ist Singen

¹⁵ M. Schneider, *El origen musical* . . . S. 256 u. Anhang III.

die von den Göttern meist erwünschte und zugleich edelste der Opfergaben, mit denen die Sterblichen die Götter zu ernähren vermögen. Der Satz „Beim Klang unsrer Lieder spürt Indra seine Größe wachsen“ (Rigveda VI, 37, 5) ist völlig wörtlich zu verstehen. Die Götter wachsen durch den Gesang der Menschen. Arc (sanskrit) heißt „etwas tun, etwas durch Gesang erreichen“ und „lobsingen“. Man besingt nicht die Kraft des Indra, sondern man ersingt dem Gotte seine Kraft. Ein „Opfer singen“ heißt „ein Opfer durchführen“¹⁶, eine Tat vollführen. Aber indem der Mensch lobsingt, opfert er nicht nur, sondern er erneuert und reinigt sich selbst.

Auf der oben erwähnten Dreiteilung der Welt beruht nicht nur der im fernen Orient noch stark gebrauchte rituelle Wechsel von Kopf-, Brust- und Bauchstimme, sondern wahrscheinlich auch die von den mittelalterlichen Theoretikern noch als toter Ballast und unverstanden mitgeschleppte Unterscheidung von musica mundana, humana und instrumentalis. Die musica mundana, die gemeinlich als der Klang der Gestirne oder der Proportionen erklärt wird, entspricht dem Kopf des Weltriesen (Gesang), die humana (die Geräusche in den „Höhlen und Arterien“ des Körpers) dem Magen und die instrumentalis dem Unterkörper. Letzteres würde auch erklären, warum gerade in der Ideologie der Musikinstrumente den sexualen Vorstellungen ein so großer Platz eingeräumt wurde.

Die anthropomorphe Darstellung des Weltalls mittels eines kosmischen Riesen dualer Natur wird auch oft durch zwei Brüder (Zwillinge) dargestellt. Sie scheint auch noch in der alttestamentlichen Überlieferung eine Rolle zu spielen. Tubal und Tubalkain stellen wahrscheinlich die beiden Aspekte des dualen Wesens dar, welches in der Mythologie gewöhnlich in einen hellen und einen dunklen Bruder, in einen Hirten und einen Jäger oder in einen Sänger und einen Schmied aufgeteilt wird. Die Höhle des Schmieds und Instrumentenbauers ist eine sehr weit verbreitete Vorstellung, nicht nur weil sich zwischen Hammer und Amboß das Opfer vollzieht, aus dem der schöpferische Ton aufklingt, sondern weil das Musikinstrument, genau so wie der Gesang, eine mystische Waffe ist. Das Musikinstrument wird aber erst dann zur Waffe, wenn sein Herr ihm das unumgängliche Opfer gebracht hat. In den Spielmannsgeschichten der Sahel (L. Frobenius, Atlantis, S. 56—57) kommt ein Sänger zu einem Schmied, um sich eine Laute bauen zu lassen. Nachdem das Instrument fertiggestellt ist und der Sänger darauf zu spielen beginnt, stellt er fest, daß es schlecht klingt. Darauf sagt der Schmied: „Dies ist ein Holz. Es kann nicht singen, wenn es kein Herz hat. Das Herz muß Du ihm geben. Das Holz muß auf Deinem Rücken mit in den Kampf ziehen. Das Holz muß widerklingen beim Schwerthieb. Das Holz muß niedertropfendes Blut aufsaugen, Blut von Deinem Blute, Atem von Deinem Atem. Dein Schmerz muß werden sein Schmerz, Dein Ruhm sein Ruhm.“

Der Mensch mag handeln, wie er will; doch solange er atmet, wird er nicht umhinkönnen, sich zu „zerreiben“, d. h. den Göttern und den toten Ahnen seinen Odem zu opfern. Aber größer ist seine Opferkraft und damit auch sein Rechtsanspruch den toten Ahnenseelen gegenüber, wenn

¹⁶ A. Bergaigne, Op. cit. S. 198.

er seinen Atem singend spendet. Der rituelle Gesang (Sâman) ist die Beziehung (Reibung) der zwei Lebenspole: S â (= sie) und a m a (= er). „Er ist auch der udghîta, denn dieser ist der Hochgesang, durch dessen Atem die ganze Welt erhalten wird. Der Wohllaut ist das eigentliche Sâman. Darum, wer des Priesteramtes walten will, der wünsche seiner Stimme Wohllaut“¹⁷.

4. Gesänge

Es gibt verschiedene Wege, auf denen wir wieder eine genauere Vorstellung der alten Ritualgesänge gewinnen können: die literarischen Aufzeichnungen, die späten musikalischen Notationen und die bis zum heutigen Tage mit größter Zähigkeit festgehaltenen Traditionen vieler Naturvölker und verschiedener Hochkulturen, insbesondere derjenigen Ägyptens, Tibets, Chinas, Indiens und Indonesiens.

Zum ältesten Kulturgut gehören zweifellos die im Totemismus wurzelnden Gesänge, in denen ein Naturgeräusch (Donner, Meeresrauschen) oder die Stimme (d. h. die innere Substanz) eines Tieres nachgeahmt wird, das die Ahnenseele des Stammes, der Familie oder des Sängers selbst (Individualtotemismus) in sich birgt. Totem ist jedes von einem göttlichen Ahnen (Totemgott) geschaffene Ding. Totemträger ist der Mensch, dessen Ahne ein Totemgott war und der nach dem Tode (Versteinerung) dieses Gottes für die Erhaltung und Vermehrung des bestehenden Totems verantwortlich ist. Diese Aufgabe erfüllt er durch die rituelle Wiederholung der Opfergesänge, die sein mystischer Ahne bei der Erschaffung des Totems mit Waffen tanzend vortrug. Je realistischer die Imitation dieses Schöpfungsgesanges ausfällt, um so stärker identifiziert sich der Sänger mit der Lebenssubstanz seines göttlichen Ahnen und dessen Schöpferkraft. Tierstimmenimitationen haben sich bis tief in die Hochkulturen hinein erhalten. Man findet sie in altägyptischen, tibetanischen und vedischen Traditionen wieder, in denen jedes Tier eine durch seinen mythologischen Standort fest umrissene Rolle spielt. Geier- und Adlerstimmen sind Tonsymbole des Neumonds¹⁸ und des Blitz- und Donnergottes; Froschstimmen¹⁹ erzeugen Regen und Fruchtbarkeit. Hymnen an den Gott Agni müssen mit bestialischer Stimme und Lieder an Vrihaspati nach Pfauenart gesungen werden²⁰. Je nach dem Gotte, an den sich die vedischen Priester wandten, änderten sie den Stimmklang. Vor Soma summten sie wie die Bienen, vor Indra brüllten sie wie die Stiere und wurden dadurch in ihrem Wesen zu Bienen oder zu Stieren.

An Stelle der Tierschreie scheinen später Gesänge mit mystischen Silben oder Worten getreten zu sein. Die vedischen Sänger pflegten zwischen die Silben der Sprache summende Bindelaute und unter oder über dem

¹⁷ Brihadâranjaka Upanishad I, 3 in: Deussen, 60 Upan. S. 390.

¹⁸ Rigveda IX, 97 (57).

¹⁹ Rigveda VII, 103.

²⁰ Chândogya Upanishad II, 21 (1).

Silbengesänge noch einen langgezogenen Bordunton mit der Silbe *h u m* zu singen. Die Sitte, an den Schluß sakraler Worte klangvolle Worte anzuhängen, ist heute noch in der syrischen und der koptischen Kirche²¹ und beim Koransingen üblich. Das gleiche geschieht auch im balkanischen und russischen Volkslied ebenso wie bei den Naturvölkergesängen²². Aus der Tatsache, daß die bei vielen Naturvölkern heute vorgefundenen Gesangstexte oft (auch für die Eingeborenen) völlig unverständlich sind, darf man nicht ohne weiteres den Schluß ziehen, daß diese sakralen Rezitative korrumpierte Texte darstellen, denn auch der (schriftlich fixierte) *Sâmanveda* enthält viele logisch sinnleere Stellen, und zwar auch dort, wo ein völlig klarer *Rigvedatext* das Muster der Textvorlage der *Sâmanmelodie* abgegeben hat. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die ältesten gesungenen Hymnen keine logischen Sätze enthielten, sondern nur aus mystischen Silben bestanden.

Durch die Wiederholung dieser Klänge (und der zuweilen damit verbundenen Pantomimen) wird, insbesondere in den Frühlingsriten, der Schöpfungsakt alljährlich wiederholt und der drohende Tod aufs neue abgewendet, bezw. fruchtbar gemacht. Dabei spielt die Zahl Drei und die Neun (drei mal drei) eine formgebende Rolle. Selbst „die Götter, da sie sich vor dem Tode fürchteten, flüchteten in die dreifache Wissenschaft und hüllten sich in die Metren (der Hymnen) ein. Aber der Tod erspähte sie daselbst; wie man einen Fisch im Wasser erspäht, in der Rede, im *Sâman*, im *Yayus* (Opfersprüche). Das merkten die Götter und flüchteten sich in den Klang . . . Der Klang; das ist jene Silbe, sie ist das Unsterbliche und das Furchtlose“ (*Chândogya Upanishad* I, 4, 1—3).

„Jene Silbe“ ist die Silbe *Om* (der Pfeil), die dem Weltenei, dem klingenden Ei des Brahman, entsprang. In diesem Laut sind drei *Morae* (*a, u, m*), in denen die ganze Welt „eingewoben und verwoben ist“²³. „In Gestalt des Lautes *Om* steigt jene Kraft, die den Weltenraum durchdringt, mit dem Odem empor und verbreitet sich wie der emporsteigende Rauch weiter und weiter, bis sie wie Salzklumpen im Wasser oder wie in der Hitze die geschmolzene Butter, schnell wie der Gedanke des Meditierenden, das Universum durchdringt“²⁴. Die ganze Welt entsteht und erhält sich durch den langgezogenen mystischen Klang der dreiteiligen Silbe *Om*; deren auslautendes *m* leise summend oder wie ein Glockenklang langsam verhallen soll. Dem aber, „der diese Silbe richtig zu singen vermag, ist unendliche Kraft gegeben... Darum murmelt man diesen Brahman in Gestalt des Lautes *Om* zwischendurch in den Sang; darum ist dieses Glied des Sanges *Prayâpati* (höchster Gott); und darum wird zu diesem Glied des Sanges, wird zu *Prayâpati*, wer solches weiß“²⁵.

²¹ D. Jeannin, *Le chant liturgique syrien*, *Journal asiatique* 1913 (2) S. 113.

²² P. Wirz, *Die Marind-anim* (Neuguinea). Hamburg 1925, Bd. III, S. 90.

²³ *Maitrayâna Upanishad*, VI, 3 in: Deussen, 60 Upan. S. 332.

²⁴ *Ibidem* VII, 11.

²⁵ *Nrisinhapûrvatâpaniya Upan.* I, 7 in Deussen, 60 Upan. S. 759.

Die Silbe Om bezeichnet auch den zentralen Teil (udghîta) des fünf- (und später sieben-) teiligen Sâman. Der Anfang dieses Gesanges wird mit dem Sonnenaufgang, die Mitte (udghîta) mit der Mittagszeit, der befruchtenden Sommerregenperiode und der Silbe Om, das Ende mit dem Sonnenuntergang symbolisch gleichgestellt. Nach Rigveda I, 173, 1—2 muß der sehr hoch angestimmte Mittelteil wie ein Vogel durch die Luft schwirren: „Er stimme den Gesang an, der schwungvoll ist wie ein Vogel. Wir wollen den erstarkten sonnenhellen Gesang singen... Es singe der Starke mit den Starken, die ihren Schweiß opfern, daß er wie ein hungriges Wild alle übertöne“²⁶.

Dieser dröhnende Mittelteil des Sâman, der die Mittagszeit symbolisiert, ist zugleich der große Licht- und Lebensspender: „Der dort glüht [Sonne], den soll man als den udghîta verehren, denn indem er aufgeht, lobsingt er für die Geschöpfe, verscheucht er Dunkelheit und Furcht... Auch sind dieser [Atem] und jener [Sonne] gleichartig. Heiß ist dieser und heiß ist jener. Als Klang bezeichnet man diesen, als Klang und (täglich) wiederkehrenden Neuklang auch jenen“²⁷. Der udghîta ist also der Hochgesang der Sonne, dem alles Licht entstrahlt. Da (im Sanskrit) Klang = svara und Licht = svar ist, so sind Klang und Licht auf Grund ihrer phonetischen (d. h. wesensmäßigen) Ähnlichkeit substanzial verwandt. Ebenso bedeutet die ägyptische Wortwurzel mui zugleich „Brüller“ und „Helligkeit“. Auch die Chippewa sprechen von einem Ton, der am Morgen im Osten erscheint²⁸. Überreste dieser Auffassung kommen auch in der nordischen Mythologie vor, in der das „Geräusch“ des Sonnenaufgangs die Erde täglich neu erschafft. Schon Jacob Grimm unterstrich in diesem Zusammenhang die Sprachwurzelverwandtschaft der Begriffe „heraustreten“ oder „heraus-schauen“ und „klingen“, ebenso wie den doppelten Sinn des Wortes svegel, das zugleich „Pfeife“ und „Licht“ bedeutet. Noch Gryphius sagt: „Der Mond pfeift sein Licht auf“²⁹. Auf Grund dieser Identität von Licht und Ton ist der Sänger im Rigveda ein svâbhânava, d. h. „der sein eigenes Licht hat“ (Rigveda I, 82, 2) oder „das Licht selbst ist“ (Rigveda I, 61, 3). Der Sänger Vasista ist der „Lichtbringer“ (Morgenröte), der von Mitra und Varuna (Tag und Nacht) gezeugt ist (Rigveda VII, 33, 11 u. 13).

Klang und Licht verhalten sich zueinander wie Wort und Erkenntnis. Der Schöpferklang ist die das Erkennen anbahnende Lichtwerdung, die Morgenröte bzw. das durch die Vereinigung des lunaren und solaren Prinzips entstehende „Ohrenlicht“ des Tai I Gin Hua Dsung Dschi.

Der hoch und schreiend angestimmte Opfergesang des udghîta war vielleicht eine ähnliche Erscheinung wie die Sâeta, deren hohe und mit schriller

²⁶ Vgl. hierzu K. Geldner, Zur Erklärung des Rigveda. Zeitschr. der D. morgenländ. Gesellsch. Bd. 71. S. 322.

²⁷ Chândogya Upanishad, I, 3 (1—2).

²⁸ F. Densmore, Chippewa music. Bur. of Americ. Ethnol. Washington 1910 Bull. 45 S. 4.

²⁹ J. Grimm, Deutsche Mythologie. Gütersloh 1874. S. 622.

Fistelstimme vorgetragene Melodie sich am Karfreitag an den nächtlichen Himmel Andalusien heftet. *Disparar una saeta* (eine Saeta singen) heißt wörtlich „einen Pfeil abschießen“, denn Saeta (= sagitta) bedeutet soviel wie Pfeil. Ebenso wird in der Mystik der Hindus die Silbe Om als ein klingender Pfeil oder als ein Nagel bezeichnet, der „die ganze Welt durchbohrt und zusammenheftet“³⁰. Auch die Schamanen „schießen“ ihre Medizinlieder. Vielleicht ist dieser klingende Pfeil auch mit dem ersten Sonnenstrahl zu identifizieren. Ob der Jodler (Wechsel von Kopf- und Bruststimme) ursprünglich etwas mit dieser Singart, die zwei verschiedene kosmische Zonen verbindet, zu tun hat, muß mangels ausreichender Dokumentation dahingestellt bleiben. Der Verfasser erinnert sich jedoch an ein Gespräch mit Kurt Huber, der den Jodler ausdrücklich als etwas ursprünglich „Frohes und zugleich tief Trauriges“ (also etwas Duales) bezeichnete. Eine Schweizer Volkstradition betrachtet den Eulenzug zugleich als Juchzer und Bußgesang eines Hirten³¹. Sicher ist jedenfalls, daß in der alten Lehre der schöpferische Aufschrei zugleich als schmerzhaft und erlösend betrachtet wird und, der dualen Struktur des Opferklangs gemäß, sowohl ein Weinen wie ein Lachen in sich schließt.

5. Primäre Tonsymbole

Daß diese Gesänge keine ästhetische Form, sondern nur die „richtige Stimme“ anstreben, geht aus dem oben Gesagten zur Genüge hervor. Die alten Hymnen versuchen sich der schöpferischen Ursprache zu nähern, denn die logische und artikulierte Sprache stellt nach vedischer Lehre nur den vierten Teil der eigentlichen Sprache dar. Die restlichen drei Viertel gehören den Tieren bzw. den Göttern. Der schöpferische Urton äußert sich aber nicht nur in den Tierstimmen. Ebenso wie das Schwirren des Pfeils, so gilt auch das Surren der Bogensehne als ein Klangsymbol der Verquickung von Tod und Leben, und zwar insbesondere dort, wo die Sehne als weiblich und der Stab als männlich aufgefaßt wird, während beide zusammen die dem kosmischen Dualismus entspringende Spannkraft versinnbildeln. Der Pfeil ist das aus dem gegenseitigen Opfer geborene Kind, d. h. der neue Wert.

Neben dem Schrafer sind Pfeil und Bogen wahrscheinlich die kulturgeschichtlich ältesten materiellen Symbole des Schöpferklangs und der Auffassung, daß sich die dual konstruierte Welt nur durch einen ununterbrochenen Krieg bzw. durch dauerndes Zerstören und Wiederaufbauen erhält. Daher ist das doppelgesichtige oder doppelgeschlechtliche Wesen (die duale Gestalt des Kriegs- und Frühlingsgottes) der eigentliche Herr der Welt. Der „Hochgesang“ aber ist ein mit der Schleuder des Klangs geführter Gebetskreuzzug, ein Angriff der Erde auf die toten Götter. Noch heute empfinden die Spanier das (in Katalonien) als *codolada* (Steinwurf) bezeichnete Lied oder den *rejinchó* (ein gellender Schrei, der nach langer hoher Fermate langsam abwärts geht) als Herausforderung (*desafío*) zum Wettstreit. Auch die

³⁰ P. Deussen, 60 Upanishad. S. 97.

³¹ R. Weiß, Volkskunde der Schweiz. Zürich 1946 S. 232.

als hohe Interjektion gesungene Silbe *h u m*, „der unbestimmbare, unstäte dreizehnte Singlaut“³², galt als eine Drohung, als Kriegspalaver, ja sogar als ein Ausdruck des Abscheus, mit dem die Götter im Opferzeremonial zum rituellen Kampfe herausgefordert wurden. In Indien und Indonesien wird auch das Tremolo (meist im Quart- oder Terzabstand) zur Überbrückung des Dualismus gebraucht. Reste solcher Überlieferung finden sich heute noch auf der Insel Mallorca. Es mag dem modernen Leser vielleicht seltsam erscheinen, daß solche bewaffnete „Angriffe“ — genau so wie der mit gesenkten Hörnern knieende und kampfbereite altägyptische Widder³³ — Gebetssymbole sind. Die Auffassung ist jedoch absolut logisch, denn wer singend „bittet“, der schleudert einen Pfeil. Er fordert ein Opfer, und dieses wird nur durch Anstrengung, Kampf, Gegenopfer und zuweilen sogar nur durch List erreicht.

An Stelle des Frühlings- und Kriegsgottes findet man in späteren Kulturschichten auch das Symbol der Spinnerin. Das Surren der Spindel gilt besonders im europäischen Raum als Klangsymbol der Lebenserneuerung. „Lieder weben“ (Sanskrit: *v á y a t i a r k á m*; griech: *ὀφαίνειν*; angelsächsisch: *w e f a n*) oder „Lieder nähen“ (griech: *ἔμνος*, Sanskrit: *s y u m a n*) heißt so viel wie Leben spenden. In der Sprache der afrikanischen Ewe bedeutet das Verbum *lo* zugleich „singen“ und „spinnen“.

Nicht weniger bedeutend ist das Schnarchen des im Schlafe kraftschöpfenden Helden. Der näselnde Klang ist das Tonsymbol des Lebenswillens. Wenn er heute öfter in phallischem Liebeszauber (nasale Singweise oder Flötenflageolet) als im Totenritual vorkommt, so entspringt dies sicher nur einer einseitigen Verwendung des dualen Opferbegriffs, also einer Dekadenzerscheinung, denn ursprünglich bilden Liebe und Tod eine untrennbare Einheit. Den Urklang (den Tod) vernimmt man als ein metallisches Sausen, als den Nachhall einer Glocke oder wie ein brodelndes Feuer, wenn man sich die Ohren mit dem Daumen verschließt³⁴. Diesem leuchtenden Urklang des singenden Todes scheint der europäische Volksglaube zu entsprechen, demzufolge das Ohrensausen oder ein helles Licht, das bei nächtlichem Glockenschlag ein Zimmer plötzlich erhellt, den Tod eines geliebten Freundes oder des Ehepartners anzeigt³⁵. Wenn man in Irland wissen will, ob ein Kranker zum Tode verurteilt ist oder nicht, so sammelt man neun glatte Steine in einem Fluß, wirft sie über die rechte Schulter und legt sie dann ins Feuer. Klingen die Steine dann am nächsten Morgen wie Glocken, so stirbt der Kranke³⁶.

³² Chândogya Upanishad I, 13 in: Deussen, 60 Upan. S. 84.

³³ G. Maspero, *Le culte du bœlier d'Amon thébain*, in: *De quelques cultes égyptiens*, Bibliothèque égyptol. Paris 1893 (2) S. 399 ff.

³⁴ Chândogya Upanishad III, 13 (8).

³⁵ A. Le Braz, *La légende de la mort*. Paris 1912 Bd. I S. 11, 65.

³⁶ A. Le Braz, *Op. cit.* I S. 86.

Das Klirren der Ketten, der Lärm der Rasseln, Schrafer und Schnarren, das Surren des Pfeiles und der Spindel, ebenso wie der schwirrende Ton, der dem Klang der Glocke folgt³⁷, sind Klangsymbole der Feuerzeugung. Es sind Tongleichnisse der rituellen „Reibung“, durch die im Vorfrühling das Feuer neu geboren wird, das (ebenso wie die „tote Wintersonne“ im Meer) im Holz, im Stein oder im Metall eingeschlossen ist und befreit werden muß. Die Cora Südamerikas bezeichnen die Rassel als die tote Grille, d. h. als das Feuer, das inmitten der Lebenswasser sitzt und durch seinen Gesang die magischen Kräfte reibend entwickelt³⁸.

Alle alten Tonsymbole lassen darauf schließen, daß man sich den Klang, aus dem das Leben entsprang, als ein schwirrendes, surrendes, schnarrendes oder metallisches Geräusch vorgestellt haben muß, das sich erst allmählich im Fortgang der Schöpfung zu klingenden Silben und festumrissenen musikalischen Tönen entwickelte. Die ersten Verstofflichungen dieser Klänge sind die Gestirne und die Tierkreisconstellationen (Sphärenharmonie), auf deren verschiedene Tonentsprechungen hier angesichts des komplizierten Sachverhalts nicht eingegangen werden kann. Da nun alle Dinge dieser Welt aus der progressiven Verstofflichung bestimmter Töne hervorgehen, so sind sie alle wesensmäßig Symbole, d. h. Äquivalenzen dieser Töne in ihrem jeweiligen morphologischen Bezirk (d. h. der Löwe im Tierreich, die Sonne unter den Gestirnen usw.). Die ganze materielle Welt ist eine allmählich erstarrte Musik, eine Summe von Vibrationen, deren Frequenzen in dem Maße zunehmen, wie sie sich verstofflichen. Die langsamsten Vibrationen aber sind die musikalischen. Sie bilden den Vorhof des Schöpfergottes und des unbeweglichen Ruhepunktes (Tao).

6. Instrumentale Tonsymbole

Die dunkle Trauhöhle des Musikinstruments ist der Resonanzboden. Der duale Charakter ist durch das Verhältnis von Spannung und Widerstand in der Bauform gegeben. Durch die „Reibung“ der gegensätzlichen Kräfte wird ihre Beziehung, d. h. der Klang in der Höhle geboren. Sind animale Bestandteile für den Bau gebraucht worden, so stellt das Instrument die musikalische Substanz des Schlachtopfers dar. Dieser Gedanke lebt bis zum heutigen Tage in einem katalanischen Rätsel fort, in welchem auf folgende Weise nach dem Horn gefragt wird: *Quan es viu, no diu res. Quan es mort, amb la carn podrida, a les hores crida*³⁹, d. h. „Solang es lebt, sagt es nichts. Wenn es tot ist und das Fleisch verfault, dann schreit es.“ In Galizien heißt es: *Este pandeiro que toco, e de pelexo d'ovella; indaonte comeu herba, e hoxe*

³⁷ H. Jacobi, Op. cit. S. 760.

³⁸ Th. Preuß, Die Nayaritexpedition. Lpz. 1912 I, S. 79, 98.

³⁹ J. Amades, Diccionario d'Endevinalles. Barcelona 1934 S. 43.

toca que rabea⁴⁰. Zu deutsch: Diese Schellentrommel ist aus der Haut eines Schafs gemacht. Gestern fraß es noch Gras, und heute musiziert es wie rasend.

Die Stimme des Instruments ist die schöpferische Tat bzw. das „Wort“ des Wesens, das sein Leben für den Bau des Klangerzeugers hergab. Während der singende (lebende) Mensch das Opfer an sich selbst vollzieht, ist das Instrument ein bereits geopfertes Wesen, d. h. ein singender Toter in Händen des Menschen. Das Musikinstrument ist ein Werkzeug und zugleich ein gefährliches Hilfsmittel, weil es dem Menschen die Macht über einen Toten gibt. Es birgt noch eine andere Gefahr in sich, insofern es im Laufe der Zeit den direkten Opferbeitrag und damit auch die volle innere Beteiligung des Menschen am Opfergeschehen stark vermindern kann. Es trennt das Subjekt vom Objekt oder teilt das Subjekt in zwei Hälften. Ein guter Ritt entsteht aber nur dort, wo Roß und Reiter eins sind. Wo die Dinge auseinanderklaffen, da droht der falsche Gebrauch. Auf ein Musikinstrument angewandt: wo ein Objekt an Stelle des Menschen den klingenden Opfergang verwirklicht, wird der Mensch nur noch sekundär, aber nicht mehr wesentlich des daraus entspringenden Segens teilhaftig. Wo ein Instrument gehandhabt wird, da singt, d. h. da opfert der Mensch nicht mehr sich selbst, sondern er ist nur noch der Vollzieher der rituellen Handlung. Immerhin kann das Schlagen und mehr noch das Blasen eines Instruments als eine starke persönliche Teilnahme an der Opferhandlung gewürdigt werden.

Theoretisch gehört der Gesang der Himmelszone (Kopf) an, während das Instrument, als Gerät an sich, der Unterwelt zuzuordnen ist. Daher dient der Gesang eher der weißen Magie, während das Instrument mehr zur schwarzen Magie hinneigt. Jedoch beweisen die anthropomorphischen Ausgestaltungen vieler Musikinstrumente, daß das Instrument auch alle drei Zonen der Welt darstellen kann. Als reines Gerät wurzelt es zwar in der unteren (dritten) Zone, aber als klingendes Wesen scheint es seinen Bereich wesentlich erweitern zu können. Obwohl nur wenige wirklich gute Belege vorhanden sind, läßt sich doch mit ziemlicher Sicherheit vermuten, daß die mit Mund oder Nase gespielten feineren Blasinstrumente, der Musikbogen und vielleicht auch die aus Menschenschädeln hergestellten Trommeln bis in die obere Region hinanreichen, während die meisten Saiteninstrumente und die schärferen Blasinstrumente nach der mittleren Zone orientiert sind. Die Mehrheit der Trommeln, die auf der Höhe des Leibes gespielt oder mit Füßen getreten werden, gehören der Unterwelt an, die sich (durch den Kreislauf der Dinge) ihrerseits wieder mit der Himmelszone berührt. Die verschiedenen Überlieferungen weichen in dieser Beziehung stark voneinander ab, weil im Laufe der Geschichte bald mehr das Material, bald mehr die Form oder die Spielart neben dem Ton entscheidend sind. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß auch die mittelalterliche (und im heutigen spanischen Volkstanz noch übliche) Unterscheidung von *musique haute* und *basse* (2. und 3. Zone) auf

⁴⁰ J. P. Ballesteros, Cancionero popular gallego. Sevilla 1884 S. 45.

diese auch soziologisch durchgeführte hierarchische Grundanschauung des Kosmos zurückgeht.

Als Ganzes gesehen (Gerät und Musik), stellt das Instrument jedenfalls eine Totalität dar, in der allerdings bald die eine, bald die andere Zone mehr oder weniger betont wird. Deswegen gehören auch nur ganz wenige Instrumente einem einzigen Ritus an. Hat die Trommel ein Ziegenfell, so wird sie wegen ihres harten und lauten Tones als „Donnerziege“ gebraucht. Stammt ihr Fell vom Stier ab, so wird sie eher für die Riten der dritten Zone gebraucht. Jedoch hat sich die heute noch zu beobachtende Praxis in vielen Fällen über die noch überall leise durchschimmernde ursprüngliche Tradition hinweggesetzt.

Wenn nun auch die verschiedensten Riten auf dem gleichen Instrument verwirklicht werden können, so scheint doch ein ganz wesentlicher Unterschied in der jeweiligen Spielweise vorzuliegen. Rein musikalische (motivische) Unterschiede konnte der Verfasser wenigstens bei den Duala und den Aschanti ganz eindeutig feststellen. Im übrigen ist die Frage leider noch völlig unbearbeitet geblieben. Doch ob es sich nun um Regen- oder Liebeszauber, um Totenkult (Verbindung der dritten mit der ersten Zone), um Medizinriten (mittlere Zone), um Geburts- oder Initiationsriten (dritte Zone) handelt, der Grundgedanke besteht immer darin, dasjenige *Klang* opfer darzubringen, das zu einer Erneuerung des Menschen oder der Natur jeweils notwendig ist. Es ist zu einem verhängnisvollen Irrtum geworden, daß viele Ethnologen bei der Interpretation der Riten das erotische Moment zu stark in den Vordergrund gestellt haben und es sogar mit der Vorstellung von Tod und Wiedergeburt in einer zum Teil völlig inkonsequenten Weise verbanden. Dabei blieb sogar die Tatsache unberücksichtigt, daß bei vielen Naturvölkern der Zusammenhang zwischen Befruchtung und Geburt durchaus unbekannt ist. Den Schlüssel zur Interpretation der Riten gibt der Opferbegriff, wenn man ihn richtig erfaßt. Ein Opfer tritt da ein, wo eine Spannung besteht. Dies ist in der geistigen Zone ein Schmerz, der zur Freude führt. In der mittleren Zone wird die Reibung vom Menschen zwar nicht gefühlt, aber sie vollzieht sich trotzdem. Das Opfer der unteren Zone ist das der Lust, dem das Leid folgt. Ein Opfer ist also nicht notwendigerweise ein Verzicht. Opfer ist jede „Reibung“, durch die sich das Leben erhält.

In der dritten Zone muß man die Toten- oder Regenriten und den phallischen Liebeszauber wohl von den Geburts- und Initiationszeremonien trennen. Die Regenriten (Verbindung zwischen unterer und oberer Zone) stellen eine Totenhochzeit (Götterhochzeit) dar⁴¹. Im Zyklus des Jahres gesehen, entsprechen die Regenriten dem Frühjahr und dem Sommer. Die phallischen Zeremonien gehören symbolisch zum Frühling und dehnen sich bis in die Zeit um die Sommersonnenwende aus,

⁴¹ M. Schneider, *La cancion de lluvia . . . Anuario musical 1949* (4) S. 7.

während die Geburtsriten mit der Wintersonnenwende beginnen und dem Vorfrühling angehören. In beiden Fällen wird das Objekt in der Traumhöhle geweckt (entsteinert); doch ist das Wecken im Winter-solstitium kein phallischer Ritus, sondern eine Entbindungs- und Wachstumszeremonie, die das neugeborene Menschenkind bzw. die Natur im Vorfrühling und die junge Wintersonne zum Lichte führen und kräftigen soll. Die Zeit vor der Wintersonnenwende ist die Époque des großen Schweigens in der Höhle. In der Beschreibung von Tibet durch Pater Hyazinth (Nouveau Journal Asiatique 1830 (6.) S. 217) heißt es: „Quand la montagne est couverte d'une neige profonde... il faut se garder de faire du bruit... de proférer la moindre parole, sans cela la glace et la grêle se précipiteraient avec abondance et célérité“. Das Klirren der Ketten, das Knallen der Peitschen, das Surren des Spinnrads, das Schnarchen, der Lärm der Schnarren, Rasseln und Schellen der Vorfrühlingsfeste brechen dieses Schweigen. Aber sie sind keine phallischen Tonsymbole, sondern Klänge des Wachstums von apotropäischer Kraft. Sie sind die Sitze der Seelen, die zum Leben drängen. Der letzte Rest dieser Auffassung lebt noch in dem Märchen, dessen Held jedes beliebige Ding durch einen Pfiff herbeizurufen vermag. Das gleiche gilt ursprünglich wohl auch vom Gebrauch des Schwirrhholzes bei den Initiationsriten, da diese Zeremonien stets einen symbolischen Tod und eine darauffolgende Wiedergeburt darstellen, nach der sich der Kandidat sogar während einiger Zeit wie ein Kind benehmen muß, das der Sprache noch nicht mächtig ist. Mit diesem Ritus sind immer Opfer, Kasteiungen, schwere Prüfungen und das Erlernen der rituellen Gesänge verbunden. Das Schlagen, das Kasteien und Singen der Erwachsenen hat eine andere Bedeutung. Hier erscheint eine andere Tonqualität. Man imitiert das Quaken der Frösche oder strebt den vollen, runden Klang an, d. h. das phallische Opfertonsymbol. In den Märchen ist es oft der helle Klang, welchen der in einen Kristallbecher fallende Ring erzeugt.

Bei den primitiven Tonerzeugern, die zusammen mit den Menschen das eigentliche Instrument bilden, stellt der Klangerzeuger oft ein Kasteiungsgerät dar. Die Frau schlägt sich mit der Hand den Unterleib, und der Mann bearbeitet seinen Oberarm oder seine Schenkel, bis daß das Blut spritzt. Die nordeuropäische Tradition berichtet vom Strömkarl, der sich besonders gern in Mühlen und an Wasserfällen aufhält. Dort greift er seinem Geigenlehrling über die rechte Hand und führt sie so lange hin und her, bis daß das Blut aus allen Fingerspitzen springt. Dann ist der Lehrling in seiner Kunst vollendet und kann spielen, daß die Bäume tanzen und die Wasser in ihrem Fall stillstehen⁴².

Viele Instrumente bilden Parallelen zu den klassischen Opfersymbolen. Der Baum, das Schiff, der Bogen, der Stein, der Topf, die Kuh, das Pferd,

⁴² J. Grimm, Op. cit. S. 408.

die Haut, die Blasen sind Symbole der Felsenhöhle oder der feuer- und wasserträchtigen Regenwolke des Himmelsgebirges, welche selbst durch Opfer entstanden sind und nachher zu Trägern eines neuen Opfers werden. Diese Hohlräume sind, ebenso wie der zum Kanu umgewandelte hohle Baum, die „Opferwagen“ oder „Opferschiffe“, auf denen der Weg des Lebens zurückgelegt wird. Es sind spezifische Ausgestaltungen der Idee des Resonanzbodens, aus dem der Ton entweicht. Alle diese Symbole sind nur konkrete Formulierungen des Schalls der Morgenröte, welcher schneller ist als alle seine materiellen Vertreter, schneller im Raum zwischen Himmel und Erde und schneller in der Aufopferung seiner selbst.

Es wurde schon vorher erwähnt, daß nur wenige Instrumente einem bestimmten Ritus dienen. Die Verwendung eines gleichen Musikinstruments in allen drei Zonen läßt sich z. B. am Gebrauch der Seemuschel oder der Schnecke sehr deutlich erkennen. Jedes Instrument ist zunächst ein Gerät, das, wenn es dualen Charakter aufweist, mit magischer Kraft begabt ist. Dieser Charakter ist bei der Schnecke durch die äußere Form gegeben. Die Zauberkraft wird aber erst wirksam (bekommt erst „orenda“), wenn das Gerät die „richtige Stimme“ hat. Will man den Charakter des Musikinstruments voll erkennen, so darf man nicht von dem sonstigen Gebrauch des Geräts absehen. Die Muschel ist nicht nur Musikinstrument, sondern auch ein Trinkgefäß, ein Medizinbehälter, ein Defäkationsgerät, Hobel und Geschlechtssymbol bzw. Geschlechtsschutz, Gräberbeigabe, Totensitz und Vorfrühlingsymbol. Vishnu und Triton blasen die Muschel beim Schöpfungswerk (erste Zone). Im altmexikanischen Kalender ist die Muschel sogar das Zeichen der Null, d. h. des Anfangs. Der zweiten Zone entspricht ihre Verwendung in Medizinriten und bei der Defäkation; der dritten ihre Bedeutung im phallischen Fruchtbarkeitszauber, im Totenkult und in Geburts- und Initiationsriten. Schnecken gehören auch zur typischen Ausstattung des „Schellers“ der Vorfrühlingsriten. Der bekannte Vers: „Schneck im Haus, kriech heraus, / Strecke deine Hörner raus. / Wenn du sie nicht strecken willst, / Werf ich dich in Graben, / Fressen dich die Raben“ scheint aus einem Vorfrühlingsritus zu stammen, der die Geburt erleichtern soll. Im Elsaß sagt man: „Schneck, Schneck komm herüs / odder i schla' dr e Loch ins Hüsl!“ In Spanien heißt es: „Caracol, Caracol / Saca los cuernos al sol / que sino te mataré / con la espada del Señor.“ Auch hier tritt uns wieder der Opfergedanke entgegen⁴³.

Ihrem Unterweltscharakter und ihrer Verbindung zur Himmelszone verdankt die gefäßförmige Trommel wohl den vorwiegenden Gebrauch in Regen- und Fruchtbarkeitszeremonien, deren Klänge das himmlische Feuer mit den unterirdischen Wassern zu verbinden suchen. Auch sie ist ein Opferaltar, in den man Spenden legt oder deren Fell mit Blut und

⁴³ M. Schneider, *La cancion de lluvia* . . . S. 27.

anderen Opfergaben eingerieben wird. Soll die Trommel richtig tönen, so darf man nicht in das Innere schauen und muß sie erst durch Gesänge „heizen“⁴⁴. Daß die Trommel in der vedischen Überlieferung mit der fruchtbaren Kuh (Regenwolke) identisch ist, wurde schon an anderer Stelle eingehend besprochen⁴⁵. In Südafrika bilden fünf Trommeln eine Herde⁴⁶. Die Sitte, die Topftrommel mit Wasser oder Milch zu füllen, dürfte auf die Vorstellung der dunklen Traumhöhle oder Regenwolke zurückgehen, an deren tiefen Seen der große Manitu (der Gott der Inspiration) sitzt. In der Trommel der Bawenda kommt aber auch ihr Totalitätscharakter (drei Zonen) zum Ausdruck, denn die beiden Griffe des Gefäßes werden als „Froschschenkel“, die Öffnung im Boden als „Vagina“, das Fell als „Kopf“ und der glattrasierte Kreis in der Mitte des Fells als „Fontanelle“ bezeichnet⁴⁷.

Ob die Reibetrommel wirklich phallisch ist, wie allgemein angenommen wird, erscheint angesichts der wenigen, aber eindeutigen Belege sehr zweifelhaft. Bei den Zulu wird sie zur Menstruation gespielt. Im übrigen tritt sie nur bei Initiationsriten auf. Die Reifefeiern stellen aber einen symbolischen Tod und eine darauffolgende Wiedergeburt dar. In Spanien erklingt sie vorwiegend zu Weihnachten und zu Karneval. Es liegt daher näher, dieses Instrument in erster Linie mit den Geburts-, Reinigungs- und Kräftigungsriten des Wintersonstittiums als mit den Eheriten (Frühjahr bis Sommeranfang) zusammenzubringen. Der Winter ist die große Ruhezeit bzw. das Symbol des Todes und des lebenspendenden Schlags. Dem spanischen Volksmund gemäß stellt das Geräusch der Reibetrommel ein *Sch n a r c h e n* dar. Während der Mensch schläft, reinigt er sich und gewinnt neue Kräfte, die nur vom Tod überwunden werden können. Der Sinn des deutschen mittelalterlichen Sprichworts: „Der Schlaf ist stark, aber der Tod / ist stärker als die letzte Not“, kommt auch in einem spanischen Vers auf die Reibetrommel zum Ausdruck: „La zambomba tiene un diente / y la muerte tiene dos“. Zuweilen heißt es auch: „El carrizo (der Reibestab) tiene dos“. Jedenfalls stellt der Topf die Traumhöhle des Todes oder den Mutterleib dar, aber nicht im Zusammenhang mit der Befruchtung, sondern als gebärender Leib: „La zambomba esta preñada / y ha de parir en enero / Ha de parir un chiquito / Que se llama zambombero“. Dieses im Januar neugeborene Kind ist zweifellos die junge Wintersonne, die heute noch in Spanien in den bereits mit dem Dreikönigstag einsetzenden Karnevalsriten ausgiebig gefeiert wird⁴⁸.

Stellt die Reibetrommel vielleicht nur die Höhle dar, so gilt dagegen die runde oder ovale Rahmentrommel als das Bild der ganzen Welt, die unter der Hand des singenden Schamanen zum Klingen gebracht

⁴⁴ F. Densmore, *Menominee music* S. 154—155.

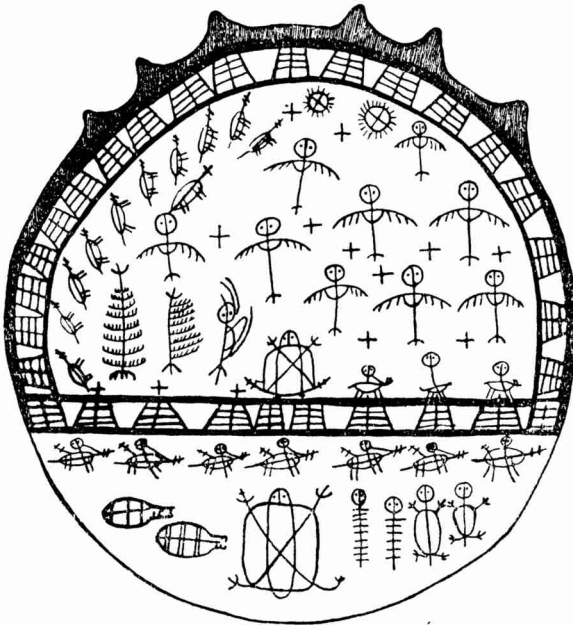
⁴⁵ M. Schneider, *El origen musical* . . . S. 344 ff.

⁴⁶ P. Kirby, *The musical instruments of the native races of S. Africa*. Oxford 1934 S. 39.

⁴⁷ P. Kirby, *Op. cit.* S. 37.

⁴⁸ M. Schneider, *La leyenda de Don Juan, un mito de carnaval? Clavileño* (im Druck).

wird. Der Hilfsgeist des Eskimoschamanen schwebt so lange über ihm, als er singt (Rasmussen). Die Tundrajuraken nennen die (auch im alten Indien bekannte) Rahmentrommel den „singenden Bogenbaum“⁴⁹. Der Rahmen dieses Instruments pflegt in der Mitte durch eine Querstange gestützt zu werden, welche den Namen „eiserne Bogensehne“ führt. Der dazugehörige Schlegel ist der „Pfeil“, mit dem man das Opfer bzw. die Medizin „schießt“. Die Trommel ist also eine mystische Waffe, deren Kraft aus der schmerzlichen Biegung des Holzes zum Kreis und aus der Spannung der geopferten Haut entspringt. Sie gilt auch als ein Transportmittel, welches den Schamanen in jene ferne Bergesgegenden bringt, in denen er sich mit den Ahnengeistern über das Wetter und seine Kranken zu beraten pflegt. Daher wird das Instrument auch kurzweg als Wagen, Schlitten oder Pferd und der Schlegel als Peitsche bezeichnet⁵⁰.



Figur 1

stellen wohl den Baum des Lebens und des Todes dar. Daneben steht der Hilfsgeist des Schamanen. In der Mitte befindet sich der Frosch, der dem Sohn des Gottes Aerlik den Opfertrank zu überreichen hat. Der Frosch der Unterwelt bringt dem Aerlik selbst das Opfer dar. Die Tiere des unteren Teils

Laut Beschreibung eines Schamanenaltars⁵¹ aus dem Altai stellt die Rahmentrommel der Fig. 1 (Trommelscheibe) im oberen Teil den Himmel und im unteren Teil die Erde (Unterwelt) dar. Die mittlere Zone bildet den Wirkungskreis des Schamanen (Menschheit), dessen acht Trommeln in direkter Verbindung mit den Himmelstrommeln stehen. Unter den acht Trommeln und über den dreien der rechten Seite erscheinen die „schnellen Geister“ (Töne). Rechts oben fliegen acht Falken der Sonne zu, während die neun Hirsche (links) und darunter zwei Rentiere auf den Mond zugehen. Die „grüne und die verbrannte Weide“

⁴⁹ E. Emsheimer, Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel. Ethnos 1944 S. 142.

⁵⁰ E. Emsheimer, Op. cit. S. 147.

⁵¹ Potopov-Menges, Materialien zur Volkskunde der Turkvölker des Altai. Mitt. d. Seminars f. orient. Sprachen. Berlin 1934. Bd. 37 Abt. I, S. 62.

sind (links) „Kär Pos“ und (rechts) Schlangen und Eidechsen, d. h. Feuer- und Wassersymbole. An der Innenseite der Trommel ist die „eiserne Bogensehne“ angebracht, an der (links) drei eiserne Gegenstände („Ringpanzer“) und drei eiserne Ringe und (rechts) vier eiserne und zwei kupferne Anhängsel („Pfeile und großer Bär“) angebracht sind. Am oberen Rand befinden sich sechs „Hörner“ und darunter sechs messerförmige eiserne Platten, die „den ans Kupferschwert gewöhnten Renreiter“ darstellen. Da der Klang Himmel und Erde verbindet, so „fliegt der trommelnde Schamane, wobei ihm insbesondere der hölzerne Griff („der sechsäugige Tiger“) der Trommel behilflich ist.

Die Baum- oder Schlitztrommel gilt gemeiniglich als der Sitz (Höhle) einer Gottheit, eines toten Ahnen oder der noch ungeborenen Seelen. Nach H. Nekes wird sie in Kamerun als ein abgeschnittener Kopf betrachtet, und demgemäß gilt der Schlitz als der sprechende Mund. Sicher steht diese Idee der Sitte nahe, sich beim Schreien rhythmisch den Mund zu schlagen. Meistens stellt die Schlitztrommel jedoch einen *g a n z e n* (im Rücken oder auf der Vorderseite aufgeschlitzten) Menschen dar. In Bali heißt es, daß ein am Baume hängender Selbstmörder (d. h. ein Mensch, der sich selbst geopfert hat) zur Schlitztrommel wird. Diese anthropomorphe Trommel hat oft einen sehr starken Kropf⁵². Auch dort, wo die hohle Baumtrommel ein Fell erhält, wie z. B. im Falle des hue-huetl („alter Sänger“) der Mexikaner, scheint sie immer den Menschen darzustellen, an dessen Opfer den Göttern so viel mehr liegt, als an dem der Kuh (Topftrommel) oder des Pferdes (Rahmentrommel). „Ersieh uns einen Standort, auf dem wir fest stehen und Speisen essen mögen“ sagten die Götter zu ihrem Schöpfer. Da führte dieser ihnen zuerst eine Kuh und dann ein Pferd vor. Aber diese Tiere fanden keinen Gefallen in den Augen der Götter. Erst als der Schöpfer den Menschen hervorbrachte, da riefen sie: „Ei, das ist gut gelungen“, und so wurde der Mensch zur Opfergabe für die Götter⁵³. Mehr als alle anderen Trommeln steht die Schlitztrommel im Ruf zu *s p r e c h e n*. Sie ist auch bis heute das klassische Instrument der Nachrichtenübermittlung geblieben. Die magisch-schöpferische Kraft der Baumtrommel ist so groß, daß selbst der Vater-Gott der Uitoto sie schlug, um die Urgewässer zu erzeugen⁵⁴. Wahrscheinlich war dieser Vater-Gott der „alte Sänger“ selbst, denn bekanntlich sind die meisten Bäume Selbstbefruchter. Aus der Baumtrommel kommt die Ursprache, die, nachdem sie den Göttern entflohen war, sich erst in die Gewässer, dann in die Bäume und von da aus in die Trommel, die Laute, das Wagenrad und in den Bogen geflüchtet hatte⁵⁵. Wahrscheinlich hängen damit ebenso die in Trommelsilben gesprochene rituelle Geheimsprache

⁵² A. Steinmann, Über anthropomorphe Schlitztrommeln in Indonesien. *Anthropos* 1938 (33) S. 242–243.

⁵³ Aitareya Upanishad, in: P. Deussen, 60 Upan. S. 17.

⁵⁴ Th. Preuß, Religion und Mythologie der Uitoto Bd. I, S. 28.

⁵⁵ S. Lévy, La doctrine des sacrifices dans les Brâhmanas. Paris 1898 S. 33.

der indischen, arabischen und westafrikanischen Völker zusammen⁵⁶, wie die reinen Silbengesänge und das zu Anfang oder Schluß eines Liedes gesungene *Tiripinpin* oder *Tantaratan* der spanischen Volkslieder. Jedenfalls gilt in Afrika der zu einem bestimmten Rhythmus gehörende Trommelsilbentext als bedeutend substantieller als die entsprechenden Worte in der normalen Umgangssprache. Wird jemand in der Trommelsprache beschimpft, so muß der Täter eine viel schwerere Strafe erwarten, als wenn er dies nur mit einfachen Worten getan hätte⁵⁷. Die Musik ist eben weit substantieller als das gesprochene Wort. Die Schlitztrommeln sind oft leicht gekrümmt und werden auf Grund ihres Hohlraums leicht mit der Ideologie des Schiffs zusammengebracht. An die in der Südsee weit verbreitete Sitte, die Bootswand als rituelle Trommel zu benutzen, braucht wohl kaum erinnert zu werden. Ebenso in den indogermanischen wie in vielen anderen Sprachen (z. B. im Ewe) werden *Schiff* und *Baum* oft mit dem gleichen Wort bezeichnet⁵⁸. Die Brahmanen bezeichnen sogar die Hymnen kurzweg als Schiffe, die man betritt, um die Opferreise durchzuführen⁵⁹. Die schönste musikinstrumentliche Darstellung des Opferschiffs ist in der Harfe verwirklicht worden, auf deren konstruktionstechnische Beziehung zum Schiffbau bereits A. Schaeffner aufmerksam gemacht hat⁶⁰. Die nach nordischer Sage (Kalevala, Kant. I) nur aus Kummer erschaffene Harfe⁶¹ wird ebenso wie ihr Vorläufer, der Musikbogen, als die Leiche eines ertrunkenen Mädchens oder als ein von Sorgen gebeugter Mensch⁶² betrachtet. Sie scheint in erster Linie ein Totenschiff zu sein, an dessen Bug ein Feuersymbol angebracht ist (roter Schnabel, Widder- oder Löwenkopf). Sie gilt auch als Schwan⁶³, als Raubvogel oder Haken (*ἄραρη*), die die Toten zu der Auferstehungshöhle bringen. Ihre Musik ist der „Schwanengesang“, und zweifellos sind auch die „Schwäne“, welche in Rigveda III, 53, 10, IX, 32, 3 und 97, 8 die Opfergesänge einleiten, Harfen oder Harfner. Harfen als Gräberbeigaben sind sowohl in der nordischen Kultur, wie in der alten Stadt Ur belegt. Nach esthnischer Tradition schützt die Harfe die Lebenden vor dem Tode, wenn sie vor einem Leichnam gespielt wird⁶⁴, denn sie zieht den Toten fort.

⁵⁶ M. Schneider, Zur Trommelsprache der Duala. *Anthropos* (im Druck).

⁵⁷ R. Betz, Die Trommelsprache der Duala 1898.

⁵⁸ O. Schrader, Realexikon der indogermanischen Altertumskunde, Straßburg 1901. Art. *Schiff*.

⁵⁹ S. Lévy, *Op. cit.* S. 88.

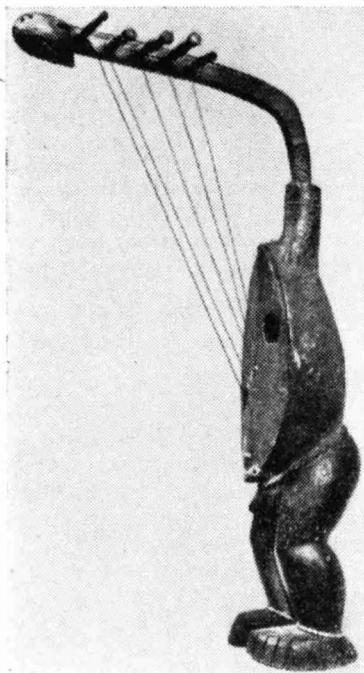
⁶⁰ A. Schaeffner, *Les instruments de musique*. Paris 1936 S. 164—165.

⁶¹ „Nur aus Trauer war die Harfe, nur aus Kummer sie geschaffen, Harten Tagen ist die Wölbung, ist das Stimmholz zu verdanken. Nur das Leid spannt ihre Saiten; andere Mühsal macht den Wirbel.“

⁶² J. Grimm, *Op. cit.* S. 756.

⁶³ C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Lpz. 1920 S. 231. Bei den Wogulen auch Kranich oder Gans (A. O. Väisänen, *Wogul. u. ostjak. Melodien*. Helsinki 1937, Einleitung).

⁶⁴ V. Podgorbunski, *Materialy dlja izučenija šamanskich bubnov tuzemcev Sibiri*. In: *Sbornik trudov professorov ... Irkutskogo universiteta*, vyp. 4. S. 212. Der Verfasser verdankt diesen Hinweis Herrn Dr. E. Emsheimer, Stockholm.



Figur 2

Die Ideologie der Flöten, deren älteste Belege riesenhafte Formen (bis zu sechs Metern) aufweisen, dürfte ebenfalls auf der Ideologie des dualen Baumes (bzw. Rohrs) beruhen. Auch sie treten zuweilen in anthropomorphischer Form auf oder weisen mittels Adler- und Froschschnitzereien auf den Dualismus von Feuer und Wasser hin. Sie werden bei den Duala auf Grund ihrer Form als männlich und in Bezug auf den Klang als weiblich bezeichnet. Dadurch bilden sie den Gegenpol zu der Trommel, die weiblich in den Umrissen und männlich im Klang ist. Klar tritt der Dualismus auf Neuguinea zutage, wo die Parakflöte als die Hüterin des doppelten Geheimnisses der Lebenszeugung und des Todes bezeichnet wird⁶⁵. Die etwas verschieden langen Röhren der Doppelflöte drücken den Dualismus durch die Schwebetöne aus, die sich auf Grund der Konstruktion des Instruments ergeben. Sehr weit verbreitet ist auch die Vorstellung, daß die Flöte

spricht, insbesondere durch das bekannte Märchen vom singenden Knochen (singender Toter) oder vom Rohr (Baum), das aus dem Grab des erschlagenen Menschen wächst und, zur Flöte umgestaltet, den Mörder anklagt. In vielen Fabeln gilt die Flöte als Licht- und Lebensbringer.

Die Haut als Opfersymbol tritt uns nicht nur im Trommelfell, sondern auch in der Blase entgegen. Im alten Peru erscheinen in einem Triumphzug der Inkas sechs Trommeln in Menschenform, welche aus der Haut der erschlagenen Feinde hergestellt, aufgeblasen und mit einem Stock geschlagen werden⁶⁶. Diese Sprache der Geopferten erzeugt das neue Leben. In ganz Europa finden sich noch Reste dieser Vorstellung, die mit den Vorfrühlingsriten zusammenhängt. In der Provinz Orense (Spanien) läuft eine Maske durch das Dorf mit einem von Sonne und Mond geschmückten Dreispitz auf dem Kopf, mit Schellen am Gürtel und einer Hunde- oder Schafshaut auf dem Rücken. In der Hand trägt sie einen Stock, an dem eine Blase befestigt ist, mit welcher sie auf die Umstehenden losschlägt⁶⁷. In der Umgebung von Madrid schlägt man

⁶⁵ P. H. Meyer, Sonnenverehrung in Neuguinea. *Anthropos* 1933 (28) S. 48—49.

⁶⁶ R. et M. d'Harcourt, *La musique des Incas*. Paris 1925. S. 17.

⁶⁷ V. Risco, in: Carreras Candi, *Geografía general del reino de Galicia* S. 747.

auf eine Blase und versucht damit die Statue des heiligen Sebastian (20. Januar) zu treffen. Verardo Garcia Rey beschreibt in seinem *Vocabulario de Bierzo* (1934, S. 134) ein Weihnachtsspiel, in welchem die Hirten nach jeder Strophe eine Blase zum Platzen bringen. Der Sinn ist sicher der gleiche wie bei den rituellen Trommeln, deren Fell am Ende der Zeremonie zerschlagen wird: ein Geburtsritus.

Da der Fels, aus dem der Quell entspringt und das Feuer sprüht, ebenfalls als ein duales Wesen gilt, so nimmt er sehr früh einen ähnlichen Platz wie der Baum ein. Auch in den Felsenhöhlen wohnen die toten Ahnen und die Seelen der noch ungeborenen Generationen. Als dem Stein die große Verehrung, die ihm das Neolithikum zollte, in der Spätzeit durch das Metall streitig gemacht worden war, galt er als die „Mutter des Eisens“⁶⁸. Unter den aus dem erhärteten Urklang entstandenen materiellen Dingen ist der Stein das erste klingende Element, das der Mensch mit Händen greifen kann. Der Fels bildet, ebenso wie der Baum oder die Säule, die Verbindung von Himmel und Erde. Die porträthaftern steinernen Totenstatuen der ägyptischen und indonesischen Gräber sind gewissermaßen auf Maß gemachte Wohnsitze für die Seelen, deren sterbliche Hülle in Stein nachgebildet ist. Mittels eines ausgedehnten Rituals rufen die lebenden Angehörigen die entschwundene Seele des Toten in diese ihm bereitete Wohnung zurück und bringen ihm Klang- und Speiseopfer dar. Ein uralter Überrest dieser Auffassung scheint im heutigen Spanien weiterzuleben, wenn das Volk einen in der Nacht erscheinenden Toten als „estantigua“ (= estatua antigua) bezeichnet⁶⁹. Ein solcher Seelensitz ist auch das als Klangstein oder Litophon bezeichnete Musikinstrument, das mit einem Hammer angeschlagen wird. Lüschi tsch'un tch'iu IX, 10 r. berichtet, daß Tschung-tse Tchi in der Nacht den Ton eines Klangsteins hörte und in Klagen ausbrach, weil er dadurch erfuhr, daß sein Vater in demselben Augenblick jemanden erschlagen hatte und dadurch selbst sein Leben verlor⁷⁰.

Ähnlich wie die Trommel, so ist auch die alte chinesische Zither ein Instrument, das bald den ganzen Menschen darstellt, bald Himmel und Erde umfaßt. Aus einer Erzählung des Kin Ku Ki Kuan⁷¹ entnehmen wir folgende Zeilen: „Als der Kaiser Fo Hsi, der Erfinder des Feuers, sah, wie die Funken von fünf Planeten auf die Platanen fielen und sich der Phönix auf diese Bäume setzte, da erkannte er, daß die Platane die Essenz des Universums in großem Maße in sich schließe und folglich auch die beste Materie zum Bau eines feinen Musikinstrumentes abgeben müßte. Er ließ eine Platane fällen und sie in drei Teile schneiden, ein Stück „Himmel“, ein Stück „Mensch“ und ein Stück „Erde“. Das erste Stück gab einen zu hellen und zu leichten Klang; das andere erschien zu dunkel und zu schwer. Nur das Mittelstück gab alle Nuancen ab,

⁶⁸ A. Forke, *Geschichte der alten chinesischen Philosophie*. Hamburg 1927 S. 547.

⁶⁹ Hat man erst den Sinn der Steinstatuen erfaßt, so sind die sehr umstrittenen philologischen Deutungen des Wortes *estantigua* durch R. Menendez Pidal und C. Michaelis de Vasconcellos (*Revue hispanique* 1900 [7] S. 5) völlig hinfällig geworden.

⁷⁰ Zitiert nach Forke, *Op. cit.* S. 547.

⁷¹ Lo Ta Kang, *Antologia de cuentistas chinos*. Buenos Aires 1947 S. 25.

und der Kaiser entschied sich für das letzte. Zweiundsiebzig Tage lang tauchte man es im Wasser eines Flusses unter, und dann wurde es im Schatten getrocknet...“ Bei der Herstellung befolgte man das Prinzip der Flöte aus Jade. Das Instrument war 3 Fuß und $6\frac{1}{10}$ Daumen lang, entsprechend den dreihunderteinundsechzig Graden des Himmelsumfangs. Den acht Festen des Jahres und den vier Jahreszeiten entsprechend, war es vorne acht und hinten vier Daumen breit. Die Höhe betrug zwei Daumen, angesichts des Dualismus von Sonne und Mond. Der Kopf der Zither wurde „Herr des Goldkinds“ geheißt. Das Korpus erhielt den Namen „Gürtel des Mädchens aus Jade“, die Volute „Schulter der Unsterblichen“ und die beiden Schalllöcher „Drachensee“ und „Phönixteich“. Die Zither hatte zwölf Griffmarken, welche die zwölf Monate des Jahres darstellten, und überdies eine dreizehnte Marke, die dem dreizehnten Mond entsprach. Die fünf Saiten stellten die fünf Elemente des Universums dar: Wasser, Feuer, Holz, Metall und Erde, und gaben die Haupttöne der Tonleiter kung, chang, kiao, tcheu und yu.

In dem späten Yoga Upanishad (Hansa 10) des Atharvaveda wird der mystische Weg zu Brahman als ein allmähliches Erkennen von zehn Klängen dargestellt. Der erste „Nachhall“ klingt wie c i n î, der zweite wie c i n i n î. Über die Bedeutung dieser beiden Worte ist nichts bekannt, wohl aber wird ihre Wirkung beschrieben. Der erste Nachhall ist dem Körper gemäß; der zweite krümmt den Leib. Der dritte Nachhall, der einer Glocke entspringt, ermüdet den Menschen. Der vierte klingt wie ein Muschelton, und unter seinem Einfluß beginnt der Yogi den Kopf über diese Welt zu schütteln. Dann folgt ein Nachhall wie Saitenspiel, welches den Gaumen fließen läßt. Beim Händeklatschen trinkt der Gottsucher A m r i t a m (das durch die Realität verhüllte Unsterbliche). Der siebente Nachhall ist ein Flötenton, der geheimes Wissen offenkundig macht. Der achte inspiriert durch Trommelschall die heilige Rede, während der nächste Trommelschall die Unsichtbarkeit verleiht. Der zehnte Klang, der Donnerhall, macht den Yogi schließlich zum Brahman ⁷². Zusammenfassend darf man behaupten, daß alle alten Musikinstrumente der Überbrückung des kosmischen Dualismus dienen, und dies wird dort am sinnfälligsten, wo die gleichen Musikinstrumente paarweise gespielt werden.

7. Hierarchie im Symbolismus

Indem wir den Opfergedanken als das Leitmotiv des ganzen Aufsatzes durchführen, wenden wir uns bewußt gegen eine Theorie, die hinter jedem Symbol eine primäre Sexualvorstellung vermutet und dann konsequenterweise die gesamte Symbolphilosophie auf den Sexualkomplex zurückzuführen versucht. Deswegen muß hier in kurzen Worten die Unhaltbarkeit einer solchen einseitigen Betrachtungsweise dargelegt werden. Die vedische und brahmanische Lehre betrachtet den Klang und nicht den Geschlechtstrieb als den Urheber aller Dinge. Der Klang entsteht aus einem Opfer und ist selber ein Opfer, dessen ununter-

⁷² P. Deussen, 60 Upanishads . . . S. 676.

brochene Darbringung den Kosmos erschafft und auch weiterhin erhält. Auch in anderen Kulturen, in denen dieser Gedanke nicht so prägnant formuliert erscheint, tritt uns die gleiche Idee in dem praktischen rituellen Handeln (insbesondere durch Schlachtopfer, Kasteiung und rituelle Kämpfe) vor Augen. Der klassische Ausdruck für Opfer ist „Reibung“. Dieser Begriff gilt sowohl für das physische wie für das geistige Leben. Durch Reibung entstehen die Klänge, die Gestirne, die Erkenntnis, die Reife, die Materie und alles, was lebt. Sie e n t s t e h e n aber nicht nur durch Reibung, sondern sie s i n d auch die Reibung selbst, insofern sie selbst wieder schöpferisch sind. Auch die geschlechtliche Zeugung gehört in die Opferzone. Aber es ist nicht das gleiche, ob man sie zur Grundlage der gesamten Naturphilosophie macht oder ob man ihr denjenigen Platz anweist, welchen sie in dem hierarchisch geordneten Weltbild beanspruchen kann. Die Symbolphilosophie ist ein Versuch, die Vielheit der Erscheinungsformen auf einige wenige Grundgestalten zurückzuführen. Wenn z. B. der Ton c, der Planet Mars, das Zeichen des Widders, die Sonne in Erhöhung, der erwachende Geschlechtstrieb, der Panther, der Bock, die Sanduhrtrommel, der Schmelztiegel usw. als Symbole des Frühjahrs erscheinen, so geschieht dies aus dem Bedürfnis, die Vielheit der Erscheinung zu ordnen und ideologisch zu meistern. G e n e t i s c h aber müssen alle oben aufgezählten Elemente als verschiedene Verstofflichungen des Tones c auf den verschiedenen morphologischen Ebenen des Lebens gelten. Der Ton c ist einer der Töne, die sich aus dem Urklang ablösen. Im Bereich der Sterne wurde er zum Mars, in der Tierwelt zum Widder, in der Zeitrechnung zum Frühlingsanfang usw. Es liegt aber nicht der geringste Anlaß vor, unter den vorher aufgezählten Verstofflichungen des Tones c dem Geschlechtstrieb die Priorität einzuräumen, denn dieser bildet nur e i n e der vielen morphologischen Ebenen, in denen der Ton c wirksam wird, nachdem er sich von dem surrenden Schöpferklang abgelöst hat. Die progressive Verstofflichung dieses Klangs geht in hierarchischer Ordnung vor sich, und zwar so, daß der Klang, das Wort oder der Geist primär sind und die Materie die letzte Stufe der Entwicklung bildet. Daß diese von der Symbolphilosophie entwickelte Hierarchie im Laufe der Geschichte in vielen Kreisen unverständlich geworden ist und ihre (auf das Verbindende und Gemeinsame weisende) Zeichensprache nur noch in der sexualen Ebene verstanden wird, beweist nur, daß die Tradition in völlige Dekadenz geraten ist.

Dazu kommt ein Zweites: Wer das durch die Evolution in der Zeit bedingte Kontradiktorische im Symbol nicht erkennt, der wird niemals in das Wesen dieser Denkungsweise eindringen. Der Adler ist zugleich das Tier der göttlichen Gnade und ein unbarmherziger Raubvogel. Der Fisch ist das Tier des Todesozeans und der Fruchtbarkeit. Das Symbol stellt mehr die B e z i e h u n g der verschiedenen Ebenen und der zwei Gegenpole als den einen oder den anderen Pol dar. Sarg und Wiege

stehen nicht nebeneinander sondern ineinander. Aus jedem Grabe wächst ein Lebensbaum und aus jeder Wiege ein Totenbaum. Jede Sexualzeremonie ist auch ein Totenritual und umgekehrt. Im ganzen indogermanischen Sprachgebiet wird die Braut auf einen runden Stein oder auf das Steingrab des Ahnherrn gesetzt, in dessen Sippe sie eintritt. Ahnengrab und Brautstein bedeuten ursprünglich das gleiche ⁷³.

8. Magie

Auf der Priorität des Klangs im Kosmos beruht die Zauberkraft der Musik. „Der Sänger spielte die Harfe vor dem König, und beide wurden eins“. Die Musik verbindet, weil sie alles, was vibrationsfähig ist, in Einklang bringt oder zumindest in Schwingung versetzt. Dem modernen Leser mögen solche Gedanken als literarische Spielereien erscheinen; und doch geht es hier um eine nicht abzuleugnende Wirklichkeit. Der Verfasser ist bei weitem nicht der einzige, der mit eigenen Augen angesehen hat, wie große Skorpione, Schlangen und sogar Menschen durch einige Silben oder Flötentöne völlig lahmgelegt wurden und in diesem Zustand verharrten, bis sie wieder „freigesungen“ wurden. Die Macht des vibrierenden Klanges scheint sich jedoch auf das zu beschränken, was schwingungsfähig ist; und da diese Qualität dem modernen Menschen in erschreckendem Ausmaße verloren gegangen ist, so steht er, verständlicherweise, diesen Dingen auch ungläubig oder fassungslos gegenüber. Einige Stellen aus der alten chinesischen Literatur geben der Vermutung Raum, daß man schon in alter Zeit die ganze Welt als einen Organismus von Schwingungen ansah. Dieser Gedanke ist nirgendwo direkt und in dieser allgemeinen Form ausgesprochen, jedoch gilt überall der Grundsatz, daß nur Dinge gleicher Natur aufeinander einwirken können. So heißt es bei Lü Pu Wei, daß, wenn man einen bestimmten Ton anschlägt, sogleich ein ähnlicher Ton oder dessen Oktave mitschwingt, weil gleiche Kräfte sich gegenseitig anziehen. Ebenso bringt aber auch der Drache den Regen hervor, weil er zum Element Wasser gehört und jeder Körper seinen „Schatten“ erzeugt. In ähnlicher Weise übt der Magnetstein seine Anziehungskraft auf das Eisen aus, da er (nach einer Anmerkung des Kommentars) die Mutter des Eisens ist und „deswegen ihr Kind an sich ziehen kann“ ⁷⁴. Da aber der Klang die Ursubstanz aller Dinge bildet, so kann die Vibrationstheorie sich nicht auf das spezifisch akustische Gebiet beschränkt haben, sondern muß die Basis für die Erklärung aller Wechselbeziehungen gewesen sein. Aus dem Urton der Gewässer erhob sich bei den zunehmenden Frequenzen des Klangs die Wärme, das Licht und schließlich die ganze stoffliche Welt.

Der Klang „schafft nicht nur die Substanz aller Wesen“ (Sema Tsien), sondern „er erhält sie auch“, wenn sich der zur Musik gewordene Urklang mit der „Schicklichkeit“ verbindet. Das Wort „Schicklichkeit“ ent-

⁷³ Vergleiche hierzu R. Weiß, Op. cit. S. 182.

⁷⁴ A. Forke, Op. cit. S. 547.

spricht einem schwer zu übersetzenden Begriff, der zuweilen auch durch Ritus, Zeremonial, Höflichkeit oder Sitte wiedergegeben wird. Es handelt sich dabei um das mit der Musik verbundene Ritual, durch welches die kosmische Ordnung sinnbildlich dargestellt wird. Im Yo-Ki findet sich folgende Stelle: „Die Musik ist die Harmonie des Himmels und der Erde; das Zeremonial ist die Hierarchie zwischen Himmel und Erde. Durch die Harmonie entstehen und entwickeln sich die Wesen; durch die Hierarchie wird die Vielheit gegliedert. Die Musik erhält ihre Wirkungskraft vom Himmel; die Riten entwickeln ihre ordnende Kraft auf der Erde. Die Musik steht am Anfang der Schöpfung, die Riten gehen von dem irdischen Wesen aus“⁷⁵. Aus dieser Grundauffassung entwickelt sich ein kompliziertes Zeremonial, in welchem, je nach der Jahreszeit, die absolute Höhe der verschiedenen Tonarten wechselt. In der pentatonischen Tonleiter wird jede Stufe einem bestimmten Planeten zugeschrieben, während die zwölftonige, chromatische Reihe den zwölf Lunationen bzw. Tierkreiszeichen entspricht. Ist die perfekte Harmonie zwischen Himmel und Erde, d. h. die „große Musik“ zustande gekommen, so dringen die Riten und die Musik bis zu den Intelligenzen der himmlischen Geister vor. Sie zwingen die Mächte des Himmels, zur Erde herabzusteigen, und ermöglichen den Kräften der Erde, sich zum Himmel zu erheben⁷⁶.

Der Li-Ki (II, S. 115) enthält folgenden Hymnus auf die Musik: „Wenn der große Mann die Zeremonien und die Musik zu Ehren bringt, dann werden Himmel und Erde ihren Glanz leuchten lassen. Himmel und Erde werden freudig ihre Kraft vereinigen, Yin und Yang (männliches und weibliches Prinzip) werden zusammenstimmen und alle Dinge werden erwärmt, gehegt, bedeckt und großgezogen. Darauf entfaltet sich die Vegetation der Pflanzen und Bäume und die gekrümmten Sprosse kommen hervor. Die gefiederten und beschwingten Scharen nehmen ihren Flug; Geweihe und Hörner wachsen; und die Insekten erwachen aus ihrem Winterschlaf und kommen ans Licht. Die Vögel brüten auf ihren Eiern; die behaarten Tiere paaren sich und bringen Junge zur Welt. Die Säugetiere haben keine Mißgeburten und die Vögel in den Eiern gehen nicht zugrunde. Das alles ist auf den Einfluß der Musik zurückzuführen.“

Alles gesunde Wachstum ergibt sich aus der Ordnung und dem Zusammenklang von Yin und Yang. Der Begriff der Ordnung scheint aber nirgendwo in solchem Ausmaße zugleich das Prinzip und die Substanz eines Phänomens zu sein, wie es in der fast völlig unstofflichen Musik der Fall ist. Es ist sicher kein Zufall, daß selbst noch im heutigen Sprachgebrauch der Begriff des gegenseitigen Einverständnisses vorwiegend durch Worte aus dem akustischen Bereich ausgedrückt wird (Übereinstimmung; Einklang; Harmonie; être d'accord; ententement usw.).

Wo Musik erklingt, entsteht ipso facto Ordnung, denn sowohl ihre Intervalle wie die Zeitteilung beruhen auf einfachen Zahlenverhältnissen. Nur so

⁷⁵ Zitiert nach M. Courant, *Chine*, in: *Encycl. Lavignac*. Paris I, 1 S. 205.

⁷⁶ E. Chavannes, *Mémoires historiques de Sema Tsien*, Bd. III S. 238.

erklärt sich die Rolle dieser Kunst in der weißen Magie. In der schwarzen Magie tritt die gegenteilige Verwendung ein. An Stelle des geordneten Klangs tritt der ungeordnete Lärm. Es gibt nur einen einzigen Fall, in welchem die weiße Magie einen wüsten schwarz-magischen Lärm vorzuschreiben scheint; und auch hier ist es nicht sicher, ob es sich nicht nur um eine Dekadenzerscheinung handelt. Während der dunklen Neumondnächte pflegt man durch das Aneinanderschlagen von Schilden und Schwertern und durch Lärmen mit Mörsern und sonstigen Metallgeräten die drohende Gefahr, die der Mond läuft, abzuwenden. Dieser rituelle Lärm beruht auf der Vorstellung, daß Stein, Eisen und Metall die wirksamsten Symbole des Opfergangs sind, weil ihr Klang die ganze Kraft der Seelen, der Opferbereiten, Toten und Ungeborenen in sich birgt. Die bösen Geister aber fürchten diese Klänge, weil sie sich dem Opfer um jeden Preis entziehen wollen. Auf dieser negativen Haltung beruht ihre wesensmäßige Bösartigkeit. Ihr heimtückisches Handeln ist dadurch bestimmt, daß sie dem Menschen das Leid nicht um des daraus wachsenden Segens willen zufügen (wie es die guten Geister tun), sondern das Böse um des Bösen willen suchen. Nicht der Lärm an sich schreckt die Dämonen, die den jungen Mond vernichten wollen, denn der „Heidenlärm“ oder „Sündenlärm“ ist ja gerade die Substanz ihres Lebens. Was sie vertreibt, ist der eherne Klang, das surrende Lied und der klare Rhythmus des Opfergangs, in dem die guten (die toten) Geister leben. „Tao erfüllt die ganze Welt . . . Aus ihm entstehen alle Dinge. Diese Essenz . . . kann man nicht mit Lärm herbeirufen, wohl aber mit Tönen“ (Kuantse XVI, 1). Es ist daher wahrscheinlich, daß diese Neumondzeremonie ursprünglich in einem zwar laut dröhnenden, aber wohl geordneten rhythmischen Schlagen von Metallgegenständen bestand, während der ungeordnete Lärm als eine Dekadenzerscheinung zu werten ist. Vielleicht ist der Lärm auch nur deswegen so groß, weil man nur damit die tauben (= bösartigen, verstockten) Geister zu erreichen und zu „ernähren“ vermag. Was die Beurteilung des Lärms angeht, so mag auch oft eine mangelhafte Beobachtung von seiten europäischer Forscher zugrunde liegen. Der Verfasser konnte wiederholt feststellen, daß bei solchem „Lärm“ jeder einzelne Spieler einen ganz bestimmten Rhythmus befolgt (also keineswegs wahllos darauflos schlug), und daß die Eingeborenen ihre Polyphonie von Schlagwerkzeugen ebenso wenig als ungeordneten Lärm empfinden, wie wir einen mehrstimmigen Chorsatz als sinnloses Durcheinander bezeichnen.

9. S c h l u ß

Ein seltsames Geheimnis lebt in den Wellen eines schwingenden Tones. Teilt man einem sich im Ruhezustand befindenden Objekt eine Bewegung mit, so nimmt der Gegenstand den Impuls auf und führt die Bewegung so lange weiter, bis daß die ihm mitgeteilte Energie erschöpft ist. Bei einer in Vibration gesetzten Saite oder Luftsäule geschieht das gleiche; aber während die Welle langsam verebbt, steigen leise höhere und hellere Töne wie aus feuchten Nebeln aus dem schwindenden Sang hervor. Dem sich opfernden Grundton entwachsen die Obertöne. In diesem Naturphänomen liegt ein schöpferisch aufbauendes Prinzip vor, und es ist für die musikwissenschaftliche Welt von großer Bedeutung, daß diese

Idee in der neuesten Naturwissenschaft wieder Gestalt gewinnt. Hans Kayser, der in seiner „Harmonia Plantarum“⁷⁷ die Identität der Zahlenprogression bei Obertönen und im Pflanzenwachstum nachgewiesen hat, kommt über die altägyptische Überlieferung auf die große normgebende Bedeutung des Klanges zurück. Und so scheint doch nicht nur Spielerei gewesen zu sein, wenn die Alten sagten: Im Anfang war das Wort, im Anfang war der Klang. Das „Wort“ verewigt den (mit bestimmten Tönen nicht faßbaren) Schöpferklang und der Ton (des Lieds) ist die Tat, die das Wort gebärt oder erneuert⁷⁸. Wenn der Chândogya Upanishad (I, 6, 1—4 und 8) erklärt, daß der mit richtiger Stimme vorgetragene Sonnengesang bis in die andere Welt hineinreicht und selbst den Willen der Götter zu beugen vermag, so meint er damit die unendliche Tatkraft des Klangopfers oder die Macht des Armes, mit dem der Heilige die kosmische Musik dirigiert. Daher kommt es, daß in Indien der erhobene Arm (ein Zeichen der aufgehenden Sonne) und im alten Mexiko die feuchte Hauchwolke mit Sonne, Opferseil und Kriegswahrzeichen die Symbole der Musik sind⁷⁹.

DER BEGRIFF DES KOMISCHEN IN DER MUSIKÄSTHETIK DES 18. JAHRHUNDERTS

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Walther Vetter zum 60. Geburtstag

Johann Friedrich Reichardt nennt in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813¹, in der er über seinen ersten Wiener Aufenthalt (1783) berichtet und den Unterschied zwischen der Berliner und Wiener Musik erörtert, Joseph Haydn „den komischen Romantiker“. Verwunderlich erscheint sowohl die Zusammenstellung von komisch und romantisch überhaupt, als auch die Beziehung, die dieses seltsame Begriffspaar zu Joseph Haydn beanspruchen soll. Nicht jedoch als groteskes ästhetisches Konglomerat ist jene Bezeichnung abzutun, sondern sie repräsentiert einen historischen Punkt, in welchem sich zwei Begriffe berühren, von denen der eine am Ende einer eigenen und eigenartigen Geschichte steht und die eigentliche Bedeutung des anderen sich erst zu entfalten beginnt, während wir Heutigen das Objekt, das sie charakterisieren sollen, als Drittes und Anderes zwischen den historischen Situationen erblicken, denen die beiden Begriffe angehören.

⁷⁷ H. Kayser, *Harmonia plantarum*. Basel 1943.

⁷⁸ Nach Abschluß dieser Arbeit kam dem Verfasser das hervorragende Buch Do Kamo von M. Leenhardt (Paris 1947) in die Hände, in dem auf Seite 164 ebenfalls die Identität der Begriffe Wort und Tat bei den Neukaledoniern betont wird.

⁷⁹ E. Seler, *Die holzgeschnitzte Pauke* . . . S. 277.

¹ Nr. 41, abgedr. bei H. M. Schletterer, J. F. Reichardt, Augsburg 1865, S. 324 ff.

Johann Joachim Quantz läßt um die Mitte des 18. Jahrhunderts² die Komische Musik bereits als eigene Gattung gelten, die gemäß ihrer Affektsphäre von den Ausführenden die Beachtung besonderer Regeln erfordert:

„Ein guter und der Sache gemäßer Vortrag muß sich aber auch bis auf die komische Musik erstrecken. Ein Zwischenspiel (Intermezzo), welches eine Carricatur oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellt und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften Gedanken von den Componisten verfertigt wird, auch keine andere Absicht, als die Critik und das Lachen zum Grunde hat, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches ist bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu beobachten: weil, wie schon gesaget worden, das Accompagnement nicht nur an dem Ernsthaften, sondern auch an dem Komischen Antheil nehmen muß.“

Hier wird der Begriff des Musikalisch-Komischen noch nicht über den Bereich hinaus in Anspruch genommen, dem er entstammt: Quantzens Vorstellung, daß Musik Komisches bedeuten kann und dementsprechend vorgetragen werden muß, gründet in der Absicht und Eigenart der komischen Oper und — historisch ganz richtig — in einem ihrer Ursprünge, den Intermezzi, jenen in die neapolitanische Opera seria eingeflochtenen komischen Nebenhandlungen, die sich — bald abgesondert zu selbständigen Gebilden (Opera buffa) — besonders seit Giovanni Pergolesis „La serva padrona“ (1733) Geschmack und Gunst der musikalischen Welt eroberten. So stimmt es ebenfalls mit dem historischen Sachverhalt überein, daß Italien als Mutterland des Musikalisch-Komischen bezeichnet wurde, wann immer man über dessen Herkunft theoretisierte.

Die weitere Entwicklung der Komischen Musik beobachtet besonders Johann Adam Hiller in seinen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend“ (Jgg. I bis IV, 1766—1770):

„Jedermann weiß, daß die comische Oper heut zu Tage der herrschende Geschmack, wenigstens in Italien, sey . . . Sie ist eben nicht die beste Schule für die Sänger; desto mehr aber ist sie es für unsere heutigen Componisten geworden. Sinfonien, Concerten, Trii, Sonaten, alles nimmt heut zu Tage etwas von ihrer Schreibart an, welches eben nicht zu tadeln wäre, wenn dabey das Niedrige und Abgeschmackte allemal glücklich vermieden würde“ (III, 62).

Diese Vorstellung vom Hinübergreifen des Musikalisch-Komischen aus dem Bereiche der Oper in denjenigen der Instrumentalmusik — die, wie noch gezeigt werden soll, den historischen Tatsachen nur zum Teil entspricht — bezeichnet den wichtigsten Schritt in der Bedeutungsgeschichte unseres Begriffes³: Von nun an kann auch von komischer Instrumental-

² Versuch 1752: „Von den Pflichten aller Accompagnisten überhaupt“, § 13.

musik und einem „comischen Geschmack“ überhaupt die Rede sein, wobei der durch das Attribut komisch bezeichnete Grundaffekt zunächst durch die Inhalte und Stilmomente der komischen Oper italienischer Observanz bestimmt bleibt.

Aber nicht nur die Gefahr des Niedrigen und Abgeschmackten gereicht besonders den norddeutschen Ästhetikern zur Sorge; sie wehren sich gegen das Überhandnehmen des Komischen in der Musik überhaupt und insbesondere gegen das „seltsame Gemisch der Schreibart, des Ernsthaften und Comischen, des Erhabenen und Niedrigen, das sich so oft in ein und eben demselben Satze beysammen findet“ (Hiller III, 107); auch scheint ihnen durch den verbreiteten Geschmack am Komischen jegliches wahrhafte kompositorische Können in Verfall zu geraten.

„Es sey fern, daß wir den comischen Geschmack an und für sich für schlecht und verwerflich halten sollten“, betont Hiller immer wieder, „dennoch aber möchten wir wohl wünschen, daß er sich nicht so sehr an andern Orten, wo er nicht hingehört, eindringen möchte; oder daß die Componisten nicht alle Augenblicke Comisches und Ernsthaftes in einerley Stück unter einander würfen. Wie viele Concerte, Sinfonien u. d. g. bekommen wir heut zu Tage zu hören, die uns die Würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber, ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt durch seine pöbelhaften Possen um so viel mehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorhergegangene Rührung war“ (II, 14). — Überdies wird sich der Kunst des Kontrapunktes „schwerlich irgend einer unserer jetzigen neuesten italiänischen Modecomponisten und ihrer deutschen Nachsprecher mit Wahrheit rühmen können. Denn die meisten dieser Herren sind jetzt so in den komischen Geschmack vertieft, daß sie auch eine notwendige und für rechte Componisten unumgängliche Mühe nicht sonderlich zu lieben scheinen“ (I, 214).

Ähnlich Quantz spricht auch Hiller von Regeln zur Aufführungspraxis der Komischen Musik, die aber nun bei ihm weit über das ursprüngliche Gebiet der „lächerlichen Arien“ und „gemeinen Ballette“ hinausreicht:

„In der ernsthaften Musik wird das meiste aneinander gehangen, gezogen und geschleift, und die Violinisten brauchen lange Bogenstriche; in komischen Musiken aber werden die meisten Noten abgestoßen, und die Violinisten bedienen sich kurzer Bogenstriche. Unterläßt man das letzte, so werden die neumodischen Musiken vollends abgeschmackt und unerträglich werden, denn sie sind mehr komisch als ernsthaft. Vor einiger Zeit mußte man sich über den allzuschmachtenden und immer seufzenden Vortrag beschweren, jetzt soll alles hüpfend und muthwillig klingen. Es ist nur zu wünschen, daß wir nicht das Schicksal der alten Musik erfahren, von welcher die Geschichte

* Sulzers Definition des Komischen läuft dem Sachverhalt im Gebiete der Musik parallel (Allgem. Theorie der Schönen Künste I, 1771, Artikel Comisch): „In dem eigentlichen Sinne bedeutet dieses Wort die Eigenschaft einer Sache, in sofern sie sich auf die Comödie bezieht. . . . Weil man fast durchgehends der Meinung ist, daß das Wesentliche der Comödie in dem Lustigen und Lächerlichen bestehe, so hat der Ausdruck comisch die besondere Bedeutung bekommen, kraft deren er etwas lustiges und lächerliches bedeutet.“

sagt, daß sie auf eben diese Weise ausgeartet sey, endlich nichts mehr ausgedrückt habe, und daher ganz verfallen müssen“ (I, 167).

Im Grunde sprechen Einschränkung und Ablehnung des komischen Geschmacks aus sämtlichen Äußerungen Hillers. Damit vertritt er eine allgemeine Anschauung⁴, zu deren Verfechtern besonders auch Philipp Emanuel Bach gehört, der 1774 über den musikalischen Geschmack bemerkt⁵:

„... wie oft verändert sich dieser in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muß närrisch und komisch seyn.“

Näheres berichtet Lessing, der Hamburger Mitbürger Bachs, in seinen Kollektaneen⁶:

„Bach klagt über den itzigen Verfall der Musik. Er schreibt ihn der Komischen Musik zu und sagt mir, daß Galuppi selbst, der einer von den ersten komischen Komponisten ist ... ihm versichert habe, daß der Geschmack an der komischen Musik sogar die alte gute Musik aus den Kirchen in Italien verdränge. Er selbst habe eine von seinen komischen Symphonien in einer Kirche zu Rom gehört, der man einen geistlichen Text untergelegt. Eine wesentliche Eigenschaft von der komischen Musik ist, daß sie fast nichts als Allegros hat und die Adagios gänzlich verbannt, kaum, daß sie noch dann und wann eine Andante erlaubt.“

Um 1785 schreibt selbst der Süddeutsche Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (Festung Asperg 1784/85⁷):

„Weil der Geschmack am Komischen so große Verheerungen unter uns angerichtet, so müßte unsere erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel möglich einzuschränken, und dem Ernst, Heroischen und Tragischen, dem Pathos und dem Erhabenen wieder Platz zu machen.“

Und noch zehn Jahre später will Heinrich Christoph Kochs Journal der Tonkunst (I, Erfurt 1795, S. 99 ff.) mit dem auf alle musikalischen Bezirke hinüberwuchernden „allgemeinen Hang zum Komischen“ gründlich aufzuräumen:

„... weil aber das Lächerliche oder Komische anjetzt die Lieblingssuppe des Modegeschmacks ist, so möchte vielleicht alles in den Wind gesagt seyn ... Man vergißt bey dem Schimmer der modischen Biagsamkeit und Geschmeidigkeit der Einkleidungsart der fröhlichen Affekten und bey der Rundheit und Flüchtigkeit der jetzigen Vortragsart zwar nicht, die Gravität und Würde unserer durch die Mode verdrängten Tonstücke für Trockenheit auszugeben; man vergißt aber, daß die scheinbare Trockenheit denjenigen Empfindungen

⁴ So schreibt z. B. Marpurg schon 1760 in seinem 42. Kritischen Brief über die Tonkunst (I, 331), daß der ideale Musikgeschmack das Unsymmetrische, Leichtsinrige, Freche und Komische der italienischen Schreibart ablehnt.

⁵ Brief an den Berliner Verleger Decker (29. 11. 1774), abgedr. bei C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach u. W. F. Bach u. deren Brüder, Berlin 1868, II, 108.

⁶ Lessings Werke, hgg. von E. Stemplinger, 19, 213 f.

⁷ Veröffentlicht von seinem Sohne Ludwig, Wien 1806; zitiert nach Schubarts Ges. Schriften, Stuttgart 1839, Bd. V, S. 280.

vollkommen entspricht, die auf uns einen weit stärkeren Eindruck machen können, als das Fröhliche oder das Komische. Was würde man von einem Menschen denken, der, nachdem er durch Erlernung der Tanzkunst seinem Körper mehr Biegsamkeit und Flüchtigkeit erworben hat, entweder beständig tanzen, oder auch diejenigen Handlungen tanzend verrichten wollte, welche Anstand und Würde erfordern?“

Zerlegt man — ausschließlich an Hand der hier angeführten Schriftstellen — den Grundaffekt komisch in seine affektuoson, spiel- und vortragstechnischen Eigenschaftsworte (herabgewürdigt — niedrig — närrisch — pöbelhaft — abgestoßen — kurz — rund — flüchtig — fröhlich — hüpfend — leichtsinnig — mutwillig — biegsam — geschmeidig — tanzend), so wird deutlich, wieso der Begriff des Komischen den Musikästhetikern des 18. Jahrhunderts geeignet erscheinen konnte, durch ihn insbesondere die neumodische Schreibweise der süddeutschen (Mannheimer und Wiener) Musik zu bezeichnen und — da sie es zunächst meist so wollen (fast alle Musiktheoretiker schrieben in Norddeutschland!) — abzulehnen, indem sie solche Musik mit dem ursprünglichen, theatralischen Unterton des Begriffes (Hanswurst, pöbelhafte Possen) in Verbindung brachten. Indem die Vorstellungsreihe eigentlich heißt: unbeschwert — oberflächlich — flach — populär, bezeichnet der Begriff „pöbelhaft“ im negativ gemeinten Sinne dasselbe, was die Musikwissenschaft als volkstümlich-urmusikantisch im eminent positiven Sinne für die junge süddeutsche Musik geltend macht. So falsch (weil einseitig) es wäre, jenen neuen Stil im wesentlichen als Ergebnis italienischer Einflüsse aufzufassen, so fehlerhaft war es, von den theatralischen Inhalten des Komischen aus, das man aus Italien importiert glaubte, an die neue Schreibweise heranzugehen.

So hat der Begriff des Musikalisch-Komischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts drei Komponenten: einmal meint er den auf die Instrumentalmusik übertragenen Affektbereich der komischen Oper. von daher umfaßt er eine Reihe von Stilmerkmalen der modernen süddeutschen Musik und bedeutet damit (gleichsam ohne es zu wollen) das Jugendhaft-Volkstümliche, das sich uns in diesen Stilmerkmalen repräsentiert.

In diesem Sinne wird der Begriff des Komischen meist in ablehnendem Tone mit der Wiener und Mannheimer Musik in Verbindung gebracht⁸. So lesen wir beispielsweise in Hillers Wöchentlichen Nachrichten (III, 107), man habe in neuerer Zeit eine Menge Kompositionen gesehen,

„welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung und des veränderten Tones, der oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher Angeführte bey-

⁸ Auch der norddeutsche Widerstand gegen das Menuett als Sinfoniesatz hat Beziehungen zur Auffassung vom Musikalisch-Komischen; vergl. M. Flueter, Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr., Diss. Berlin 1908, S. 70 ff.

nahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, daß wir von den Sinfonien der Herren Hofmann⁹, Hayden, Ditters, Filz¹⁰ usw. reden.“

Und in Carl Ludwig Junkers (von Forkel¹¹ zu Unrecht so heftig als „Geschwätz“ geschmähter) Skizze von „Zwanzig Componisten“ (Bern 1776) heißt es im Abschnitt über Karl Ditters von Dittersdorf:

„Das aus dem theatralischen Gebiet verwiesene komische Mädchen scheint die Tonkunst um Aufnahme angefleht zu haben; der Priester, ein Mann, der zur Laune geschaffen zu seyn schien, wurde erweicht — ergriff das drolligste Ding, — und stieß sie in seinen Tempel hinein; — und seitdem lachen wir über Wiener Musik. Ob aber's Lächerliche die ächte sättigende Empfindung der Tonkunst sey, — ob es nicht zu ermüdend, zu einförmig ist, als daß es national werden sollte; — ob es nicht unter der Kunst, — nicht zu niedrig ist?“

Ähnlich urteilt auch Schubart über Dittersdorf, den „beliebten Symphoniecomponisten“: er habe eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausarte. Man müsse oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mische er in seine Gemälde. „Das Lächerliche versagt ihm nie“ (Ideen, 239). — Im Ganzen jedoch wird er dem Wiener Geschmack bereits gerechter als seine norddeutschen Zeitgenossen, wenn freilich es auch ihm immer noch nahe liegt, einen Rest des ästhetischen Eindrucks als komisch zu charakterisieren:

„Gründlichkeit ohne Pedanterey, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, großes Verständnis der blasenden Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wiener Komischen“ (Ideen, 83).

Und selbst wo er die Mannheimer Musik ins böhmische Land zurückverfolgt, vergißt er den hergebrachten Begriff nicht mitzunehmen:

„... so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen“ (Ideen, 83).

In dem Maße, wie die Eigenart der süddeutschen Musik sich auch im Norden durchsetzte, mußte der Begriff des Komischen in seiner erwiesenen Geltung aus dem musikästhetischen Vokabular verschwinden. Aber die zähe Langlebigkeit der Affektenlehre, deren Vorstellungsfundament er angehört, ließ ihn — indem er gleichsam seine pöbelhafte Niedrigkeit durch ein Beiwort abstreifte — als das „hohe Comische“ eine Zeitlang auch dort noch weiterleben, wo man die neueste süddeutsche Musik bereits anerkannte. Der Begriff des Hohen Komischen stammt ebenfalls aus der Theaterästhetik und wird in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste (I, 1771, Artikel Comisch) folgendermaßen definiert:

„Die comische Materie ist die, welche sich zur Comödie schicket, und die itzt,

⁹ Der Wiener Leopold Hoffmann, 1730—93.

¹⁰ Der Mannheimer Anton Filtz, 1730—1760.

¹¹ Musikalisch-kritische Bibliothek III, Gotha 1779, S. 236 ff.

da dieses Schauspiel so verschiedene Gestalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comische eingetheilt wird . . . Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränzet, und wo schon starke und ernste Leidenschaften ins Spiel kommen.“

Als Beispiel für die musikästhetische Anwendung zitieren wir den Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782 (Alethinopel, S. 19), wo es über Joseph Haydn heißt:

„Musikalischer Spaßmacher, aber so wie Yorik¹², nicht fürs Bathos, sondern fürs hohe Comische . . . Selbst seine Adagios, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräg des hohen Comischen.“

Tadelt Schubart an Haydns Kirchenmusik noch das Niedrig-Komische, weil auch in den Messen „aus Vorneigung gegen den österreichischen Geschmack zuweilen Verzierungen hineingetändelt werden, die oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins gleichen“ (Ideen, 87), so zeichnet sich ihm an anderer Stelle der Gesamtcharakter der Wiener Schule — in Anlehnung an das Hohe Komische — durch das „Komischtragische“ aus (Ideen, 137).

Es ist offenbar geworden, woher in Reichardts Charakteristik Haydns als „comischer Romantiker“ die Bezeichnung komisch stammt. Der ästhetischen Terminologie einer vergangenen Zeit angehörend, war sie um 1813 bereits völlig veraltet und konnte nur als Beiwort eines neuen, modernen Begriffes noch einmal in Erscheinung treten. Die geschichtliche Stellung eines Musikers wird hier durch ein einziges (aus zwei Worten bestehendes) ästhetisches Urteil schlagartig erhellt: Reichardt, der Meister zwischen den Zeiten, einst einer der eifrigsten Wortführer der Berliner Schule um Friedrich II., war — wie Hanns Dennerlein anschaulich darstellt¹³ — „wandlungsfähig genug, in die Bahnen der jüngsten Musik einzulenken und die herrschend gewordene Zeitströmung (der Romantik) in sich aufzunehmen und sich ihr anzuschließen“. Der Begriff des Romantischen nähert sich bei ihm (dem Schwager Ludwig Tiecks, Lehrer E. T. A. Hoffmanns, Lobsprecher C. M. v. Webers), etwa wenn er die „romantische“ Umgebung seines Wohnortes Giebichenstein (ab 1810) beschreibt, durchaus den Inhalten der neuen Bewegung, und die Beurteilung Haydns als Romantiker erinnert etwa an E. T. A. Hoffmanns romantische Auffassung der Wiener Klassiker¹⁴.

In unmittelbarem Zusammenhang mit jener Reichardtschen Äußerung über Haydn, von der wir ausgingen, findet sich die Anwendung eines weiteren Begriffes, der in unsere Untersuchung mit einzubeziehen ist: die Beurteilung Philipp Emanuel Bachs als „Humoristen“. Der Begriff des Musikalisch-Humoristischen im 18. Jahrhundert ist nicht als Absenker der ästhetischen Kategorie des Komischen anzusehen, sondern

¹² Yorick = Pseudonym für Lawrence Sterne.

¹³ J. F. Reichardt und seine Klavierwerke, Münster i. W. 1930.

¹⁴ Z. B.: „Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister (Haydn, Mozart und Beethoven) atmen einen gleichen romantischen Geist“ (im Aufsatz über „Beethovens Instrumentalmusik“).

scheint sich hauptsächlich als Sonderbezeichnung der Schreibweise Ph. Em. Bachs herausgebildet zu haben. Im Sinne des „Spielenden Witzes“ (Schubart ¹⁵), auch in Anlehnung an den Eindruck von Bachs Persönlichkeit („sein spaßhafter Ton, sein munteres und lebhaftes Gemüt“ [Burney], „sein lebhafter Witz, seine fröhliche Laune“ [Reichardt], ein Mann „voll Witz und Laune, heiter und fröhlich“ [Nachruf im Hamburger Correspondenten]) erfindet Reichardt — anscheinend um Ph. Em. Bach „eingruppieren“ zu können — eine Klasse der Humoristen:

„Wenn er als Tonsetzer zu irgend einer bestimmten Classe gerechnet werden kann, so ist's wohl zu der der Humoristen“ (Selbstbiographie ¹⁶);

und über Bachs sechs Sinfonien für vierstimmiges Streichorchester von 1773 schreibt er ¹⁷, es sei schwerlich eine Komposition „von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt“.

Der unterschiedliche Geltungsbereich der Bezeichnungen komisch und humoristisch wird besonders dadurch deutlich, daß von dem Humoristischen nie in ablehnendem Sinne die Rede ist, während — wie bereits gezeigt — gerade der „Humorist“ Ph. Em. Bach zu den eifrigen Gegnern des Komischen Geschmacks gehört:

„Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, daß das itzt so beliebte Komische hieran den größten Antheil habe“ (Selbstbiographie ¹⁸).

Im Gegensatz zum Komischen als einem in seiner Bedeutung durch die allgemeinen ästhetischen Prinzipien des 18. Jahrhunderts determinierten Begriff steht derjenige des Humoristischen — sofern er auf Emanuel Bach und Haydn angewandt wurde — in göltigerem Einklange mit dem musikalischen Sachverhalt, den er bezeichnen soll. Während die Bedeutungsinhalte des Komischen längst verloren gegangen waren, bringt die Musik des Hamburger Bach C. H. Bitter ¹⁹ von neuem auf den Gedanken, dieser habe es „gewagt, den Humor in die Musik einzuführen“, oder schreibt beispielsweise Rudolf Steglich ²⁰, „beide (Philipp Emanuel und Haydn) gleichen sich . . . besonders in dem humoristischen Grundton“. — Daß man auch mit dem Terminus humoristisch besonders die Wiener Musik begrifflich zu fassen suchte, zeigt, wie er schließlich doch in den Bedeutungsbereich des Komischen hinübergrieff, freilich ohne ablehnenden Sinn. So nennt in Übereinstimmung mit Äußerungen anderer

¹⁵ Ideen, 166.

¹⁶ Schletterer, a. a. O., S. 164.

¹⁷ Allg. Mus. Ztg. 16, Nr. 2.

¹⁸ In Burneys Tagebuch (übers. von Ebeling) III, Hamburg 1773, S. 201.

¹⁹ a. a. O. I, 44.

²⁰ K. Ph. Em. Bach und der Dresdner Kreuzkantor G. A. Homilius im Musikleben ihrer Zeit, Bachjahrbuch 1915, S. 125.

Ästhetiker²¹ Reichardt in seiner Selbstbiographie²² Haydn „unseren großen musikalischen Humoristen“ und, indem er auch diese Bezeichnung zur Kategorie ausweitet, in seinen Wiener Briefen²³ Haydn, Mozart und Beethoven „die drei echten Humoristen“.

Ähnlich wie von einem „hohen Comischen“ die Rede war, verbindet Reichardt die Bezeichnung Humorist, um ihr in einer verwandelten Zeit Würde und Haltbarkeit zu bewahren, mit dem Attribut „ernst“. Diese ebenfalls seltsame Zusammenstellung zweier Worte bezeugt, daß auch der Begriff des Humoristischen aus Reichardts Munde noch der Affektsprache des 18. Jahrhunderts angehört, für die unser nun vollständig wiedergegebenes Ausgangszitat²⁴ einen sehr merkwürdigen Endpunkt bezeichnet:

„Die Erscheinung C. Phil. Em. Bachs, des ernstesten Humoristen und Joseph Haydns, des comischen Romantikers gaben endlich der Berliner und Wiener Musik neues Leben und entschieden deren Genre für immer.“

Richard Hohenemzers Aufsatz „Über Komik und Humor in der Musik“ (Petersjahrbuch 1917) bildet die unmittelbare Fortsetzung unserer Untersuchung. Hohenemzers Ziel ist die (im Anschluß an Lipps durchgeführte) psychologisch begründete Begriffsdefinition, die nach seiner Darstellung erstmals Stephan Schütze in seinem 1817 veröffentlichten „Versuch einer Theorie des Komischen“ beschäftigt hat:

„Die Musik kann an sich das Komische (weil dieses von einer Vorstellung herrührt) nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freie Beschauung voraussetzt . . .“ (S. 223).

Hier ist der Faden zur Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts bereits völlig abgeschnitten und unser Begriff zum Objekt ästhetischer Untersuchungen im modernen Sinne geworden. Dabei lenkt Schütze die Geltung des Komischen zunächst wieder in den Bereich des musikalischen Theaters zurück: die Musik könne das Komische zwar nicht erreichen, jedoch auf dreierlei Weise mit dem Komischen in Verbindung treten, in den Zauberopern, in den komischen Operetten und in den komischen Balletten (S. 224 ff.). Indessen scheint eine innere Beziehung zwischen den Ergebnissen der systematischen Untersuchungen des Komischen und seiner Bedeutung im 18. Jahrhundert dennoch zu bestehen, da man entdecken kann, daß bei der musikästhetischen Deutung von Komik und Humor beispielsweise Ernst Bücken²⁵, der im Gegensatz zu Hohenemser beide Begriffe nicht ausdrücklich unterscheidet, ausschließlich Beispiele von Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart und Beethoven gewählt hat.

²¹ Vergl. z. B. Junkers ausführliche Definition des Humors in seinen 20 Skizzen im Abschnitt über Haydn, a. a. O., S. 55 ff.

²² Dennerlein, a. a. O., S. 10.

²³ Vertraute Briefe geschr. auf einer Reise nach Wien, Amsterdam 1810, I. Bd., 14. Brief, S. 231.

²⁴ Siehe Anmerkung 1.

²⁵ Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Potsdam 1929, S. 168 ff.

DER TONALE LOGOS

ZU J. HANDSCHINS BUCH „DER TONCHARAKTER“
VON WALTER WIORA

III. Die geschichtliche Mannigfaltigkeit

1. Historismus und Musikverständnis

(Schluß)

Indem Handschin das historische Bewußtsein eines Forschers an der Front geschichtlicher Arbeit mit der Kontemplation eines Musicus im guten alten Sinne verbindet, geht er den Weg zwischen Scylla und Charybdis: zwischen Dogmatismus und Historismus. So entgeht er „einem Dilemma, das sich für das musiktheoretische Denken nachgerade zerstörend auswirkt: wie wenn es nur jene Starrheit und Enge des Riemannschen Systems gäbe oder das Nichts“ (421). Er entgeht der „Verabsolutierung unserer neuzeitlichen Musikauffassung“ (192) und dem unhistorischen Glauben, „daß wir einen schlechthinnigen Zustand verkörpern, von dem aus alles übrige als relativ angesehen werden könnte“ (86). Aber er durchschaut andererseits die Nichtigkeit des Historismus, der noch immer herrschenden Zeitströmung, welche auf „jene akustischen Messungen aus dem Gebiet der Völkerkunde“ hinzuweisen pflegt, „die uns so trostreich vom eigenen Denken abzulenken vermögen“. Er erkennt, daß die historistische Lehre, „von Kulturkreis zu Kulturkreis sei alles (oder wenigstens das Wesentliche) verschieden, man könne also nur auf dem Wege des historischen ‚Verstehens‘ in jedem einzelnen Fall vorgehen“, eine Abart des Nihilismus ist und vergebens sucht, unter dem Titel der Geistesgeschichte jenes Nichts zu verbrämen oder hinwegzudisputieren (421).

Äußerlich so verschiedenen Lehren, wie Hornbostels Blasquintentheorie in ihrer extremen Fassung und Kreneks „Freiheit der Axiomsetzung“ mit der Konsequenz, „daß jeder Komponist ein Tonsystem auf neuer Grundlage errichten kann“ (127), ist die Voraussetzung gemeinsam, das musikalische Gehör sei ein leeres Gefäß; man könne ihm ebensosehr komplizierte wie einfache Zahlenverhältnisse, Unharmonisches wie Zusammenstimmendes zumuten und mit Geduld und Propaganda erreichen, daß es sich daran gewöhnt. Jene Theorie, die „Überblas-Quinte sei die älteste Grundlage der Tonsysteme und später wäre man von da zur reinen Quinte gelangt“, leidet an der „Tendenz, das Musikalische hinzustellen als etwas, das von irgendwelchen äußeren Gegebenheiten ausgeht und sich auf dieser Grundlage durch Gewohnheit konstituiert“ (81). Auf Denkformen, deren Unzulänglichkeit besonders die Gestaltpsychologie aufgewiesen hat, beruht die Annahme, „daß wir, wie Wachs, uns Intervalle aufprägen lassen, die aus einer optisch regelmäßigen Abteilung auf dem Instrument resultieren“ (312). Man muß nicht aus dem einen Extrem: die eigene, geschichtlich beschränkte Natur für die Natur schlechthin zu halten, in das andere Extrem verfallen: nichts in der Musik sei Natur, alles Geschichte. „Es gibt im historischen und ethnographischen Raum der Musik Dinge, die ‚naturgegeben‘ sind“,

und andere, die auf Neigung, Gutdünken, Tradition beruhen, „und wir kommen weder voran, wenn wir unser Augenmerk nur auf die eine Seite, noch wenn wir es nur auf die andere richten“ (310).

Der Historismus läßt „den theoretischen Zweig der Musikwissenschaft dem historischen zum Opfer fallen“ (421), aber er vermag auch sein eigenes Ziel, das Verstehen geschichtlicher Erscheinungen und ihrer Mannigfaltigkeit, nicht zu erfüllen. So wenig man einen Handwerker versteht, ohne Grundbegriffe von seinem Handwerk zu haben, so wenig die Geschichte der Philosophie, ohne selbst zu philosophieren, und so wenig Musikgeschichte ohne Vertrautheit mit dem Logos der Musik.

Der historischen und besonders der vergleichenden Musikforschung ist zwar eine große Erweiterung des Gesichtskreises zu verdanken. Das berühmte Ergebnis von Ellis, daß es „sehr verschiedene, sehr künstliche, sehr eigenwillige“ Leitern gibt, war ein bedeutender Fortschritt aus dogmatischer Enge. Aber es kann nicht genügen, die Vielgestaltigkeit der geschichtlichen Gegebenheiten zu bestaunen (83). „Cents-Zahlen sind noch nicht Musik, und was die exotischen Skalen in Wirklichkeit bedeuten, werden wir erst sagen können, wenn wir wissen, wie sie gemeint sind“ (310)¹. Es gilt, das jeweils Gemeinte und Geltende, die Musik als intendierten Geist zu verstehen (s. oben S. 26). Dies aber fordert nicht nur spezifische Verfahren des Historikers („dasselbe Sich-hineinleben in einen Kulturzusammenhang“, S. 73), sondern ein Musikverständnis, das sich nur in ursprünglicher Theoria bildet.

„Als Musikwissenschaftler müssen wir ebenso darauf aus sein, die Geschichte in die Perspektive der systematischen Betrachtung zu stellen, wie man sich neuerdings beflissen gezeigt hat, die letztere in die Perspektive der Geschichte zu stellen“ (421). H. ist ein Musikwissenschaftler, der die Bildungsidee dieses Berufes erfüllt. So trägt er Wesentliches dazu bei, die geschichtliche Wirklichkeit von den Möglichkeiten her, die im Wesen der Sache liegen, zu verstehen und andererseits das Bild vom Wesen der Sache durch die reiche Anschauung der geschichtlichen Mannigfaltigkeit zu bewahren und zu erweitern.

Wir versuchen, Erkenntnisse H.s zum Entwurf eines Gesamtbildes zusammenzufassen, zu ergänzen und weiterzuführen. Leitgedanke ist dabei die Frage, wie der tonale Logos in den Zeitaltern und Kulturen verwirklicht oder negiert wird. Von den geschichtlichen Stilen sind die einen tonal, d. h. es herrschen Tonverwandtschaften und einfache Zahlenverhältnisse, wenn auch mehr oder weniger überformt (Abschn. 2). Die anderen sind nicht-tonal (Abschn. 3), sei es überhaupt nicht durch rationale Ordnungen bestimmt (3 A) oder durch rationale, doch sachfremde Ordnungen (3 B).

¹ Im Gegensatz zur bloßen Empirie methodisch zu untersuchen, was in jeder Kultur als wesentlich oder zufällig, als maßgeblich oder fehlerhaft gilt, diesem Bestreben gab auch R. Lachmann in seinen letzten Arbeiten Ausdruck, besonders in dem Aufsatz „Musiksysteme und Musikauffassung“ (Zs. f. vgl. Mw. III, 1—23), an dem aber H. mit Recht die Deutung linienloser Neumen als vermeintlichen Ausdrucks vortonalen Melodik ablehnt (312).

2. Die geschichtliche Verwirklichung des tonalen Logos

Die abendländische Musica ist im ganzen Verlauf ihrer Geschichte, vom frühen Mittelalter bis zur Zeit der allgemeinen Gefährdung der abendländischen Kultur, Verwirklichung und Überformung des tonalen Logos, und auch die übrigen Mittel- und Hochkulturen lassen sich, wenn schon nicht so ausschließlich, durch ihn regieren. Die Stile unterscheiden sich darin, welche im Tonreich gelegenen Möglichkeiten man auswählt und bevorzugt und wie man sie überformt oder färbt. Die einen entscheiden sich für diese, die anderen für jene Möglichkeiten, z. B. Primat der Konsonanzen (und zwar der Quinte oder der Quarte) oder der tonalen Fortschreitung in Sekunden.

Die tonalen Ordnungen gliedern sich in diatonisch-melodische (A) und deren Erweiterungen (B).

A. Diatonisch-melodische Ordnungen

a) Im Volksgesange Europas und des Orients lebten und leben vielgestaltige Tonarten kleineren Umfangs, die nicht durch die Oktave und ihre Gliederung konstituiert werden². Sie sind durchaus Tonarten, d. h. Arten tonaler Stufenordnung, doch im allgemeinen nicht theoretisch-begrifflich, sondern usuell in stehenden Melodieformeln verfestigt; zum System der Kirchentonarten verhalten sie sich wie Gewohnheitsrecht zum kodifizierten Gesetz. Andererseits gibt es in ihnen oft irrationale oder variable Stellen, das Gerüst aber ist nicht regellos. Sie sind wohl nicht als Ausschnitte aus dem Quintenzirkel aufzufassen, sondern gründen unmittelbar im Fundament der elementaren Tonverwandtschaften und Zahlenstrukturen.

Die archaische „Akkord“-Melodik ist weder rein melodisch im Sinne von nicht-harmonisch, noch Zerlegung ursprünglich simultaner Akkorde, sondern unmittelbar in den Konsonanzen als Urphänomenen begründet, deren Prägnanz im melodischen Nacheinander keineswegs simultan-harmonisches Denken voraussetzt. Ihr entgegengesetzt ist nicht „Distanzmelodik“, sondern diejenige Schrittmelodik, in welcher Konsonanzen nur als Gerüst, nicht als Sprünge oder Dreiklangsfolge mit Durchgangstönen vorkommen.

Das Gerüst wird in verschiedenen Graden der Dichtigkeit ausgefüllt und oft von Außentönen umgeben, z. B.:



Einen Übergang zu Oktavordnungen bildet die aus zwei solchen Zellen zusammengesetzte Melodik (vgl. dazu S. 45 und 317). Die beiden Zellen sind entweder aneinandergesetzt (z. B. e'-a, a-d), oder sie überschneiden sich (z. B. a-e, g-d).

b) Halbtonlose Wendungen, wie c' d' c' a, sind nicht deshalb, weil sie in der Pentatonik vorkommen, in ihrem Ursprung pentatonisch. Eigentliche Pentatonik geht von der Oktave aus, die in 5 Stufen (im Gegensatz zu 7 oder 12) gegliedert wird. Je nach der Verteilung der Stufen dominiert bald die Quinte, bald die Quarte, und in manchen Typen, die in die „Chromatik“ hineinreichen (s. u.), herrschen Halböne und Dissonanzen (77). Aus den

² S. mein Heft „Europäischer Volksgesang“ in G. Fellerers musikgeschichtlicher Beispielsammlung (Köln 1951).

Gesetzlichkeiten im Zusammenhang von Aufbau und Charakter verstehen wir die Ruhe und Klarheit einer Form, wie *c d e g a c'*, im Gegensatz etwa zu *c des es ges as c'*.

Daß die Pentatonik, „weil das einfachere auch das ältere System sei und die Heptatonik sich daraus durch ‚Differenzierung‘ oder durch Veränderung der Tonstufen ‚entwickelt‘ habe“, ist ein evolutionistisches Vorurteil (47). Jedenfalls muß Halbtonpentatonik „innerlich zur defektiven Heptatonik werden von dem Moment an, wo das heptatonische System innerlich da ist“ (74). H. bezweifelt sogar, ob es „ein rein pentatonisches Empfinden“ überhaupt gibt, „ob der Pentatonik nicht sogar da, wo wir ihre Existenz erkennen müssen, hepta- oder wenigstens hexatonische Ansätze beigemischt sind“ (48).

c) Die 7stufigen diatonischen Modi ergeben sich daraus, welche Stufe der „natürlichen Sozietät“ jeweils als Haupt- oder Grundton fungiert (251 f.). Weitere Unterschiede beruhen auf dem „Grad der Vorherrschaft dieses Haupttons“ und auf dem „Ausmaß, in dem neben ihm sekundäre Stütztöne zur Geltung kommen“ (252). In der oben begründeten Terminologie können wir sagen: Die Modi und ihre Typen unterscheiden sich a) in der Verteilung der Tonfunktionen auf die 7 Stufen, b) in Art und Gewicht der Funktionen. So stehen z. B. die beiden Hauptstufen bald eine Quinte, bald eine Quarte oder eine Terz auseinander. Sie teilen sich auf verschiedene Weise in die Funktionen des Ruhepunktes und der Bewegungsachse. Der Grundton hat in den einen Bodenlage, in den anderen Mittellage (Authentisch — plagal). Im Choral tritt er während des Mittelalters zunehmend in den Vordergrund (255 f.). Melodien, die Guidos Auffassung vom Vorrang der Finalis entsprechen, haben bereits eine „Schwerpunkts-Wirkung“, ein „Gravitieren“ zum Grundton, wenn auch noch nicht „jenes geradezu körperliche Gravitieren, wie in der neuzeitlichen Dur- und Dreiklangs-Tonart“, wo nach H.s. überspitzender Kennzeichnung „statt eines ‚primus inter pares‘ . . . ein tyrannischer Herrscher auf den Plan tritt“ (180).

Wie verhalten sich Modus und Melodie? ³ Die Kirchentonarten sind geschichtliche Besonderungen der allgemeinen Modi und ragen in den Bereich von Arten der Melodik mit typischen Wendungen hinein (vgl. 46, 252). Von beiden Kategorien: 1. Reiner Modus, 2. Modus mit zugehöriger Melodik sind 3. formelhafte Melodietypen und Schemata zu unterscheiden, welche Stationen der zeitlichen Aufeinanderfolge festlegen: was für Stufen die Melodie eröffnen, gliedern und abschließen sollen. Solche Modelle sind z. B. die Psalmtöne (in ihren nackten Formen wie als Rückgrate ausgestalteter Melodien) und zwar im Unterschiede zu den ihnen entsprechenden Kirchentonarten.

d) Das neuzeitliche Dur und Moll ist keine bloße „Reduktion der modalen Möglichkeiten auf zwei“ (257), denn es steht in wesentlich anderen Zusammenhängen und entfaltet Möglichkeiten, die im archaischen und mittelalterlichen Dur und C-Modus nicht entwickelt worden sind. Die beiden „Tongeschlechter“ haben andere Struktur und Bedeutung als die alten Modi, entsprechend allgemeinen Anschauungsformen, durch die sich die Neuzeit von Antike und Mittelalter unterscheidet. Sie verhalten sich anders zum „Raum“, sie haben keinen begrenzten Umfang oder Ambitus; sie werden in Kategorien der har-

³ Dazu vergl. H. 252, 256 u. a. Über das Verhältnis von antiken und mittelalterlichen Modi s. 357 ff. In § 32 trägt H. zur Klärung der „ziemlich verworrenen Verhältnisse in der mittelalterlichen Solmisation“ bei. Eine Studie über den Ursprung „dieses seltsam schillernden Systems“ werde ich an anderer Stelle vorlegen.

monischen Mehrstimmigkeit vorgestellt; sie entwickeln sich zum System der 24 modulierenden Positions-Tonarten.

Das neuzeitliche Dur bedeutet „einen neuen Griff in den Bereich desjenigen, was die Grundlage der Modi, das heißt unsere Tongesellschaft, konstituiert. Die drei Hauptfunktionen . . . stehen ja in Quintbeziehung zueinander, und damit gewinnt die Quintbeziehung eine neue Art der Vorherrschaft; sie, die im alten System (Tongesellschaft mit Modi als Überbau) zwar die Grundlage bildete, aber . . . in der konkreten Melodik nicht indiskret in den Vordergrund trat“ (260). Wie H. von seiner persönlichen Weltanschauung aus diesen Vorgang bewertet⁴, ist weniger wesentlich, als was er zur Aufgabe beiträgt, das eigentümliche Verhältnis der neuzeitlichen Musik zu Natur und Logos sachlich herauszuarbeiten.

Die Produktivität dieser größten Blütezeit der Musikgeschichte hängt sicherlich mit ihrem fruchtbaren Verhältnis zu den Urphänomenen zusammen. Das Primitiv-Natürliche in ihren Grundlagen ist eine Bedingung ihrer Vollmenschlichkeit, die Begründung in den einfachsten Zahlenverhältnissen des Tonlichen wie des Rhythmus bildet eine Voraussetzung für den fruchtbaren Zusammenhang zwischen Volksmusik und hoher Kunst im Zeitalter der Wiener Klassik.

In der Neuzeit steht nach H. „statt der Vielzahl der übrigen Modi, diese gewissermaßen zusammenfassend, nur noch das Moll vor uns, als eine Art verzerrter Gegensatz zum Dur; die beziehungsreiche Vielheit ist durch eine Art Polarität ersetzt“ (267). H. faßt das Moll als den „gegensätzlichen Ableger der Dur-Leiter“ (43), „teilweise Gegensatz, teilweise Anhängsel“ (298), „etwas historisch Gegebenes“, das „in der neuzeitlichen Mehrstimmigkeit verwurzelt“ ist (43). Indessen begegnet eine gewisse Polarität zwischen zwei herrschenden Tonarten, von denen die eine mit dem späteren Dur, die andere mit dem späteren Moll zusammenhängt, schon in der Volksmusik der nordeurasischen Frühzeit und des Mittelalters⁵. Geschichtlich ist das Moll sicherlich nicht nur von den Kirchentonarten her als ein trauriger Rest der alten Vielfalt zu verstehen, sondern auch aus jenen Wurzeln; doch dazu kommt all das spezifisch Neuzeitliche, das sie von einem Modus unterscheidet. Für den Charaktergegensatz zwischen Dur und Moll ist neben der Struktur der herrschenden Intervalle und Dreiklänge unter anderem die verschiedene Position im Verwandtschaftsgewebe der Akkorde und Tonarten wesentlich (z. B. c es g mit dem Milieu und Erwartungshorizont f-moll, es-dur usw.).

B. Tonale Färbung und Erweiterung

Die diatonisch-melodischen Ordnungen werden in drei Richtungen erweitert: Chromatik, Mehrstimmigkeit und Modulation.

a) Während die notierte Musica vom Choral bis Palestrina ein Zeitalter ziemlich reiner Diatonik durchhält, herrschen in großen Teilen des Altertums

⁴ „Es ist, wie wenn der Mensch, der an sich auf einer höheren Stufe steht als der des rein ‚Natürlichen‘ (was eben durch das Verhältnis der Modi zur Tongesellschaft symbolisiert wird), . . . darunter herabsinken würde: der ‚Naturalismus‘“ (260). Dieser Aspekt entspricht den Urteilen in H.s Musikgeschichte (218 ff.) über die Transzendenz in der mittelalterlichen Musik und den darauf folgenden „humanistischen“ Abstieg zum Menschen.

⁵ Vgl. vorerst „Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern“, Basel 1949, S. 46–49, ferner über die Verbreitung des Umsingens zwischen Majore und Minore Jb. f. Volksliedf. VII, 1940, S. 146 u.

und Orients nicht-diatonische Ordnungen. H. macht den kühnen Versuch, sie als Chromatik zu deuten. Er faßt dabei diesen Grundbegriff gemäß dem ursprünglichen Sinn des Wortes nicht als Folge von Halbtönen, sondern als Färbung oder Ersatz eines Tones durch einen eng benachbarten. Als Chromatik in diesem Sinne seien die antiken Quarteneinteilungen, einschließlich der Enharmonik, aufzufassen, soweit sie nicht diatonisch sind, aber „auch die vielen rätselhaften Erscheinungen der exotischen Musik“; er möchte versuchsweise „annehmen, daß die so kapriziösen Leitern, die uns außerhalb Europas begegnen, doch irgendwie die Quinte oder Quarte zum Bauprinzip haben“ (72).

In der Neuzeit gelte „das Nebeneinander von f und fis in besonderem Maße als Chromatik“, eigentlich aber sei diese „die Vertretung des einen durch das andere“ (63). Sie hat den Charakter des Kapriziösen oder Aparten. So erscheint sie als tonales Gegenstück zur Ornamentik, als Verzierung oder Ausbiegung (« dire les choses par périphrase »).

Indessen kann sie außer Farbwerten offenbar auch Formwerte erhalten, besonders als Verschärfung und Zuspitzung im Sinne tonaler Strebigkeit. Hier, aber auch sonst betrifft Chromatik nicht nur das Verhältnis eines Tones zum anderen; sie ist vielmehr ästhetisch-absichtliche Färbung einer diatonischen Gestalt durch Abweichungen vom diatonischen Verlauf. Damit unterscheidet sie sich von bloßen Intonationsschwankungen und irrationalen Einsprengseln, die diesen Sinn und Reiz nicht haben, sowie von Halbtonfolgen, die nicht auf eine zugrundeliegende diatonische Gestalt bezogen werden. Die Zwölftonskala z. B. ist etwas durchaus anderes als eigentliche Chromatik. Es wäre konsequent, dort die Stufen fortlaufend mit . . . h, i, k, l, . . . zu benennen, wie es andererseits logisch ist, cis und fis durch Namen, die von c und f abgeleitet sind, zu bezeichnen, solange sie als Vertreter dieser Stufen fungieren (vgl. 60).

Chromatik ist „Überlagerung der Toncharaktere“ (83). Zwar können solche Nebentöne „durch Gewohnheit und Tradition gleichsam in die Rolle abgeleiteter und sekundärer Toncharaktere einrücken und eine gewisse praktische Festigkeit gewinnen. Doch wird uns immer auch der Regreß auf die Konsonanz als Grundlage der Tonbeziehungen naheliegen; dafür spricht bereits, daß in der vielfältigen Gesamtheit der Skalen Töne im Quart- und Quint-Verhältnis sich überall . . . als die für Melodiebau und Modus konstitutiven erweisen“ (81 f) ⁶.

Die chromatischen Intervalle sind bald rational festgelegt (Halb- oder Vierteltöne), bald irrational und schwankend; sofern „Abstufungen wie die zwischen 10 : 11 und 11 : 12 noch wahrgenommen werden“, empfindet man sie wohl nur noch als Chromatik, d. h. nicht als „Elfer-Intervalle im Sinn der Überteiligkeits-Reihe, sondern als feinste quantitative Schattierungen, die sich über die tonsystemlich verankerten Intervalle des Ganz- und Halbtons legen“ (225). In alter Zeit herrschte regelmäßige Chromatik meist nur an bestimmten Stellen der Leiter, an Verdichtungsbereichen, z. B. im Pyknon zwischen den beiden Pfeilern des griechischen Tetrachords: „extreme Festigkeit der beiden Grenztöne und extreme Mobilität der beiden Mitteltöne“ (67).

⁶ Dazu vgl. R. Lachmann (Musik des Orients, S. 48) über die Bedeutung der Vierteltöne im vorderen Orient als bloßer „Abschattierungen der Intonation“; „die konsonanten Beziehungen der Quinte und Quarte, die auch in der Musik des vorderen Orients das Gerüst bilden, bleiben hiervon unberührt“.

Dagegen führt fortschreitende rationale Durchdringung, in der sich die Verfestigung der Zwischenhalbtöne mit der Ableitung aus dem Quintenzirkel über die Grenzen der Diatonik hinaus (von c über h nach fis, cis usw.) trifft, zur durchgebildeten chromatischen Tonleiter der Neuzeit⁷. „Die ‚Systemausweitung‘ geht darauf aus, mehr und mehr Tönen einen quasi-selbständigen Charakter, eine Art ‚Gleichberechtigung‘ zu verschaffen“. Damit kommt es zu eigentümlichen Spannungen zwischen einer „melodischen Unselbständigkeit der ‚chromatischen‘ Töne und der Quasi-Selbständigkeit, die ihnen die Ausdehnung des Systems verleihen möchte“ (61).

b) Ein Genius ist reicher als ein Durchschnittsmusiker und ein klassischer Stil reicher als ein primitiver: es gibt verschiedene Grade der Erweiterung. Aber es gibt keine schrankenlose Erweiterung. Gewinn in einer Richtung bringt oft Verlust in einer anderen mit sich, und größtenteils ist es zwangsläufig, jenes aufzugeben, wenn man dieses erlangt. Denn einmal ist die Auffassungs- und Schöpfungskraft begrenzt: „Jede neue Kunstrichtung wendet ihr Augenmerk einer anderen Seite der Kunst zu, die dadurch automatisch die Kräfte auf sich zieht, und hierbei merkt man nicht, welche anderen Seiten dadurch in das Hintertreffen geraten“ (292; s. auch 261 und Musikgesch. S. 50). Zum anderen aber läßt es das Wesen der Sache selbst nicht zu, in der Wirklichkeit miteinander zu verbinden, was in der Idee möglich ist; das eine verwirklichen, heißt auf das andere verzichten müssen.

So bringt die durchgängige Mehrstimmigkeit gegenüber der „Einstimmigkeit“, genauer: jener Musik, in der „Mehrklänge zwar vorkommen, aber nicht dominieren“ (63), zugleich Erweiterung und Verengung mit sich. Der Akkord absorbiert Einzeltöne oder manche ihrer Eigenschaften. Diese sind in den Schatten getreten, seit sich „unser Musikempfinden weitgehend vom Einzelton auf den Akkord verlagert“ hat (41). „Für die neuzeitliche Theorie und Praxis ist der harmonische Komplex — Dreiklang oder Tonart — etwas Aktuelleres als der Ton, welcher letzteren man beinahe nur noch als Komplexbestandteil sehen will“ (298). Indem Riemann ihn nur noch als Vertreter des Dreiklanges auffaßt, dogmatisiert er eine zeitbeschränkte Vorstellung (vgl. auch S. 268). Die Mehrstimmigkeit führt ferner „zur Einschränkung des Vorrats an Tonhöhen . . ., während die Einstimmigkeit feinste Abstandsnuancen verwenden kann“ (61)⁸. Die Beziehungen zwischen den Tönen werden dort „handgreiflicher“ (58), und die Konsonanz herrscht uneingeschränkter (82). Tonverwandtschaften und Funktionen werden deutlicher, eindeutiger und damit oft gröber herausgestellt.

c) Auch in der Mannigfaltigkeit der Tonarten brachte das Zeitalter der gleichschwebenden Temperatur eine Verengung und Erweiterung zugleich: an Stelle des statischen Nebeneinanders der verschieden gebauten Modi das System der gleichgebauten, doch verschieden gelagerten 24 Dur- und Molltonarten und ihre Modulation. Später führt dann die Entwicklung zur Wiedereinbeziehung der Modi (die gänzlich ja nie aufgegeben wurden) sowie zu erweiterten oder Mischtonarten, z. B. Symphonie „in b“ als stark chro-

⁷ Zu ihrer Ableitung bei Hindemith vgl. S. 130 f.

⁸ Siehe auch S. 294 über das „Daneben-Tappen“ bei Richard Strauß, d. h. „das bewußte Ersetzen von Bestandteilen eines Zusammenklanges durch danebenstehende . . . Es könnte an die Chromatik in unserem Sinne denken lassen, doch muß es im Rahmen des Zusammenklangsmäßigen und der temperierten Tonleiter notwendig gröbere Wirkungen ergeben als in der exotischen Einstimmigkeit.“

matische, modulationsreiche Durmoll-Tonart mit dem Grundton b; oder „d-Tonart mit Schillern zwischen d-moll, d-dorisch und d-dur“ (419, Strawinskij). Aber dieses Geschichtsbild ist einzuschränken und zu ergänzen. Zunächst gibt es eine Modulation auch zwischen den Modi: „wir bleiben im gleichen System und nur die modale Form (die Modi als „Spezies“ nebeneinander gestellt) wechselt“; diese Art der Modulation hat im gregorianischen Gesang das Übergewicht (55). Sodann aber findet sich nicht erst in der Neuzeit, sondern in Antike und Orient die erstgenannte Art, die „System-Transposition“ (System im Sinne H.s), in der wir von einer Lage in eine andere der gleichen Ordnung hinüberwechseln, so daß dieselbe Tonhöhe einen anderen Toncharakter erhält und umgekehrt. „So sind die vielberufenen griechischen ‚Transpositionstöne‘ oder ‚Tropen‘ dasselbe wie unsere System-Transpositionen. Die griechische Theorie empfiehlt... den Übergang... zwischen quint- und quartverwandten Systemen“, und auch in der japanischen Musik erfolgt das Modulieren hauptsächlich im Quart- oder Quintverhältnis (56 f.). „Äußerlich könnte man hier von ‚Ausdehnung‘ des Systems sprechen... aber wir haben das Gefühl des Wechsels... Es liegt uns näher, das System als übertragen zu denken, denn als kautschukähnlich dehnbar“ (57). Dagegen wird in der Neuzeit tatsächlich das System ausgedehnt; ohne eigentlichen Systemwechsel kommen auch entferntere Beziehungen zur Geltung. Da die Mehrstimmigkeit die Beziehungen handgreiflicher darstellt, ist das System deutlicher festgelegt, und wir können uns weiter wagen, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren. Der „expansionistische Drang“ des tonalen Zentrums „überbort die Grenzen, und am Ende dieses Prozesses stand notwendigerweise die Einbeziehung des gesamten Ton- und Zusammenklangebereiches in ein einziges Dominium“ (58). „Die Leichtigkeit des Systemwechsels führt dazu, daß uns hier am Ende das eine allumfassende System erwartet, das heißt man steht bei aller scheinbaren Bewegtheit nur noch am Platze“ (83).

d) Trotz unvermeidlichen Verengungen in anderer Richtung ist die „Eroberung des Klangreiches“ ein Grundzug der abendländischen Neuzeit, ähnlich wie die Eroberung des Erdballs. Eine große geistige Landschaft wird nach und nach entdeckt und besiedelt: die Höhenregionen bis an die Ränder des Tonraumes, Chromatik, Mehrstimmigkeit mit der Vielfalt dissonanter Akkorde, Modulation.

In der Krise der Musik, die mit einer Wende der abendländischen Kultur zusammenfällt, ist dieser Prozeß an sachgegebene Grenzen gelangt. „Wir denken an Riemanns stolzes Wort von der ‚im Vollbesitz ihrer Mittel befindlichen Kunstübung der Gegenwart‘, doch... gleichzeitig an die Krise, die gerade damals über jene Kunstübung hereinbrach“ (309). In der Mehrstimmigkeit „kann der auf Konsonanzgrundlage beruhende Ton nur in beschränktem Maße kapriziös abgelenkt werden“. Darum bleibt „nur das Übergehen zu innerlich immer extremeren Abständen im Rahmen der zur Verfügung stehenden 12 Töne übrig, welche Abstände dadurch abgestumpft, nivelliert werden, und so steht am Ende des ‚logischen Prozesses‘ die Selbstzerstörung“ (82 f.). Der Prozeß, der von der klassischen Harmonik zu einem „problematischen Endstadium“ führt, war zwar „reich an künstlerisch anziehenden Erscheinungen“ (H. bekundet seine Vorliebe für Liszt und Skrjabin), aber gleichwohl ein „Weg ins Verderben“ (59).

Was bleibt denen übrig, die am Ende des Zeitalters sich weder damit be-

gnügen, bisherige Formen zu pflegen,⁹ einstige wiederzubeleben oder an Volksmusik und Orient anzuknüpfen, noch andererseits daran zweifeln, daß fruchtbare tonale Neuerungen weiterhin möglich sind? Sie müssen entweder versuchen, dem tonalen Logos neue, bisher ungehörte Bereiche abzugewinnen und neue Arten seiner Überformung zu entwickeln. Oder sie verlassen sein Gebiet, sei es, daß sie sich im Meer des Irrationalen treiben lassen oder zu fremden Ordnungen abseits vom Fundament der Tonverwandtschaften begeben.

3. Abseits vom tonalen Logos

A. Irrationaler Schall und anarchischer Primitivismus

a) Wenn nach Leibnizens Definition zum Wesen der Musik ein unbewußtes Zählen gehört, so ist Schall ohne solche regelmäßigen Zahlenverhältnisse keine Musik. Wie magische Schallgeräte, z. B. Schwirrholtz, nicht Musikinstrumente im eigentlichen Sinne heißen können, so sind Juchschreie oder Sprechgesang mit Tonfallschablonen prämusikalisch. Der Höhenzug der ausgeprägten Musik hebt sich, wie eine Insel, aus den Schallformen der frühen und fernen Völker heraus, die nicht Musik im reinen Sinn zu nennen sind; sie setzen sich vielmehr aus vortonalem Schall, Monophonie (z. B. Glocken) und eigentlicher Musik zusammen. Deren Mischung bewirkt teilrationale Gebilde, z. B. Hindurchschimmern einer Melodiegestalt in schwankender Intonation, unbestimmtes Gleiten im Rahmen einer Quarte, alte Kultmusik als „wüstes Durcheinander von langausgehaltenen Tubentönen, Schellenläuten, Schnattern von Knochentrompeten und gemurmelten Gebetsformeln“ (Lachmann, Orient, S. 85).

Es ist ein Vorurteil, daß das Irrationale natürlicher sei als das Gestalt- und Zahlenhafte. Offenbar gibt es verschiedene Arten der Natürlichkeit und dementsprechend verschiedene Naturbegriffe (z. B. Naturalismus — Naturrecht). Was ist natürlicher: eine Felslandschaft oder ein Kristall, das Wetter oder das regelmäßige Kreisen der Gestirne, ein Juchschrei in den Alpen oder das Urphänomen Quinte = 2 : 3?

Ebenso sind es Vorurteile, wenn man „strömendes Melos“ ohne tonale Ordnung für reicher und freier hält als mit dieser. Die scheinbare Mannigfaltigkeit schwindet angesichts der Frage, welche der vielen Tonhöhen denn als solche intendiert und erlebt werden. Keineswegs sind die Stufen der tonalen Ordnungen eine bloße karge „Auslese“ aus der Unzahl der dem Wahrnehmen zugänglichen Tonhöhen, sondern — ähnlich wie die ersten Worte des Kindes im Verhältnis zum vorangehenden Lallen — eine höhere Schicht des Seins: geistige Wirklichkeit. Wirklicher Reichtum entsteht erst durch geistige Fassung akustischer Tonhöhen als musikalischer Stufen und durch die Abweichung von diesen.

b) Die Regression zum Irrationalen, welche die Musik nicht weniger ergreift als andere Gebiete, wird durch romantische und naturalistische Richtungen vorbereitet, z. B. durch die Auffassung, Musik sei reiner Ausdruck alogischen Dranges (des „Willens“, der Libido oder „energetischer Spannungen“). Andererseits entstehen die Irrationalismen der Dekadenz (Vitalismus, Sensu-

⁹ „Leute, die, besorgt um die offenkundige Zersetzung des Tonmaterials in unserer Zeit, die Rettung in der Rückkehr zur neuzeitlichen Tonalität sehen: wie wenn es nur diese gäbe oder das Chaos“ (267).

alismus, Primitivismus) durch dialektische Wende: Verfeinerung schlägt in Brutalität um, Ästhetizismus in Barbarei. Hinter den Zäunen eines langweilig gewordenen Gartens lockt die scheinbare Freiheit des Wild-Lebendigen. Das Alpha privativum kommt zur Macht: anharmonisch, amelodisch, atonal. Verneinung des Logos eint so unterschiedliche Erscheinungen wie den Brutismus, Zersetzung in Farbklänge und „rücksichtslos“ lineare Polyphonie. Letztere ist Mehrstimmigkeit ohne Stimmigkeit, soziologisch als Gedränge asozialer Individuen zu definieren, während alle bisherige Polyphonie Selbständigkeit und harmonischen Zusammenhalt zu verbinden suchte.¹⁰

Von Strauß an „spielt eine große Rolle . . . die ‚vulgäre Bitonalität‘, das heißt ein Übereinanderstellen zweier Tonarten, dem wir kaum etwas anderes anfühlen als die Absicht d'épater le bourgeois“ (294). Dergleichen wird weniger als eigener Wert genossen denn als Kontrast zu einer bisherigen Ordnung, ähnlich einem Kraftwort in einer präziösen Gesellschaft. Mit dem Absinken jener Ordnung verliert auch der Reiz an Frische. Trotz literarischen Protesten gegen wiederaufkommende Bürgerlichkeit ist zudem der Anblick von Ruinen ein Hindernis, Anarchisches zu schätzen.

B. Nicht-tonale Ordnungen. Fremdherrschaft und Konstruktivismus

a) Im Unterschied zu den destruktiven setzen konstruktivistische Richtungen an die Stelle des Logos andere, nicht-tonale Ordnungen. Sofern der tonale Logos als eingeborener Herr im Reiche der Musik zu gelten hat, ist es die Herrschaft fremder Prinzipien, die sie aufzurichten suchen. Obschon sie die Oktave, also das Verhältnis 1 : 2, bewahren, verpönen sie die übrigen Konsonanzen, also die Urphänomene 2 : 3, 5 : 6 usw., und die natürlichen Ordnungen, die auf ihnen beruhen. Die mit der neuzeitlichen Chromatik und Temperatur entstandene zwölftönige Leiter wird als bloße Und-Summe ergriffen und aus dem Gewebe der tonalen Beziehungen sowie von der diatonischen Kernstruktur des Systems abgetrennt. In noch größere Künstlichkeit versteigen sich Vierteltönler, die den zwölftönigen Oberbau zur Basis eines weiteren Oberbaues machen (71), sowie futuristische Drittel- und Sechsteltonbildner.

Im Gegensatz zur klassischen Chromatik und Polyphonie ist die Zwölftöne-Musik strukturarm: das Tonsystem eine Reihe uniformer Größen ohne Unterschiede des Ranges, des Sinnes und Charakters und die Satzkünste ohne die Kunst des Ausgleichs zwischen Individualität und Zusammenstimmen. „Ein Kanon bei den Niederländern . . . kommt real zur Geltung, weil er nicht nur abstandsmäßig verläuft, sondern durch den Toncharakter gestützt wird . . ., ein Kanon ohne die inneren Tonbeziehungen dagegen bleibt auf dem Papier und kann höchstens dem Feuilletonisten dazu dienen, die ‚Strenge‘ einer solchen Musik zu preisen“ (245).

Die konstruktivistische Zwangsordnung mit ihrem Verbot der Natürlichkeit widerspricht nicht nur „dem bürgerlichen Zeitalter“, sondern der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmungswelt. So konnte sich der seltsame Fall

¹⁰ Vgl. auch H. 293, 245 u. ö. Gegen E. Kurth (s. Register S. 434 u. Musikgesch. S. 52) ist sein Urteil aber ungerecht (dazu s. unter anderem Kurths „Musikpsychologie“, Anm. auf S. 77).

ereignen, daß ihr Anspruch auf Rechtmäßigkeit durch eine Wissenschaft: die Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie, widerlegt wird.¹¹

b) Sind nicht-tonale Ordnungen erst im heutigen Konstruktivismus mächtig geworden? In der abendländischen Kultur gab es dergleichen bisher nicht, doch könnte man an den Orient denken, besonders an die gleichstufigen Leitern Indonesiens und Siams. Zweifellos haben außermusikalische Faktoren bei der Entstehung der alten Tonsysteme mitgewirkt, zumal die optisch-geometrische Anwendung von Maßnormen auf die Instrumente. Doch hat H. durchaus recht, die ständige Anwesenheit des musikalischen Gehörs und der Naturgegebenheiten in diesem zu betonen; es setzt sich gegenüber den Doktrinen mehr oder weniger durch und kann nur in Grenzfällen völlig ausgeschaltet werden. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret.* Wahrscheinlich ist das Hören jener künstlichen Skalen mehrschichtig; die jeweils entsprechenden natürlichen Gestalten dürften irgendwie mit im Spiele sein. „Daß im Bewußtsein des Indonesiers, der in dieser Tonleiter musiziert, latent etwas von der ‚normalen‘ Pentatonik am Leben ist, darauf deutet die Tatsache, daß, wenn im Slendro ohne Instrumente gesungen wird, eine gewisse Annäherung an die normale Pentatonik offenkundig ist“ (75).¹² „Entweder ist das optisch-geometrische Maß das der musikalisch plausiblen Verhältnisse — oder es findet teilweise ein Auseinandergehen statt“; hier aber wird immer eine Brücke zu finden sein, sei es Intonations-Latitüde oder Chromatik (311). Das „Immer“ dieses Satzes wird sich bewähren müssen; die Aufgabe aber, das Verhältnis der rätselhaften Skalen zu den Naturgegebenheiten der Musik und des Gehörs psychologisch zu erforschen, ist in dieser Hypothese scharf gestellt.

4. Tonreich und Tonkunst

Das Hauptthema der Musikgeschichte ist das Verhältnis der Tonkunst zum Tonreich. Dieses war der Gegenstand der mittelalterlichen Wissenschaft, jene ist das weite Feld, das die neuere Musikwissenschaft durchforscht. Erst beide zusammen, der ideelle Logos und die geistige Wirklichkeit, machen den vollen Bestand der Musik aus.

„Die Tonwelt mit ihrer Gliederung ist für den Künstler mehr als nur Material“ (118). Sie ist kein amorpher Stoff, der beliebig geformt werden könnte, sondern, wie das Zahlensystem, dem sie entspricht, eine naturgegebene Ordnung. Man kann sich über diese hinwegsetzen, sei es zugunsten des Chaos oder einer Zwangsordnung; doch dafür gilt, was Klages und die Gestaltpsychologen „über die verblendete Mißachtung natürlicher, lebendiger Ordnungen und über ihre Verdrängung und Zerstörung durch schlechtere, ärmere, flachere Zwangsordnungen“ ausgeführt haben (Metzger, S. 194). Positiv verhalten sich die Musiker zum Tonreich durch lauschende Vertiefung und schöpfende Verwirklichung. Positiv verhalten sich die geschichtlichen Stile, indem sie bald diese, bald jene der sachgegebenen Möglichkeiten auswählen, entfalten und „erschöpfen“ und sie darüber hinaus beseelen, eingliedern und überformen.

¹¹ Vgl. vorerst A. Welleks Art. „Atonale Musik“ in MGG.

¹² Dazu vgl. Lachmann: „Die javanische Auffassung läßt sich, wie in den Slendrosücken, nur aus der Gesangsmelodie erschließen“ (Orient, S. 42).

Das Tonsystem ist „eine ‚naturegegebene‘ Tatsache. Auf dieser Grundlage können sich — müssen sich sogar — Gebilde erheben, die in höherem Maße den Charakter menschlicher Setzung aufweisen; und hiermit tritt dann auch die Verschiedenheit der Menschen nach Arten stärker in die Erscheinung . . . Durch die verschiedenen ‚Setzungen‘, z. B. die „Kirchentöne“, wird jeweils ein neuer Zusammenhang über den ersten gelegt; er hängt „in höherem Maße von unserem Willen oder unserer Neigung ab“ (251, 254). Das Tonsystem wird somit „verlebendigt oder vermenschlicht“ (267).

Die Musik als Tonreich geht nicht in ihrer Geschichte auf, so wenig wie das Zahlenreich in der Geschichte des Zählens. Universale Gültigkeit besitzen zwar keineswegs die Vorstellungen und Normen der dogmatischen Musiktheorie von Zarlino bis Riemann. „Jenes Tonika-, Dur- und Dreiklangssystem . . . repräsentiert . . . eine zugespitzte Entwicklung auf einer solchen allgemeinen Grundlage, die auch andere Entwicklungen zulassen würde“ (309). Um diese allgemeine Grundlage aber geht es. Der tonale Logos ist universal nicht in dem Sinne, daß er überall auf gleiche Weise verwirklicht und in Geltung wäre, wohl aber in dem Sinne, daß er in der zeitlosen Sphäre des ideellen Seins (im Sinne Nic. Hartmanns) begründet ist und jede geschichtliche Ordnung der Musik begründet, so daß diese ohne die Konstitution durch den Logos nicht Musik im eigentlichen Sinne wäre. Wenigstens die einfachsten der Tonverwandtschaften (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4) sind die Basis aller geschichtlichen Tonordnungen der eigentlichen „Musik“. „In der vielfältigen Gesamtheit der Skalen erweisen sich Töne im Quart- und Quint-Verhältnis überall, wenn auch nicht immer als die der Intonation nach festesten, doch als die für Melodiebau und Modus konstitutiven“ (81 f.).

So gilt für das Verhältnis der geschichtlichen Mannigfaltigkeit der Tonordnungen zum tonalen Logos ein Wort Heraklits, jenes Denkers, der das Wesen des Logos wie des Werdens ans Licht gebracht hat: „Es nähren sich alle menschlichen Gesetze aus dem Einen, dem Göttlichen; denn das herrscht, soweit es will, und reicht für alle aus und setzt sich durch“.

IV. Die tonal-harmonische Seite der Musik in übergeordneten Zusammenhängen

Nachdem unser erstes Kapitel das tonliche Material des tonalen Logos, das zweite Kapitel seine Beschaffenheit in sich und das dritte seine geschichtliche Verwirklichung und den Abfall von ihm behandelt haben, bleibt übrig, über seine Stellung im Ganzen der Musik und der Welt nachzudenken.

1. In der Schichtung der Musik vom physischen Substrat zum objektiven Geist

Wie kommt es, daß die Konsonanzen einfachen physikalischen Zahlenverhältnissen entsprechen, z. B. Oktave 2 : 1? Was läßt sich über die Gründe

solcher Entsprechungen ausmachen, die „das Gefühl erwecken, daß unsere innere und die äußere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander abgestimmt sind“ (118)? Auf welchen Voraussetzungen beruhen die dargestellten Erscheinungen des tonalen Logos und ihre Zahlenmäßigkeit?

Um die Stellung der Weltanschauungen zu dieser Frage zu überblicken, glaubt H. bekannte schematische Bezeichnungen nicht vermeiden zu sollen: a) Naturalismus (Physikal- und Physiologismus, „Kultus der Obertöne“ usf.); b) Subjektiver Idealismus (subjektive Setzung und Normgebung, Verachtung der Akustik, Hören gilt als Formung amorphen Stoffes gemäß den verschiedenen Denk- und Auffassungsformen der Hörer); c) „Wir können wohl keiner anderen Denkrichtung folgen als dem ‚objektiven Idealismus‘: dieser Richtung, die einerseits mit dem Glauben verwandt ist und so den wahren ‚Realismus‘ darstellt, andererseits als die eigentlich ‚musikalische‘ erscheint“ (118 ff.).

Nun sind Diltheys drei Typen in der gegenwärtigen Philosophie nicht mehr angesehen: wegen ihrer zu häufigen schablonenartigen Anwendung, ihres einseitigen Aspektes und ihres beschränkten Erkenntniswertes (wie sich z. B. in der Anwendung auf Kant zeigt, den H. durchaus verzeichnet). Ferner faßt H. den objektiven Idealismus, abweichend von Dilthey, nach dem Bilde seiner eigenen Weltanschauung auf und kennzeichnet diese mißverständlich als objektiven Idealismus. Schließlich aber wird es überhaupt nicht Sache der Forschung sein, für einen der Ismen Stellung zu nehmen. Eigentliches Philosophieren beginnt, wo die Ismen aufhören, und auch bei H. liegt der sachliche Ertrag diesseits und jenseits der Ismen.

Der Forschende sollte immer wieder von der besinnlichen Analyse des lebendigen Musizierens ausgehen. Der Musiker hat ein Werk im Sinn, das er wiedergeben will, und intendiert die Ordnungen, in denen das Werk steht; als Normen oder Leitbilder schweben ihm die von ihm zu treffenden Intervalle vor, die Akkorde, Tonarten usf., kurz: Musik als objektiver, überpersönlicher Geist. Er bringt nun das Werk zu Gehör, indem er es seelisch vollzieht und mit Hand oder Stimme diejenigen physikalischen Vorgänge erzeugt, die geeignet sind, es dem Hörer zu vermitteln. Die Schallwellen werden in leibseelischem Hören aufgenommen und als Vermittlung des gemeinten Werkes verstanden; der Hörende hat zum Ziel, was der Ausgangspunkt des Musikers war: das Werk mit seinem objektiven Geist; doch war es dort nur intendiert, und hier erstet es nun als tönende Erscheinung.

Man kann sich den Vorgang in der Form eines Hufeisenmagneten oder eines Kreislaufes anschaulich machen. Die Geschehniskette beginnt „oben“ mit objektivem intendiertem Geist und endet bei seiner sinnlichen Erscheinung; dazwischen läuft sie durch die leibseelischen Schichten des Musikers und, in umgekehrter Reihenfolge, des Hörers. Zwischen den beiden Menschen vermittelt der physikalische Vorgang; er bildet den untersten Teil des Kreises, wie der objektive Geist den obersten.

Auf Grund welcher Voraussetzungen ist ein solcher Kreislauf überhaupt möglich? Die Glieder der Geschehniskette müssen offenbar einander zugekehrt und auf ihr Zusammenwirken eingerichtet sein. Sie sind durch natürliche Bänder verknüpft, z. B. das ursprüngliche Verständnis des Schalles als Äußerung (s. o. S. 8). Damit hängt zusammen: sie müssen in wesentlichen Hinsichten gleichgeartet sein. Offenbar herrschen von der untersten bis zur obersten Schicht gewisse Prinzipien: die Zahlenverhältnisse und andere kate-

goriale Ordnungen des Logos. Diese sind durchgängig mitbestimmend, wenn auch mit starken Modifikationen (z. B. zahlenmäßige Ordnungen 1. als Verhältnisse der Schwingungen, 2. als — vielleicht „mikrorhythmische“ — leibseelische Gliederungen, 3. als Konsonanzen).

Welchen Anteil hat jedes Glied innerhalb des Kreislaufes, z. B. die Schallwellen oder das sinnliche Ohr? Man sollte sich nicht mit einem grob kausalen Schema zufrieden geben, doch andererseits auch nicht alle Fragen nach Einwirkung und Abhängigkeit unterdrücken.¹³ Welchen und wie großen Anteil eine Schicht hat, zeigt sich besonders, wenn sie versagt (z. B. Spielen auf einem verstimmten Instrument) oder mißhandelt wird. Mutet z. B. rücksichtslos selbstherrliche Ratio dem Gehör, diesem wunderbar präzisen Organ, Ordnungen zu, die seiner Natur widersprechen, so rächt sich die also vergewaltigte Schicht des Leibseelischen durch Verwirrung, Ermüdung, Stimmungslosigkeit infolge Unstimmigkeit. Allerdings kann das Organische verdrängt, sublimiert oder dressiert werden. Doch handelt die Ratio glücklicher, wenn sie dienend herrscht, d. h. das Gehör sachgemäß behandelt, ihm keine Zwangsordnungen aufoktroiert, sondern den Logos, zu dem es disponiert ist, herausstellt. Wie „aktives“ Hören nicht in erhöhter Subjektivität bestehen sollte, sondern in schärferem Hinmerken und Wahrnehmen (ähnlich dem Lauschen des Spähers), so war die „Rationalisierung“ der Musik im Altertum und Mittelalter deshalb fruchtbar, weil sie nicht willkürlich dekretierte, sondern immanenten Logos erkannte und herausstellte.

Die Mischung von reiner Wiedergabe, Gestaltung und Beseelung ist unterschiedlich. „Aktivität“ spielt eine Rolle z. B. bei Intonationsbreite und Chromatik (126). Beim Zustandekommen der Toncharaktere und ihres Systems tun wir mehr von Eigenem hinzu als beim Wahrnehmen der elementaren Konsonanzen; doch „ist diese aus innerer Wahrnehmung und Systembildung gemischte Tätigkeit... keine willkürliche, denn... kein Mensch kann aus solchen Elementen ein System nach Belieben erstellen (wie er etwa auf Grund des gegebenen Tonreiches ein Musikstück nach Belieben komponieren kann)“ (117).

2. Das Verhältnis zu den anderen Seiten der Musik

Der Tonale Logos ist für die Musik konstitutiv und zentral;¹⁴ „das Melisch-Harmonische ist das Eigentlichste der Musik“ (389). Gleichwohl wechselt seine Bedeutung im „Eigenschaftsrelief der hervortretenden Züge“ (Metzger); in einem Stil oder Werk ist er die Hauptsache, im anderen stehen sprühend-glitzernde Klangfarben oder vitale Rhythmen im Brennpunkt der Aufmerksamkeit.¹⁵

„Die volle Mannigfaltigkeit der Musik als Melodie beruht auf dem Spiel der beiden Kategorien Toncharakter und Tonhöhe, die sich ständig durch-

¹³ Wieweit fortschreitende Untersuchung den Anteil des Physiologischen erhellen wird, läßt sich nicht absehen. Wäre es richtig, daß es nur „wie ein Bote die äußeren Vorgänge vor die Seele bringt“ (128), so stellte sich die Frage, wie es organisiert sein muß, um ein treuer Bote sein zu können.

¹⁴ H. 2, 28 u. ö. Vgl. auch W. Metzger, S. 154.

¹⁵ Z. B. 420, 28, 377. S. auch Timaeus Scale, S. 41. Hornbostel nennt sogar, einem Hang zum Irrationalen folgend, nur Linie, Klangfarbe und Ausdrucksnuancen das musikalisch Wesentliche, nicht die begrifflichen Elemente des Systems (Mel. u. Skala, Jb. Peters 1911, S. 14).

kreuzen“ (25). Es war verdienstlich, lineare Erscheinungen der Melodik aufzuzeigen, aber wider den Geist der Musik, sie zu vereinseltigen und überall „Bewegungskräften“ den Primat zuzuschreiben; Linie und Logos gehören zusammen. Auch für die Griechen war „die Melodie keineswegs nur Bewegungsdrang; und welche Kunst wäre ‚linearer‘ gewesen als die ihre!“ (256). Die Instrumentation stellt harmonische Vorgänge in grelles oder milderndes Licht. Dissonanzen erscheinen in der Buntheit des Orchesterklanges harmloser als innerhalb homogener Klangkörper. In diesen stehen die musikalischen Tonhöhen viel eindeutiger nebeneinander, so daß das Harmonisch-Melodische mehr zur Geltung kommt (40). Der Rhythmus verhält sich zu diesem keineswegs immer „wie der bewußt aktive Wille zu einem aus Naturkräften Heraushwachsenden, wie etwas nicht so sehr Schöpferisches als ordnend Disponierendes“ (389); das dürfte die Geschichte des Tanzes zeigen. Tonaler und rhythmischer Logos gründen beide in Zahlenverhältnissen. In beiden wird die Proportion in hervorgehobenem Sinne angeschaut, jedoch in den Ton- und Intervallcharakteren indirekt und darum um so eindrucksvoller (398). Melos, Harmonik und Rhythmus bekräftigen oder widerstreben sich, z. B. im Verhältnis von Leitton und Auftakt, Grundton und rhythmischem Schwerpunkt. Wenn Theophrast, der Aristoteliker, meint, es komme nicht auf die Zahlenverhältnisse, sondern nur auf Seele und Ausdruck an (146), so ist zu entgegnen, daß es auf beides ankommt, wenschon das Gewicht bald auf dem einen, bald auf dem anderen liegen mag, und daß beides nicht nebeneinandersteht, sondern Charakter und Ethos durch den Logos fundiert werden (s. o. S. 32 ff.). Freilich hängt viel davon ab, die Zahlen wesentlich und lebendig aufzufassen: nach der Art nicht eines Kanzlisten, sondern eines Tänzers. Wie der „Takt“ nicht starr, sondern elastisch vollzogen sein will, so läßt lebendiger Logos Freiheit im Gesetz, Beseelung und Ethos nicht nur zu, sondern fordert sie zu seiner Erfüllung und Erscheinung. Denn so gelangt er zur „Schönheit“.

3. Das Eigentümliche der Musik im Verhältnis zu anderen Sinnesgebieten

Den Vorstellungen mancher Dichter und Psychologen von vager „Einheit der Sinne“ stellt H. den Begriff „die Sinne ein Ganzes“ entgegen (408 ff.). Wie bei jedem Vergleich wollen beide Seiten berücksichtigt werden: Gleichartigkeit und Eigenart. Offenbar haben die Sinnesgebiete und entsprechenden Kunstformen verschiedene Stellung und Funktion im Ganzen des Lebens; sie ergänzen sich, wenngleich sie kein abgeschlossenes Ganzes für sich bilden. Die Komik schwärmerischer Spekulationen, die den Unterschied des Gehörs von den niederen Sinnen verwischen, ironisiert H. durch den Hinweis auf Palmströms Geruchsorgel und von Korfs Nießwurz-Sonate mit Ha-Cis-Synkopen (409). Von dieser Geruchsorgel ist der Weg zum Farbenklavier nicht gar so weit. Bei den Farben fehlen im Unterschied zu Tonverhältnissen Hierarchie, Oktavwiederholung, Transposition (401, 425). Bei den Klang„farben“ und überhaupt im Hörbaren ist „das Qualitative und das Quantitative viel enger ineinander geschlungen, während die beiden im Sichtbaren deutlicher auseinander liegen“ (382, 391). Solche Gegenüberstellung von Sehen und Hören, Qualität und Quantität ist das Titelthema im Vierten Teil des Buches. Mit der eigentümlichen Verbindung von Quantum und Quale gehört die indirekte Anschaulichkeit der einfachen Zahlenproportionen zur Eigenart der Musik. Die Proportionen sind präzis nur ohren-, nicht augenfällig. „Von prä-

ziser wahrnehmungsmäßiger Messung können wir nicht im Optischen, sondern nur im Akustischen sprechen“. Insofern ist das Gesicht nicht in jeder Hinsicht „der erste und deutlichste unserer Sinne“ (392). Werden diese Wesensunterschiede nicht erkannt, so ergeben sich Grenzüberschreitungen, und zwar in beiden Richtungen, z. B. Übertragung des „Goldenen Schnittes“ auf die Musik (396) und umgekehrt Übertragung von Proportionen in die bildende Kunst und damit deren „Musikalisierung“ im Sinne pythagoreischer Anschauungen (394). „Wer in Proportionen zu denken gewohnt ist, empfindet eine beinahe krankhafte Sucht, sie in abusiver Weise überall anzuwenden“ (403). So entspricht der theoretischen die praktische Grenzüberschreitung. Heute möchte man die Malerei in eine Art Musik verwandeln, indem man sie zu einem gegenstandslosen Spiel von Farben und Linien macht, deren Verbindungen prägnant sein sollen wie Tonverbindungen. Andererseits möchte man in der Musik aus der Gebundenheit unserer Wahrnehmungen an die Proportionen, d. h. aus der Tonverwandtschaft, herauspringen und Instrumente bauen, auf denen man den „Tonraum“ durchrutscht (404).

4. Zur Musica humana

Die antike Einsicht, daß die Musik dem Menschen eingepflanzt sei (Boethius), und der Ideenkreis der „Musica humana“ betreffen über Stimme und Gehör hinaus den Menschen im ganzen. Am Tanz der Seele nehmen alle Schichten seines Wesens teil, von der vegetativen bis zur geistigen; wenn auch der Schwerpunkt bald hier, bald dort liegt, so ist unverkümmertes Musizieren doch stets eine voll menschliche Handlung.

Harmonie und Rhythmus entsprechen der Struktur des Gehörs und stimmen darüber hinaus zu Gestimmtheiten des leibseelischen Organismus. Zwischen der Stimmung im tonalen und im existenzphilosophischen Sinne besteht ein Zusammenhang. Darum wirkt harmonisch-rhythmische Musik nach alter Praxis und Anschauung vital, wohligh, heilsam; sie führt zu Natürlichkeit, zum Ethos, zur Eudämonie. Dieser Sinn der Musik ist in allen Kulturen seit dem Altertum zentral gewesen, z. B. in den höfischen und urbanen. Nicht nur Spekulation, sondern Aussage wirklicher Erfahrung sind Gedanken, wie Platons Satz, daß uns Harmonie und Rhythmus verliehen seien, um den Menschen harmonisch zu machen (138); oder eine Stelle aus dem *Speculum musicae* des Jak. von Lüttich: „Reddit enim hominem liberalem, curialem, jocundum, letum, socialem et cunctis bene dispositis amabilem“; oder die Verse Shakespeares über Mikro- und Makrokosmos, über *Musica mundana* („So voller Harmonie sind ew'ge Geister“) und *humana*: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst... Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht“. Dabei ist stets von Musik im eigentlichen, harmonischen Sinne die Rede, nicht von unharmonischen Klanggebilden.

Von hier aus führen Wege zu einer Psychopathologie der modernen Musik. Pathologisch sind u. a.: die Verdrängung und Verdorrung der seelischen Grundschichten der Musik (ihrer „animalischen Wärme“, der Schichten des Sinnlich-Angenehmen, Vitalen und der Gefühlsschicht,¹⁶ jeweils im Zusammenhang mit der Verpönung natürlicher Harmonien und Rhythmen); der expressionistische Gebrauch der Musik zum Ausdruck des Exzentrisch-Kran-

¹⁶ Auch für die Kulturpathologie bedeutsam ist Stumpfs Arbeit über „Verlust der Gefühlsempfindungen im Tongebiet (musikal. Anhedonie)“, Beitr. IX, 1924.

ken;¹⁷ besonders aber die Verkehrung der *Musica humana* ins Gegenteil, die Perversion in der Auffassung des Logisch-Harmonischen als Symbol des Banal-Niederträchtigen und Höllischen.¹⁸

5. Die Verständlichkeit tonaler Ordnungen und die Grundschichten der Gesellschaft

„Je reicher, weitschichtiger und verwickelter das Gefüge einer Mannigfaltigkeit ist, um so geringer wird die Zahl der Menschen, deren Fassungskraft zu ihrer anschaulichen Verwirklichung als Ganzes und damit zur Erfassung ihrer Prägnanz hinreicht“ (W. Metzger, S. 216). Im allgemeinen sind daher einfache diatonische Ordnungen leichter verständlich als ihre Erweiterungen, etwa Chromatik und Modulation. Aristoxenos stellt fest, daß unter den drei griechischen Tongeschlechtern die Diatonik das nächstliegende und älteste, die Enharmonik das schwierigste und jüngste sei. Neuzeitliche und antike Begriffe vermischend, sagt dann im Zeitalter Gesualdos Vicentino, diatonische Musik eigne sich für öffentliche Feste, chromatische für die private Ergötzung der Fürsten (66).

Noch schwerer faßlich als komplizierte Erweiterungen, die immerhin diatonische Gestalten zum Rückgrat haben, sind radikal fremdrationale Ordnungen, wie die Zwölftonmusik. Schwerfaßlichkeit und gesellschaftliche Isolierung steigern sich, wenn die Werke nicht in soziologischem Sinne mehrschichtig sind (wie es Werke Shakespeares und der Wiener Klassiker waren, die sich zugleich an Kenner und Liebhaber wenden), wenn „Rücksichtslosigkeit“ und „Unerbittlichkeit“, anders als im Christentum und im politischen Leben, als hohe Werte gelten, und wenn die Freiheit des Komponisten auf Axiome der Tonsprache ausgedehnt wird. „Die Konsequenz ist, daß jeder Komponist ein Tonsystem auf neuer Grundlage errichten kann, und dies bedeutet, daß er nur für sich allein komponieren wird“ (127).

Bis zum Solipsismus eigene Tonsprachen sind eine Besonderheit der Gegenwart und finden sich in keinem anderen Zeitalter. Zu ihren Voraussetzungen gehört die durchgebildete Notenschrift. „Die Möglichkeit, das Klangbild genau zu fixieren . . ., erlaubt uns zu schreiben, was wir wollen; die Notwendigkeit, aus dem Kopfe zu musizieren, zwingt uns dagegen in traditionelle

¹⁷ z. B. Adorno, *Phil. d. Neuen Musik*, S. 27: „Die Triebkonflikte, an deren sexueller Genesis Schönbergs Musik keinen Zweifel läßt, haben in der protokollarischen Musik eine Gewalt angenommen, die es ihr verwehrt, sie tröstlich zu besänftigen. Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht“.

¹⁸ Th. Mann, *Dr. Faustus*, S. 572: „Das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ersten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes vorbehalten ist“. Adorno: „In ‚Wozzek‘ sowohl wie in ‚Lulu‘ erscheint, in sonst von der Tonalität losgelösten Zusammenhängen, der C-Dur-Dreiklang, so oft von Geld die Rede ist. Die Wirkung ist die des pointiert Banalen und zugleich Obsoleten“ (38). Im Kontrast dazu denke man an die Verwendung des C-Dur-Dreiklangs in der ‚Schöpfung‘ und in Bruckners *Te Deum*. „Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut“ (Adorno, 12).

Bahnen“ (76). Aus der Universalität des Tonalen Logos und seinem Zusammenhang mit dem Gehör und der leibseelischen Gestimmtheit des Menschen ergibt sich die Folge, daß komplizierte außertonale Ordnungen nicht nur heut, sondern stets nur von spezialistischen Kennern, niemals von den Grundschichten der Gesellschaft, z. B. einer breiten Rundfunkhörerschaft, getragen werden können. Ideologie, nicht Einsicht ist „die ‚Theorie des Gummischlauchs‘: man redet uns zu, unser Aufnahmeapparat sei unbegrenzt ‚entwicklungsfähig‘, und was wir jetzt nicht merken, würden wir spätestens beim hundertsten Mal merken, oder wenigstens unsere Nachkommen“ (292).

6. Harmonie und Kosmos

Wie verhält sich der Tonale Logos zum immanenten Logos der realen Welt? Inwieweit stimmen die Grundstrukturen der Musik und des Kosmos überein, und worin unterscheiden sie sich? Welchen bleibenden Wahrheitsgehalt (über „poetische Wahrheit“ hinaus) haben dementsprechend die Anschauungen des Altertums und Mittelalters von Sphärenharmonie und Musica mundana?

Mit Recht nimmt H. von der „Handgreiflichkeit und Direktheit der Pythagoreer“ und ihrer Epigonen Abstand (122 u. ö.). Die Ordnung des Kosmos gemahne uns an die musikalische, „und so m ö c h t e n wir annehmen, daß auch hier dieselben Aspekte der Zahl wie im Musikalischen wirksam werden, besonders das bevorzugte, das einfache Verhältnis. Die Nachprüfung zeigt, daß dies nicht der Fall ist (oder nur in Spezialfällen, wo es sich um geometrische Figuren handelt, und wo also das Prinzip der Raumökonomie wirksam wird: Blatt- oder Kristallformen“ (123).

Musikwissenschaft mündet hier in Allgemeine und Vergleichende Strukturlehre. Während die Kategorien der Malerei im ganzen optischen Gegebenheiten unserer irdischen Mit- und Umwelt entsprechen, gemahnen die tonalen Ordnungen an die „dynamischen Gefüge“ unter und über dieser Erdenwelt unserer mittleren Größensphäre; an Stern- und Atomgefüge. Zwar meint N. Hartmann¹⁹, daß der Seinskategorie des dynamischen Gefüges keine Bewußtseinskategorie entspreche; das anschauliche Erleben habe kein Äquivalent dafür, zu entlegen sei ihm die innere Dynamik kosmischer Systeme oder gar der Atome. Gleichwohl gemahnen an den Aufbau von Tonarten Strukturen, wie: Dynamische Zentralität; Zentraldetermination als Bestimmtheit von innen her; beweglich-dynamische Gleichgewichtsformen; Gebundenheit durch die Bindekräfte des Atomkerns.

Die Fragestellung ist nicht auf die Analogie von Zahlenverhältnissen zu beschränken, sondern alle Kategorien des Tonalen Logos, z. B. eben Zentrierung und „Gravitation“, sind in Betracht zu ziehen. Ferner ist jeweils mit Abwandlungen und beschränkten Geltungsbereichen zu rechnen. Es gibt in der Welt Harmonie, aber darum braucht die Welt nicht als Ganzes der erträumte harmonische Kosmos zu sein. Darum ist nach dem Verhältnis der Musik nicht nur zur realen Welt, sondern zur Sphäre der Prinzipien oder Archai, zum „Reich der Mütter“, zu fragen. Wenn Herder die Musik „als höchstes Muster einer zusammenstimmenden Ordnung“ rühmt, so betrifft dies das Verhältnis zur Idee einer solchen Ordnung, unabhängig davon, inwieweit diese in der realen Welt verwirklicht ist. Primär in diesem Sinne sind Lotzes fruchtbare

¹⁹ „Philosophie der Natur“, 1950, und „Ziele und Wege der Kategorialanalyse“ (Zs. f. Philos. Forschung, II, 1948, 499—536).

Gedanken zu verstehen, daß die Musik nicht die Natur selbst darstelle, sondern ineinandergreifende Beziehungen, welche die Bedingungen alles Daseins und Wertes sind (186). Darum hat die Musik nicht nur für die antike Philosophie, sondern auch für die Gestalttheorie seit Ehrenfels eine so hervorragende Bedeutung als Anschauungsmodell.

An den ideellen Logos vor der Wirklichkeit, „die ewige Harmonie . . . in Gott vor der Weltschöpfung“ denkt Goethe in seinem Wort über Bach. H. wendet sich in seiner Kritik an Kepler gegen dessen „Naturvergötterung“ und „Rückwendung zum Heidentum“ (166). Seine Auslegung Platons und des „Timäus“ ist ein bedeutender Beitrag zum musikalischen Verständnis dieses großen Denkers, der „den Geist immer wieder von der bloß passiven Hingabe an die Schönheit dieser Welt zur Betrachtung des dahinterstehenden Schöpferplanes“ emporführen will (138).

Mögen manche theologische Ausblicke H.s in Apogetik befangen bleiben, so gründet doch sein Werk in wirklicher Ergriffenheit vom Logos und dem im Logos und über ihm waltenden Gott. Den tiefsten Ausdruck findet diese im Titelbild.

V. Tonlehre als Zweig der Musikwissenschaft

1. Gehörpsychologie und Musiktheorie

„Mit alledem hängt es zusammen, daß die Musik von jeher mit dem Denken stärker verknüpft gewesen ist als die bildende Kunst“ (405, s. auch 278). In Unterschieden zwischen den Sachgebieten ist es begründet, daß die Musikwissenschaft eine wesentlich andere Geschichte hat denn die Kunstwissenschaft, zumal als theoretische Disziplin in Antike und Mittelalter. Auch künftig ergeben sich Konsequenzen aus dem Wesensunterschied zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst für den Aufbau der entsprechenden Wissenschaften; man widersetzt sich dem Wesen der Sache, wenn man die Musikwissenschaft einseitig nach dem Vorbilde der Literatur- und Kunstgeschichte einrichtet. Noch weit mehr als diese ist sie berufen, nicht nur Geistes-, sondern auch Logoswissenschaft, nicht nur Geschichte, sondern auch systematische Erkenntnis zu sein.

H. bezeichnet seinen Beitrag zur systematischen Musikwissenschaft als Tonpsychologie und nennt sein Buch im Untertitel eine Einführung in dieses Fach. Unsere Musikwissenschaft scheidet sich „in einen historischen und einen ethnographischen Zweig; . . . außer diesen beiden speziellen Zweigen besitzen wir noch einen allgemeinen, die Musikpsychologie“ (Musikgesch., 83). Diese sei nichts anderes als Tonpsychologie, „wie man denn auch unter Tonkunst die Musik und nicht etwas von dieser Abzonderndes meint“ (XVI).

Nun kann es zwar für einen gründlichen Gelehrten anziehender sein, sich der Tonpsychologie anzuschließen als der Musiktheorie oder Musikästhetik, wenn er diesen beiden wegen ihrer stilgebundenen Dogmatik oder spekulativen Schöngeistigkeit die Würde der Wissenschaft nicht voll zuerkennt. Gleichwohl entspricht es nicht der tatsächlichen Leistung H.s, daß er sein Werk als Tonpsychologie bezeichnet: es entspricht nicht der Stellung seines Themas in der Gliederung der Wissensgebiete, noch der Bedeutung des Buches für den neuen Aufstieg der systematischen

Musikforschung²⁰. Wenn man mit Helmholtz „die Lehre von den Tonempfindungen“ als eine „Grundlage für die Theorie der Musik“ ansieht (der Begriff des Physiologischen bleibe hier außer Betracht), so gehört Handschins Werk zu beiden Disziplinen, aber weit mehr zur zweiten als zur ersten.

a) Der Ton ist ein Element, wie der Musik, so des Hörbaren überhaupt. Demgemäß können Tonerscheinungen einerseits musikwissenschaftlich, andererseits „als ein besonders interessanter Fall der Gehörserscheinungen“²¹ untersucht werden; der gleiche Gegenstand wird auf verschiedene Erkenntnisziele hin befragt.

Mithin unterscheiden sich Musik- und Gehörwissenschaft in der Weise, wie sie ihren gemeinsamen Gegenstand betrachten. Ferner aber unterscheiden sie sich darin, daß sie außer gemeinsamen auch verschiedene Gegenstände haben, und dieser Bereich des Verschiedenen ist der weitaus größere. Sie prägen ihren Unterschied um so mehr aus, je mehr sie einsehen, daß das Ganze und die nicht elementaren Bereiche ihres Gebietes sich nicht aus den Sinustönen als Elementen konstruieren lassen, sondern Untersuchungen sui generis erfordern.

Wie die physikalische Akustik ein viel weiteres Feld hat als die elementare Tonlehre, so reicht das Gebiet der Gehörpsychologie offenbar weit über die Grenze der Ton-Psychologie i. e. S. hinaus: Sprachlaute, das Hören der Tiere, das Signalwesen, Wirkungen der Geräusche, Hörfelder der Großstadt usw. Daß die Psychologie trotz der „ungeheuren Bedeutung der Geräuschwahrnehmungen im menschlichen Leben“ diesen bisher „nur ein geringes Eigeninteresse entgegengebracht hat“,²² erklärt sich wissenschaftsgeschichtlich, läßt sich aber nicht vom Gegenstande her als bleibender Zustand rechtfertigen. Eine Wissenschaft hat den ganzen Acker, der ihr zufällt, zu bestellen.

Dementsprechend kann sich die aufsteigende Musikpsychologie nicht auf die elementaren Tonerscheinungen beschränken, denn sie ist nicht Tonpsychologie, sondern Psychologie der Tonkunst. Über die Fragen hinaus, die H. behandelt, hat sie psychologisch zu untersuchen: die Musizierenden mit ihren Typen und Gruppen, vergleichende Biographie und Charakterologie des Musikers, das künstlerische Schaffen, das Hören von Musikwerken, die Ausführung von Rhythmus, Dynamik, Agogik, die Fehlleistungen usw.

Somit entwickeln sich Gehör- und Musikpsychologie in verschiedenen Richtungen. Sie sind auf Zusammenarbeit angewiesen, müssen sich aber gerade darum in Funktionen und Arbeitsplätzen differenzieren. Was H. bietet, ist in der Hauptsache spezifische Musikwissenschaft. Er setzt sich mit der Gehörpsychologie auseinander, aber sein Standort ist eine neue Form der alten Musica, in deren antikem und mittelalterlichem Erbe er tiefe Wurzeln geschlagen hat, wie kaum ein anderer.

²⁰ Darüber vgl. *Mf.* I, 157 ff. (Wellek) und 171 ff. (Wiora).

²¹ Stumpf, *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, VI, 116. Schon im Titel dieser Reihe betont dieser Denker den Unterschied zwischen Gehör- und Musikwissenschaft. Dementsprechend scheiden sich Gehörpsychologie (oder, wie Stumpf manchmal sagt, Psychologische Akustik) und Musikpsychologie (welchen Terminus er oft verwendet, und zwar nicht ganz gleichbedeutend mit Tonpsychologie).

²² *W. Stern*, *Allg. Psych.*, 1935, S. 184.

b) Die alte *Ars musica* und das musikphilosophische Denken von Plato bis Lotze hatten eine psychologische Seite, waren aber weit davon entfernt, im ganzen (Ton- oder Musik-) Psychologie zu sein. H. betont seinen Zusammenhang mit jenen Traditionen. „I have tried to understand the thinkers of the past . . . and to discuss the same problems“²³. Ist sein Werk trotzdem im wesentlichen Psychologie und nicht Theorie der Musik?

Die Fortschritte der Psychologie im 19. Jahrhundert haben zur Tendenz verführt, die systematische Seite etlicher Wissenschaften in ihr aufgehen zu lassen. Diesen „Psychologismus“ überwindend, bildete sich neue Einsicht in die Eigenständigkeit der Logik gegen Denkpsychologie, Ethik gegen Moralphychologie, Soziologie gegen Sozialpsychologie usf. Dort geht es um die Wesensverfassung des betreffenden Sachgebietes, um Logos, Wertreich und objektiven Geist, hier um das Seelische in Verhaltensweisen, Akten und Erscheinungen.

H. behandelt die spezifisch seelenkundlichen Fragen seines Gebietes größtenteils nur am Rande und kehrt z. B. den Leib-Seele-Problemen den Rücken. Dagegen behandelt er die nicht spezifisch seelischen Seiten des tonalen Logos umfassend, weit über den Rahmen der Musik-Psychologie hinaus. Kennzeichnend ist auch, daß er dasselbe, was er sonst Tonpsychologie nennt, an anderer Stelle als „das eigentliche Musikdenken“ bezeichnet und den Gegensatz zur handwerklichen Musiktheorie so faßt, daß „der musiktheoretische Begriff ein Schema oder Instrument zur Materialhandhabung, der musikpsychologische dagegen in unpraktischer Weise auf eine Sache gerichtet sei“ (277 f.). Ist der scharfe Gegensatz zum Handwerkswissen wirklich Seelenkunde oder nicht vielmehr sachlich-theoretische Betrachtung überhaupt und insonderheit die reine „Theoria“ der Musik?

2. Dogmatische und systematische Musiktheorie

Am Schluß des Buches stellt H. das musiktheoretische Denken dem „musiktheoretischen“ gegenüber (421). Durch Anführungsstriche bezeichnet er hier gerade das stilgebunden technische Wissen als theoretisch im uneigentlichen Sinne. Nun hat sich in etlichen Geisteswissenschaften die Unterscheidung zwischen dogmatischen und systematischen (neben historischen) Zweigen eingeführt; zur Dogmatik gehört z. B. die Grammatik einer bestimmten Sprache oder die Auslegung eines irgendwo geltenden Rechtes²⁴. In diesem Sinne trennen wir einen systematischen Zweig der Musiktheorie von dogmatischen Zweigen und verstehen H.s Leistung als einen wesentlichen Beitrag zu seiner Grundlegung. Darin geht er über Riemann hinaus, der auf seinen Wegen zur reinen Theorie viel mehr in dogmatischen Denkweisen befangen blieb.

²³ The *Timaeus Scale*, S. 42.

²⁴ Vgl. dazu E. Rothacker, *Logik u. Systematik der Geisteswissenschaften*, 1/1926.

Zur Herausbildung der systematischen Musiktheorie (im Gegensatz zu dogmatischen Zweigen, wie der Kontrapunktlehre als Normierung des Palestrinastils, der klassischen Harmonielehre oder den Dogmatisierungen heutiger Richtungen) führt die Verbindung vergleichend-historischer Zusammenfassung und phänomenologisch-denkerischer Wesens-erkenntnis.

Vergleichende Forschung in systematischer Absicht war das Bestreben namentlich Stumpfs: „Die Lösung muß heißen: Erweiterung des Horizonts, Heranziehung der Geschichte, der Völkerkunde, der vergleichenden Psychologie und Biologie“ (Beitr., VI, 150). Riemann hatte sich vergebens gesperrt, H. dagegen weitet den Horizont der Theorie über das Abendland hinaus und verarbeitet einen größeren geschichtlichen Stoff mit ausgeprägterem historischem Bewußtsein. Dabei ist er nicht nur Polyhistor, sondern Denker. Anerkennung nur seines Wissens enttäuscht ihn, da ihm scheint, „daß es hier mehr auf das Denken als das Wissen ankommt“ (XV). Das Denken aber bedarf eines eigenständigen Lernens; nach dem bekannten Wort Heraklits lernt man es nicht durch noch so viele Einzelkenntnis. Es ist andererseits nicht rein formales Denken, sondern zugleich „Theoria“ als ursprüngliche Betrachtung des Wesens. Ursprünglich betrachten, lauschen und wieder staunen lernen, ist notwendiger als je in einem Zeitalter, das alles zu trivialisieren scheint. Zu den Urphänomenen zu führen, ist die erste Aufgabe echter Musiktheorie und musikalischer Bildung. Daß man im Zeitalter des Historismus an ihrer Stelle eine Art „angewandte Musikgeschichte“ in den Vordergrund stellt, hat Ergebnisse zur Folge, „die in ihrer Negativität vielleicht nur deswegen nicht allgemein ins Auge fallen, weil die Maßstäbe der Beurteilung des Musikalischen so weitgehend zersetzt sind“ (421).

Im Gegensatz zu Ideologien, welche Richtungen alter oder neuer Musik begrifflich überbauen und propagieren, baut systematische Musiktheorie auf eigenem Grunde. Daß vollkommene Eigenständigkeit und Freiheit von der Beschränktheit in einem Ismus eine regulative Idee ist und daß man diesem Ideal nur mehr oder weniger nahekommt, liegt auf der Hand. H.s Weltanschauung macht ihn gegen manches ungerecht. Er sieht an einigen neuen Richtungen und Forschungszweigen (z. B. E. Kurth, Hornbostel, Volkskunde, neue Ontologie) zu einseitig die Schwächen, zu wenig die produktiven Ansätze. Auch distanziert er sich nicht genug von einem Geschichtsbilde, das die Wandlungen in den Zeitaltern Josquins und Mozarts als Sündenfälle ansieht. Er denkt ähnlich wie Platon, der sich „mit der Entfaltung seines Denkens in immer ältere Sphären des Geisteslebens versenkt hat . . . Meinte er nicht im ‚Philebus‘, die Alten seien besser als wir gewesen, den Göttern näher wohnend?“ (139).

Von der Gegenwart spricht H. als einer „wissenschaftlich mehr geschäftigen als produktiven Epoche“ (202). Immerhin beweist sein eigenes Werk, daß heute neben geschäftigem Leerlauf und neubiedermeierlicher

Gelehrsamkeit, die ein selbstgenugsames Glück im Winkel genießt und das geistige Elend der Zeit sich selbst überläßt, auch wesenhafte und produktive Leistungen möglich sind. Ein erregender Satz erinnert an die Zeit nach dem ersten Weltkrieg, „als sich in Deutschland auf dem Gebiet des Denkens ein so mannigfaltiges Geschehen abspielte — durchweg im Zeichen starker innerer Erregtheit —, daß sich im günstigen Fall hieraus ein Außerordentliches an bleibenden Werten hätte ergeben können; der Fall trat indessen nicht ein“ (119). Die Lage der Geisteswissenschaften nach dem zweiten Weltkrieg ist schwieriger und ihr Schwung geringer als damals. Dennoch scheinen Wege in die Zukunft zu führen, die aussichtsreicher sind als jene. Die Entwicklung einer systematischen Musiktheorie ist ein solcher Weg.

KLEMENS VII. UND DER PRIOR DER PÄPSTLICHEN KAPELLE NICHOLO DE PITTI

VON HERMAN WALTHER FREY

Über das Mitglied der Cappella Pontificia Nicholo de Pitti (de Pictis) ist bisher nur wenig bekannt. Sein Leben liegt fast völlig im Dunkel, seine Werke scheinen verschollen. Wenigstens verzeichnet Eitner¹ aus den von ihm durchforschten Archiven oder Bibliotheken keine einzige Komposition von ihm. Nur wenige in der Literatur verstreute Notizen geben von seinem Leben und Wirken Kunde. So wissen wir durch die grundlegende, auch heute noch nicht übertroffene, verdienstvolle Schrift von Fr. X. Haberl² von seiner Anwesenheit in der Sixtinischen Sängerkapelle vom Jahre 1507 an, von seiner Ernennung zu deren Prior auf Lebenszeit über die anderen Sänger und zum Bücherwart durch *motu proprio* Leos X. vom 9. Juli 1513³ und von einem Bittschreiben des Priors vom 30. November 1528 an Klemens VII., das Haberl auszugsweise kurz wiedergegeben hat⁴. E. Celani⁵ wiederholt im wesentlichen die Angaben Haberls. A. Mercati⁶ berichtigt zutreffend Haberl, der die Unterschrift Nicholo priore unter dem Brief vom 30. November 1528 verlesen und daraus eine zweite Form des Namens — Pert — gefolgert hatte, die auch

¹ Quellenlexikon, Bd. VII. S. 442.

² Bausteine für Musikgeschichte Bd. III., Die Römische „Schola Cantorum“ und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, [Leipzig 1888] S. 60, 66, 122.

³ Abgedruckt bereits von G. Amati, *Notizia di alcuni manoscritti dell'Archivio segreto vaticano*, in *Archivio storico Italiano Serie III.*, tom. III., parte I. [1866] S. 235; Jos. Kard. Hergenroether, *Leonis X. Pontificis Maximi Regesta etc.*, [Freiburg/Breisgau 1884] S. 210, Reg. Nr. 3560; Haberl a. a. O. S. 66.

⁴ a. a. O. S. 122.

⁵ I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII, in *Rivista Musicale Italiana* vol. XIV, Heft 1 [1907] S. 91.

⁶ *Favori di Paolo III a musici* (Giacomo Archadelt — Ivo Barry — Bartolomeo Crotti — Francesco [Canova] da Milano), in *Note d'Archivio per la storia Musicale* X [1933], Heft 2 S. 114 f.

in Eitners Quellenlexikon übergang. Durch die Doppelstriche am Rande des bereits erwähnten Bittschreibens des Sängers aufmerksam geworden, hatte ich das Glück, vier weitere ihn betreffende Breven Klemens' VII. aufzufinden. Aus dem letzten von ihnen geht auch das Todesjahr des Meisters hervor. Sie seien daher mit den bereits inhaltlich bekannten, zum Teil unvollständig veröffentlichten Urkunden im folgenden wiedergegeben.

Nicholo de Pitti stammte aus Florenz; wenigstens dürfte dies aus der Bezeichnung „clericus Florentinus“ im motu proprio Leos X. zu folgern sein. Er muß dort auch vor seinem Eintritt in die päpstliche Kapelle im Dienste der Medici gestanden, wohl zu ihrer familia gehört haben. Das lassen die Worte des päpstlichen Breve vom 18. Dezember 1528 an den Herzog von Mailand (siehe weiter unten) „longo tempore in nostris et fere Leonis pape X¹ predecessoris nostri nostris equedomus seruitijs“ vermuten. Er gehörte dem Humiliatenorden an, dessen General in den Jahren 1528/29 Carolo de Advocatis unrühmlichen Andenkens war⁷; denn in seinem Bittschreiben an den Papst spricht der Prior von „el generale nostro humiliatum“⁸. Dieser Orden besaß in Cremona ein der hl. Katharina geweihtes Haus, als dessen Praepositus de Pitti bezeichnet wird. In der päpstlichen Kapelle finden wir ihn unter Julius II. im Jahre 1507⁹. Mit Leo X. begann sein Aufstieg. Er muß ein tüchtiger Sänger gewesen sein oder stand als Landsmann oder aus seinen früheren Beziehungen zur Familie in der besonderen Gunst des Medicäer-Papstes; denn schon im ersten halben Jahre seines Pontifikates, mit motu proprio vom 9. Juli 1513, wurde er als Prior auf Lebenszeit mit einem monatlichen Gehalt von vier Dukaten zu seinen gewöhnlichen Bezügen als Sänger über die anderen Mitglieder der Kapelle gesetzt. Er hatte die Verwaltung der Bücher und der anderen zur Ausübung des Gesanges notwendigen Gegenstände und die Fürsorge für die sorgfältige und pünktliche Ausübung des Chordienstes mit Strafbefugnis über die Säumigen, also insoweit die Aufgaben der späteren Punctatoren und des custode de libri der Kapelle zu versehen. Die wichtige Urkunde lautet:

Leo \overline{pp} . X.

Nicolaus pictus
prior Cantorum
pape cum salario
ducatorum 4
singulo mense

Motu proprio etc. (sic). Cupientes, ut^{a)} capella nostra ad laudem eius, qui habitat in^{b)} excelsis, diuinis praeconijs ualeat^{c)} resonare ac cantores in ea diuina decantantes^{d)} officia illis maiori diligentia insistant et in musica se^{e)} exerceant: Dilectum filium Nicolaum de pictis clericum florentinum dicte capelle cantorem priorem aliorum cantorum, quoad uixerit, cum salario^{f)}

⁷ Vgl. H. Tiraboschi, *Vetera Humiliatorum Monumenta* (Mailand 1766—1768), vol. I. S. 148 f., vol. II. Praefatio. Er wurde 1533 schwerster Verbrechen bei Klemens VII. bezichtigt, nach Rom zitiert und hier zu lebenslänglichem Kerker verurteilt.

⁸ Vgl. auch A. Mercati a. a. O.

⁹ Haberl a. a. O. S. 60.

ultra portionem per eum percipi solitam ^g) quatuor ducatorum auri ^h) de camera per ^l) depositarium nostrum singulis mensibus persoluendo cum onere custodiendi libros et alia ad cantum necessaria ^k) ac prouidendum ^l), quod ^m) cantores diuina officia decantare debentes illa et alia ad eorum officium pertinentia summa cum diligentia adimpleant, ac potestate inobedientes et non adimplentes penis etiam pecuniarijs mulctandi et corrigendi, prout in domino cognouerit expedire. Mandantes depositario, ut salarium quatuor ducatorum eidem Nicolao singulis mensibus persoluat, cantoribus uero praefatis, ut eidem Nicolao in praemissis ⁿ) sibi pareant et obbediant; non obstantibus ^o) constitutionibus ^p) et ordinationibus apostolicis ac statutis et consuetudinibus collegij cantoris (sic) juramento, confirmatione apostolica roboratis ^q) necnon priuilegijs et indultis eis concessis, quibus, illorum tenores pro sufficienter expressis habentes, illis alias in suo robore permansuris ^r), quoad hoc latissime derogamus, ceterisque contrarijs quibuscunque.

Placet et ita motu proprio mandamus.

Die VIII. Collatum cum orriginali et concordat.

Julij 1513.

Hip. de Cesis.

a) in (Amati) steht nicht da. b) Zuerst: in celis, dies gestr. und ersetzt durch in excelsis. c) audeat (Amati). d) cantantes (Haberl). Das Or. hatte zunächst: in ea fide cantantes. Bei der Durchsicht strich H. de Cesis die Silbe fi, zog de und cantantes in ein Wort zusammen und fügte am Rande diuina ein, das er mit seinem Namenszuge Hip. als gültig kennzeichnete. e) se am Rande zugesetzt, dazu Hip. f) salario dtē, dtē gestrichen. g) solutam (Haberl) Versehen. h) Haberl om. i) Die Worte per depositarium—persoluendo übersprang Amati. k) Das Weitere fehlt bei Amati. l) per uidendum (Haberl) steht nicht da. m) quid (Haberl). n) promissis (Haberl). o) Das Weitere fehlt bei Haberl. p) conti(tutioni)bus (Or.) q) roboratis sacris et; sacris et gestrichen. r) permansuris diuina; diuina gestrichen.

A. Vat. Arm. XXIX. Divers. Camer. vol. 63 fol. 84v (alt 81v). — Vgl. Amati a. a. O. S. 235; Hergenroether Nr. 3560; Haberl a. a. O. S. 66.

Haberl¹⁰ folgert nun aus dieser Urkunde, daß „Nicolaus de pictis als wirklicher Dirigent und wahrer, nicht bloß Titel-Kapellmeister“ anzusprechen sei. Er wird jedoch damit ihrem Wortlaut m. E. nicht gerecht. Die „onera“ des neugeschaffenen Priors sind fest umrissen, nämlich erstens seine Pflicht „custodiendi libros et alia ad cantum necessaria“ und zweitens die Sorgepflicht für eine würdige und gewissenhafte Wahrnehmung der „diuina officia“ durch die Mitglieder der Kapelle, die gegebenenfalls durch Geldstrafen durchzusetzen ist. Kapellmeister ist er damit nicht gewesen; und noch weniger trifft Eitners Vermutung zu, daß er diesen Posten bis 1527 bekleidet habe.¹¹ Eher könnte man seine

¹⁰ a. a. O. S. 68.

¹¹ a. a. O., Bd. IV, S. 197 ff.

Stellung mit der des späteren Punctators vergleichen, zu der vielleicht noch gewisse Aufgaben des Dekans der Kapelle und die custodia librorum hinzukamen. Die päpstlichen Erlasse scheiden sehr genau zwischen „prior“ und „magister capelle“. Das Kapellmeisteramt war nach alter Übung einem Prälaten des päpstlichen Hofstaates, meistens im Bischofsrange, vorbehalten. Wenn Leo X. dieses Herkommen durchbrach, indem er den von ihm hochgeschätzten Sänger Elziarius Genet, vielleicht schon 1513, auf jeden Fall 1514, zum „magister dictae capelle“¹² ernannte und damit in dessen Person zum ersten Mal der Sängerschar einen künstlerischen Führer und Leiter gab, so kehrte man doch nach dem Tode des Papstes wieder zu dem alten Brauch der Besetzung des Kapellmeisteramtes mit einem kirchlichen Würdenträger zurück, der erst durch die grundlegende Anordnung Sixtus' V. in seiner Bulle „In suprema militantis ecclesiae cathedra“ vom 1. September 1586 abgeschafft wurde; denn in der von Haberl¹³ veröffentlichten Eingabe vom 3. September 1522 an Hadrian VI. bitten zwei Drittel der Kapelle um die Ernennung des von ihnen „concorditer et uno ore nemine eorum discrepante“

¹² Genet ist in der päpstlichen Kapelle erstmalig im Jahre 1508 als Mitglied nachgewiesen (vgl. Haberl a. a. O. S. 61). Ein Breve Leos X. an den Kardinal von Sta. Sabina René de Prie, Bischof von Bayeux (vgl. Pastor III., 2. S. 742; Eubel II., S. 101; Gulik-Eubel III., S. 12, 141), bezeichnet ihn ausdrücklich als „familiaris noster ac capelle nostre magister.“ Vgl. A. Vat. Arm. XLIV. vol. 5 fol. 81 r. (alt f. 60 r.):

Dilecto filio tili. sancte Sabine ste. Romane ecclesie presbytero Cardinali.
Dilecte fili n(oste)r salutem et ap(osto)licam ben(edictionem). Dudum cupientes, ut dilecto filio Elezeario Geneti, fami(ilia)ri n(ost)ro ac capelle nostre mag(ist)ro, de canonicatu et preben(da) eccl(es)ie tue Bayocen(sis)a prouidere posset, tibi, vt de cano(nica)tu et preben(da) h(ulius)mo(d)i, quos tunc post vnus mensis spatium vacare contingeret, iuxta Illius, que olim per fe. re. Gregorium papam VIII. predecessorem n(ost)rum ad tunc ep(iscopu)m Nouiomen(sem) directa extitit, que incipit Mandatum, et aliarum duarum illam inmediate sequentium Decretalium formas prouideres, per alias n(ost)ras l(itte)ras mandauimus, prout in illis plenius continetur. Cumque, dilecte fili, non absque admiratione accepimus, nonnullos cano(nica)tum et preben(dam) eccl(es)ie tue vacasse, quos prefato Eleziario iuxta tenorem earundem l(itte)rarum conferre non curasti, b) hortamur in d(omi)no circ(umspectio)nem tuam, ut intuitu n(ost)ro, qui prefatum Elezearium propter ipsius uirtutes et nobis assidue impensa seruitia non mediocri presequimur amore, ei de cano(nica)tu et prebenda huiusmodi prouidere cures; quod erit nobis gratissimum et maiori erga te, cum occasio fuerit, liberalitate compensandum.

Rome die primo septembris 1514 anno secundo.

Ja. Sad(oletus).

Auf der Rückseite: Car.li Baiocen(sis) vt velit prouidere de Cano(nica)tu et preben(da) eccl(es)ie Baiocen(sis) Elezeario Geneti Cantori. Sad. primo Septembris.

Entwurf eines Schreibers, von dem päpstlichen Geheimsekretär Jacopo Sadoletto korrigiert. — a) Ursprünglich: Bajoceñ. posse; letzteres Wort gestrichen, posset (Or.) für posses verschrieben. b) Hinter curasti folgte im Entwurf des Schreibers: Rogamus igitur te, qui ignorare non debes, quanto Cantores n(ost)ros amore prosequimur, presertim prefatum Elezearium, qui eiusdem capelle n(ost)re mag(iste)r ex(tit)it, vt de (cano(nica)tu et preben(da) h(ulius)mo(d)i prouidere cures, quod, si feceris, id nobis gratissimum fecisse, cum occasio fluxerit, agnosces. Datum. — Diesen ganzen Satz strich Sadoletto und ersetzte ihn durch die daruntergeschriebenen Worte von hortamur an bis einschließlich des Datums. — Pastor (a. a. O. IV., Teil 1, S. 401, Anm. 1) zitiert zur Charakterisierung der Wertschätzung der Kapelle und vor allem Genets von Seiten des Papstes die von Sadoletto gestrichene Stelle. Haberl (a. a. O. S. 68, 127) erwähnt ein weiteres Breve vom 1. November 1518, das Genet als magister dicte Capelle aufführt; J. Hergenroether a. a. O. II. S. 195, Reg. 17640 ein solches vom 18. September 1515.

¹³ a. a. O. S. 71, Anmerkung 1.

gewählten päpstlichen Datars Wilhelm Enchevort zum Kapellmeister. Auch hier sind jedoch die von Haberl aus diesem Schriftstück gezogenen Folgerungen nicht in allen Punkten überzeugend. Wenn in ihm nur 17 Sänger namentlich aufgeführt sind, so ist zu bedenken, daß nach cap. XXI. der von Haberl¹⁴ abgedruckten Konstitutionen der Kapelle bei einer contentio, einer Meinungsverschiedenheit, zwei Drittel und eine Stimme der anwesenden Mitglieder bei der Beschlußfassung den Ausschlag gaben. Diese sind in dem Dokument namentlich aufgeführt, ohne daß daraus „eine Brandmarkung“ der Abwesenden und Überstimmten anzunehmen wäre. Daß Elziarius Genet ausgeschieden war, liegt auf der Hand, da man sonst 1522 keinen neuen Kapellmeister vorzuschlagen gehabt hätte. Er wurde noch zu Lebzeiten Leos X., also noch vor Ablauf des Jahres 1521,¹⁵ mit wichtigen Aufträgen nach Avignon gesandt. Nach Fétis kehrte er 1524 oder noch später zu einem nur kürzeren Aufenthalt nach Rom zurück; aber die Funktionen des Kapellmeisters übte er wohl nicht mehr aus, daher ihn auch der Pergamentkodex Nr. 163 des Kapellarchivs,¹⁶ der seine dem Papst Klemens VII. gewidmeten Lamentationen enthält, als „Cappellae Pontificiae olim Magister“ bezeichnet. Ein förmlicher Widerruf der ihm erteilten Würde dürfte jedoch nicht erfolgt sein; denn sonst hätte er sich in der von ihm 1532 bei Jean de Channay in Avignon veröffentlichten Ausgabe seiner Messen nicht mehr als „sacre capelle S. D. N. Pape Magister“ nennen können.

Während des Pontifikates Leos X. sind weitere Urkunden über Nicholo de Pitti nicht bekannt. Dieser Umstand beweist jedoch nicht, daß er nicht mehr der päpstlichen Kapelle angehört habe. Auch nach dem Tode seines Gönners und Förderers wird kaum eine Änderung in seinem Dienstverhältnis eingetreten sein. Haberl folgert¹⁷ aus dem Fehlen seines Namens in dem Dokument vom 3. September 1522, daß er — gleich Genet — „also fortgezogen“ sein müsse. Diese Annahme ist durch nichts belegt, sie ist auch nach der eigenen Angabe Pittis in seinem Schreiben vom 30. November 1528 wie nach dem weiter unten wiedergegebenen Breve Klemens' VII. an den Herzog von Mailand vom 18. Dezember 1528 ausgeschlossen; denn dieses spricht von der langjährigen Tätigkeit des Priors in seinem, in Leos X. und des Hauses Medici Dienste. Auch nennen alle drei ergangenen Breven (siehe unten) ihn „nostre cappelle Prior“, und ebenso bezeichnet er selbst sich in seiner Bittschrift als solchen. Klemens VII. war gleich seinem verstorbenen Vetter ein großer Musikfreund und Musikkenner. Er hatte eine schöne Stimme und galt als „perfeto musico“.¹⁸ Und ein Bericht des venezianischen Botschafters

¹⁴ a. a. O. S. 100.

¹⁵ Vgl. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens* [2. Aufl.], Bd. III. S. 446 ff.; Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. II, 1 [2. Aufl. 1920], S. 295.

¹⁶ Vgl. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, Bd. II., *Bibliographischer und Thematischer Musikcatalog des Päpstl. Kapellarchives im Vatikan zu Rom*, [Leipzig 1888] S. 43.

¹⁷ a. a. O. S. 70.

¹⁸ Vgl. M. Sanuto, *I Diarii*, tom. LII., Spalte 648.

Antonio Soriano über die Persönlichkeit des Papstes aus dem Jahre 1531 sagt von ihm, daß die Musik „a lui molto propria“ sei, derart, daß die Rede ginge, „il papa essere delli buoni musici che ora siano in Italia“.¹⁹ Seine besondere Fürsorge galt seiner Cappella Pontificia, deren Mitgliederzahl er auf 24 Sänger festsetzte, nämlich „septem supranos, septem contraaltos, sex uassos (für bassos) et quatuor tenores“;²⁰ denn, wie es in dieser wohl aus den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammenden Eingabe des Sängerkollegiums an den damals regierenden Papst heißt, „cum esset expertus in arte musices ipsemet pontifex, examinabat cantores admittendos, sed non exclusit aliquem cantorem ad effectum reducendi cantores ad huiusmodi numerum, et sic tempore suo fuit cappella illustrata et decorata tam de uocibus quam de sufficientia cantorum.“

Einen tiefgreifenden Rückschlag des künstlerischen Lebens und des Personalbestandes der Kapelle brachte am 6. Mai 1527 der Sacco di Roma. Neben den unersetzlichen Zerstörungen an Schätzen der bildenden Kunst und Musik, die im Gefolge der umfangreichen Plünderungen und Verwüstungen durch das Heer Karls von Bourbon auftraten, brachten Pest und die Flucht zahlreicher Sänger die Kapelle fast zum Erliegen. Auch Nicholo de Pitti gehörte zu denen, die der schwer mitgenommenen Ewigen Stadt den Rücken wandten. Im Mai 1527 suchte er nach seiner eigenen Schilderung das Weite und begab sich arm und bettelnd unter Mühen und Gefahren zu Fuß nach seiner Propstei von Sta. Catherina in Cremona, wo er völlig zurückgezogen und einsam in den bedrücktesten Verhältnissen während achtzehn Monaten dahinlebte, bis die Kunde von der am 6. Oktober 1528 erfolgten Rückkehr des Papstes nach Rom²¹ ihn aufmunterte und zur Abfassung seiner Bittschrift veranlaßte, die er durch seinen langjährigen Diener Piero dem Heiligen Vater persönlich überreichen ließ. Doch lassen wir ihn selbst von seinen Mühen, Lebensumständen und von seinen Wünschen erzählen.

Nicholo de Pitti in Cremona an Papst Klemens VII. in Rom.
30. November 1528.

Iddio ui salui et mantenga, pater Sancte, etc. (sic).

Ancora gratia di dio uiuo et spero uenire abacare (a baciare) e piedi di V(ostra) S(antita) et viuere nel seruitio di quella et consolarmi con quella, che cosi addio piacca.

Da poi in qua che fu la rouina crudele nostra di Roma, che mi parti rimasto pouero et mendico et con fatiga et pericolo mi condussi a Cremona, mai ho hauto per di costa auiso alcuno, et questo ha dato el temporale extremo, che e seguito, et maxime qua in Cremona, che ci e morto piu che la meta delle persone intro la terra, et nel contado piu che e dua tertij; et per questa causa qua non e capitato gente che ci habbia potuto dare auiso per paura della peste.

¹⁹ Vgl. E. Albèri, Relazioni degli Ambasciatori Veneti, Serie II. — vol. III., S. 278.

²⁰ Bibl. Vat. A. Capp. Sist. Nr. 657 fol. 1 r.

²¹ Vgl. Pastor IV., 2. S. 342; Sanuto a. a. O. vol. XLIX., S. 47, 49.

Piu di fa, si dixè qua che v(ostra) S(anti)ta era tornata in Roma, della qual cosa mi rallegrai assai, perche la tornata uostra sara la salute della sancta matre chiesa et consolatione del popolo Cristiano, che cosi piacca addio che sia. Et per non hauere io potuto mai intendere cosa alcuna di costa, mi deliberai di mandare uno mio seruitore creato costa, et cosi ho fatto. Ho mandato Piero, el quale e stato al mio seruitio .17. anni, con questa lettera et che baci li uostri piedi per mio conto et per suo, el quale ui racomando, et supplicai li uogliate dare ottima expeditione, la quale expeditione e (è) questa.

Jo ui prego quanto so et posso che uoi mi uogliate ridurre appresso di uoi, acco (sic) che questo poco del tempo, che mi restara, io lo consumi nel seruitio di uostra S(anti)ta. Qua in questi paesi io sto mal contento, che sono 18 mesi che sono qua, che mai pure un tratto sono uscito di casa. La causa e, che non ci conoscho homo nessuno, et pertanto ui prego et supplico, mi uogliate caure di qua, che harete causa scaperò ancora qualche anno. Et questa e la expeditione che io con allegrezza aspetto, che v(ostra) S(antita) mi rimandi el mio seruitore per me con uno picholo breue, acco che qua et costa io sia conosciuto con quello per uostro seruitore et che mi uolete bene.

El generale nostro humiliatorum non ha obbedito al uostro breue, che piu tempo fa uoi li mandasti, che V(ostra) S(antita) non uoleua che io pagassi cosa alcuna de debiti de mia antecessori; che li basta bene, se io pago del tempo che lui e generale. Lui mi ha fatto pagare 33 ducati et uole che io ne paghi ancora .20. Jo ui prego li mandiate uno breue, che mi lasci stare, et che mi restatuischa li trentatre ducati, che lui mi ha fatto pagare contro a uostra uolonta, et che non mi molesti per conto di decime. El S(ignor) duca mi ha fatto pagare quattro decime, che mi hanno rouinato. Altro non dico, a v(ostra) S(anti)ta mi rachomando.

Jo ho fatto in questa mia absentia quello che sono 20 anni (sic) passati non ho fatto piu. Jo ho composto per insino a questo di tre messe, tre magnificat et cinque motetti, che spero ne piglierete piacere. Iddio sia con uoi et mantengai sano con longa vita et prosperita.

Cremona, ultima Nouembris 1528.

Di uostra Sanctita seruitore

Nicholo priore della uostra Cappella.

A d r e s s e : Sanctissimo Domino nostro, Domino Clementi pontifici maximo.

A. Vat. Principi V. fol. 288, 290 (alt fol. 286, 288). — Auf der Adreß-Seite Empfangsvermerk links oben: 1528 Nicolo prior dela Cappella u.^a (ultima) Nouembris. — Links unten, entgegengesetzt, schrieb ein zweiter Kanzlist: Nic.^s de Pittis prior cappelle, praepositus S.^{te} Catherine Cremon(ensis), Carolo de aduocatis G(e)n(er)alis or(di)nis humiliatorum. —

Die dreimaligen Doppelstriche am Rande des Bittgesuches weisen auf die Art der Behandlung und Bearbeitung des Eingangs in der päpstlichen Secretarie. Die drei Handschriften, die herausgingen, sind kennzeichnend nicht nur für die unverminderte Wertschätzung, deren sich Nicholo de Pitti trotz seines langen Fernbleibens aus der Kapelle bei Klemens VII. erfreute, sondern auch für das vertrauensvolle, persönliche Verhältnis, das zwischen Papst und Sängerschaft bestand. Sie zeigen endlich die rührende und rasche Fürsorge, mit welcher der Medicäer den Wünschen seines Familiaren nachkam. Die Breven datieren alle

vom 18. Dezember 1528. Als erstes erging die nachgesuchte Empfehlung, so wie sie sich der Prior gewünscht hatte, daß man nämlich in Cremona auch gewahr würde, in welchem Ansehen und in welcher Gnade er beim Papste als sein Diener stände und wohlgelitten sei.

Klemens VII. in Rom an Nicholo de Pitti in Cremona.
18. Dezember 1528.

Dilecto filio Nicolao de Pittis, nostre Cappelle Priorj. Dilecte fili salutem. Pro nostro in te veterj amore, qui nihil ex hac absentia tua imminutus est, gratis acceperimus et litteras et relationes seruitoris tui, que nobis diuturnam ac deuotam erga nos ^{a)} obseruantiam tuam semper alioqui nobis ^{a)} perspectam representarunt. Itaque quas optasti litteras nostras tibi mittimus et te recte valere cupimus, libenter ^{b)} te visuri, quandocunque ad nos veneris.
Datum Rome 18. Decembris 1528 a(nn)o 6.

A. Vat. Arm. XL. vol. 22 fol. 178r. Nr. 775. — a) erga nos — nobis (über der Zeile zugesetzt). b) Die Worte: Itaque — libenter stehen links am Rande. Zunächst war geschrieben: Itaque cupimus te recte (erst bene, dies ausgestrichen und durch recte ersetzt) valere, et vt huic rej maxime des operam, te hortamur, libentissime. Dieser Satz wurde gestrichen, dafür der Einschub am Rande.

Unmittelbar folgt unter der gleichen Nr. 775 das Schreiben an den Ordensgeneral der Humiliaten.

Dil(ect)o filio Carolo de Aduocatis or(di)nis humiliatorum G(e)n(er)ali.

Dil(ect)e fili sal(utem). Cum persona dil(ect)i filij Nicolaj de Pittis, nostre Cappelle Prioris domusque Ste. Catherine Cremonen(sis) tui or(di)nis Prepositi, ita nobis accepta sit ob ^{a)} antiquam eius in nos deuo(tio)nem ac (f)dem ^{b)}, vt a nobis subleuationem aliquam expectare debeat, Te hortamur tibi que precipimus, vt viginti ducatos aurj, quos ab eo peti fecisti, de preterito debitos, ne amplius petas nec eum super illis vllatenus ^{c)} molestes aut facias molestarij. Quod, sicut erit nobis gratum, ita profecto ^{c)} molestum esset, si secus a te fieret, quod minime ^{d)} speramus.
Datum ut s(upra). (18. XII. 1528)

Blos(ius) ^{l)}

A. Vat. Arm. XL. vol. 22 fol. 178 r. — a) Die Worte ob — fidem am Rande zugesetzt. b) Die Silbe fi mit dem Rande des Blattes abgeschnitten. c) Über der Zeile. d) Zuerst: minime de te — Die Worte de te ausgestrichen. — l) Sekretär der Breven. — Vermerk der Kanzlei fol. 178v: X.bris (Decembris) 1528 a(nn)o 6.º Nicolao de Pittis ad suas pro eodem commend(atio) G(e)n(er)ali Humiliatorum etc. (sic).

Endlich erging auch das erbetene Breve an den Herzog von Mailand Francesco Sforza:

Duci Mediolan(ensi).

Dil(ect)e fili sal(utem). Est iam diu in nostro amore et beniuolentia dil(ectu)s filius Nicolaus de Pittis, nostre cappelle Prior domusque Ste. Catherine Cremonen(sis) ^{a)} or(di)nis humiliatorum Prepositus, propterea quod is longo t(em)p(or)e ^{b)} in nostris et fe. re. Leonis pape X.¹ prede(cesso)ris nostri nostreque domus ^{c)} seruitijs versatus ^{d)} fidem et deuotionem suam nobis semper exi-

buit e). Quibus rebus sit, vt eius indemnitate et commoda f) libenter comendatione nostra g) prosequamur. Itaque k) cum is pro conseruatione iurium g) ac fructuum sue Prepositure predictae fauore No(bilita)tis tue egere possit, nos illum cum suis rebus omnibus tanquam h) nobis valde carum et acceptum g) T(uae) No(bilita)ti ex animo g) commendamus; l) hortantes vt huius nostre commendationis et tue bonitatis causa velis res illius ita protegi mandare, vt ab iniuria et damno conseruentur. Faciet nobis in hoc T(ua) No(bili)tas rem summe gratam.

Datum Rome 18. Decembris 1528 a(nn)o 6.

Blos(ius).

A. Vat. Arm. XL. vol. 22 fol. 179 r, Nr. 776. — a) Links am Rande zugesetzt. b) longo iam t(em)p(or)e, iam ausgestrichen. c) Zunächst: domus de medicis — fidelibus ausgestrichen. d) versatus est, est ausgestrichen. e) Zuerst: eximiam et, die beiden Silben miam und das Wörtchen et ausgestrichen, buit angefügt. f) commoda nostra — nostra hier ausgestrichen, hinter comendatione eingefügt. g) nostra — iurium — et acceptum — ex animo über der Zeile zugesetzt. h) Zuerst vt, dies ausgestrichen, tanquam supra. i) commendamus o(mn)emque tuam in; die Worte von omnemque an ausgestrichen. k) Zunächst: Itaque cum speremus, No(bilita)tem tuam pro sua in nos et hanc s(anc)tam sedem obseruantia fauorem et benignitatem suam huic, quemadmodum ceteris n(ost)ris familiaribus semper conueuit, prestaturam e(ss)e, quod, ut facere velit, studiose eam requirimus, notum ei fore volumus, hoc et oe — dies gestrichen und mit den folgenden Worten des Textes geändert. — Kanzleivermerk: fol. 179v: X.bris 1528 a.º 6.º pro Nicolao de Pittis commendat(io) Duci M(edio)l(anens)i.

Der dringenden Bitte Nicholo de Pittis, ihn wieder zu sich nach Rom zu berufen, damit er dort den ihm verbleibenden geringen Rest seines Lebens in des Papstes Dienste verbringen dürfe, entsprach anscheinend Klemens VII. nicht. Er bringt am Schluß seines Handschreibens an den Prior nur ganz allgemein und abgeschwächt (libenter statt, wie zuerst geschrieben, libentissime) zum Ausdruck, daß er ihn gern wiedersehen würde, falls er zu ihm käme. Ob der Diener Piero eine bestimmtere Aufforderung zur Rückkehr vom Papste mitbrachte, steht dahin. Wenigstens hat Nicholo de Pitti sich noch auf den Weg nach Rom gemacht und war dort wieder im Dienste des Papstes. Das ist aus den Worten des nachstehenden Breve Klemens' VII. an Francesco Sforza: per obitum Nicolai de Pittis, Capellae nostrae cantoris capellani a p u d s e d e m A p o s t o l i c a m d e f u n c t i zu folgern. Aber ihm war nur noch eine kurze Lebensspanne vergönnt. Denn kaum ein halbes Jahr später — nach der von Haberl²² mitgeteilten Liste aus den Mandati des römischen Staatsarchivs vom Juni 1529 — weilte der Prior nicht mehr auf dieser Erde, so daß sein Tod wohl schon im Mai 1529 anzunehmen ist. Damit stimmt auch das genannte Breve vom 13. Juli überein, das dem Herzoge den Tod des Sängers anzeigt und über seine Praepositur anderweitig verfügt. Es möge hier zum Abschluß stehen:

²² a. a. O. S. 73 f.

Dilecto filio Nobili Viro Francisco Sfortiae, Duci Mediolan(ensi).

Dilecte fili salutem etc. (sic). Nuper Praepos(itu)ra Domus Stae. Catharinae Cremonen(sis) Ordinis Humiliatorum per obitum q(ondam) Nicolai de Pittis, Capellae nostrae cantoris capellani apud sedem Ap(osto)licam defuncti, uacan(te) dilectus filius Magister G(e)n(era)lis d(ict)i Ordinis Praepos(itu)ram p(raedic)tam sic uacantem uigore quarumdam litterarum sibi per nos sub certis^{a)} modo et forma concessarum acceptauit et de illa sibi prouideri obtinuit, possessione forsā subsecuta, prout in litteris Ap(osto)licis propediem sub plumbo expedien(dis) latius explicabitur. Cupientes igitur, ut acceptatio et prouisio praed(ict)ae suum, ut par est, plenum sortiantur effectum, Nobil(itatem) Tuam, hortamur in D(omi)no et attente requirimus, ut si p(raedic)tus Carolus poss(essi)onem d(ict)ae Praepos(itu)rae nondum assecutus fuerit, pro tua in Nos et Ap(osto)licam Sedem reuerentia et in res eccl(esiast)icas pietate d(ict)o Carolo ita fauere et assisti facere uelis, ut ipse Carolus poss(essi)onem d(ict)ae Praepos(itu)rae omni sublato^{b)} imped(imen)to libere assequi et pacifice possidere possit.^{c)} In quo Nobil(itas) Tua^{d)} rem se dignam et Deo acceptam, nobis uero plurimum gratam faciet.

Datum Romae etc. (sic), die XIII Julij 1529, Anno VI.

Euang(elis)ta¹⁾

A. Vat. Arm. XXXIX. vol. 49 fol. 643 r. (alt 1129 r), Nr. 429.— a) incertis (Or.)

b) Die Worte: sublato — assequi et am Rande zugesetzt. c) Zuerst: possidere omni sublato impedimento possit, omni sublato impedimento gestrichen.

d) Nobil. Tuam Or.). — 1) Sekretär der Breuen.

Wohin der Nachlaß Nicholo de Pittis und mit ihm die am Schluß seiner Bittschrift erwähnten drei Messen, drei Magnificat und fünf Motetten gekommen sind, ist bisher nicht ermittelt worden. Haberls Katalog des Päpstlichen Kapellarchivs führt keine Komposition des Priors auf. Sollten sie unter den in ihm verzeichneten Werken der auctores incerti zu suchen sein, so wird sich das Dunkel um sie kaum jemals lüften lassen. Da der Prior selbst sagt, er habe in seinem Cremoneser Exil etwas geschaffen, was er in den letzten 20 Jahren nicht mehr getan hätte, so führt diese Zeitangabe auf das Jahr 1507, in dem er — nach den bisherigen Ergebnissen der Forschung — wahrscheinlich in die Sixtinische Kapelle eintrat. Er hat während der ganzen Zeit seiner Zugehörigkeit zu diesem erlesenen Kollegium nichts komponiert, daher auch in dessen Archiv kein Werk zu finden sein dürfte. E. Vogel²³ erwähnt einen Nicolo Pic und verzeichnet in dem Sammelwerk 1515¹ zwei Werke dieses Meisters. Aber er wird als Pre(te) Sen(ese) näher bestimmt, so daß er kaum mit dem Prior zu identifizieren sein wird. So müssen die Werke des Nicholo de Pitti nach wie vor als verschollen angesehen werden.

²³ Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, Bd. II. [1892] S. 22, 372 f.

DIE KLARINETTE ALS CONCERTINO-INSTRUMENT BEI VIVALDI VON WALTER KOLNEDER

Aus der Frühgeschichte der Klarinette wissen wir folgendes:

Schon im Mittelalter kannte man zwei in der Nomenklatur verwandte und daher häufig verwechselte Instrumente, die Schalmei (konische Bohrung, doppeltes Rohrblatt) und das chalumeau (zylindrische Bohrung, einfaches Rohrblatt). Letzteres weist in seinem Ursprung auf Ägypten und Arabien hin und war insbesondere in Westeuropa verbreitet. Seine Beliebtheit geht daraus hervor, daß es gegen Ende des 17. Jh. in vier Stimmungen (hoch-a, es, c und tief-a) gebaut wurde. Höheren künstlerischen Ansprüchen konnte es allerdings nicht genügen, weil die Überblasetöne nur durch stärkeres Anblasen hervorgebracht werden konnten und die Zwischentöne von der Grundskala zu den Überblasetönen fehlten. Matthesons abfällige Bemerkungen über das Instrument (1713) erscheinen durchaus verständlich.

Gegen 1690 begann Joh. Chr. Denner (geb. 1655 in Leipzig, dann in Nürnberg tätig, wo er 1707 starb), einer der geschätztesten Holzblasinstrumentenbauer seiner Zeit, mit Versuchen, die Übergangstöne durch Verwendung von Klappen zu gewinnen. 1696 hatte er einen Typ mit a'- und h'-Klappe (letztere mit dem Daumen der linken Hand zu betätigen und zugleich Duodezklappe) und Doppellochbohrung für f und fis entwickelt, bei dem die Übergangstöne allerdings noch sehr unrein waren.

J. Denner (wahrscheinlich der Sohn J. Chr. Denners) führte die Versuche weiter, indem er das h'-Loch zu b' vertiefte und dadurch die Intonation des Übergangsregisters verbesserte. Für das h' bohrte er ein durch eine Längsklappe geschlossenes neues Loch am unteren Ende des Instruments (in Verbindung mit Duodezklappe zu blasen), welches zugleich als e den Umfang nach unten erweiterte. Die Klangschönheit dieser tiefen Töne wurde durch den von der Schalmei übernommenen Schallbecher erhöht. Damit hatte die Klarinette um 1720 ihre endgültige Gestalt gefunden.

Ihre erste Verwendung in Kompositionen ist wegen der unklaren Namengebung nicht eindeutig festzustellen. Der Name wurde vom „hellen“ Trompetenregister für das neue Instrument übernommen und taucht 1732 in Walthers Lexicon erstmalig auf. Zu den Schwierigkeiten, die sich dadurch ergeben, daß im deutschen Sprachgebiet oft „Schalmei“ auch für „chalumeau“ gesetzt wurde, kommt noch, daß sich der Name Klarinette erst allmählich einbürgerte und lange Zeit beide Bezeichnungen gleichwertig nebeneinander standen. Mit chalumeau wurde bis ins frühe 19. Jh. auch das tiefe Register der Klarinette bezeichnet und damit sogar die Versetzung in die tiefe Oktave angegeben, um Hilfslinien zu vermeiden.

Überlegt man, daß der Verbreitung eines neu entwickelten Instruments verschiedenartige Schwierigkeiten entgegenstehen (Herstellung, konser-

vative Denkart, Anschaffungsmittel), so wird man dem vorsichtig abwägenden Galpin (S. 187) zustimmen, der in einer 1740 geschriebenen Ouvertüren-Suite von Händel (unveröffentlichtes Autograph im Fitzwilliam Museum in Cambridge) die erste Verwendung der Klarinette sieht. Die von Haas (S. 217) mitgeteilten Orchesterbesetzungen stützen eine solche Ansicht, und Moser gibt folgende Daten für das Auftreten des Instruments: Kremsmünster 1747, Frankfurt, Mannheim 1749, im gleichen Jahre Aufführung von Rameaus „Acanthe und Cephise“ in Paris mit Mannheimer Klarinettenisten, allgemeine Aufnahme in die Orchester seit etwa 1780. Nach Kleefeld kennt Mattheson 1713 das Instrument noch nicht, es wird aber von Eisel 1738 und Majer 1741 beschrieben.

Jedenfalls dürften sich alle bisher aus der Zeit vor 1740 mitgeteilten Fälle mit ziemlicher Sicherheit auf das alte chalumeau beziehen (Keisers Croesus 1711 und Serenata 1716, sowie Telemanns „Sieg der Schönheit“ 1722 und die von Engel S. 89 angeführten Konzerte Telemanns), aber noch Gluck hat in „Orfeo“ und „Alceste“ (Uraufführungen Wien 1762 bzw. 1767) wahrscheinlich das chalumeau verwendet, da ja die Klarinette erst 1782 in Wien eingeführt wurde. Ob es sich in der viel herangezogenen Messe „Maria assumpta“ von A. J. Fischer, dem Knabenchormeister an der Antwerpener Kathedrale, wenn überhaupt, nicht etwa um eine später zugesetzte Klarinettenstimme handelte, ist leider nicht mehr überprüfbar, da das Manuskript verschwunden ist. Nachweisbar aber ist der spätere Ersatz von cornetti durch clarinetti in einer Arie in Händels „Tamerlan“ 1724. Sehr merkwürdig ist in diesem Zusammenhang ein von Pincherle (S. 103) mitgeteilter Auszug aus einem angeblich aus dem Jahre 1716 stammenden Katalog von Estienne Roger, in dem die „clarinettes“ deutlich von den „chalumeaux“ unterschieden sind. Ist es wahrscheinlich, daß ein Amsterdamer Verleger Werke für ein Instrument herausbrachte, für das man sich 33 Jahre später zu einer Pariser Aufführung die Spieler aus Mannheim holen mußte?

Nach der bisher bekannten Sachlage war es überraschend, in einem thematischen Verzeichnis der Sammlungen Foà und Giordano der Nationalbibliothek Turin zwei Konzerte für zwei Klarinetten und zwei Oboen von Vivaldi vorzufinden, die beide kürzlich von A. Ephrikan bei Ricordi herausgegeben wurden. Die Vermutung, daß bei manchen Ungenauigkeiten dieses Verzeichnisses eine Verwechslung mit clarino vorliegen könnte, war naheliegend. Einer Anregung Prof. Dr. Bernhard Paumgartners folgend, überprüfte ich an Ort und Stelle den Sachverhalt. In den beiden erwähnten Sammlungen findet sich die Klarinette dreimal: in den beiden erwiderten Konzerten (Giordano vol. VIII pag. 72 und 90), sowie im „Concerto per la Solennità di San Lorenzo“ (Giordano, opere sacre vol. III pag. 2) mit der eigenartigen Besetzung 2 Oboen, 2 Claren, 2 Flauti, 2 Soloviolen und Streicher. (Daß es sich bei „Claren“ um Klarinetten handelt, geht aus dem langsamen Satz des Werkes hervor, in dem die Klarinetten als Oberstimmen nicht verwendet werden, wohl

aber eine unter der ausdrücklichen Bezeichnung „clarinet“ zur Ausführung des B. c. herangezogen wird. Die in einem anderen Falle, dem bereits 1716 im ospedale della Pietà in Venedig aufgeführten Oratorium „Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie“ von Vivaldi in einer Nummer verwendeten 2 „claren“ sind aber doch wohl „clarini“!

Alle drei Werke stehen in C-dur, offenbar eine Rücksichtnahme auf die C-Stimmung der Vivaldi zur Verfügung stehenden Instrumente. Der verwendete Umfang ist nur nach der Höhe zu eindeutig zu bestimmen: Vivaldi geht nie über das c^{'''} hinaus, bleibt also noch innerhalb der überblasenen Grundskala, ohne Einbeziehung der durch Gabelgriffe hervorzubringenden Töne ab cis^{'''}. Die Oktave c^{'''}—c^{'''}, also die eigentliche Clarinlage, ist mit Vorliebe verwendet, wie übrigens die Klarinette in beiden Konzerten ü b e r der Oboe notiert ist.

Den Umfang nach unten hin zu bestimmen, ist durch eine eigentümliche Praxis Vivaldis in der Generalbaßnotierung nicht möglich: Er schreibt häufig — offenbar der leichteren Überschaubarkeit wegen — den B. c. in den Soloteilen unmittelbar unter die Solostimme, in den Violinkonzerten z. B. in das System der 1. Ripienvioline. Vielfach ist aber der Continuo sehr farbig „instrumentiert“, er wird auch abwechselnd mit dem Orchesterbaß von anderen Instrumenten ausgeführt. In allen solchen Fällen ist die Baßstimme im Baßschlüssel im System des betreffenden Instrumentes notiert, während im Baßsystem ausdrücklich Pausen stehen. (Sonst schreibt Vivaldi nie Pausen!) Auf den Umfang des jeweiligen Instruments ist dann keine Rücksicht genommen, der Spieler mußte eben durch Oktavversetzung einzelner Töne ausgleichen (eine Praxis, die Oberdörffer eingehend beschrieben hat):

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 55

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (2) and Violin (1. Geige). The score is divided into two systems. The first system shows the Oboe part in treble clef and the Violin part in bass clef. The second system shows the Oboe part in treble clef and the Violin part in bass clef. The Oboe part has a trill (tr) and a solo (Solo) marking. The Violin part has a trill (tr) and a solo (Solo) marking.

2. Geige ut sopra, Pausen im Baßsystem

1. Konzert, 3. Satz ab Takt 24

1. Klar.

2. Klar.

Alle übrigen Systeme leer, nur im Baßsystem Pausen

Dies ist ein deutlicher Beweis dafür, daß das Akkordinstrument während des ganzen Satzes zu spielen hat, zur Verstärkung der Baßlinie aber abwechselnd verschiedene Melodieinstrumente herangezogen werden. Übrigens notiert Vivaldi das Chalumeau-Register der Klarinette im Baßschlüssel, auch dort, wo das Instrument melodieführend ist. Dieser ist dann wie in der Hornnotation eine Oktave höher zu lesen (siehe Beispiel 5).

Eigenartig ist es, daß Vivaldi die Töne a' und h' durchweg vermeidet und sich an den kritischen Stellen mit Hornquintenwendungen behilft. Daß dies nicht zufällig geschieht, beweisen mehrere Parallelstellen mit den Oboen, so insbesondere die Takte 5, 6 im Largo des 2. Konzerts:

2. Konzert, 2. Satz, Takte 5, 6

2. Klar.

2 Oboen

tr

a due

a due

tr

Dies könnte darauf hindeuten, daß der Komponist ältere, noch von Joh. Chr. Denner erzeugte Instrumente gekannt hat, bei denen es ratsam schien, diese Töne zu vermeiden.

Typische Klarinettenmelodik oder der Klarinette eigentümliche Spielfiguren, wie wir sie aus der Literatur seit Mozart kennen, entwickelt Vivaldi nicht. Das Instrument ist vielmehr in Clarinart verwendet, wie sie uns aus den etwa gleichzeitigen Werken Bachs vertraut ist. Dies hat aber mit einem mangelhaften Erfassen des Wesens der Klarinette durch den Komponisten nichts zu tun. Vivaldis Instrumentalstil kennt vorwiegend zwei Typen: der eine ist von der Geige her bestimmt, der andere von der Trompete. (In zwei Violinkonzerten bezeichnet er die Prinzipalstimme mit „Violino in tromba“ = in maniera d'una tromba!) In der Behandlung konzertanter Holzblasinstrumente zeigt sich oft genug die

Herkunft von diesen beiden Typen, und wo z. B. Geigenfigurenwerk auf die Oboe übertragen wird, treten nicht selten ungewöhnliche technische Schwierigkeiten auf. Als Beispiel für die clarinmäßige Behandlung der Klarinette sei folgende typische Stelle herausgegriffen:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 29

2 Klar.

In den Soloteilen sind in der Regel die Klarinetten den Oboen gegenübergestellt, sie lösen sich in längeren Gruppen, aber auch in eintaktigen oder halbtaktigen Gebilden ab:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 78

2 Klarinetten
2 Oboen
B. c.

Gelegentlich löst sich die 1. Klarinette solistisch heraus (Beispiel 2) oder ist im Wechselspiel mit der 2. Klarinette geführt:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 46

1. Klarinette
2. Klarinette
B. c.

Von besonderem Interesse sind die langsamen Sätze. Der des 1. Konzerts ist ein Trio für 2 Oboen und B. c., die Klarinetten schweigen. Diesen Kunstgriff wendet Vivaldi fast immer an, wenn er für Blechblasinstrumente schreibt. Es scheint, als ob er die Klarinette nicht für ausdrucksfähig genug für den langsamen Satz gehalten hätte. (Ähnlich auch im „Concerto per la Solennità . . .“) Um so eigenartiger ist das Largo des 2. Konzerts, ein Quartett für 2 Klarinetten und 2 Oboen. Ob es völlig unbegleitet beabsichtigt ist — dies kommt bei Vivaldi mehrmals vor — oder ob der 9. Takt in den Klarinetten auf ein Generalbaßinstrument deutet, ist zweifelhaft:

2. Konzert, 2. Satz Takt 9

Interessant ist es, der Frage nachzugehen: wo hat Vivaldi die Klarinette kennengelernt? Neben anderen Orten, die er auf seinen Reisen berührt hat, kommt hier vor allem Mantua in Frage. Auf Grund der jüngsten Forschungsergebnisse wissen wir, daß der „prete rosso“ etwa 1719—1722 Kapellmeister des Fürsten Philipp, Landgraf von Hessen-Darmstadt, in Mantua war. Dieser musikliebende Fürst († 1736), der sich schon 1707 als Heerführer kaiserlicher Truppen in dieser Stadt aufgehalten hatte, war 1714—1735 Gouverneur von Stadt und Herzogtum. In seiner Kapelle waren neben Italienern sicherlich auch viele deutsche Musiker tätig, und es ist möglich, daß auf diesem Wege die Klarinette frühzeitig nach Italien kam. Vivaldi bewahrte Philipp auch nach seinem Abgange eine gewisse Anhänglichkeit, bezeichnete sich auch später noch gelegentlich als Kapellmeister des Landgrafen und hielt sich auch nach 1722 mehrmals in Mantua auf, so sicherlich 1732 bei der Uraufführung seiner Oper „Semi-ramide“.

Daß die Klarinette in Italien früher als in manchen deutschen Städten heimisch war, beweist übrigens auch Mozarts erste Verwendung dieses

Instruments in einem 1771 in Mailand komponierten Divertimento (K. V. 113).

Die Frage nach der Entstehungszeit der beiden Konzerte muß vorläufig noch offen bleiben. Die Turiner Sammlungen enthalten Einzelpartituren, die erst in viel späterer Zeit in Bände gebunden wurden, z. T. nach Gattungen geordnet. Ihre Reihenfolge besagt nichts für die Entstehung (auch die hier verwendeten Bezeichnungen 1. und 2. Konzert beziehen sich auf die wahrscheinlich zufällige Anordnung in der Sammlung). Voraussetzung für eine annähernde Bestimmung wären umfangreiche stilkritische und paläographische Vergleiche mit datierten Werken, eine Arbeit, die bisher noch nicht unternommen wurde. So lassen sich zunächst nur die Jahrzehnte 1720—1740 als ungefähre Begrenzung angeben. Damit handelt es sich aber in den Vivaldischen Werken eindeutig um die ersten bekannten Kompositionen für die Klarinette.

Literaturverzeichnis:

Altenburg W., Die Klarinette, Heilbronn 1904.

Borren Ch. v. d., Antwerpen, MGG 551.

Engel H., Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932.

Galpin Fr. W., A textbook of European musical instruments, London³ 1946.

Haas R., Aufführungspraxis, Potsdam 1931.

Kleefeld W., Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738, SIMG I/219.

Moser H. J., Musiklexikon, Berlin² 1943.

Oberdörffer Fr., Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jh., Kassel 1939.

Pincherle M., Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

Rinaldi M., Antonio Vivaldi, Milano 1943.

Rudge O., Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi, esistente nella Biblioteca Nazionale di Torino [A. V., note e documenti, Siena 1939].

Sachs C., Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1920.

DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON HEINZ ENKE

Eines der Ziele der Musikwissenschaft ist die Herstellung einwandfreier Lesarten und Übertragungen zur mittelalterlichen Monodie. Trotz „erheblicher Schwierigkeiten“¹ zeichnen sich heute schon durchaus brauchbare Lösungen ab, die auf der Grundlage klarer und erprobter Methoden gewonnen wurden. Daher berührt es seltsam, wenn die Ergebnisse exakter Forschung auf diesem Gebiet unberücksichtigt bleiben. Bemühungen um die mittelalterliche Monodie, die sich nicht auf die heutigen

¹ Die „erheblichen Schwierigkeiten“ nimmt Alfred Reich zum Anlaß, in seinem Aufsatz „Der vergessene Ton Frauenlobs“ (Musikforschung, 3. Jg. 1950, Heft 1, S. 26 ff.) neue Übertragungen — vom Text ausgehend — zu versuchen.

Erkenntnisse und die bereits gesicherten Sachverhalte stützen, müssen von vorneherein fragwürdig erscheinen. So erfordert der Aufsatz „Der vergessene Ton Frauenlobs“ von Alfred Reich (s. Anm. 1) zunächst eine genaue Nachprüfung und — wie sich dann herausstellen wird — umfangreiche Korrekturen. Diese mehr als notwendig erscheinende Berichtigung soll aber zugleich zum Anlaß genommen werden, an dem von Reich gewählten Beispiel die moderne, wissenschaftlich gegründete Übertragungsmethode aufzuzeigen. Will man jedoch keine Übertragung, die mit unseren Mitteln der Darstellung dem mittelalterlichen Klangbild so nahe wie irgend möglich kommt, sondern eine freie, vom „Gefühl“ inspirierte Umsetzung, so kann man ohne weiteres auf die wissenschaftliche Untersuchung und Fundierung verzichten.

Indessen ist der erwähnte Aufsatz, wenn man seine Stellung zum Stand der Forschung fürs erste einmal unberücksichtigt läßt, auch in sich nicht frei von Widersprüchen. Reich geht davon aus, daß in der mittelalterlichen Lyrik die Musik, d. h. die dem Text unterlegte Melodie nur den dem Wort bereits immanenten Klang herauszuheben berufen sei (S. 27). Auf dieser (an der betreffenden Stelle und auch sonst von Reich nicht weiter bewiesenen) Hypothese baut er seine weiteren Folgerungen auf, deren Endergebnis darin besteht, daß musikalischer Gehalt und Form des behandelten Liedes in einer „reichhaltigen, phantasievollen Gestaltung“ und einer „klaren, durchdachten Gliederung“ bestünden (S. 46). So verstanden, wird der Musik hier ein hoher Eigenwert zuerkannt, der ihr, um die Deduktionen überhaupt sinnvoll zu machen, vorher abgesprochen werden mußte.

Der durchaus hypothetische Charakter der Ausführungen Reichs wird schon bei der Behandlung der ersten Zeile² deutlich (S. 28ff.). Reich erkennt einen „Einschnitt“ im Verlauf der Zeile (über diesen sonst Zäsur genannten Einschnitt ist weiter unten noch zu sprechen): „Usz alter ee / schribet man uns besunder“. In der weiteren Untersuchung sind zu der vorliegenden Weise, deren Text Reich ohne weiteres für den originalen hält, 10 Kontrafakta im gleichen „Ton“ herangezogen, von diesen jedoch immer nur die erste Strophe. Das ergibt, da die erste Distinktion mit der fünften identisch ist, zur Prüfung und Vergleichung der Einschnitte 20 Fälle.³ Davon ist der „Einschnitt“ im Sinne Reichs neunmal belegt, elfmal nicht (S. 31). Wie sich daraus eine Sicherheit für die weiteren Ausführungen ergeben kann, ist ebenso unverständlich wie die Maßstäbe, nach denen Reich die verschiedenen Dichtungen (Kontrafakta) als „gewandt“ oder als „schwächer“ bezeichnet (S. 31).

Man kann Reich darin zustimmen, daß bei unmensurierter Notierung die Rhythmisierung der Weise nicht sofort zu erkennen ist (S. 27). Nun kennen wir aber dank der Arbeiten von Pierre Aubry, Jean Baptist Beck und vor allem Friedrich Ludwig, Friedrich Gennrich und ihrer Schulen die mittel-

² Im folgenden wird, wie auch sonst üblich, mit „Zeile“ die Textzeile, mit „Distinktion“ deren Melodie bezeichnet.

³ Eine für diesen Zweck sehr brauchbare Methode entwickelt Joh. Alph. Huismann in seinem Buch: *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik* Waitthers von der Vogelweide . . . , Diss. Utrecht, 1950.

alterliche Monodie mit ihrer modalen Praxis recht genau.⁴ Reich erwähnt Gennrich zwar (S. 26), benutzt aber die gewonnenen Ergebnisse nicht, setzt sich auch nicht mit ihnen auseinander. Gustave Reese behandelt in seinem Kompendium⁵ die Probleme der in Frage stehenden Materie⁶ viel genauer und erschöpfender, als es die Spezialarbeit Reichs tut. Zumindest stellt Reese fest: „That many melodies were sung in ordered rhythms, i. e. that they constituted a type of measured music in performance whatever they have been in MS, seems fairly certain, . . .“⁷. Dort ist auch das Nähere über den Stand der Forschung mitgeteilt; allerdings enthält sich Reese — wohl mit begründeter Absicht — einer detaillierten Stellungnahme zu der Auseinandersetzung Kuhlmanns mit Beck.⁸ Im Gegensatz zu Beck, der in seiner ersten Arbeit⁹ durchaus der modalen Interpretation folgte, später aber aus dem fünften Modus eine Binarität der Troubadourmelodien herzuleiten versuchte,¹⁰ erweist Kuhlmann die Gültigkeit der Modallehre. Seine Argumente können nicht übersehen werden. Für die Monodie des 13. Jahrhunderts sind nämlich die Theoretiker nur wenig zuverlässige Hilfsquellen. Die Trennung zwischen Theorie und Praxis, d. h. zwischen dem „wahren Musiker“ = Wissenschaftler und dem nur ausübenden Künstler („jongleur“), also auch Komponisten, ist wohl selten so scharf gewesen wie damals. Aufschluß über die lebendige Kunstübung kann nur das vorliegende musikalische Material selbst geben. Dabei muß man — wie Kuhlmann und die Arbeiten von Ludwig und Gennrich, auf die er sich stützt, es tun — vom bereits gesicherten Bestand ausgehen, also von den mensural überlieferten Melodien. Die Rückschlüsse von dort aus (im wesentlichen durch Kontrafakta), nunmehr in Verbindung mit Theoretikertraktaten der Zeit gebracht, ermöglichten eine sichere Fundierung der Modallehre für die Troubadour- und Trouvèremelodien, so daß heute an deren ternärer, einem bestimmten Modus unterworfenen Rhythmisierung nicht mehr gezweifelt werden kann.

Für den französischen und den provenzalischen Raum sind in dieser Zeit etwa 2000 Melodien überliefert. An diesem reichhaltigen Material konnte die

⁴ In diesem Zusammenhang seien — außer den Arbeiten, die im Verlauf der Untersuchung noch mit herangezogen, bzw. erwähnt werden — wenigstens folgende noch genannt:

Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts* (Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl. 1930, S. 157 ff.).

Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. 1, Halle 1910, daraus: Exkurs II, S. 42 ff.

Friedrich Ludwig, Zur „modalen Interpretation“ von Melodien des 12. u. 13. Jahrhunderts (Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. XI, 1910, S. 379 ff.).

Pierre Aubry, *La rythmique musicale des Troubadours et des Trouvères* (Revue Musicale, Paris 1907, Juni-Juli).

Anton Maria Michalitschke, *Theorie des Modus*, Regensburg 1923.

Anton Maria Michalitschke, *Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation* (Zeitschr. f. Musikwissensch. XII, 1929, S. 257 ff.).

⁵ Gustave Reese, *Music in the middle ages*, New York, 1940.

⁶ Über Fragen der Übertragung s. insbesondere 6. Aufl. S. 206 ff., über Minne- und Meistersinger S. 232 ff.

⁷ a. a. O. S. 206.

⁸ Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier*, *Faculté de Médecine H 196*.. (in: *Literarhist.-musikwissenschaftl. Abhdlg.*, Bd. 1, Würzburg 1938) S. 128 ff.

⁹ Jean Baptist Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908.

¹⁰ Jean Baptist Beck, *Les chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Paris 1927, 2 Bde.

Richtigkeit der modalen Interpretation immer wieder geprüft und nachgewiesen werden. Allerdings steht es mit dem mittelhochdeutschen Bereich anders. Die Überlieferung an Melodien ist mehr als dürftig, eine Nachprüfung deshalb außerordentlich erschwert. Zudem wurde auch behauptet, daß die Rhythmisierung, die für die romanische Lyrik gilt, nicht auf die mhd. Verhältnisse übertragen werden könne¹¹. Aber es bestehen engere Verbindungen zwischen den Trouvère-Liedern und dem Minnesang, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist. Die erste offensichtliche Berührung entstand, als Beatrix von Burgund an den Hof ihres Gemahls, Friedrich Barbarossa, den Trouvère Guiot de Provins mitbrachte. Sein Einfluß auf deutsche Dichter läßt sich vor allem bei Friedrich von Hüsen nachweisen¹². Gennrich hat nun in einer Reihe von Arbeiten die Querverbindungen und entscheidenden Beeinflussungen für den weiteren Verlauf des Minnesangs aufgezeigt¹³. Demnach steht eine modale Interpretation auch der mhd. Texte außer Frage.

Heinrich von Meißen, genannt „Frauenlob“, starb 1318, also etwa 100 Jahre nach der Blütezeit des Minnesangs. Die Kolmarer Hs. gibt im Verhältnis dazu eine recht späte Überlieferung. Die von Reich benutzte Ausgabe von Runge¹⁴ gibt einen diplomatischen Abdruck der Hs. Weshalb Reich diese Ausgabe — ohne eine Begründung dafür zu versuchen — „recht mangelhaft“ nennt (S. 27), ist unverständlich. Der Wert der Ausgabe liegt vor allem darin, daß sie die Melodien und Texte quellengetreu wiedergibt. Freilich enthält sie einige Fehler, die Zitzmann in seiner Untersuchung der Weisen der Kolmarer Hs. berichtigt¹⁵. Da Reich diese Berichtigung offensichtlich nicht kennt, übernimmt er nicht nur von Runge einen Fehler, sondern „berichtigt“ sogar nach diesem Fehler einen anderen Melodieteil (s. u.).

Zitzmann geht von den von Kuhlmann erarbeiteten Erkenntnissen aus. Die Frage ist, wie weit diese auf nichtfranzösische Liedkunst angewendet werden können. Für den mhd. Bereich zumindest des 13. Jahrhunderts konnte Gennrich — wie schon oben ausgeführt — den Nachweis erbringen, daß die modale Interpretation auch hier unbedingte Gültigkeit hat.

¹¹ So vor allem Bützler in seinen „Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide“ (Jena 1940), der phonetische Quantität und Qualität mit der musikalischen identifiziert. Darüber s. weiter unten.

¹² Vgl. besonders die Kontrafaktur, die Gennrich in seinem „Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes . . .“ (Halle, 1932) auf S. 197 mitteilt.

¹³ Von den zahlreichen Arbeiten seien hier aufgeführt: Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern. (Zeitschr. f. Musikwissensch. VII, 1924, S. 65 ff.) Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. (Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch., VII, 1929, S. 187 ff.) Das Formproblem des Minnesangs. (Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. IX, 1931, S. 285.) Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft, Würzburg 1940. Melodien Walthers von der Vogelweide. (Zeitschr. f. dtsh. Altertum LXXIX, 1942, S. 24 ff.) Zu den Melodien Wizlavs von Rügen. (Zeitschr. f. dtsh. Altertum LXXX, 1943, S. 86 ff.) Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvèrekunst. (Zeitschr. f. dtsh. Bildung II, 1926, S. 536 ff.) Internationale mittelalterliche Melodien. (Zeitschr. f. Musikwissensch. XI, 1929, S. 259 ff. und 321 ff.)

¹⁴ Otto Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896.

¹⁵ Rudolf Zitzmann, Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift in ihrer Bedeutung für die Musik- und Stilgeschichte der Gotik (in: Literarhist.-musikwiss. Abhandlg., Bd. IX, Würzburg 1944).

Zitzmann zeigt, daß man (wie es Bützler tut) weder von der Qualität noch von der Quantität der Textsilben auf die Tondauer schließen kann¹⁶; damit ist das einzige Gegenargument (gegen die Modallehre) entkräftet. Sollte dieses Argument nämlich zu Recht bestehen, dann müßte man auch Worte mit kurzen Silben (wie z. B. „Gott“) innerhalb vorwiegend syllabischer Deklamation nicht auf einen langen Ton singen können! Viel wichtiger in unserem Zusammenhang ist aber eine Entdeckung Zitzmanns in bezug auf das, was Eberth in seiner Beschreibung und Untersuchung der Kolmarer Weisen¹⁷ eine „Schreibmanier des Schreibers“ nennt. Diese als pliziert in Erscheinung tretende Notenform, die zwischen die normale Quadratnotation eingestreut auftritt, ist gelegentlich bereits die Andeutung einer mensurierten Schreibweise, d. h. die beiden Notenformen stellen eigentlich den Wechsel von Virga und Punktum dar¹⁸. Diese Stellen erweisen die modale Struktur der betreffenden Weise. Wenn man weiterhin bedenkt, daß die Ars Nova, die um 1300 in Frankreich eine stilistische Wende bringt, erst viel später in Deutschland Eingang fand, d. h. also, daß eine mögliche Auflockerung des verbindlichen rhythmischen Grundschemas für die Zeit Frauenlobs in Deutschland noch gar nicht angenommen werden darf, so wird man sich unschwer für die modale Interpretation seiner Weisen, wenn nicht des größten Teiles der Lieder der Kolmarer Hs., entscheiden. Dazu kommt ein deutlicher Hinweis, den die Hs., die ja aus einer späteren Zeit stammt, am Anfang des vergessenen Tones selbst gibt, nämlich: „In antiquo dictamine“. Diese Bemerkung übergeht Reich, obwohl er sie mit abdruckt.

Niemals wurde jedoch überhaupt angezweifelt — auch nicht von den Verfechtern der Binarität —, daß die Lieder anders zu übertragen seien als in einem vorgeordneten Schema, dem, was Reese einen „ordered rhythm“ nennt (s. o.). Nichts erscheint deshalb fragwürdiger als die Ableitung eines freien Rhythmus aus einer mehr oder weniger willkürlich konstruierten Metrik des Textes. Man versuche auf diese Art einmal voraussetzungslos, die musikalische Gestalt eines Volksliedes aus dem 19. Jahrhundert nur aus dem Text und der unrythmisierten Melodie abzuleiten!

Bedingung für ein solches (wie wir schon betont haben: mehr als zweifelhaftes) Verfahren wäre allerdings die richtige Behandlung des Textes in bezug auf die Koordinierung zur Melodie. Die erste Zeile unseres vergessenen Tones lautet in der Hs.: „Usz alter ee schribet man uns besunder“. Reich verändert das bedenkenlos in: „Uz alter e schribet man uns besunder“. Nun weiß jeder, der sich nur etwas mit der betreffenden Materie befaßt hat, daß „schribet“ einsilbig zu lesen ist, daß also das

¹⁶ a. a. O. S. 10 ff.

¹⁷ F. Eberth, Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.—16. Jahrhundert, Göttinger Diss., Detmold 1933.

¹⁸ a. a. O. S. 14 ff.

„e“ der zweiten Silbe in jedem Fall zu elidieren ist. Daß es — wie Reich gern möchte — im Mhd. zwischen zwei Hebungen vier (!) Senkungen gegeben hätte, ist schlechterdings unmöglich. Freilich muß man zu solcher Annahme kommen, wenn man den Text willkürlich anordnet, um den vermeintlichen Akzent auf „schribét“ zu vermeiden. Tatsächlich liegt durchweg ein alternierender Rhythmus vor, der eine derartige Verbiegung völlig überflüssig macht. Das „ee“ ist nämlich zweisilbig zu lesen. In früheren Formen „ewe“ lautend, im Mhd. meist „ê“ oder „êe“ (einsilbig) geschrieben, geht das Wort, das den Bedeutungskreis „lex“ umschließt, allmählich in die nhd. (zweisilbige) Form von „Ehe“ über. Die Annahme, daß in der für das Mhd. späten Zeit von Frauenlobs Wirken „ee“ zweisilbig zu lesen ist, scheint nicht nur gerechtfertigt, sondern gibt auch die einzig mögliche und völlig natürliche Anordnung des metrischen Schemas:

„Usz ál-ter é-e schribet man úns be-sún-der“

Die Frage nach einer Zäsur erübrigt sich also. Derartig scharfe Einschnitte (im Sinne Reichs) deuten auch zumeist auf den dritten Modus hin; allerdings findet sich diese Zäsur dann beim Zehnsilbler, der recht häufig im dritten Modus steht, im allgemeinen nach der vierten oder sechsten Silbe. Hier ist jedoch ganz eindeutig der erste Modus gemeint. Darauf verweist nicht nur das (alternierende) metrische Schema, sondern auch die einzige Aufspaltung (bei „uns“) dieser Distinktion. Entsprechend der weiblichen Endung des Reimes ist die Reimsilbe zu dehnen. Reich möchte auch die Anfangsnote dehnen. Die Auftaktsdehnung ist nicht ungebräuchlich, jedoch erscheint sie hier nur wenig sinnvoll, da sich daraus erhebliche Längen ergeben würden. Die Dehnung muß dann nämlich konsequent, d. h. am Anfang jeder Distinktion gebracht werden. Reich meint, weil es im Text „zu“ heißt, nicht etwa „ze“, müßte die Note dafür ein Viertel statt eines Achtels sein (S. 29). Die Unsinnigkeit einer solchen Behauptung liegt auf der Hand. Freilich gilt wohl auch hier, was Kuhlmann ganz allgemein von der Gesangspraxis sagt: „Die Modifikationen in der Ausführung sind etwas so Selbstverständliches für den ausführenden Künstler, daß es nicht nötig ist, Schwankungen des Grundzeitmaßes im Notenbild auszudrücken“¹⁹.

Wir stellen nun Reichs Wiedergabe der ersten Distinktion der exakten modalen Übertragung gegenüber, und zwar in der gebräuchlichen Form, d. h. Viertelnoten als Grundwerte und Taktstriche statt der Akzente:

Reich:

1. Uz al - ter e schri-bet man uns be - sun - der

¹⁹ a. a. O. S. 152.

modale Übertragung:



Man sieht, wie in der Fassung Reichs die Melodie in eine vermeintlich ausdrucksmäßige Motivik, die ihr überhaupt nicht zukommt, gepreßt und gespalten wird. Ein wichtiges Argument für Reich besteht darin, daß sich der Vortrag beschleunigt, wenn sich in der „Senkung“ die Silben häufen, „denn das Gesamtmaß muß ja immer einigermaßen erhalten bleiben“ (S. 28). Weiterhin verkürzt er den zu „schi-“ gehörigen Wert (warum, ist nicht klar) und erhält eine Distinktion, die deutlich in zwei Teile verschiedenen Charakters zerfällt. Darauf baut er seine ganzen weiteren Folgerungen auf. Behandelt man aber den Text richtig — wie oben gezeigt —, so wird allein schon dadurch Reichs Deduktion unmöglich. Man kann sein Vorgehen, nach dem sinntragende Wörter lange Notenwerte, der übrige Text entsprechend kürzere erfordern, noch nicht einmal als von modernem Musikempfinden beeinflußt bezeichnen, so sehr entbehrt es jeder musikalischen und musikästhetischen Grundlage. Schließlich wird damit einer absoluten Willkür Tür und Tor geöffnet und werden die Regeln des musikalischen Ausdrucks — einschließlich der Wortausdeutung! — schematisiert und zu einem erheblichen Teil sogar ignoriert. Untragbar ist aber vor allem der Zwang, der der Musik auferlegt wird. Schon das bloße Dasein von Kontrafakturen, d. h. Unterlegung eines neuen Textes zu einer bereits vorhandenen Melodie, beweist zumindest eine Gleichberechtigung der Musik gegenüber dem Text. Wie will man dann die musikalische Gestalt einer Weise, zu der es ein Dutzend oder noch mehr Texte gibt, von denen man noch nicht einmal weiß, welcher der originale ist, aus dem Text konstruieren!

Noch bedenklicher werden die „Umgestaltungen“ und „Ausdeutungen“ in der zweiten Distinktion, wenn Reich bedenkenlos von ternärem zu binärem Rhythmus springt, ein Verfahren, das jeder sachlichen Grundlage entbehrt, denn die Einheit des rhythmischen Schemas ist die Vorbedingung jeder mittelalterlichen Musik. Reich gewinnt die rhythmische Struktur der zweiten Distinktion in Analogie zu seiner auf Willkür basierenden Methode in der ersten Distinktion, die dort schon hinreichend kritisiert wurde. Wir wollen uns eine Stellungnahme zu der Übertragung, die Reich von den übrigen Distinktionen auf ähnliche Art herstellt, ersparen, da er immer wieder gegen die gleichen Grundsätze und

einfachsten Tatbestände verstößt. Es soll nun die exakte Übertragung der ganzen Weise folgen:



1. Usz al - ter e - e schribet man uns be - sun - der
5. Zu ba - bi - lon da waz der kung ge - ses - sen



2. Von ei - nem kun - ge liest man doch ein wun - der
6. Zu ei - ner zyt - ten hett er sich ver - mes - sen



3. Wie der so gar ge - wal - tig was ²⁰⁾
7. Wie daz mit gros - zer her - ren wer



4. Ü - ber ²¹⁾ all welt ge - mey - ne ²²⁾
8. Wann er doch al - ters ei - ne

²⁰⁾ Hs. hat in der 3. (bzw. 7.) Dist. F (es werden hier die mittelalterlichen Notenbezeichnungen verwendet), sonst (d. h. in der 10. und 14. Dist.) G. Reich schreibt überall F-a-c, ohne überhaupt anzugeben, daß er die ursprüngliche Lesart (der 10. und 14. Dist.) ändert. Die ausgesprochen pentatonische Wendung G-a-c der 10. und 14. Dist. finden wir auch sonst in der Weise angedeutet, z. B. in der 1. Dist., wo es am Schluß heißt: a-G-a-c-c. Mit größerer Berechtigung wird man daher das F in der Parallelstelle (3., bzw. 7. Dist.) in G verbessern dürfen, statt umgekehrt, denn das G ist zweimal in Parallelstellen und einmal in einer analogen Stelle belegt, das F dagegen überhaupt nur einmal.



9. Und do er uff dem stu - le sas



10. Gar up - pic - lich er sich ²⁰⁾ ver - masz



11. „Ich bin ein ku - nig ri - che ²²⁾



12. Ü - ber ²¹⁾ all kun - ge die uff er - den mö - gen we - sen

²¹ Das „über“ (Beginn der 4. und Beginn der 12. Zeile) fällt aus der metrischen Anordnung des Textes heraus. Die entsprechenden Stellen der Kontrafakta haben immer eine einwandfrei auftaktige Lesart, die die Vermutung nahelegt, daß unsere behandelte Weise nicht die ursprüngliche Fassung darstellt, daß der Text also entweder nach einem bereits vorgegebenen Schema gedichtet wurde (und zwar nicht geschickt genug) oder, daß die spätere Überlieferung einen ursprünglich nicht vorhandenen Fehler enthält. Es wäre durchaus denkbar, daß an beiden Stellen — wie auch sonst häufig im Mhd. — nicht „all“, sondern „alle“ zu lesen ist, daß also „über“ einsilbig auftaktig ist:



12. Über al - le kun - ge

²² Als Schluß der 4. (bezw. 8.) Dist. schreibt Reich einen Fehler Runges ab. In der Hs. heißt es a-h-a, nicht c-d-c (vgl. Zitzmann, a. a. O. S. 150). Auf Grund dieser fehlerhaft wiedergegebenen Stelle „verbessert“ Reich die bei Runge noch richtig abgedruckte Schlußkadenz und ebenso den Schluß der 11. Dist. (und zwar wieder, ohne zu erwähnen, daß er die Melodie — willkürlich — verändert). Die Tonart des Liedes steht deshalb gar nicht in Frage. Es handelt sich nicht um ein „mixolyd.“, sondern um einen einwandfreien Tonus peregrinus, der landläufig mit „äolisch“ bezeichnet wird.



13. Von den man hö - ret schri - ben sin - gen o - der le - sen



14. Und kem got sel - ber zu mir her ²⁰⁾



15. Er must mir doch ent - wy - chen." ²²⁾

Selbstverständlich lautet die Weise jetzt anders, als sie Reich in seiner Übertragung lieferte. Auch die tonalen Verhältnisse haben sich geändert. Man sieht das für die Meisterweisen im allgemeinen typische „Motivmosaik“, das wohl schon auf frühere Praktiken zurückgeht und sich hier gewissermaßen in einem Übergangsstadium zu einer mehr und mehr formelhaften Anwendung befindet. Trotzdem ist es Frauenlob in hohem Maße gelungen, die Form nicht bloß schematisch, sondern aus der Bewegung der Melodie selbst heraus zu binden.

Der Stollen besteht aus (zweimal) vier Distinktionen. Die erste beginnt sofort auf der Reperkussionsbasis, ohne Initium. Zur formalen Untersuchung sei sie in drei Gruppen, die im weiteren Verlauf der Weise immer wiederkehren, zerlegt ²³⁾: α , β , ω_1 . α ist die Reperkussion, β der Abstieg zur Finalis und ω_1 eine kadenzierende Wendung wieder zur Reperkussionsbasis, gleichsam als Halbschluß.



1 . . .

5 . . .

²³⁾ In der Verwendung der Zeichen folgen wir Gennrichs „Grundriß einer Formenlehre . . .“ (s. o.).

Die nächste Distinktion bringt zwei neue Glieder, die mit γ und δ bezeichnet sein sollen. Der Rest des Stollens baut sich aus bereits vorhandenem Material auf: Die 3. (bzw. 7.) Dist. versetzt a auf die Höhe der Finalis. Dieser Unterschied wird mit $1a$ und $2a$ verdeutlicht. Es folgt entsprechend die Gruppe 2β , daran schließt sich die Schlußgruppe ω_1 , hier ohne weibliche Endung; deshalb erscheint das c nur einmal. Die 4. (bzw. 8.) Dist. schließt mit 1β und dem nun als Ganzschluß auftretenden ω_2 den Stollen ab.

Die gleichen Motive treten auch wieder im Abgesang auf, und zwar a immer am Anfang einer Dist. (9.: $2a$, 10. als Variation infolge eines vorherigen gleichstufigen Anschlusses: $2a$ var. und 14.: wieder: $2a$), β immer am Anfang oder in der Mitte einer Dist. (9. variiert, bis zum F herabführend: 2β var., 11.: 1β am Anf., 14.: 2β in der Mitte und 15.: 1β wieder am Anfang entsprechend der 4., 8. und 11. Dist.) und ω als Halb- (ω_1) und Ganzschluß (ω_2) am Ende der 10., 11., 14. und 15. Dist. Die 12. und 13. Dist. bringen neue Gruppen; Analogien zu den bereits vorhandenen Motiven sind fraglos vorhanden, sie scheinen jedoch sehr zufälliger Natur zu sein. Die einzige genaue Entsprechung besteht zwischen dem Schluß der 13. Dist. und δ als Schluß der 2. Dist. Außerdem ist der Mittelteil der 12. Dist. mit dem Anfang der 13. Dist. identisch bis auf eine Variante (das d erscheint in der 12. Dist. erst auf dem Volltakt, während es in der 13. antizipiert wird) und eine, vom Verlauf der folgenden Melodie abhängige Abbiegung nach unten. Für die beiden Distinktionen soll also geschrieben werden: 12.: $\varepsilon \zeta_1$, 13.: $\zeta_2 \delta$. Es ergibt sich daher detailliert folgendes Bild des musikalischen Aufbaus der Weise (gleiche Gruppen seien zur besseren Übersicht untereinander geschrieben und das Text- und Reimschema der Vollständigkeit wegen dazu gesetzt):

1. Dist. <u>$1a \ 1\beta \ \omega_1$</u> ~ 5a~	2. Dist. <u>$\gamma \ \delta$</u> ~ 5a~	3. Dist. <u>$2a \ 2\beta \ \omega_1$</u> ~ 4b	4. Dist. <u>$1\beta \ \omega_2$</u> ~ 3c~
5. Dist. <u>$1a \ 1\beta \ \omega_1$</u> ~ 5d~	6. Dist. <u>$\gamma \ \delta$</u> ~ 5d~	7. Dist. <u>$2a \ 2\beta \ \omega_1$</u> ~ 4e	8. Dist. <u>$1\beta \ \omega_2$</u> ~ 3c~
9. Dist. <u>$2a \ 2\beta \ \text{var.}$</u> ~ 4b		10. Dist. <u>$2a \ \text{var.} \ \omega_1$</u> ~ 4b	11. Dist. <u>$1\beta \ \omega_2$</u> ~ 3f~

12. Dist.	13. Dist.	14. Dist.	15. Dist.
$\varepsilon \xi_1$	$\xi_2 \delta$	$2\alpha 2\beta \omega_1$	$1\beta \omega_2$
~ 6g ~	~ 6g ~	~ 4e ~	~ 3f ~

Als (angenäherte) Großform ließe sich dieses Ergebnis auch so schreiben:

$$\frac{A}{A} \frac{B}{B} \left| C B \right| D B$$

wobei man sich klar sein muß, daß C in starker Abhängigkeit, D in schwächerer zu A bzw. B steht.

Die von Reich herausgearbeitete Gegensätzlichkeit zwischen zwei Motiven ist also weiter nichts, als der normale Ablauf einer Melodie verlangt: Ein Anfangsmotiv (α), eine Zwischengruppe (β) und die Kadenz (ω). Freilich konnte Reich, da er außer seiner falschen rhythmischen Interpretation auch die tonale Anlage der Weise zerstört hat, die Entsprechungen der Motivgruppen nicht richtig übersehen. Eine starke Regelmäßigkeit ist unverkennbar, wie sie ja auch den meisten anderen Meisterliedern zu eigen ist. Besonders die Einteilung in Anfangsmotiv, Zwischengruppe und Kadenz kehrt immer wieder. Aus diesen werden dann (wie auch der „vergessene Ton“ zeigt) die weiteren Gruppierungen des Gesamtaufbaus gewonnen, oft in sehr schematischer Art. Allerdings dominiert bei Frauenlob noch der lebendige Fluß der Melodie über die Formel.

DIE ERSTFASSUNG DES MOZARTSCHEN KLAVIERKONZERTS KV 450*

VON HANS JOACHIM MOSER

Aus der Festschrift
zu Max Schneiders 75. Geburtstag

Während der nun dreiundvierzig Jahre, die mich mit Max Schneider freundschaftlich verbinden, hat dieser auch als Forscher immer eine schöne Musiknähe bewiesen. Das bestimmte die Richtung dieser Themenwahl. Während meiner fast zwei Jahre in Weimar erwies ich nicht nur den dortigen Klassikerstätten erneute Reverenz, sondern machte auch den musikalischen Kostbarkeiten der Ilmstadt meine Aufwartung — die wertvollste dürfte die autographe Partitur des Mozartschen B-dur-

* Siehe Notenanhang am Schluß dieses Heftes.

Klavierkonzerts sein, die von Hummel über Großherzogin Maria Pawlowna auf die Landesbibliothek gelangt ist.

Da gilt es gleich, A. Einsteins Bearbeitung des Köchelverzeichnisses zu berichtigen, wo man liest: „Im letzten Satz sind einmal 14 Takte und vor dem Schluß 8 Takte eingeschoben.“ In Wahrheit handelt es sich nur um einen einzigen achttaktigen Einschub 14 Takte vor Schluß. Dann heißt es am gleichen Ort: „Im ersten Satz des Autographs sind mehrfach Passagen, im zweiten vom 3. Takt an einige Takte des Themas wesentlich geändert, nachdem die Solostimme, der Baß und die erste Violine geschrieben waren. Die Änderungen sind dann allenthalben durchgeführt.“ Das ist richtig. Aus dem Tatbestand läßt sich aber wohl noch mehr gewinnen. Zum Glück sind die Streichungen so zurückhaltend ausgeführt, daß sich das Durchgestrichene überall ohne jeden Zweifel lesen läßt; der Vergleich beider Lesarten ermöglicht reizvolle Einsichten in die Tendenz der Mozartschen Änderungen, die man wohl durchweg als wesentliche Verbesserungen teils nach der Seite größerer Wirksamkeit, teils strengerer Substanzgemeinschaft, gelegentlich auch reicheren Kontrastes wird deuten dürfen. Da die gedruckte Endfassung in der Gesamtausgabe leicht zur Hand ist, seien hier kürzshalber nur die ersten, dann veränderten Lesarten des Kopfsatzes hergesetzt: (Notenanhang 1).

Noch weit ergiebiger ist die Handschrift beim 2. Satz, und zwar deshalb, weil Mozart ja derart Kopfarbeiter war, daß er seinen Ehrgeiz (wie nachmals Spohr) darein setzen konnte, in seinen Niederschriften möglichst nichts zu korrigieren, weshalb bekanntlich Skizzen und Arbeitsdenkmale von ihm so selten sind. Hier erkennt man nun aber einmal die Reihenfolge, in der er das im Kopf längst fertige Werk in die Partitur gesetzt hat: vom Solopart — soweit er ihn anderswo nicht vielleicht überhaupt nur halb skizziert ließ — das Ganze, vom Orchester zunächst nur die Außenstimmen, worin sich (man denke an Händels berühmtes Jephtha-Autograph) offensichtlich ein Rest alter Generalbaß-Übung erhalten hat. Besagte Änderung des Themas hat nun aber nicht bloß etwaige Abweichungen des Harmonieverlaufs bei sonst gleichbleibender Konzeption der Solopartie nach sich gezogen, sondern es quellen damit zugleich eine Menge neuer kleiner Eingebungen im Einzelnen auf, und der Meister hat zugleich die Klavierrolle in wesentlich höhere und glänzendere Lage hinaufgeschoben. Man kann sagen: wir haben da den Satz in einer Frühgestalt, die zu kennen ähnlich reizvoll anmutet, wie wenn man einen nachmals berühmt gewordenen Kupferstich mit dem Abzug nach einem noch unvollendeten Plattenzustand vergleichen darf. Und wir dürfen die Rekonstruktion dieses Andantes vom Standpunkt der Mozartschen Schaffenspsychologie aus nicht weniger als willkommene Kostbarkeit begrüßen.

Zwecks leichteren Zusammenreimens des Ganzen seien die Takte gezählt und jedes Formglied des 32taktigen Themas mit einer Majuskel bezeichnet. Es ergibt sich also $1 - 8 = A$, $9 - 16 = B$, $17 - 24 = C$,

25 — 32 = D. Dazu zwei Variationen: 33 — 40 = A¹, 41 — 48 = B¹, 49 — 56 = C¹, 57 — 64 = D¹; 65 — 72 = A², 73 — 80 = B², 81 — 88 = C², 89 — 101 (Penultima-Erweiterung) = D². Schließlich eine Coda: 101 — 105 = E, 105 — 109 = E¹, 109 — 113 = F. Der Themenbeginn hatte nach den ausgestrichenen 2 Tonlinien gelaute:

Takt 3 ff

1. Violine

Takt 17 ff

So schält sich für das Thema folgende Urgestalt heraus: (Notenanhang 2). Und die weiteren Abweichungen der Solopartie von dem nachmals gedruckten Wortlaut sind diese: (Notenanhang 3).

Es würde eine anschauliche Illustration zu Mozarts Gestaltungswollen ergeben, wenn man beide Fassungen des Satzes, die anfänglich konzipierte wie die endgültig ausgeführte, samt dem im ersteren Fall unschwer ergänzbaren Orchesterpart unmittelbar untereinander drucken wollte.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

BEMERKUNGEN ZUM THEMA „SINN UND WESEN DER MUSIK“¹

VON PAUL MOOS

Die Äußerungen Hans Engels über „Sinn und Wesen der Musik“² sind gewiß ein wertvoller Beitrag zur Entschleierung des musikalischen Hörens, aber an einem wichtigen, ich darf wohl sagen, entscheidenden Punkt lassen sie deutlich die Kluft erkennen, die das rein musikwissenschaftliche Denken von dem des Philosophen trennt. Im Anschluß an Schering bezeichnet Engel als den Grundbegriff seiner Ausführungen den des Symbols, und zwar in der Weise, daß ihm die Symbole als konventionell und wechselnd gelten. Symbol ist für ihn das Kreuz als Zeichen des Christentums, das Schwert als Zeichen des Ritter- und Kriegerturns usw. Einen anderen und weitergehenden Sinn jenes grundlegenden Begriffes erwähnt er nicht, zieht er nicht in Betracht, scheint er nicht zu kennen.

Damit haben wir schon den Punkt erreicht, der ihn grundsätzlich vom Philosophen trennt. Dieser versteht jenen Begriff in einem anderen, nicht konventionellen, sondern viel tieferen metaphysischen Sinn, nämlich als Gehalt, Geist, Ausdruck oder Symbol der im Sinnenschein sich kundtuenden Idee.

Es ist unmöglich, in Kürze die eigentliche Bedeutung dieser Worte dem zu übermitteln, dem sie noch nicht aufgegangen ist. Es bedarf dazu jahrelangen Denkens und Sich-Beschäftigens mit den Großmeistern der Philosophie und Ästhetik. Wohl aber darf hier, in dem Fachorgan der Musikwissenschaft, der grundsätzliche Unterschied hervorgehoben werden, der die beiden Auffassungen trennt.

Ob ein musikalisches Werk symbolhaltig ist in Scherings und Engels Sinn, das entscheidet nicht den künstlerischen Wert, sondern ist eine mehr äußere Eigenschaft. Läßt es dagegen den Symbolgehalt in der vom Philosophen gemeinten Bedeutung vermissen, dann hört es damit auch auf, künstlerisch wertvoll zu sein, wird zum bloßen Spiel der Formen. Daher darf der Philosoph mit Recht sagen, daß er vom Vertreter der Musikwissenschaft in seiner letzten und eigentlichen Meinung nicht verstanden worden ist.

Engel findet die von den neuzeitlichen Ästhetikern gegebene Deutung der Musik unbefriedigend. Für ihn gibt es überhaupt kein einheitliches Wesen der Musik, sondern nur ein Auseinanderfallen in die Stile und Gestaltungsmöglichkeiten der verschiedenen Zeiten, Länder, Völker. Man übertrage diese Art der Betrachtung auf andere Künste, auf Dichtkunst und bildende Kunst, um sogleich ihrer Unhaltbarkeit inne zu werden. Nicht ein Auseinanderfallen in einzelne, voneinander unabhängige Äußerungsweisen offenbart sich dem eindringenden Blick, sondern, im Gegenteil, ein in der Tiefe wirkendes Grundgesetz, das die afrikanische Negerplastik nicht weniger umfaßt als den vati-

¹ Die Schriftleitung gibt diese Stellungnahme des hochbetagten und sehr verdienten Verfassers gern wieder. Sie möchte den Lesern der Zeitschrift nicht vorenthalten, was Paul Moos in einem Begleitschreiben dazu bemerkt: „Diese Bemerkungen enthalten gewissermaßen mein wissenschaftliches Testament, das letzte Grundsätzliche, das ich den Vertretern der Musikwissenschaft noch sagen möchte.“

² Mf. 3, S. 204.

kanischen Apoll und Laokoon. In der gleichen Weise umfaßt das musikalische Grundgesetz die Musik der Neger nicht weniger als die der Klassiker. Wie wäre überhaupt eine einheitliche Wertung durch die Geschichte der Musik möglich, wenn es nicht einen einheitlichen, für alle Erscheinungen geltenden Maßstab gäbe? Dies alles weiß Engel gewiß ebenso gut wie ich, aber in seinem Denken als Ästhetiker kommt es nicht zur Auswirkung; da drängt der Musikwissenschaftler den Philosophen zurück. Möge er mir verzeihen, daß ich diese meine Meinung in aller Offenheit und Rückhaltlosigkeit ausspreche, aber es handelt sich ja doch um eine uns alle tief berührende Frage.

Was aus der Ästhetik in den Händen der Empiriker wird, dafür haben die letzten Jahrzehnte wahrlich Beispiele in Hülle und Fülle gebracht. Sind die Vertreter jener Richtung immer noch nicht genügend gewarnt? Glauben sie immer noch, zur Beantwortung der letzten entscheidenden Fragen berufen zu sein? Ich nenne die Namen Kretzschmar und Riemann, deren überragende Bedeutung in ihrem eigentlichen Gebiet von keinem Urteilsfähigen angezweifelt wird, die aber im Bereich der Ästhetik jeden Halt verloren. Wenn ich in diesem Zusammenhang den Namen Mersmanns erwähne, dann tue ich ihm gewiß kein Unrecht. Er nennt seine eigene Lehre eine „angewandte“ Ästhetik. Was will er damit sagen? Liegt in diesem Adjektiv nicht das Eingeständnis, daß das, was er bietet, weniger dem Bereich der Ästhetik oder Philosophie angehört als dem der Theorie oder Kunstwissenschaft? Gewiß ist sein Gefühl der Überlegenheit über den Philosophen berechtigt in allem, was die geschichtliche Entwicklung und die technischen Ausdrucksmittel der Musik betrifft. Dies Verhältnis ändert sich aber von Grund aus, sobald es sich nicht mehr um die Mittel des Ausdrucks, sondern um diesen selbst handelt. Wie alles Schöne, so ist auch das der Musik ein im Sinnenschein sich kundtuendes Geistig-Metaphysisches, hat nur Bewußtseins-Existenz und entzieht sich daher jedem empirischen Zugriff. Diese überaus schwierigen und empfindlichen, an die letzten Probleme unseres Daseins rührenden Fragen zu durchschauen, ist der bloße Empiriker außerstande, dazu bedarf er der Hilfe des Philosophen, des Metaphysikers, der es wagt und wagen darf, vermöge seines Denkens in die Sphäre der Transzendenz überzugreifen. Im Gebiet der Musikästhetik ist dieser entscheidende Schritt durch große Metaphysiker schon vor einem Jahrhundert vollzogen worden, und auch in der Folgezeit hat es nicht an mutigen Köpfen gefehlt, die gegenüber allem Empirismus, Psychologismus, Historismus an der metaphysischen Deutung festhielten. Durch deren selbstlose, opferwillige Arbeit von Jahrzehnten ist die Musikästhetik heute eine in sich geschlossene, selbständige Disziplin geworden, die nicht länger vom Historiker in seinen Mußestunden gleichsam mit der linken Hand erledigt werden kann, sondern des Spezialisten, des ganzen Mannes und seiner vollen Arbeitskraft bedarf. Wie will der Historiker mit dem von allen Seiten andrängenden, massenhaften Schrifttum fertig werden? Wie will er sich mit Psychologen vom Range eines Groos, Külpe, Meumann, Witasek, Lipps, Volkelt, Wundt oder gar mit dem Einbruch der Experimental-Psychologie in das Heiligtum der Kunst auseinandersetzen? Wie will er die Abstraktheit des Kritizismus und die komplizierten Begriffskonstruktionen eines Hermann Cohen überwinden? Das wird ihm schwerlich möglich sein. Hier beginnt der Herrschaftsbereich der Philosophie, hier müssen Männer eintreten wie Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Richard Wagner, Siebeck und — man verzeihe die Unbescheidenheit — deren Schüler und Apostel Paul Moos, sofern diesem sein hohes Alter noch Arbeit gestattet.

**ERWIDERUNG ZU DEN BEMERKUNGEN VON PAUL MOOS
VON HANS ENGEL**

Wir danken dem hochzuverehrenden Herrn Moos in seiner Philosophie der Musik einen sehr unterrichtenden Überblick über das, was die großen und kleineren Philosophen über Musik gedacht haben. Kein Mensch bestreitet dem Philosophen das Recht, über Musik zu philosophieren. Für die Musikwissenschaft werden diese Anschauungen der Philosophen stets ein sehr wichtiges Objekt der Forschung bleiben. Doch wird die Musikwissenschaft ebenso das Recht haben, ihren eigenen Weg zu gehen. Ich möchte aber einige Punkte hervorheben, in denen das Mißverständnis offen zutage tritt. Ich habe nicht gesagt, daß es kein einheitliches Wesen der Musik — im Sinne von Moos — gibt. Ich bestreite auch, daß eine Untersuchung der vielfältigen Arten der Musik ein „Auseinanderfallen“ bedeutet. Es sei ein ganz simpler Vergleich erlaubt. Man beschloß, das Wesen, den Begriff, die Idee des Vogels zu ergründen. Der Philosoph sah von seinem Studierzimmer Spatzen und schrieb von ihnen ausgehend seine Bestimmung des Wesens des Vogels. (Kant: denn dieser riesige Geist sah oder hörte in der Musik nur Spatzen. Vgl. etwa Wieninger oder Güttler in Beethovenzentenarfeier 1927, S. 217 u. a.) Ein anderer war von einer Singdrossel entzückt und ging von ihr aus (Schopenhauer: Rossini war ihm das Ideal in der Musik). Ein Vogelkenner fand das Material zu gering. Er nannte u. a. den Vogel Strauß, den Kondor, den Kolibri, die Pinguine und viele andere in völlig verschiedenen Lebensbedingungen und Erscheinungen lebende Vögel. Solche, die nicht mehr fliegen, sondern nur noch laufen (Strauß) oder schwimmen können (Pinguine), riesige Fleischfresser, solche, die wie Hummeln schwirren und die Blüten bestäuben. Andere Tiere, die flogen, waren ihm keine Vögel (Fledermäuse). Man warf ihm nun vor, bei ihm fiel alles auseinander in eine riesige Vielfalt verschiedenster Arten. Mit Recht? Ich glaube nicht! Die Philosophen hatten zwar tief sinnig geschrieben, sie kannten aber zu wenig Vögel. Ich meine, so liegt auch der Fall bei der Philosophie der Musik. Zwar ist die Philosophie die Mutter aller Wissenschaften, sie hat sich aber daran gewöhnen müssen, daß einige ihrer Kinder schon lange selbständig geworden sind, Mathematik, Naturwissenschaften. Es ist ihr Schicksal, daß nun auch die kleinen Enkelkinder, darunter die Musikwissenschaft, flügge werden. Zu Kretzschmar und Riemann wäre zu sagen, daß Riemanns Musikästhetik gewiß das Schwächste ist, was dieser bedeutende Musikforscher geschrieben hat. Kretzschmar hat zwar eine Systematik versucht, ist aber im wesentlichen stehen geblieben bei einer historischen Darlegung der Affektenlehre. Mersmanns „Angewandte Musikästhetik“ ist dagegen grundsätzlich der Ästhetik und damit der Philosophie zuzurechnen. Dieser Autor überträgt bekanntlich den Energiebegriff der modernen Naturwissenschaft (oder besser der Technik) in die Musik. Es wäre das moderne, materialisierte Seitenstück zu Schopenhauers Willen. Ich glaube nicht, daß man diese angewandte Musikästhetik der Musikwissenschaft zurechnen darf. Ich vermute auch, daß die moderne experimentelle Psychologie, die für die Musikwissenschaft wesentlich ist, mit Philosophie sehr wenig zu tun hat. Natürlich läßt sich der Begriff Symbol enger, wie von mir angewandt, oder weiter, wie der Philosoph Moos es metaphysisch meint, fassen. Ich glaube aber nicht, daß eine Musik aufhört, künstlerisch wertvoll zu sein, wenn sie „bloßes Spiel der Formen“ ist. Ich meine vielmehr, und habe das ausgeführt, daß auch das Spiel der Formen in der Musik künstlerisch berechtigt ist. Und

daß das Spiel der Formen, in philosophischer Wertung, höheren Symbolgehalt haben kann, auch wenn es einen Symbolgehalt im engeren Sinne vermissen läßt.

Ich glaube aber, daß wir erst bei einer Bestandsaufnahme der Musiken stehen und daß der Philosoph sich erst nach Abschluß dieser Bestandsaufnahme angesichts der ungeheueren Fülle der verschiedenen Musikarten wieder an die Überschau begeben kann.

VERSUCHE ZUR ENTWICKLUNG EINER NEUARTIGEN ORGELMIXTUR MIT VOKALCHARAKTER

VON WERNER LOTTERMOSER UND ARNOLD PIETZCKER

Frühere Arbeiten ¹ hatten gezeigt, daß die Mixturen bei hochwertigen Organen nach Frequenzlage und Amplitude Formanteigenschaften besitzen, welche den Plenumklängen der Orgel erst den strahlenden Glanz verleihen, welchen wir als Charakteristikum eines hervorragenden Orgelklanges empfinden. Mit wenigen Ausnahmen ist es üblich, in den Mixturen Pfeifen mit Grundtönen in Oktav- und Quintlagen zu verwenden. Klänge mit den dadurch hervorgerufenen Teiltönen ergeben die bekannte, sehr klare, aber auch etwas strenge Wirkung.

In den Fachblättern ist in steigendem Maße zu bemerken, daß nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel gesucht wird. Auch hat Ch. Mahrenholz in seinem Werke über die Orgelregister ² auf neue Wege im Ausbau der Aliquote hingewiesen. P. Smets ³ hat ebenfalls den Aufbau vollständiger Obertonreihen vorgeschlagen und mit der Verwirklichung dieses Gedankens offenbar neue und ansprechende Klänge erzielt.

In derartigen Mixturen ist indessen bewußt das Formantprinzip nicht bis ins Letzte berücksichtigt. Für gewisse Klangwirkungen kann es aber wichtig sein, Formantgebiete herzustellen. Die Orgel wird dadurch in die Lage versetzt, vokalartige und andere sehr differenzierte Klangfarben zu geben. Wir haben deshalb zwei Mixturchöre für die Grundtöne c und c' hergestellt, deren Pfeifen so dimensioniert waren, daß die Zusammensetzung ihrer Teiltonreihen nach Frequenz und Amplitude genau dem a-Formanten entsprach. Gemessen wurde auf einem Positiv mit Schleiflade im Abstand von 50 cm. Vergleichsweise wurde die Teiltonzusammensetzung an einem gesungenen a der gleichen Tonlage unter gleichen Bedingungen aufgenommen. Die Bilder 1 und 2 zeigen Oktavsiebanalesen ⁴ der beiden Pfeifenreihen. Auf Bild 1a und 1b sieht man

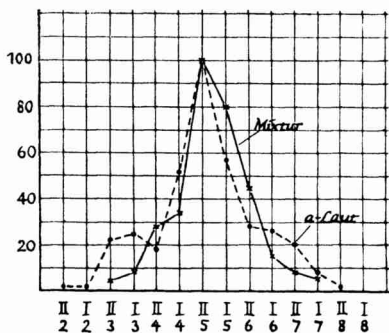
¹ W. Lottermoser, Elektroakustische Messungen an berühmten Barockorganen Oberschwabens. I: Schallaufnahmen. Z. f. Naturf. 1948, S. 298. — II: Klanganalytische Untersuchungen. Z. f. Naturf. 1950, S. 159. — Spektrale Untersuchungen des Gesamtklanges von Organen. Instr.bau-Z. 1949, S. 66.

² Ch. Mahrenholz, Die Orgelregister, Bärenreiter-Verlag.

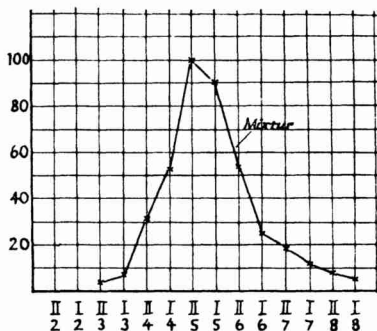
³ P. Smets, Neue Wege im neuzeitlichen Orgelbau, Rheingold-Verlag.

⁴ Das Oktavsieb ist ein Gerät, das wahlweise nur alle Frequenzen innerhalb einer Oktave durchläßt. Die Durchlaßbereiche sind: I 1 : 50—100 Hz; I 2 : 100—200; I 3 : 200—400; I 4 : 400—800; I 5 : 800—1600; I 6 : 1600—3200; I 7 : 3200—6400; I 8 : 6400—12800; II 1 : 37,5—75 Hz; II 2 : 75—150; II 3 : 150—300; II 4 : 300—600; II 5 : 600—1200; II 6 : 1200—2400; II 7 : 2400—4800; II 8 : 4800—9600 Hz. In den Abbildungen wurden die gemessenen Ausgangsspannungen hinter dem Sieb über der entsprechenden Siebnummer aufgetragen.

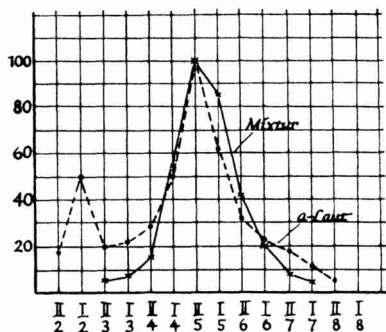
die durch die Pfeifen der Fußzahlen $4'$, $2^2/3'$, $2'$, $1^3/5'$ und $1^1/3'$ erzeugten Spektren. Gestrichelt eingezeichnet ist die Analyse des auf $c' = 260$ Hz gesungenen a-Lauts, die beweist, wie gut man die Intensitätsverhältnisse der beiden Kurven aufeinander abgleichen kann. Es ist zu beachten, daß beim gesungenen Laut der Grundton vorhanden ist, welcher bei der Mixtur fehlt. Wenn man statt der beiden gedackten höchsten Pfeifen offene verwendet, ändert sich das Klangspektrum wie Abb. 1b. Man erhält einen obertonreicheren und deshalb schärferen Klang, der Komponenten bis über 10000 Hz besitzt. Zur Sicherung der Ergebnisse haben wir von den gleichen Klängen Suchtonanalysen angefertigt, die aber kein anderes Ergebnis hatten.



1a. Spektrum für $c = 130$ Hz
 $1^1/3$ und $1^3/5$ gedeckt



1b. Spektrum für $c' = 260$ Hz
 $1^1/3$ und $1^3/5$ offen



2. Spektrum für $c = 130$ Hz

Abb. 2 zeigt die Analyse des Chores für $c = 130$ Hz, der jetzt aus 9 Pfeifen der Fußzahlen: $4'$, $2^2/3'$, $2'$, $1^3/5'$, $1^1/3'$, $1^1/7'$, $1'$, $4/5'$ und $2/3'$ zusammengesetzt war. Die Darstellung der relativ schwachen 9. und 11. Teiltöne kann unterbleiben, wenn sie der $8'$ selbst erzeugt. Das entsprechend gesungene a wurde wieder gestrichelt eingezeichnet und zeigt neben einem stärkeren Grundton die Ähnlichkeit der beiden Klangfarben.

Nach unseren Erfahrungen wäre es bei der Nutzenanwendung eines solchen Verfahrens zweckmäßig, die Formantlage stetig über die gesamte

Klaviatur zu wandeln, so daß etwa mit dem o in den tiefen Lagen begonnen und mit dem i in den hohen aufgehört wird. Abwandlungen des Vokalwechsels lassen sich nach Belieben erreichen und wären sicher erwünscht auf mehreren Klaviaturen, so daß sich verschiedene Vokalfarben in gleichen Lagen gegenüberstehen.

Natürlich können bei einer derartigen Dispositionsweise Auszüge der Aliquote hergestellt werden, auch kann man an getrennte Schwellvorrichtungen denken.

Die Dimensionierung der Pfeifenreihen für eine Mixtur der angegebenen Art erfordert allerdings einen gewissen rechnerischen Aufwand und Vertrautheit mit der Akustik.

DIE RICHARD WAGNER GEDENKSTÄTTE IN BAYREUTH SINN UND AUFGABE VON EBERHARD OTTO

Das wahre Verständnis für das Schaffen Richard Wagners wird in seiner letzten Konsequenz nur dem vorbehalten bleiben, der zuvor bis zur Wurzel dieses Schaffens, also der menschlichen und geistig-künstlerischen Entwicklung des Meisters vorgedrungen ist; — gleichgültig, ob die daraus gewonnenen Erkenntnisse zu einer positiven oder negativen Bewertung des Werkes an sich führen. Derartige Erkenntnisse wollen jedoch erlebt und nicht zuletzt erarbeitet sein.

Für solch ein Erleben und Erarbeiten — Erleben für den Wagnerfreund, Erarbeiten für den kritischen Wagnerforscher — bildet die Bayreuther Gedenkstätte einen schlechthin idealen Nährboden. Was sie von sonstigen herkömmlichen Ausstellungen unterscheidet, ist in erster Linie das ihr zugrunde liegende streng wissenschaftliche System. Hier gibt es keine dilettantischen Halbheiten, kein aus dem vorgezeichneten Rahmen herausfallendes „Erinnerungsstück“. So wird die reiche Fülle der Partituren, Klavierauszüge und Textbücher, Schriften, Faksimiles, Briefe, Lichtbilder und sonstigen Dokumente zu einer authentischen Fundgrube für den Wissenschaftler, dem sich — um welches Spezialgebiet der Wagnerforschung es ihm auch zu tun sein mag — eine vortreffliche Basis für weiteres selbständiges Arbeiten und Erkennen bietet. Jedoch bedingt dieses wissenschaftliche Fundament keineswegs ein Außerachtlassen der geistigen Kapazität des Laien. Der Gefahr einer allzu trockenen und blutlosen Materialansammlung ist durch lebendige, nach ästhetischen Gesichtspunkten verfahrenende Auflockerung des gebotenen Stoffes wirksam begegnet worden. So vermag jeder einzelne Raum, jeder Tisch, jede Vitrine der Gedenkstätte bei aller sachlichen Unanfechtbarkeit auch dem nicht fachlich gebildeten Besucher eindrucksvolle und instruktive Aufschlüsse zu vermitteln.

Die Stätte besteht aus folgenden Abteilungen:

1. Biographischer Teil in drei Sälen. Eine Übersicht Wagnerscher Lebens- und Schaffensdokumente aus nahezu hundert Jahren.
2. Weiheraum mit der Totenmaske Richard Wagners.
3. Persönliches. Stiftungen der Familie Wagner und nächster Freunde.
4. Geschichte der Festspiele von 1876 bis zum vorläufigen Ende 1944.
5. Bayreuther Dekorationskunst: Bühnenmodelle von Siegfried Wagner, Joukowsky, Gebr. Brückner, Friedr. Kranich (etwa 60 Stück, in Beleuchtung der jeweiligen Szene gezeigt).
6. Bayreuther Kostümkunst (Emil Doepler, Hans Thoma u. a.).
7. Bühnenausstattungsstücke (Requisiten).
8. Bildende Kunst, soweit von den Werken Wagners inspiriert. Originalgemälde von Lenbach, Thoma, Stassen, Hendrich u. a.
9. Mitarbeiter der Festspiele mit ihren Werken.

10. Gedenkräume für die verdienstvollsten Freunde: Ludwig II., Cosima Wagner, Franz Liszt, Carl Friedr. Glasenapp, Hans v. Wolzogen u. a.
11. Handschriften- und Erstausgaben-Sammlung.
12. Quellen zu den Werken Rich. Wagners in Buch und Bild.
13. Wagner-Bücherei in 24 Sprachen, gestiftet von dem Privatsammler Robert Bartsch (Kopenhagen), bis zum heutigen Stand der Literatur gehalten. Andere umfangreiche Vermächtnisse; insgesamt etwa 15 000 Bände.
14. Arbeitsraum zu Forschungszwecken, in- und ausländischen Wissenschaftlern zur Verfügung stehend.

Das reiche Sammlungsgut der Gedenkstätte besteht vorwiegend aus Stiftungen und Vermächtnissen in- und ausländischer Freunde und Gönner. Eigentümerin der Gedenkstätte ist die Stadt Bayreuth; die Gründerin und Leiterin der Stätte selbst, Helena Waller — eine einstige Mitarbeiterin des Wagner-Biographen C. Fr. Glasenapp —, steht zur Stadt im Verhältnis eines Vertragspartners.

Das Journal der Gedenkstätte gibt erschöpfende Auskunft über das Maß an Arbeit, welches zu ihrer Realisierung und Erhaltung nötig war und ist. Laut Aufzeichnungen hat die Leiterin in der Zeit von der Gründung bis zu Beginn des letzten Krieges, also in 15 Jahren, 63 Werbe- und Informationsreisen unternommen, die sie fast an alle Orte des In- und Auslandes geführt haben, in denen Wagner gelebt oder zu denen er sonstige Beziehungen unterhalten hat, wie z. B. Leipzig, Dresden und München sowie das Schweizer Exil.

In ähnlicher Weise, vielfach basierend auf Untersuchungen in den jeweiligen örtlichen Archiven, gehen die eigentlichen Ermittlungsarbeiten vor sich. So wurde vielfach die Erwerbung von persönlichen Erinnerungstücken ermöglicht, die — aus der Sphäre des allzu Privaten gelöst — das in der Gedenkstätte bereits befindliche Material aufs wertvollste ergänzen. Darüber hinaus ist die Leiterin weitestgehend über die Existenz sonstiger, zur Zeit noch nicht greifbarer Objekte unterrichtet. So hat sie sich für eine der größten, von vielen Seiten begehrte Sammlung in Leipzig das Vorkaufsrecht gesichert. Wie weit die diesbezüglichen Pläne in absehbarer Zeit realisiert werden können, läßt sich unter den gegenwärtigen Verhältnissen natürlich noch nicht überschauen.

Ein nicht zu unterschätzender Faktor ist darüber hinaus die materielle Unterstützung der Gedenkstätte, zumal von privater Seite. Die meisten Geldzuwendungen in früheren Jahren liefen naturgemäß während der Dauer der Bühnenfestspiele ein; sie ergaben in ihrer Gesamtheit pro Festspieljahr bisweilen rund RM 12 000. Mit Hilfe dieser Mittel konnte die Stätte beträchtlich erweitert und konnten ihr bereits Millionenwerte an Sammlungsgut zugeführt werden.

Der zweite Weltkrieg bedeutete auch hier einen schweren Rückschlag für die organische Entwicklung. Die zunehmende Bombengefahr nötigte dazu, eine Sammlung nach der anderen sicherzustellen, so daß die Zahl der dargebotenen Schautische immer mehr zusammenschmolz. Schließlich konnte die Gedenkstätte nur noch im Lichtbild gezeigt werden. Auch waren im Laufe der Zeit vierzehn Ausstellungsräume für kriegswichtige Zwecke beschlagnahmt worden, so daß die meisten andern durch die unvermeidliche Anhäufung von Sammlungsgut völlig ihren Charakter einbüßten und noch mehrere Jahre nach Kriegsende förmlichen Warenlagern glichen. Einzig das Glasenapp-Zimmer und der davor liegende Saal waren verschont geblieben. So war es möglich,

anlässlich des 100jährigen Geburtstages von Hans Richter (1943), zum 75. Geburtstag Siegfried Wagners (1944), zum 20jährigen Jubiläum der Gedenkstätte selbst (1944) sowie zum 100jährigen Geburtstag von C. Fr. Glasenapp Sonderausstellungen zu bieten, denen eine überaus starke Resonanz beschieden war. Nachdem im Herbst 1949 ein Teil der Gedenkstätte nach langwieriger Restaurierungsarbeit wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte, erfolgte Anfang Mai 1950 endlich die Freigabe der restlichen Räume.

**KONGRESS DES VERBANDES DEUTSCHER VEREINE
FÜR VOLKSKUNDE VOM 27. BIS 31. MÄRZ 1951 IN JUGENHEIM
VON WALTER SALMEN**

Der Verband deutscher Vereine für Volkskunde veranstaltete vom 27. bis 31. März 1951 in Jugenheim an der Bergstraße einen großangelegten Kongreß. Bei reger in- und ausländischer Beteiligung wurden grundlegende Fragen volkswundlicher Beschreibung und Erkenntnis in mehr als 60 Referaten und 7 Vorträgen behandelt. Der Eröffnungsvortrag von Prof. Wiora (Freiburg) über „Die Stellung der Volkskunde im Kreise der Geisteswissenschaften“ umriß die Eigenständigkeit dieser Disziplin, die Einheit der ihr zufallenden Gebiete und ihre Verantwortung in der Gegenwart. In neun nach Sachgruppen geordneten Sektionen kamen alle gegenwärtigen Richtungen und Fragestellungen zu Wort und stellten unter Beweis, daß die Volkskunde als Wissenschaft von den Grundschichten der Menschheit in der Lage ist, ihre Selbständigkeit zu verstärken und neben realistischer Erkenntnis fruchtbare Arbeit bei Erhaltung und Neubildung echten Volksgutes zu leisten. Die Sektion Lied, Musik und Tanz (Leitung Prof. Wiora) brachte in sieben Referaten von germanistischer und musikwissenschaftlicher Seite her neue Einsichten in übergreifende internationale Zusammenhänge und richtungweisende Neuorientierungen der Forschung. W. Heiske (Freiburg) berichtete über „Rechtsbrauch und Rechtsempfinden im Volksliede“, E. Seemann (Freiburg) über „Das Motiv von der Heimkehr des Ehemannes aus der Ferne in Liedern vom Altertum bis zur Gegenwart“, P. Alpers (Celle) über „Das Wienhäuser Liederbuch“, W. Salmen (Freiburg) „Zur Erforschung landschaftlicher Eigentümlichkeiten im westfälischen Volksliede“, J. Koepp (Köln) über „Das Volkslied in der heutigen Großstadt“; R. Wolfram (Salzburg) legte „Alte österreichische Volksweisen im Lichte der Sprachinselforschung“ vor, F. Hoerbinger (Regensburg) referierte über „Verbreitung, Wanderung und Typen der nordbayrischen Zwiefachen“.

Eine im Anschluß an den Kongreß unter der Leitung von Prof. Wiora abgehaltene Sondertagung über organisatorische Fragen der Sammlung von Volksliedern, -tänzen u. a. begann mit einer Fahrt zu Deutschen aus der Batschka, die in St. Stephan bei Darmstadt eine neue Heimat sich aufbauen, und der Vorführung der hier gemachten Magnetophonaufnahmen am gleichen Abend. Neben Technik und Verbesserung volkswundlicher Schallaufnahmen, der Begründung einer Arbeitsgemeinschaft zu ihrer Durchführung in allen

Landschaften waren Hauptthemen: die Lage und notwendige Reform der landschaftlichen Volksliedarchive sowie die Zusammenarbeit mit der Praxis und mit neuen internationalen Organisationen. Mehrere Anregungen der Sondersitzung auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüneburg 1950 konnten verwirklicht und weiter ausgebaut werden. Die dringliche Sammlung der absterbenden Volksmusik ist in den größeren Rahmen einer Bestandsaufnahme des gesamten wertvollen Volksgutes der Heimatvertriebenen gestellt worden, die dafür nötigen Einrichtungen wurden in Jugenheim gegründet.

IM JAHRE 1950 ANGENOMMENE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN

Berlin. (Humboldt-Universität.) Heinz Becker, Zur Problemgeschichte und Technik der musikalischen Schlußgestaltung. — Gudrun Weidmann, Die Violintechnik Paganinis.

Erlangen. Franz Krautwurst, Untersuchungen zum Sonatensatztypus Beethovens, durchgeführt am 1. Satz der I. Symphonie. — Hermine Sammetreuther, Über das Verhältnis der Jugendlichen zu polyphoner Musik.

Freiburg i. B. Günter Birchner, Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm16.

Göttingen. Ingeborg Gremper, Das Musikschrifttum von Hector Berlioz.

Halle. Eleonore Zeim, Sinfonia und Ritornello als Intermedien in der Kirchenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Hamburg. Werner Köser, Johannes Brahms in seinen geistlichen Chorwerken a cappella.

Köln. Klaus Cremer, Das Ordinarium Missae in der Kölner Choralfassung des 19. Jahrhunderts. — Hildegard Jung, Das geistliche Sololied im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstliedes. — Hermann Rubarth, Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik. — Grete Wehmeyer, Max Reger als Liederkomponist.

Leipzig. Wilhelm Kätner, Musik und Medizin im Zeitalter des Barock.

Marburg. Karl-Eckardt Brencher, Das Musikerlebnis der Blinden in der Gegenüberstellung zu dem der Sehenden mit besonderer Berücksichtigung der Situation der Späterblindeten.

Münster. Walter Edelmann, Über Text und Komposition in Robert Schumanns Sololiedern. — Egbert Herold, Die Durchführungstechnik in Beethovens Klaviersonaten. — Anton Rump, Urkundenbelege über den Orgelbau im Kreise Lippstadt. — Ida Stern, Formuntersuchungen an den ersten Sätzen der sechs „russischen Streichquartette“ op. 33 von Joseph Haydn.

Tübingen. Thomas Chr. David, Kompositionstechnische Probleme der Gegenwart gezeigt an Werken von Johann Nepomuk David. — Wolfgang Irtenkauf, Die Choralhandschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. — Walter Stephan, Kammermusik schwäbischer Komponisten vor und um 1700.

**VORLESUNGEN
ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN**

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

Wintersemester 1950/51 (Nachtrag)

Bamberg. Philosophisch-Theologische Hochschule. Musikdir. H. Roessert: Franz Schubert (2) — Die romantische Oper (2) — Operndramaturgisches S (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (1).

Berlin. Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Béla Bartók (2) — Abendländische Musik bis 1600 (2) — Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Sommersemester 1951

Bamberg. Philosophisch-Theologische Hochschule. Musikdir. H. Roessert: Schumann und Brahms (2) — Die deutsche komische Oper (2) — Operndramaturgisches S: Analysen der Opern Verdis — Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Akad. Chor (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Grundprobleme der Musiksoziologie II: Über musikalischen Realismus (1) — Überblick über die Rolle der Musik in der Geschichte (2) — Ü zum musikalischen Realismus (2) — CM voc. (2).

Prof. Dr. W. Vetter: Die altgriechische Musik (3) — Russische Musikgeschichte im Überblick (1) — Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen I: Die Sonate (1) — S: Lektüre a) griechischer, b) lateinischer Quellen (4) — Pros (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Grundbegriffe der Musikpsychologie II (2) — Ü zur Musikpsychologie II (2) — Ü zur zeitgenössischen Musik (2).

Lektor G. F. Wehle: Harmonie- und Formenlehre, Kontrapunkt I, II, III (je 2).

Oberassistent Dr. W. Scholz: Ü: Mensuralnotenschrift II (2) — Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Kolloquium zur Einführung in musikphilosophisches Denken (2).

Assistent Dr. H. H. Eggebrecht: Einführung in die Musikästhetik II (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Beethoven in seinen Klaviersonaten (2) — Theorie und Geschichte der musikalischen Dynamik (1) — S: Ü zum Motettenwerk Ludwig Senfls II (2) — Pros: Ü zur musikwissenschaftlichen Terminologie (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Historische Musizierformen (mit Dr. A. Adrio, Dr. K. Reinhard) (4).

Dozent Dr. A. Adrio: Musikgeschichte der Vor- und Frühklassik (2) — Ü zu Buxtehudes Kantaten (2) — Ü im Partiturspiel (2).

Dozent Dr. K. Reinhard: Die Beziehungen der zeitgenössischen Musik zur Exotik (2) — Ü zur exotischen Instrumentalmusik (2) — Formenlehre II: Moderne, Kontrapunkt I, Generalbaßspiel (je 1).

Lehrbeauftragt. J. Rufer: Musik der Gegenwart (2).

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Paul Hindemith (2) — Die Epoche Bachs und Händels (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters II (2) — S (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — CM voc., instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die musikalische Hochromantik (2) — Ü zur romantischen Klaviermusik (2) — Colloquium über die Zwölfkrontechnik (1) — Akad. Streichquartett: Mendelssohn—Schumann (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene, Einführung in die Formenlehre, Instrumentationslehre, Kontrapunkt (der strenge Satz, 3- und 4stimmig) (je 1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenz: Geschichte der Oper (2) — CM instr. (2).

Darmstadt: Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Hessische Musikgeschichte (2) — W. A. Mozart (1) — Stimmbildungs- und Rede-Ü (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Johannes Brahms (2) — Besprechung ausgewählter Klavier- und Orgelwerke; mit Vorführungen auf historischen Instrumenten und Schallplatten (1) — S I: Notationskunde (Tabulaturen) (2) — S II: Vergleichende Analyse von Liedern J. Brahms' (2) — Pros: Musiktheorie (mit Assistent Dr. Krautwurst) (2) — CM: Studentenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts (mit Dr. Krautwurst) (2).

Frankfurt a. M.: Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik (1) — S: Ü zu Bachs Kantaten (2) — Pros: Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Einführung in das Studium der Musik des Mittelalters (2) — Die Rhythmik der Ars antiqua (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Kleinere wissenschaftliche Arbeiten (4).

Privatdozent Dr. W. Stauder: Das musikalische Kunstwerk in der Rundfunkübertragung (1) — Ü zur Vorlesung (2) — Mittel-S: Ü zur Geschichte der Musikerziehung (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Die Hauptepochen der europäischen Musik (1) — Musik und Musizierformen der Barockzeit (2) — S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Lektüre von Michael Praetorius, Syntagma musicum (2) — CM: Musik des 17. Jahrhunderts (2).

Dr. Chr. Großmann, OSB: Ordinariumsmelodien und ihre Weiterbildung (1) — Analyse ausgewählter gregorianischer Melodien (für Schul- und Kirchenmusiker) (1) — Ü: Paläographie des gregorianischen Choralgesanges (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (3) — Pros: Ü zur Geschichte des deutschen Liedes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Johannes Brahms und Hugo Wolf) (2) — CM: Historische Chor- und Kammermusik-Ü (1).

Prof. D. Dr. Chr. Mahrenholz: Hymnologie II: Geschichte des Kirchenliedes und des Gesangbuches vom Beginn der Reformation bis zum Beginn der Aufklärung (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Das Madrigal in der Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands (2) — S: Ü zum deutschen Volkslied (2).

Stellvertr. Akad. Musikdir. H. Fuchs: Funktionelle Harmonielehre (2) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt II (2) — Gehörbildung (2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Werden und Wandlung des Orchesters und der orchestralen Musik (3) — Geschichte der Musik im Überblick III (1) — S: Ü zu Themen aus den Vorlesungen (2) — Pros: Einführende Ü (2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Epochen der Musikgeschichte (4) — Akustische Arbeiten (2) — H-moll-Messe und Missa solemnis (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Dynamische Profile und Akzentbildung in musikalischen Gestaltungen (1) — Takt und Rhythmus in der Musik und in der Sprache (1).

Dozent Dr. F. Feldmann: Die Musik des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance (2) — CM voc. (2).

Dr. H. Wirth: Die Sinfonien J. Haydns (2).

Dr. G. Sievers: Notationskunde des 16. Jahrhunderts (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Richard Wagner (1) — Die tänzerischen Formen in der Musik (1) — Stil-kritisches Colloquium (2) — CM instr., voc. (je 2).

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Die Entstehung der Wiener klassischen Musik und Joseph Haydn (3) — Ü: Glucks Opern (2) — Pros: Einführung in die Literatur (mit Dr. Hermelink) (2).

Univ.-Musikdir. Prof. H. Poppen: Harmonielehre II (Funktionsharmonik), Analyse-Ü (je 2) — Orgelspiel (1) — Chor des Bachvereins (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Kontrapunkt I (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (2).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der Frühklassik (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Ü zur musikalischen Völkerkunde (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (mit Prof. W. Friedrich) (2).

Dozent Dr. G. Haußwald: Grundprobleme der Sonate (2) — Ü zur Stil-kritik der barocken Sonate (2).

Akad. Musikdir. G. Hergert: Harmonielehre, Partiturspiel (je 2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Giuseppe Verdi und die Oper des 19. Jahrhunderts (2) — Form als Schicksal oder Form als Gesetz? Eine Diskussion über das Problem der Form in der Kunst (1) — Musikstunde: Musik der Gegenwart (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: W. A. Mozart (4) — S: Stilkritische Ü am Werk Mozarts (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. Abert) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die frühromantische Oper (2) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte der Romantik (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Notationskundliches Praktikum III (Tabulaturen) (2) — Ü zur Klaviermusik im Zeitalter der Wiener Klassik (2).

Dozent Dr. K. Gudewill: Die Grundlagen der neuen Musik (2) — Ü: Wort und Weise im deutschen Minnesang (mit Prof. Dr. W. Mohr) (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Kompositionsübungen nach historischen Vorbildern (2) — Gehörbildung (2) — Allgemeiner Studentenchor (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte und Formen der mittelalterlichen liturgischen Gesänge (3) — Die Aufführungspraxis der Musik des 16.-18. Jahrhunderts (2) — S: Modus und Motus in den gregorianischen Gesängen (2) — Paläographische Ü: Tabulaturen (Dr. E. Gröninger) (1) — CM instr., voc. (mit Dr. E. Gröninger, Dr. H. Hüschen) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie II (1) — Pros: Geschichte und Methoden der Musikerbiographie (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Ü im linearen Satz (1) — Werke von Haydn und Mozart (1).

Lektor B. A. Zimmermann: Traditionelle Harmonielehre (1) — Einführung in die Reihentechnik und Formenlehre (1) — Partiturspiel (1).

Prof. Dr. M. Heydrich: Demonstration exotischer Musikinstrumente (2).

Dozentin Dr. M. Krudewig: Einführung in die Musikpsychologie (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Geschichte der älteren Orgel- und Klaviermusik (1) — Musik im Zeitalter der Spätgotik, Renaissance, Reformation und Gegenreformation (2) — S: Ü im Anschluß an die Hauptvorlesung (2) — Pros: Ü zur musikalischen Notationskunde (2).

Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Geschichte der komischen Oper (2) — Ü über das Wertproblem im Hinblick auf die Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Eller: Stilkundliche Ü (2) — CM (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Petzoldt: Harmonie- und Kontrapunktlehre, Generalbaßspiel, Satz- und Formenlehre, Partiturspiel (je 2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (mit Ü) (4) — Mozart (1) — S: Besprechen von Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Franz Schubert (1) — CM instr. (2) — CM voc. (4).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Beethovens Sinfonien (2) — Geschichte der Oper im Überblick (2) — S: Ü zur Geschichte der Oper (2) — Ü zum Impressionismus Claude Debussys (1) — Colloquium über musikalische Zeitfragen (1) — CM (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Meisterwerke der Orgelliteratur (1) — Harmonielehre — Allgemeine Musiklehre, Musikdiktat, Erziehung zum bewußten Hören (1) — Die Lehre vom musikalischen Satz (mit Ü) (1) — Analyse musikalischer Meisterwerke (1) — Orgelstruktur mit besonderer Berücksichtigung der Ergebnisse der Orgelbewegung (1) — Orgelunterricht — Liturgisches Orgelspiel, Einführung in die Kunst der Improvisation (1) — Univ.-Chor, Akad. Orchester (je 2).

München. Prof. Dr. R. von Ficker: Die Musik des 14.—16. Jahrhunderts (2) — Anton Bruckner (2) — Ü (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Beethoven II (2) — Das Schicksal der Künste in der Krisis der Gegenwart (1) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

— Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Geschichte und Aufführungspraxis der Oper im 19. Jahrhundert (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Schütz, Schein und Scheidt (2) — Geschichte des deutschen Sololiedes (1) — S: Ausgewählte Ü für Doktoranden (2) — Ü: Musikkritik und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (Weber, Schumann, Wagner, Hanslick) (mit Dr. Wörmann) (1).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Geschichte der Musik im 15. und 16. Jahrhundert (3) — Pros: Santini-Sparten (2) — Mittel-S: Stil- und Datierungs-Ü (2).

Prof. Dr. W. Ehmann: Die reformatorischen Meßordnungen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Modulations- und Harmonisations-Ü (2) — Einführung in die Harmonielehre, Zweistimmiger Satz, Dreistimmiger Satz, Generalbaß-Ü, Ü im Partiturspiel, Einführung in die Funktionstheorie (je 1).

Regensburg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Geschichte der Musik in Deutschland I

(1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Ü zur Geschichte der Musik in Deutschland (2) — S: Ü zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichtliche Entwicklung des katholischen Kirchengesangs (1) — Ü im Choralgesang für Theologen.

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Geschichte der Oper im Überblick (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Ü im mehrstimmigen Satz, Modulations-Ü, Kontrapunkt, Ü im melodischen Gestalten (je 1).

Lehrbeauftragt. B. Beyerle: CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Prof. Dr. G. Reichert: Die Musik Palestrinas und seiner Zeit (2) — Ober-S: Stilkritische Ü zur Musik des 15. Jh. (2) — Unter-S: Einführung in die musikwissenschaftliche Quellen- und Bücherkunde (2) — Harmonielehre II (nach Hindemiths „Harmonieübungen für Fortgeschrittene“) (2) — CM: Akademischer Chor (Schuberts Große Messe in Es-Dur) (2) — CM: Akademisches Orchester (Werke für Streichorchester) (2) — Singkreis für alte Musik: Chormusik der Gegenwart (2).

Würzburg. Dr. R. Walter: Musik des Mittelalters (1) — Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Georg Friedrich Händel (1).

BESPRECHUNGEN

Werner Neumann: Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1947, Breitkopf & Härtel (Veröff. d. N. Bach-Ges. XLI—XLVI, 1). 203 S.

Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach (BWV), Leipzig 1950, Breitkopf & Härtel. XXII u. 747 S.

W. Neumann ist der Bachforschung durch seine sorgfältige Leipziger Dissertation von 1938 („Bachs Chor-fuge“) bekannt. Wie er ausführt, soll sein Handbuch das lange entbehrte musikalische Gegenstück zu Wustmanns „Kantatentexten“ (1913) bilden, deren „Endgültigkeitscharakter“ übrigen N. wohl überschätzt; hinzufügen möchte ich: auch das Gegenstück zu Terrys in Deutschland heute leider kaum noch greifbaren „Cantata Texts“ (1926), deren Wert in ihrem Charakter eines „liturgischen Handbuchs“ der Bachschen Kantaten liegt. Für denjenigen, der „BWV“ nicht zur Verfügung hat, bilden die drei Handbücher in der Tat ein

umfassendes Nachschlage-Corpus zu Bachs Kantaten. N.s sauber gearbeitetes Handbuch ist durch Schmieders Verzeichnis nicht überholt; es enthält zahlreiche Angaben über musikalisch-technische Einzelheiten (Besetzung, Formen, Tonarten usw.) und eine ganze Reihe von Spezialverzeichnissen (Übersichten über Chronologie, Zweckbestimmung, Choralmelodien, Instrumentarium, Parodien; für die Praxis wertvoll eine Übersicht über die Arien nach Besetzungen), die Sch. naturgemäß nicht bringen konnte. Umgekehrt vermißt man bei N. mancherlei, was man bei Sch. findet. Daß in einem rein von musikalischen Gesichtspunkten geleiteten Handbuch keinerlei Angaben über Texte und Dichter, über liturgische Zusammenhänge, Quellen, Ausgaben usw. zu finden sind, ist schließlich verständlich, wenn es auch den Benutzer nötigt, ständig Wustmann und Terry zur Hand zu haben. Ausführlichere Literaturangaben hingegen wären auch in einem „nur-musikalischen“ Handbuch zu erwarten gewesen, zumal es zur Zeit seines

Erscheinens keinerlei Nachweise über neuere Literatur gab. Was sich aber besonders störend bemerkbar macht, ist das Fehlen aller thematischen Angaben. Gerade ein „nur-musikalisches“ Handbuch konnte auf Themen kaum verzichten; keine noch so eingehende Beschreibung des Technischen ersetzt ein halbes Dutzend Noten. Andererseits ist der genaue Nachweis von Wiederverwendungen, Umarbeitungen usw. bei jedem einzelnen hierhin gehörigen Satz eine schätzbare Arbeitshilfe.

N.s Vorwort datiert vom Mai 1940; erschienen ist das Buch 1947. So mag manches nicht in Erscheinung getreten sein, was, wie der Verf. sagt, „inzwischen herangereift“ ist. Daß F. Smends neue Funde, die erst 1949 und 1950 bekannt wurden, nicht berücksichtigt sein können und daß hinsichtlich der Datierung der Weimarer Kantaten noch Differenzen gegenüber A. Dürr (dessen Ergebnisse auch jetzt erst teilweise im Druck vorliegen) bestehen, ist selbstverständlich. Es sind kleine Mängel, die unvermeidlich waren. In Datierungsfragen jedoch hätte Verf. m. E. doch kritischer verfahren sollen. Bei Nr. 106 z. B. konnte man auch 1940 schon der Datierung Pirros einen sicheren Vorzug vor der Spittas geben. Eingewurzelt, aber unwahrscheinliche Datierungen (etwa Nr. 4, 15, 143) hätten kritisch erörtert und vor allem hätte die fast als gewiß zu betrachtende Unehtheit mancher Kantaten (wie 141, 142, 144, 150 usw.) stärker hervorgehoben werden sollen. (Ist übrigens die Datierung „1724“ in Nr. 154 wirklich autograph?) Dies alles ist vielleicht minder wichtig. Bedenklicher stimmen die formalen Etikettierungen. So sind z. B. die Formbeschreibungen zu Nr. 30, 1; 23, 3; 25, 1 u. v. a. so kompliziert, daß sie dem nicht mit der Partitur bewaffneten Benutzer (und gerade für diesen sind sie ja bestimmt) keine Hilfe oder Orientie-

rung bieten. Der Ausdruck „sinfonischer Orchestersatz“ für die Ritornellblöcke der Choralfantasien in den späten Choralkantaten ist irreführend. Wer würde unter den Beschreibungen von 6, 1; 8, 1; 34, 1; 65, 1; 140, 1 usw. usw. die wohlbekanntesten Stücke wiedererkennen? Es zeigt sich, daß, wer Musik beschreiben will, ohne die Fachterminologie nicht auskommt (die Verf. offenbar absichtlich vermieden hat). Ich meine, die kurze Bemerkung „Da-capo-Form“ oder „Konzertsatz-Form“ hätte etwa bei 11, 1 dem Benutzer eine bestimmtere Auskunft erteilt als die umständliche Beschreibung. Ein unglückliches Kapitel ist die planmäßige Umbenennung von Sätzen, die dem Ziel dient, eine „einheitliche“ Terminologie für etwas, was nun einmal seiner Natur nach uneinheitlich ist, aufzustellen. Die Einleitung der (unechten) Kant. 142 heißt nun einmal originaliter „Concerto“, die zu 174 „Sinfonia Concerto“; diese Sätze in „Sinfonie“ umzubenenen, bestand doch wohl so wenig Anlaß, wie Bachs originales „Arioso“ durch „Arie“ zu ersetzen (45, 4; 71, 4; hier auch formal irreführend; 102, 4 usw.). Das verständliche Wort „Intonazione“ (83, 2) in das vieldeutige „Choralbearbeitung“ zu verändern, ist ebenfalls kein Gewinn. „Choralchorsatz“ ist schon sprachlich eine Mißbildung; warum bei 61, 1 „Ouverture“ durch dieses Quidproquo ersetzen? Ähnliches gilt von der „Übersetzung“ der Instrumentennamen: wem ist damit geholfen, daß man statt „Violino piccolo“ „Terzgeige“, statt „Flauto piccolo“ „Flageolet“ sagt, besonders, wenn mit dem letzteren Instrument die piccolo-Form der Blockflöte gemeint ist? Über die Frage, ob Bach mit „Flauto“ wirklich immer nur die Blockflöte gemeint hat, ist doch wohl das letzte Wort noch nicht gesprochen. Glaubt man es aber, wäre es dann nicht besser gewesen, die originalen

Bezeichnungen „Flauto traverso“ und „Flauto“ stehen zu lassen oder sie durch Quer- bzw. Blockflöte wiederzugeben, statt dafür „Flöte“ und „Schnabelflöte“ zu setzen?

Der Referent kann diese kleinen Mängel nur mit Bedauern feststellen. Sie vermindern den Gebrauchswert des sonst trefflichen Nachschlagewerkes, indem sie den Benutzer immer wieder nötigen, den originalen Sachverhalt andernorts nachzuschlagen, wenn er schon nicht an die Quelle herankann. Sehr dankenswert ist, daß N. durch eine sinnvolle Weiterzählung über die Gesamtausgabe hinaus die Verwirrung der Numerierung ab 194 getilgt und die unglückliche Umnummerierung Wustmanns ignoriert hat (immerhin wäre es, weil der Benutzer des N.schen Handbuches ständig Wustmann zu Rate ziehen muß, praktisch gewesen, dessen Nummern wären in Parenthese angegeben worden). Ein sehr guter Einfall N.s war die Einschaltung und Parallelnumerierung parodiebezogener Kantaten (so z. B. 36, 36a, 36b). Hierin ist ihm Sch. gefolgt, der diese Parallelen noch erweitert hat (so: 36c). Beide Handbücher decken sich nun in der Numerierung bis 216. Als 217 hat N. die „Schäferkantate“ (Smend) gezählt, die bei Sch. notwendigerweise unter dem Osteratorium (als 249 a—b) erscheinen mußte. Die vier unechten Kantaten aus Gesamtausgabe XLI hat N. nicht mitgezählt; bei Sch. stehen sie unter 217—220, woran sich vier weitere unechte Kantaten bzw. Fragmente anschließen, so daß Sch.s Zählung bei 224 endet.

Schmieders BWV („Verlag und Herausgeber bitten, diese Formel bei allen künftigen Zitaten ... anwenden zu wollen“) ist eine gewaltige Leistung, zu der man Herausgeber und Verlag nur beglückwünschen und die man nur mit höchstem Respekt betrachten darf. Der von der Musik-

forschung der ganzen Welt seit Jahrzehnten schmerzlich ersehnte „Köchel für Bach“ liegt nunmehr vor, und zwar in einer so umfassenden Form, mit solcher Gründlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Umsicht und Vollständigkeit ausgeführt, so hervorragend ausgestattet, daß kein Wort der Bewunderung für diese Leistung des Herausgebers wie des Verlages zu hoch gegriffen erscheint. BWV ist gleichzeitig die erste große Nachkriegsleistung der deutschen Musikforschung, ein Standardwerk höchsten Ranges, das seinen Platz in der vordersten Reihe musikalischer Nachschlagewerke behaupten wird. Das dreifache Ziel des Werkes (S. III) ist in der Tat in überraschend hohem Grade erreicht worden.

Über den Bestand an Werken Bachs herrschte bisher (und herrscht auch weiterhin bis zu einem gewissen Grade) Unklarheit. Die Verzeichnisse des 18. Jhs. (Nekrolog; Nachlaßverzeichnisse) bilden nur mangelhafte Anhaltspunkte, der Hausersche Katalog ist nicht gedruckt worden. Dörffels Verzeichnis der Instrumentalwerke von 1867 war ein Fortschritt, aber noch sehr unzureichend, Tammes Verzeichnis der Vokalwerke folgte nur der Gesamtausgabe und damit indirekt Hauser. Der vollständigste Katalog war der Registerband der Bach-Ausgabe, der jedoch mit allen Fehlern der Ausgabe selbst belastet ist. BWV faßt nunmehr alles zusammen, was jeweils an Kompositionen unter dem Namen J. S. Bach aufgetaucht ist, und ordnet es kritisch ein. Die Arbeit wurde 1926 von J. Wolgast begonnen, von P. Rubardt fortgesetzt und 1937 von W. Sch., damaligem Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel, übernommen. Das fertig gesetzte und teilweise ausgedruckte Werk fiel 1943 einschl. der meisten Platten und des Manuskripts dem Luftangriff auf Leipzig zum Opfer; eine Kopie war in Frankfurt

verbrannt. Mit den Resten wurde die Arbeit 1946 wieder aufgenommen; zur Zweihundertjahrfeier 1950 konnte sie erscheinen. Hut ab vor der Beharrlichkeit und Zielsicherheit von Autor und Verlag!

BWV ist nach Gattungen geordnet, wobei für die Kantaten die Zählung der Bachausgabe beibehalten und übereinstimmend mit Neumann (s. o.) fortgesetzt worden ist. Jedes einzelne Werk, innerhalb der zyklischen Werke jeder einzelne Satz, ist thematisch aufgeführt; am Beginn jedes Satzes stehen die orig. Bezeichnungen und die Besetzung. Vorausgeschickt sind jedem Satz und Werk Gesamtbesetzung, Hinweis auf die Bach-Ausgabe, bei Vokalwerken Angaben über Text und Dichter, ferner die vermutliche Entstehungszeit. Dem thematischen Nachweis folgen Angaben über Quellen, Ausgaben und Literatur. Was hier an unendlichem Fleiß und mühseligster Kleinarbeit geleistet worden ist, kann nur Bewunderung abnötigen. Man schlage etwa das Wohltemperierte Klavier nach (Nr. 846—893; jedes Praeludium mit Fuge ist für sich gezählt, abweichende Fassungen sind als Parallelstücke eingeschoben, so 846a). Auf 10 Seiten thematischen Katalogs folgen nicht weniger als $3\frac{1}{2}$ enggedruckte Seiten großen Formats, die nur die Nachweise der Quellen, der Ausgaben und der Literatur enthalten. Was das für die zukünftige Forschung bedeutet, vermag nur abzuschätzen, wer sich selbst jemals mühselig einen bescheidenen Teil dieses Apparats hat zusammensuchen müssen. Dem systematischen Teil folgen nicht weniger als 80 dichtgedrängte Seiten der verschiedensten Register, die wirklich alle erdenklichen Wünsche erfüllen und die Benutzung zu einem genußreichen Vergnügen machen.

Daß ein so gigantisches Unternehmen auf den ersten Streich zu einem so

überzeugenden Erfolg führen konnte, ist höchst bemerkenswert. Denn Vorarbeiten waren für Literatur- und Ausgabenverzeichnisse nur in beschränktem Maße, für Quellennachweise so gut wie gar nicht vorhanden, und das Dickicht der verschiedenen Fassungen, Lesarten, Umarbeitungen, Parodien usf. zu durchdringen, setzte weit mehr als nur bibliographische Tätigkeit voraus. Angesichts einer solchen Leistung ist es für den Referenten eine unangenehme Aufgabe, pflichtgemäß den ihm vorgeschriebenen „dienstlichen Anstoß“ zu nehmen. Wenn es durchaus sein muß, so sei wenigstens vorausgeschickt, daß man sich schon viel Mühe geben muß, „schwache Punkte“ herauszufinden, und daß kritische Bemerkungen nichts als ganz bescheidene und respektvoll vorgebrachte Notizen für etwaigen späteren Gebrauch sein können (für den „schon jetzt geplanten Supplementband“, S. VI).

Sch. selbst hat den Nachweis der Quellen S. VI als „Torso“ bezeichnet und dabei begründet, nach welchen Gesichtspunkten er ihn begrenzt hat. Für das „Supplement“ wäre ein Wunsch, die Quellen in noch größerem Umfang verzeichnet zu finden, ein anderer, die Frage „autograph oder nicht?“ geprüft zu sehen. Nr. 524 ist bestimmt kein Autograph. Wie weit sind die „Notenbücher“ wirklich autograph? S. 475 wird das Friedemann Bach-Buch unter „autograph“, S. 510 aber unter „Abschrift“ geführt (wahrscheinlich, weil nur für die Interventionen autographen Charakter angenommen werden soll; die Praeludien stehen aber in dieser Quelle vor den Inventiven). Ist die von Emery und Boulton veröffentlichte, von Bach stammende Bc.-Aussetzung einer Arie aus Kantate 3 autograph? Sind die Datierungen autograph, z. B. bei Kantate 21, 76, 152, 154 (in BWV nicht behauptet)? Lassen sich evtl. autographie Stellen, die in Kopien

vorkommen (z. B. Kant. 34a, 38 usw.), genauer bezeichnen? Vielleicht gehen solche Wünsche schon über den Rahmen dessen hinaus, was ein Handbuch leisten kann.

Daß alle Datierungsfragen nach wie vor Zweifeln und Wünschen offenstehen, weiß niemand besser als Sch. selbst. Daß für die Weimarer Kantaten zukünftig die Datierungen von Dürr, für viele Orgelwerke die von Klotz zugrundegelegt werden müssen, ist selbstverständlich. Eine Anzahl Kantatenumdatierungen ist wirklich wichtig; ich nenne nur 4, 54, 106, 172, 184. Bei 116, wie manchen sonst, empfiehlt sich, die Datierung vorsichtiger zu fassen. 47 z. B. sollte bei der völligen Unsicherheit nicht „Köthen 1720“ datiert werden, was sicher falsch ist (vielleicht gehörte die Kantate überhaupt in den Anhang). Schade für den Gesamteindruck ist, daß die ganz unhaltbaren Schering'schen Datierungen und Vermutungen (z. B. 225, 232) überhaupt Eingang gefunden haben; sie hätten höchstens als „abweichende Ansicht“ registriert werden sollen. Auch manche anderen Angaben, z. B. über die Textabfassung der Kantate 71 durch Eilmar, der Johannespassion durch Bach selbst oder diejenigen betr. Übernahme „aus“ der Matthäuspasion „in“ die Leopoldsmusik, sollten lieber nur in der Form der Hypothese erscheinen. Alles das (und solche Fragen entstehen natürlich allenthalben) braucht man freilich gewiß dem Verf. nicht erst zu sagen.

Ebensowenig braucht man ihn über die Fragen der Echtheit zu belehren. Die bescheidenen 5 Druckzeilen unter Ziffer II, S. 616 sprechen eine sehr beredete Sprache für seine Kenntnis und sein Bewußtsein, ein wie heißes Eisen damit angerührt wird. Dennoch: sollte man hier nicht einmal die Ergebnisse von vielen Jahrzehnten Bachforschung auch wirklich zur Geltung bringen, indem man den Mut

beweist, dasjenige, was bestimmt nicht Bach ist, und das, was mit einem sehr hohen Grade an Wahrscheinlichkeit nicht Bach ist, aus dem Teil I auszumerzen und es unter II oder .III unterzubringen? Ich denke da besonders an 217—222 (aus der letzteren sind die in der Weihnachtsmotette Grauns erscheinenden Sätze unter III, Anh. 161 verbannt, die übrigen Teile der Kantate aber im Hauptteil stehen geblieben; ein schwer verständlicher Gedankengang), 141, 142, 144, 145, 146, 150 usw. usw.; 524, 553—560 (die neuerdings auch Klotz von seiner Methode her als nicht von Bach stammend nachgewiesen hat), 572, 692 und 693 (für die Walther als Verf. feststeht), 710 (wahrscheinlich J. L. Krebs), 711 (J. B. Bach?), 719, 721, 741—765 (zum Teil J. Christoph Bach?) u. v. a. Die Lucaspassion sollte wirklich heute unter keinen Umständen mehr als „Bach“ erscheinen (und nicht mit der bestimmten Angabe „Weimar um 1712“), auch dann nicht, wenn dazugesetzt wird „mit Recht angezweifelt“. Sie ist nicht „mit Recht angezweifelt“, sondern seit etwa 40 Jahren aus Bachs Werk ausgeschlossen. Auch mit diesen Ausführungen möchte ich nicht den Eindruck erwecken, als ob ich mir einbildete, Sch. belehren zu können. Aber diese Dinge müssen ausgesprochen werden, weil es eine ganz fundamental wichtige Aufgabe der Gegenwart ist, das Werk Bachs von dem Plunder falscher Überlieferungen zu befreien. Was Larsen für Haydn und Einstein für Mozart gewagt haben, müßte eine Neuauflage Sch.s unbedingt für Bach wagen. M. E. ist es viel eher zu verantworten, wenn ein halbes Dutzend minder wichtiger Praeludien, Tänze oder Kantaten fälschlich unter „Zweifelhafte Werke“ eingereiht werden, als wenn zweifelhaftes oder sicher unechtes Material unter den echten Werken stehen bleibt. Die Wirkung ist nämlich, daß

diese zweifelhaften oder unechten Werke, ungeachtet aller Einschränkungen, die im Text dazu gemacht werden mögen, doch immer wieder als „Bach“ weitergeschleppt werden (wie z. B. die anscheinend unausrottbaren Flötensonaten in Es und g). So gewiß ein „Systematisches Verzeichnis“ sich auf das „Verzeichnen“ beschränken und nicht selbst Kritik üben soll, so gewiß ist, daß seine Aufgabe darin besteht, die Ergebnisse der Forschung auch dann zur Geltung zu bringen, wenn dadurch Illusionen zerstört werden.

Ein ganz besonders böses Kapitel der Bachforschung, das dem Verf. viel Kopfschmerzen bereitet haben dürfte, ist die Ausgabenfrage. Sch. hat sich auf die Verzeichnung der „Original“- und „Erst“-Ausgaben (wäre nicht besser: „Erst“- und „Früh“-Ausgaben?) bis etwa 1800 beschränkt. Ein dringender Wunsch wäre, daß diese Grenze auf mindestens 1850 erweitert würde, denn die Bachausgaben des 19. Jhs. bilden ein Dschungel und Schneiders Verzeichnis von 1906 ist heute in keiner Weise mehr zureichend. Ein anderer wäre, auch die in BWV grundsätzlich ausgeschlossenen Bearbeitungen Bachscher Werke mitzunehmen. Das ist gewiß ein „weites Feld“, aber ein sehr wichtiges; denn die Weiterforschung über das Nachleben Bachs, die von da aus auf die neuere Musik ausgegangenen Wirkungen und somit eine grundlegende Perspektive der neueren Musikgeschichte überhaupt hängen davon ab, daß auf diesem Gebiet die (bis heute gänzlich fehlende) erforderliche bibliographische Grundlage gelegt wird. Aber auch innerhalb der Frühdrucke bleiben viele Fragen offen, z. B. die: Sind die beiden Teile der h-moll-Messe bei Nägeli und Simrock wirklich 1800 bzw. 1818 (anstatt, wie bisher angenommen, 1833 bzw. 1845) erschienen? Handelt es sich bei den früheren Daten nicht bloß um An-

kündigungen (wie sie Schmitz im Leipziger Bach-Buch für 1818 mitgeteilt hat)? Wie ist die verworrene Geschichte der Frühausgaben des Wohltemperierten Klaviers oder der Englischen Suiten aufzuklären?

Viele Wünsche, große Wünsche. Noch einmal: sie wollen nicht nörgeln, sondern, im Gegenteil, beweisen, welches hohe Maß von Vertrauen in seine Kenntnis, Zuverlässigkeit und Leistungsfähigkeit sich Schmieder mit „BWV“ erworben hat. Wie schade nur, daß man einem so vortrefflichen, grundlegenden und weltgültigen Werk eine so schlecht gewählte Abkürzung angehängt hat! Welcher Engländer, Franzose oder Italiener kann „BWV“ aussprechen? Wäre es nicht viel hübscher gewesen, man hätte, wie man nach „Köchel“-Nummern zitiert, so in Zukunft sich gewöhnt, „Schmieder“-Nummern zu verwenden, anstatt sich an „BWV“-Nummern die Zunge zu zerbrechen? Friedrich Blume

Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs (Neue Studien zur Musikwissenschaft I), Mainz 1950, B. Schott's Söhne, 86 S.

Daß Bach Kenntnis der Rhetorik besessen, sie theoretisch beherrscht und praktisch angewendet hat, ist durch die Andeutungen des Magisters Birnbaum 1738 bezeugt worden. Wie er von den „bedeutenden“ musikalischen Redefiguren Gebrauch gemacht, sie als Mittel für Nachahmung und Affektausdruck — die beiden theoretischen Grundforderungen aller barocken Ästhetik — angewendet hat, ist bisher noch strittig. Insbesondere sind die Grenzen strittig: Was ist in Bachs ausdrückender Sprache „Figur“, und was will die Figur im Einzelfalle „ausdrücken“? Wir besitzen keinerlei Anweisung von Bach selbst oder aus seinem Kreise (wie wir sie etwa, ein halbes Jahrhundert vorher, für den Schütz-Kreis durch

Chr. Bernhard haben). Daher lassen sich „die Beziehungen Bachs zur Figurenlehre und überhaupt zur Rhetorik nur aus der Analyse seiner Werke erkennen“ (Schmitz, 39). Im Anschluß an Scherings „bahnbrechende“ Studie über das Figürliche und Metaphorische von 1928 (abgedruckt in „Das Symbol in der Musik“, hrsg. v. W. Gurlitt, 1941) sowie an die Rhetorik- und Figurenarbeiten von Ziebler, Brandes, Unger, Gurlitt, Mies, Dreger u. a., jedoch in entschiedenem Gegensatz zur Symbolhypothese Scherings zeigt A. Schmitz an Hand beispielhafter Analysen, wie Bach im konkreten Falle die Figuren anwendet und welche Rückschlüsse sich aus der Wahl der Figuren und ihrer Anwendung auf Bachs Sinngebung ziehen lassen. Die Methode ist von einleuchtender Einfachheit: Wenn im Einzelfalle die angewendeten Figuren definierbar sind und wenn aus der Theorie der angewendeten Figuren definierbar sind und deutung zugesprochen werden kann, so muß sich zeigen, was Bach jeweils an einem Text ausdrückbar und ausdrückenswert erschienen ist. Nach Sch. ist „das künstlerische Verhältnis Bachs zu Wort und Text von Grund auf ein oratorisches“ und „beruht nicht auf einer symbolischen Geste“ (50). Welche musikalischen (motivischen, rhythmischen, harmonischen, satztechnischen) Erscheinungen als „Figuren“ anzusprechen sind und welche Bedeutung der Figur im konkreten Falle zuzuweisen ist, kann jedoch nur der jeweilige Zusammenhang mit dem Text entscheiden (64, 79, 80). Man erwarte also nicht, mit dem Figurenwörterbuch in der Hand den Sinn eines Bachschen Satzes entschlüsseln zu können, den man nicht vorher auf die Möglichkeit vorkommender Figuren vom Text her analysiert hat (was auch z. B. von Orgelchoralen gilt, wo der Text „mitgegeben“ ist). Reine Instrumentalmusik

entzieht sich infolgedessen der Untersuchung nach diesem Verfahren, und die alte Frage der barocken Ästhetik, die ja noch die Aufklärung beunruhigte, ob die Musik fähig sei, aus eigenen Mitteln unmißverständliche Aussagen zu machen, muß selbst von der Konkretion der Musik in „ansprechbaren“ rhetorischen Figuren her (implicite) verneint werden. Infolgedessen beschränkt sich A. Sch. konsequenterweise auf die „wortgebundene“ Musik und erweist die Ergiebigkeit seiner Methode durch überzeugend klar durchdachte Analysen.

Die Aufmerksamkeit des Verf. richtet sich demgemäß in erster Linie auf die „Bildlichkeit“ und auf „die Träger des bildlichen Ausdrucks“ im Kunstwerk, d. h. eben auf die rhetorisch-musikalischen Figuren, die jedoch Träger nicht nur des Bildlichen, sondern „zugleich auch Träger des Affektausdrucks“ sind (29; vgl. dazu auch 33, 35, 55). Durch Wahl und Anwendung der Figuren drückt der Komponist nicht nur den „sensus“ (den positiven Inhalt der Worte), sondern auch den „scopus“ (den hintergründigen Sinn des Textes) aus (26; vgl. 75, 80, 86). Damit wird er also zum Nachdichter (wenn man dieses Wort nicht im romantischen Sinne nehmen will), der die Bilder und Affekte, die im „sensus“ des Textes vorgegeben sind, in musikalische Vokabeln und Formeln übersetzt, darüber hinaus aber zum Prediger, Lehrer und Deuter, der durch seine Mittel auch den „scopus“ enthüllt, d. h. etwas hinzutut, was nicht in den Worten des Textes steht, was aber seiner eigenen (oder der von anderen vorgedachten) Auffassung des Textes entspricht (s. z. B. das letzte Beispiel bei Sch., „Können Tränen meiner Wangen“, 78ff.). Bachs Absicht ist, „den Glaubenssatz oratorisch zu verdeutlichen (docere) und durch musikalische Oratorie die Hörer zu ergreifen (movere)“. „Nichts

liegt Bach ferner, als durch Musik Dogmen symbolisch erklären zu wollen“ (49). So wird in manchen Fällen aus der Komposition geradezu ein „Lehrstück“, das den Hörer über den wahren Sinn der Vorgänge oder Worte aufklären soll (68 ff.; 77 f.). Auf dem Wege über die „Loci topici“ (die Kuhnau und Heinichen besonders gelehrt haben) gelangt Bach zur „Inventio“ der Figuren; aus dieser „Findung“ und aus der Anwendung ergibt sich, was Bach gewollt und gemeint hat. Doch erkennt Sch. weitblickend, daß Feststellungen dieser Art nicht Endzweck bleiben dürfen, „obwohl man sich nicht genug in ihnen üben kann“. „Das eigentliche Ziel ist die musikalische Hermeneutik“, die dazu führen könnte, daß „auf diesem Wege einmal das ganze Werk Bachs und der anderen großen Meister seiner Zeit neu interpretiert werden kann, und zwar genauer und sicherer als bisher“ (86).

Hinzufügen möchte der Referent, daß A. Sch. mit seiner geistreichen und scharfsinnigen Studie nicht nur die Interpretation Bachs und anderer Meister bemerkenswert gefördert, sondern einen für alles musikalische Verstehen (und nicht nur für den Barock) grundlegenden Fragenkomplex in höchst anregender und fruchtbarer Weise neu belebt hat: die Frage, was der Komponist aus seinem Text in Musik ausdrückt, was für Mittel ihm dienlich sind, inwieweit er Herr oder Diener seines Textes ist, was er bezweckt, welche Seiten im Rezeptionsvermögen des Hörers er anspricht, usw. Auch weitere historische Perspektiven eröffnen sich. So wird es zum dringenden Desiderat, die Herkunft und das Nachleben der Figuren zu erforschen (die Exclamatio der aufspringenden kleinen Sext könnte noch als Weheruf bei jedem Romantiker stehen; die Suspiratio gibt es schon zu einer Zeit — mindestens um 1500 —, für die wir bisher

nicht über oratorisch-musikalische Figuren unterrichtet sind; vgl. S. 21, Anm. 20 und 22, Anm. 26). Ferner wird z. B. die Frage brennend, in welchem Grade für Bach ein bewußtes Neuschaffen aus einer versinkenden Vergangenheit musikalischer Rhetorik heraus oder eine nicht bewußte (s. S. 25, Anm. 35), stehende Gewohnheit, in dieser Figuresprache zu reden, eine Art „figürlicher Umgangssprache“, anzunehmen ist, eine Frage, die nur durch eine umfangreiche Analyse an Vergleichswerken aus Bachs Jugendzeit und Umgebung beantwortet werden kann. Angesichts der von Sch. wiederholt getroffenen Feststellung, daß der konkrete Sinn der Figur nur im Einzelfalle und nur durch exakte Analyse ermittelt werden kann, erhebt sich auch die Frage: Kommen gleichartige Figuren mit anderem Sinn oder ohne eine definierbare Bedeutung vor? M. a. W.: hat Bach sich immer dieser „öffentlichen“ (67) Redeweise bedient, die nichts „Persönliches“ und „Privates“ (ebenda) enthält, oder ist das für ihn nur eine unter mehreren möglichen Arten, sich zu geben, gewesen?

Was an der komprimierten und durch Knappheit einprägsamen kleinen Schrift besonders wohlthuend berührt, ist die vorsichtige Zurückhaltung des Verf., der genau weiß, in welches Dickicht einzudringen er unternommen hat. Zu den Grundfragen, auf die jede musikalisch-rhetorische Untersuchung hinführt, hat Sch. daher mit Recht sehr vorsichtig abwägend Stellung genommen: In welchem Verhältnis steht die Figurenpraxis (und mit ihr die ganze musikalische Oratorie) zu Affektausdruck und Nachahmung? Bildet sie ein Mittel zu deren Verwirklichung, oder will sie selbstwertige „Klangrede“ sein? Wie verträgt sie sich mit der Zahlensemantik und Zahlenallegorik (s. S. 82)? Vor allem: schließen Symbolik und Oratorie einander aus? Schmitz

scheint dieser Meinung zu sein: „Bei dieser Art von Betrachtung wird . . . klar, daß die . . . Symbolhypothese . . . einschrumpft. Ich weiß nicht, worauf sie sich in der wortgebundenen Musik Bachs noch stützen könnte“ (82). Wenn der Referent recht sieht, so wird durch diese Untersuchungen doch nur Scherings „Symbolhypothese“ ausgeschlossen, mit vollem Recht, denn sie war ja keine echte „Symbolik“. Wenn unter „Symbol“ ein echtes „Sinnbild“ verstanden wird (wie z. B. der Fisch für Christus; musikalisch etwa: Sonne=sol=g, also Sinnbilder, deren „Zeichensinn“ gewußt werden muß), oder wenn man unter musikalischen Symbolen „Urentsprechungen“ versteht (wie Steigen, Fallen, Kreisen), so werden doch beide Arten von Symbolen durch die Figuren nicht ausgeschlossen. Es fragt sich nur, wie sich die Oratorie zur Symbolik verhält. Geht die musikalische Symbolik (beider Arten) in ihr auf? Oder besteht sie weiter neben der „Klangrede“ des Barock? Es bleibt deshalb eine gewisse Unsicherheit oder vielleicht sogar ein innerer Widerspruch bestehen, wenn es bei Sch. (S. 55) heißt: „Wer so . . . (gewisse Figuren) . . . anwendet, und das tut auch Bach, bleibt bei Grundmerkmalen der Ton- und Musikerschei-nung, bei ‚Urentsprechungen‘, treibt noch keine ‚Symbolik‘. Und wer sie so in der Oratorie anwendet — das tut Bach ebenfalls —, drückt sich bildhaft und mit Affekt aus, nicht symbolisch.“ Der Referent wünscht, nicht mißverstanden zu werden; er denkt nicht daran, dem Autor „Fehler ankreiden“ zu wollen. Er möchte vielmehr zeigen, wie ungeklärt noch die Abgrenzung zwischen den verschiedenen existierenden Schichten musikalischer Zeichengebungen ist. So kann z. B. weiter gefragt werden, ob die Unverträglichkeit zwischen Oratorie und Pietismus (67) nicht ähnlich auf der Unklarheit bisheriger Ab-

grenzungen beruht. Eine Fülle von Anregungen und Ansporn geht von der kleinen Schrift aus; man sähe nichts lieber, als daß ihr Autor es unternähme, seine Methode nun einmal über die wenigen Beispiele hinaus an systematischen Reihenuntersuchungen zu erproben.

Friedrich Blume

Walther Vetter: Der Kapellmeister Bach. Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1950. 405 S.

Die landläufige Bachinterpretation ist häufig geneigt, die Köthener Tage lediglich als „Intermezzo“ zu deuten und den eigentlichen Bach ausschließlich in der Person des Thomaskantors zu sehen. Das ist um so erstaunlicher, als unsere Aufführungspraxis mit Ausnahme einiger Großwerke gerade Bachs Köthener Schaffen in den Vordergrund stellt oder zumindest Werke, die — im Sinne Veters — dem Geist von Köthen verpflichtet sind, während sie die für den „Thomaskantor“ bezeichnenden Kantaten weitgehend ignoriert. Wenn nun neuerdings zwei Bachforscher wie Friedrich Smend und Walther Vetter, beide von ganz verschiedenen Punkten ausgehend, zu der Erkenntnis kommen, daß der Köthener Zeit Bachs eine erheblich größere Bedeutung beizumessen ist, so wird eine gründliche Revision des Kapitels „Köthen“ in unserer Bachforschung unvermeidlich. Dabei wird zu zeigen sein, daß Köthen für Bach keineswegs ein Abweichen von seinem eigentlichen Ziel, ein Sichuntreuwerden bedeutet, dafür aber eine wesentliche Bereicherung der künstlerischen Möglichkeiten.

V.s Bachbuch will nun keine neuen Forschungsergebnisse zur Köthener Lokalgeschichte vermitteln, und die stark der Hermeneutik verpflichteten Werkbesprechungen dienen, unter

Vermeidung der Eintönigkeit schulmäßiger Systematik, nur der jeweiligen Beleuchtung eines bestimmten Sachverhalts: der Nachdruck der gesamten Ausführungen liegt auf der Deutung, der Kommentierung, der Auslegung alles dessen, was für den Begriff „Köthen“ in Bachs Lebensweg und -werk bezeichnend ist. Das bedeutet in erster Linie eine Auseinandersetzung mit der Frage der Stellung Bachs zu den Konfessionen und zur Welt, also mit dem Problem Geistlich—Weltlich, die das ganze Buch durchzieht und unter deren Blickpunkt die Köthener Werke behandelt werden. Freilich weiß der Verf. und vergißt das nicht zu betonen, „daß Bach Zeit seines Lebens die Unterscheidung weltlich—kirchlich, wie man sie vom grünen Tische aus zu treffen pflegt, überhaupt nicht kannte“; indessen, was für Bach selbstverständlich war, ist uns heute ein „ungemein schwieriges Problem“, ein „heißes Eisen“ geworden angesichts der akuten Frage, ob Bach nur vom lutherischen Christen oder auch vom Außenstehenden bis in seine letzten Tiefen verstanden und nach-erlebt werden könne.

Mit sprachlich gewandten und treffenden Formulierungen weiß der Verf. nun die Musik „zu Gottes Ehren“ als selbstverständliches Grundanliegen Bachs aufzuzeigen, eine Kategorie, außerhalb deren es für Bach überhaupt keine diskutierbare Musik gibt, innerhalb deren aber kirchliche und profane Musik gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die Stichhaltigkeit dieser These wird an jedem der behandelten Werke erprobt und dabei die fröhliche Weltoffenheit, Sinnenfreude und die naive, von Spitzfindigkeiten ferne Gläubigkeit zumal des Köthener Bachs dem Leser vor Augen gestellt.

Der Überzeugungskraft dieser Grundthese tut es keinen Abbruch, wenn wir in Einzelinterpretationen dem

Verf. nicht auf allen Wegen zu folgen vermögen. V. selbst hat mit gutem Grund eine gewisse Einseitigkeit für sich in Anspruch genommen durch den Vergleich seiner Ausführungen mit der Betrachtung einer Plastik, die stets nur von einer Seite gesehen werden könne, deren Betrachtung sich aber nicht nur auf die „Schau-seite“ beschränken dürfe. — So muß es uns z. B. wundernehmen, wenn das „Orgelbüchlein“ als „nicht für die Kirche geschrieben“ bezeichnet wird und für „Musiker, gleichviel welcher Konfession“ (S. 102). Bachs Universalität äußert sich doch wohl auch darin, daß er den Unterrichtsstoff nicht als abstraktes Etüdenwerk à la Czerny darbietet, sondern aus der reichen Praxis seiner Weimarer Organistenjahre für die Praxis des „anfahenden Organisten“ schreibt, so daß die Gegenüberstellung: Unterrichts- (= weltliche) und Kirchenmusik hier doch nicht aufgeht. — Dasselbe gilt mutatis mutandis auch für die Charakterisierung des 3. Teils der Klavierübung als „keine Musik für die Öffentlichkeit, auch nicht für die Gemeinde“ (S. 296). Dann hätte der wirtschaftlich denkende Bach sie wohl schwerlich stechen lassen!

Als wesentliche Quelle zur Erkenntnis seiner Geistigkeit sind Bachs eigene schriftliche Äußerungen zu werten. Unter ihnen ragen zwei hervor: das Mühlhäuser Entlassungsgesuch von 1708 und der Brief an seinen Jugendfreund Erdmann von 1730. Beide stellt der Verf. in den Mittelpunkt seines Blickfeldes, auch sie gilt es richtig zu interpretieren. Mit Recht warnt V. vor einer Bagatellisierung des Erdmannbriefes: „er ist die wohlüberlegte und sorgfältig stilisierte, kraft- und saftvolle Bekundung eines eindeutigen Standpunktes“. Ob es jedoch methodisch möglich ist, in dem Mühlhäuser Satz vom Endzweck einer regulierten Kirchenmusik die Betonung „einmal auf reguliert, zum andern

auf den Bemühungen um die Dorfschaften und drittens auf der Organisation des Repertoires“ gelegt zu sehen (S. 69), während sich das Wort „Kirchen-“ nur per Zufall eingeschlichen habe, weil Bach gerade in kirchlichen Diensten stand, scheint doch fraglich. Der Referent ist der Ansicht, daß das Mühlhäuser Wort vom Endzweck mangels überlieferter authentischer Betonung nur in seinem tatsächlichen Wortlaut interpretiert werden darf¹, wobei dann lediglich die Frage gestellt werden kann, ob wir in ihm tatsächlich mit V. „Bachs feierliche Festlegung seines musikalischen Lebenszweckes“ (S. 6) zu sehen haben oder vielleicht nur das Ziel, das ihm in seiner Mühlhäuser Organistenstellung vorschwebte — offenbar nach vorheriger Abrede mit dem Rat, denn Bach schreibt an ihn: „zu Gottes Ehren und Ihren Willen nach . . .“ Deutet man das Wort jedoch in seinem letztgenannten Sinne, so kann daraus nicht abgeleitet werden, daß Bach auch in Köthen seinem Endzweck treu geblieben sei, indem er eine „regulierte“ Musik schrieb, wie der Verf. das zu beweisen sucht. Die Anlage des Buches ist echt „ba-

chisch“: im Mittelpunkt des Werkes steht Köthen, flankiert von der Behandlung der Zeit vor und nach Köthen, während die Schilderung des Bachbildes im Wandel der Geschichte in zwei Hauptstücken die Rahmentheile liefert. V.s dialektisch geschliffene Formulierungen sind geeignet, dem Werk einen großen Freundeskreis zu sichern, sie machen die Lektüre bei aller Ausführlichkeit niemals ermüdend. Die Zusammenfassung der Anmerkungen am Schluß des Buches sowie den Verzicht auf Anführungsstriche bei kürzeren Zitaten muß der Wissenschaftler dem klareren Schriftbild zuliebe hinnehmen, dem Laien werden sie willkommen sein. Ausführliche Register befriedigen auch höchste Ansprüche.

Manchen Gewinn wird der Leser von den der Werkbeschreibung gewidmeten Partien des Buches haben. Gleich das erste eingehender behandelte Werk, die Jagdkantate von 1716, gibt bedeutsamen Aufschluß über Bachs kantablen Rezitativstil sowie im besonderen die Melodik des jungen Bach, als deren spezifisches Kennzeichen V. die der Kernmelodie innewohnende „leis vibrierende Sentimentalität“ anspricht. Desgleichen finden wir hier eine eingehende und erkenntnisreiche Gegenüberstellung der beiden in der Pfingstkantate Nr. 68 wiederverwendeten Arien in Urform und Parodie. — Nicht von der gleichen Überzeugungskraft sind die Ausführungen über die Kantate „Wer sich selbst erhöht“ (Nr. 47), der ebenfalls ein besonderes Kapitel gewidmet ist. Diese Kantate wird von der heutigen Bachforschung nicht mehr der Köthener Zeit zugerechnet (A. Heuß 1933, R. Steglich 1935, W. Neumann 1938), ihre Einreihung an dieser Stelle hätte daher zumindest einer Rechtfertigung bedurft. Auch stilistisch kann sie nicht als bezeichnend für Köthen in Anspruch genommen werden, da die in ihrem Chor zutage

¹ Ich glaube, daß Bach unter „regulierter Kirchenmusik“ so viel wie „regelmäßige Kantatenaufführungen“ verstanden habe (die Bedeutung „Musik“ = Figuralmusik mit Instrumenten, also nach heutigem Sprachgebrauch „Kantate“, ist durch Bachs Mühlhäuser Orgelentwurf belegt), d. h. also Kantaten nicht ausschließlich zu besonderen Anlässen (z. B. Ratswechsel) aufführen wollte. Trifft diese Deutung zu, so sind Bachs Köthener Werke das genaue Gegenteil und wären etwa als „akzidentielle Hofmusik“ zu bezeichnen, da sie, anstatt der strengen Reguliertheit des Kirchenjahres zu folgen, den jeweiligen Erfordernissen des Hofes (Festlichkeiten, Geburtstage usw.) oder auch des persönlichen Lebens (Unterricht Friedemanns, Musik mit Anna Magdalena usw.) angepaßt waren. Sätze wie „Die Freude und das Glück, die Fröhlichkeit und das Licht sind reguliert, des Meisters Endzweck taucht im Hintergrunde auf“ (S. 267) verlieren dann ihre Berechtigung.

tretende einheitliche Haltung bereits in den letzten Weimarer Kantaten (70, 186, 147) und gleicherweise in denen der Leipziger Zeit ausgebildet ist. — Dankbar wird man die eingehende Behandlung der Köthener Klavierwerke verzeichnen, besonders die Gegenüberstellung der Inventionen und der Präludien des Wohltemperierten Klaviers mit den im Klavierbüchlein für Friedemann enthaltenen Fassungen, die zu aufschlußreichen Feststellungen Anlaß gibt; aber auch die ausführlichen Darlegungen über das Wohltemperierte Klavier selbst enthalten viel Bedeutsames. Wenn der Verf. freilich, um die Weltlichkeit des Wohltemperierten Klaviers (an der ohnedies niemand zweifelt) recht zu betonen, feststellt, die Kirchenmusik sei „an der Frage, ob man sämtliche Tonarten praktisch verwerten könne, völlig uninteressiert“ gewesen (S. 163), so ist demgegenüber darauf hinzuweisen, daß gerade das Nebeneinander von Chorton (Orgel) und Kammerton (Holzbläser) in der Kirche die Forderung nach temperierter Stimmung zum akuten Problem machte, so daß vermutlich sogar gerade die Kirchenmusik den Stein ins Rollen brachte. Von einem „spezifisch Köthener Problem“ kann man hier also nicht sprechen. Wesentlich ist jedoch wieder der Hinweis des Verf. auf die Zukunftswirkung, die gerade dieses Werk in besonderem Maße ausgeübt hat (und noch ausübt).

Den Schluß des Köthener Hauptstücks nehmen die Ouvertüren und Brandenburgischen Konzerte ein, deren ausgeprägter Orchesterstil mit treffenden Worten gekennzeichnet wird. Der anapästische Rhythmus wird als ein sämtliche Konzerte durchpulsender Grundrhythmus bezeichnet, der „Ton- und Klangkult“ als „spezifisch Köthensches Stilmoment“ gesehen (besser: des jungen Bach überhaupt) und die „Konzert-

fuge“ in ihrer stilistischen Eigenständigkeit charakterisiert. Daß die „motivische Arbeit“ von Bach wesentlich gefördert wird, erkennt der Verf. als wichtig; vielleicht wäre hier eine noch etwas eingehendere Abgrenzung gegenüber der sogenannten „thematischen Arbeit“ zweckmäßig gewesen als durch die Feststellung, daß die motivische Arbeit „durch eine gewisse Schwere und Derbheit ausgezeichnet und eine Funktion weniger des Temperaments als des Willens“ sei (S. 201f.). Ist doch gerade die Durchführungskunst der klassischen Sonatensätze in der Regel durch die Aufspaltung des Themas in Motive gewonnen, so daß auch für sie die Kennzeichnung als „motivische Arbeit“ nicht unbegründet wäre. Dazu bedarf es deutlicher Herausstellung der Unterschiede.

Auch in den Leipziger Jahren sieht der Verf. die Köthener Zeit Bachs nachwirken. So konnte die „Klavierübung“ entstehen, der 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers und schließlich das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Vielleicht wird auch die Bachforschung künftig noch manche Werke ähnlichen Charakters in die Köthener Zeit selbst zurückdatieren müssen, so z. B. die Urformen einiger Klavierkonzerte oder noch weitere Kantaten.

Wenn beim Durchlesen dieses Buches noch ein Wunsch unerfüllt blieb, dann vielleicht der nach einer etwas vollständigeren Würdigung der in Köthen entstandenen Werke. Wenn der Köthener Bach als der „Meister der Musica pura“ (S. 350) gefeiert wird, so überzeugt das nur nach einer irgendwie gearteten Stellungnahme zu der Tatsache, daß Bach außer der vermutlich nicht in Köthen entstandenen Kantate 47 und der relativ flüchtig erwähnten Kantate 173a noch die Kantaten

Die Zeit, die Tag und Jahre macht (134a),

Der Himmel dacht auf Anhalts

Ruhm und Glück (Urform zu 66),
Weichet nur, betrübte Schatten
(202, vermutlich Köthener Zeit),
ferner die verlorenen Urformen zu
den Kantaten

Erwünschtes Freudenlicht (184),
Auf, mein Herz, des Herren Tag (145)
sowie die nur dem Text nach erhaltenen
Kantaten

Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen,
Dich loben die lieblichen Strahlen
der Sonne,

Heut ist gewiß ein guter Tag²
in Köthen komponiert hat, die der Verf. mit keinem Wort erwähnt. Gerade bei der Betonung des Problems Geistlich—Weltlich wäre es wichtig gewesen, darauf hinzuweisen, daß Bach auch im Köthener Gottesdienst mindestens eine Kirchenkantate aufgeführt hat, eine Tatsache, die bei der Interpretation der Worte, daß es ihm „anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, doch wohl in Rechnung zu ziehen ist. Ferner wäre durch eine Betrachtung dieser Werke eine fester fundierte Erkenntnis des Köthener Kantatenstils möglich geworden (der sich z. B. in verstärktem Eindringen von Suitenelementen in die Kantate äußert).

Bei alledem haben wir jedoch hier ein Bachbuch vor uns, das durch seinen erfrischenden und unpedantischen Ton geeignet ist, innerhalb einer größeren Leserschaft zahlreiche Vorurteile zu revidieren und der Forschung mancherlei Anregungen zu bieten. Alfred Dürr

² Genannt werden hier nur Kantaten, deren Köthener Entstehung bei der Abfassung des Buches nachgewiesen war (meist durch Fr. Smend, Kantatenheft VI). Übrigens wird auch die Entstehung der Kantate 173 um 1730 und die S. 266 daraus gefolgerte Entstehungsgeschichte durch die Forschungen Smends (Kantatenheft V, S. 24 f.) unwahrscheinlich. Sie dürfte bereits spätestens 1726 geschrieben worden sein.

Hans Engel: Johann Sebastian Bach. Berlin, Walter de Gruyter 1950. XI, 252 S. 8°. Mit 3 Abb., zahlreichen Notenbeispielen, 1 Kartenbeilage und 2 Stammtafeln.

Dieses Buch ist zweifellos die für die Allgemeinheit bedeutsamste Bach-Veröffentlichung des Jahres 1950, weil hier die bisherigen Ergebnisse der Bachforschung in allgemein verständlicher Weise knapp und sehr klar formuliert zusammengefaßt werden sowie eine eingehende Beschreibung der Werke Bachs gegeben wird, der zwei Drittel des Buches gewidmet sind. Es handelt sich hier also um eine neue Gesamtschau Bachs, die sich in erster Linie auf seine Werke erstreckt und dabei nicht nur den Stand der neueren Forschung wiedergibt, sondern viele neue und eigene Gesichtspunkte bringt.

Das erste Drittel des Buches nimmt eine zusammengefaßte Lebensbeschreibung Bachs ein, aus der hier einige Punkte angeführt seien. So erscheint besonders beachtlich der Hinweis, daß das von den Weimarer Hofmusikern getragene „Heyducken-Habit“ eine kostbare Uniform adliger Ungarn gewesen ist, also keine Lakaienkleidung, wie man bisher so oft angenommen hat. Bach war also kein unterdrückter „Lakai“ an diesem Hofe, genau so wenig wie in Köthen, wo er eine Bezahlung erhielt, die der des zweithöchsten Hofbeamten, des Hofmarschalls, entsprach. Zur Äolus-Kantate, auf deren reizende Naturschilderungen von Engel hingewiesen wird, muß ergänzend bemerkt werden, daß der in dieser Kantate gefeierte August Friedrich Müller in Leipzig nicht Professor der Philosophie, sondern der Botanik gewesen ist, so daß die auf die Pflanzen einstürmenden Winde dieser Kantate unmittelbar mit dem Fach des Professors in Beziehung gesetzt worden sind: Nach der Beruhigung der Winde können die Pflanzen wieder in Ruhe

gedeihen. Bach schuf also keine unverbundliche Allegorie, sondern eine klare Lebensbeziehung. (Den Nachweis hierfür konnte ich erbringen in dem Aufsatz „Bach und die Universität Leipzig“ in der Bach-Festschrift 1950 des Leipziger Verlages Volk und Buch.)

In dem Kapitel „Bachs Um- und Nachwelt“ gibt E. einen ausgezeichneten Überblick über die Nachwirkung Bachs bis zur Gegenwart. Ob bei der Übernahme Bachscher Formen und Themen von modernen Komponisten wie Strawinsky eine Bach „ganz entgegengesetzte“ Geistesart vorliegt, wie E. annimmt, mag bezweifelt werden, denn seit den Bacheinflüssen ist bei Strawinsky (etwa seit dem Jahre 1925) ein besonderes Streben nach einer „neuen Ordnung“ zu bemerken, die dem Geiste Bachs und der Barockzeit doch stark verpflichtet zu sein scheint.

Die Besprechung der Werke Bachs wird durch das Kapitel „Stil und Geist“ eingeleitet, in dem darauf hingewiesen wird, daß die religiösen Vokalwerke den größten Raum im Schaffen Bachs einnehmen. Durch die Texte und die liturgische Verwendung aller dieser Werke im Gottesdienst sind sie völlig an Christentum und protestantischen Glauben gebunden, Todesmystik und Glaubensgewißheit bilden den Mittelpunkt für Bachs Musik. E. weist besonders auf die Bedeutung der barocken Affektenlehre für Bach hin, er zeigt an Beispielen der Tonmalerei, daß Bach diese bildhaft als Vergleich verwendet — im Gegensatz zu der später bei Beethoven als „Empfindungsausdruck“ üblichen Tonmalerei. Bedeutsam die Hinweise auf den kammermusikalischen Stil aller Bachschen Werke sowie auf den Konzertstil, der selbst in die Rezitative Bachs eindringt.

Heute schätzen wir an Bach wieder besonders die großen, klaren archi-

tektonischen Bauformen, die E. an einer ganzen Anzahl der größeren Vokalwerke nachweist, unter Verwendung anschaulicher graphischer Darstellungen. Bedeutsam ist meist das Hervortreten eines Mittelstücks (z. B. in der Messe und in den Passionen) — nahe liegt ein Vergleich mit der barocken Architektur, die Ähnliches zeigt. Selbst bei zahlreichen Übernahmen (Parodien) aus anderen Werken berücksichtigt Bach die einheitliche und klar aufgebaute Gesamtgliederung (z. B. in der Messe). „Übertreibende Gestik und Plastik“ des Spätbarock weist E. in den großen Intervallen der Bachschen Rezitative nach, denen er die viel schlichteren Beispiele (mit kleineren Intervallen) des frühbarocken Heinrich Schütz gegenüberstellt.

In Bachs Orgeltokkaten weist E. auf die thematischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen derselben hin, wofür Buxtehude bereits Vorbilder lieferte. Die Bezeichnung der Inventionen wie des Wohlt. Klaviers als „Zeitvertreib“ in den Vorworten Bachs will E. als zeitbedingte Huldigung an den Leser erklären — jedoch läßt sich daraus auch ersehen, daß der Begriff des Zeitvertreibs damals noch nicht als „Zerstreuung“ wie in der Neuzeit aufgefaßt wurde, sondern als geistige Vertiefung im Sinne des reinen Spieles, eine Forderung, die heute auch wieder erhoben wird.

Bei der Besprechung der Werke Bachs gibt E. viele neue Hinweise, sei es auf die Polyrhythmik der Couranten, auf den Konzertstil des großen Es-Dur-Präludiums für Orgel oder die Deutung der f-moll-Sonate für Violine und Klavier als eines in romantische Ausdrucksbereiche vordringenden Werkes, das enge thematische Beziehung zur Motette „Komm Jesu“ hat. Ob man hier wirklich schon von Romantik sprechen kann, oder ob nicht die ganze Instrumentalmusik

der Barockzeit mit derartigen Ausdrucksymbolen beladen ist, die oft auch aus der Welt der Oper stammen, das müßte vielleicht einmal speziell untersucht werden. In den Konzerten Bachs weist E. einen kammermusikalisch-kontrapunktischen Charakter nach, der im Gegensatz zur wuchtigen Breitflächigkeit der gleichzeitigen Italiener steht.

Der kammermusikalische Stil muß auch in der „Aufführungspraxis“ der Bachschen Werke Anwendung finden, der E. ein abschließendes Nachwort widmet. Überraschend ist dabei die Forderung, daß auch bei Bach die originalen Notenwerte oft einer Ergänzung oder Veränderung bedürfen, freilich nicht im Sinne romantischer Dynamik, sondern durch Vorschläge, Verzerrungen, rhythmische Veränderungen wie etwa auch die Werke Händels, wennn auch nicht so stark wie diese, da Bach ja gerade derartige Verzerrungen oft schon selbst ausgeschrieben hat.

Die Karten des Anhangs geben die Wirkungsstätten Bachs sowie die Quellen des Stils seiner Orgelwerke an, die Stammtafeln zeigen die gesamte Musikerfamilie Bach mit allen Vorfahren und Nachkommen bis zur Gegenwart. Bedauerlich sind die vielen, oft sinnentstellenden Druckfehler. Es ist unverständlich, daß diese stehen bleiben konnten!

Hellmuth Christian Wolff

Rudolf Steglich: Wege zu Bach. (Deutsche Musikbücherei, Band 65), Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1949.

Die Wege, die der Verf. meint und beschreibt, sind Wege zum lebendigen Verständnis der geschichtlichen Persönlichkeit Bachs, zum Singen, Spielen und Hören seiner Musik. Die Wegweiser: persönliche Bemerkungen des Meisters, Berichte seiner Schüler und Zeitgenossen, Aspekte Forkels. Die Darstellung zielt ins-

besondere auf eine Erklärung der „kantablen und sprechenden Art“ und der rhythmischen Grundbewegung ab. Die Analysen ausgewählter Tonsätze und Werke, die diese Züge erläutern, verraten künstlerisches Fingerspitzengefühl, schreiten vom Einzelnen zum Ganzen fort und beleuchten hinwiederum das Einzelne vom Ganzen her. Die Absicht des Verf. ist eine kunstpädagogische. Sie bekundet sich auch im sprachlichen Stil. Aber diese erzieherische Intention bleibt im engsten Kontakt mit der Musikforschung, und deshalb weisen wir auch an dieser Stelle dankbar auf das Büchlein hin.

Die Drucklegung vollzog sich offenbar etwas eilig. So sind Fehler stehen geblieben, die sich bei normalem Gang des Korrekturlesens leicht hätten beseitigen lassen. Sehr sorgfältig ausgewählt sind im Anhang Dokumente des Lebens und Stimmen der Nachwelt.

Arnold Schmitz

Rudolf von Ficker: Johann Sebastian Bach, Erbe und Besinnung. Rede, gehalten anlässlich des 478. Stiftungstages der Ludwig-Maximilians-Universität zu München (Ingolstadt). München, Verlag R. Oldenbourg 1950 (Münchener Hochschulschriften 10, S. 9—20).

Ausgehend von einem Vergleich der Erscheinungen Bachs und Händels und der Verschiedenartigkeit ihrer Nachwirkung in den letzten zwei Jahrhunderten, versucht der Verf. die Frage zu beantworten, was (im Gegensatz zu der kontinuierlicheren Hochschätzung Händels) dem Werke Bachs seit 1850 jene wachsende Aktualität verschaffte. Die Gründe dafür werden nicht allein im rein Musikalischen gesehen, sondern in der Tatsache, „daß mit dem Erbe Bachs bestimmte geistige Kräfte überliefert sind, die der Musik unserer Zeit abhanden gekommen sind, deren sie in- dessen als Ergänzung oder sogar als

Ersatz dringend bedürfte“. Ein Vergleich der Musik Bachs mit der der Hochgotik zeigt denselben (den Nachfahren unverständlichen) „Dualismus zwischen der stets gegenwärtigen Idee des Göttlichen, symbolisiert durch den entlehnten Choral, und dessen naturalistischer Umhüllung oder Umgestaltung, wobei der Anwendung aller subjektiven künstlerischen Freiheiten keine Grenzen gesetzt sind“, während die Begriffe „Geistlich“ und „Weltlich“ noch nicht als Gegensätze empfunden werden. Diesem geistigen Erbe Bachs gegenüber ist seine Unterordnung unter die ästhetischen Forderungen seiner Zeit mehr äußerlicher Natur. Und erst recht mußte seine Kunst einer Nachwelt verschlossen bleiben, die „die schöpferischen Kräfte in freier innerlicher Auseinandersetzung mit der bannenden Gewalt genialer Umgebung zu bezwingen“ suchte.

Alfred Dürr

Gustav Fock: Der junge Bach in Lüneburg 1700 bis 1702. Verlag Mersburger & Co., Hamburg (1950). 8°, 119 S. und 7 Abb.

Gründliche Aktenforschung in den Lüneburger Archiven hat es Fock ermöglicht, die Kenntnis des Lüneburger Musiklebens bis ins 18. Jahrhundert und damit die Kenntnis der Umwelt des Primaners Bach in den Jahren 1700 bis 1702 und der von ihr ausgehenden Bildungserlebnisse dankenswert zu fördern über das hinaus, was Junghans und danach Spitta und Terry berichtet haben. Noch ergiebiger, als es bisher geschah, wertet Fock zunächst die für die musikalische Tradition an St. Michaelis wichtigsten Dokumente aus: die bei der Umwandlung des Klosters in eine Ritterakademie (neben der die Michaelisschule als Lateinschule für Bürgerliche weiterbestand) 1655 revidierten *Leges pro Symphoniaciis* und die Vesper- und Mettenordnung von

1656. Das Kapitel „Umwelt und Einflüsse“ gilt dann hauptsächlich dem aus etwa 15 Sängern, darunter 12 Freischülern bestehenden Mettenchor, dem die Unterstützung und Erweiterung des Gesanges der Klosterherren und Ritterakademiker oblag, ferner dem Unterricht an der Michaelisschule und deren Kantorei, deren Kern der Mettenchor war. Schließlich geht Fock den weiteren Bildungsmöglichkeiten im Kloster und den etwaigen Anregungen durch die Lüneburger Organisten Böhm und Löw nach.

Aus den zwei Jahren, die Bach in Lüneburg verbrachte, hat freilich auch Fock außer jenen ersten zwei der monatlichen Mettengeldabrechnungen, an denen Bach beteiligt war, vom April und Mai 1700, keine weiteren Dokumente mit Bachs Namen finden können. Daß Bach und sein Schul- und Wandergenosse Erdmann als Neuankömmlinge nicht gleich das Konzertistenhonorar von 16 guten Groschen erhielten, ist gewiß nicht verwunderlich, zumal da noch ein guter, eingewöhnter Diskantkonzertist vorhanden war. Daß man ihnen aber auch nicht den eigentlichen Anfängersatz von 8 Groschen gab, sondern 12, deutet darauf hin, daß man sie nicht gering schätzte.

In allem weiteren sind nach wie vor nur Vermutungen möglich. So über besondere Verwendungen Bachs in Schule und Chor, etwa als Positiv- oder Orgelspieler, als Violinist oder späterhin etwa als Präfekt. So auch über Anregungen durch die Musikalienschätze des Klosters, die der Kantor einem (schon angesichts des brüderlichen Notenschanks in Ohrdruf) besonders Lehrbegierigen gewiß nicht vorenthalten hat. Daß die Notenbibliothek dem Kloster und nicht der Michaelisschule gehörte, konnte dem bei der engen Verflechtung beider nicht im Wege sein. So wäre eine ausführliche Mitteilung über die Bi-

bibliotheksbestände nur erwünscht gewesen, zumal da das Schulprogramm des Johanneums von 1870, in dem Junghans deren Kataloge mitteilte, vielerorts schwer erhältlich ist. Daß für den starken Einfluß Böhms schon Bachs frühe Orgelwerke zeugen, daß dagegen Löw (oder Löwe, wohl je nachdem er sich als Sohn eines sächsischen Gesandten in Wien wienerisch oder sächsisch nennt) als Anreger weniger in Frage kommt, darin ist Fock gewiß zuzustimmen.

Erstmal weist Fock dann auf zwei Männer hin, die für den lehrbegierigen jungen Bach besonders bedeutsam gewesen sein dürften: Johann Balthasar Held und Thomas de la Selle. Der erste war ein in Danzig, Stettin, Lübeck, Hamburg, Groningen tätig gewesener, von Arp Schnitger geförderter Orgelbauer, der Orgel und Positiv der Michaeliskirche in Pflege hatte und beim Umbau des Positivs im Sommer 1701 wohl auch im Kloster selbst wohnte — eine einzigartige Gelegenheit für Bach, mit der Orgelbaupraxis besonders vertraut zu werden. Wie hätte er ohnedies bald darauf, schon als Achtzehnjähriger, auch als Orgelbausachverständiger gelten können! In anderer Weise fruchtbar mußte der nahe Umgang mit de la Selle wirken, dem französischen Tanzmeister der Ritterakademie und zugleich Celler Hofmusikus. Kommt dazu, daß die Mettenschüler mit den Schülern der Ritterakademie, die nach französisch-höfischem Vorbild zu galant'hommes erzogen wurden, ohnehin in täglicher enger Berührung lebten. In diesem Zusammenhang ist auch Focks Hinweis auf den Lüneburger Aufenthalt des Lullyschülers Johann Fischer 1701 in Lüneburg und dessen Beziehung zum Kloster wichtig. Daß Bach nach Forkel das Studium der Tanzrhythmen mit besonderem Eifer betrieb, dazu hat er also schon in Lüneburg

nachhaltige Anregungen empfangen, die in Celle — wo ihn vielleicht de la Selle einführte — nur noch durch eingehenderes Studium der französischen Orchesterpraxis ergänzt zu werden brauchten. Schon in Lüneburg selbst hat also nicht nur der künftige Kirchenmusiker Bach, sondern auch der künftige Kammerkomponist und Kapellmeister Wesentliches gelernt. Überdies weist Fock darauf hin, daß auch in Bachs von Böhm beeinflussten Choralpartiten Tanzcharaktere anklagen, wie auch in Buxtehudes Choral-Tanzsuite „Auf meinen lieben Gott“ — was also namhaften damaligen Musikern gewiß nicht, wie Fock urteilt, als stilwidrig galt.

In der Frage, wann und wodurch Bach von Lüneburg nach Thüringen zurückkam, kommt auch Fock mangels jeglicher Dokumente über Emanuels „Nescio“ nicht hinaus. Gewiß wird er damit Recht haben, daß der vorzügliche Schüler Bach nicht länger als die üblichen zwei Jahre, also bis Ostern 1702, Primaner gewesen sein wird. Doch war ein längeres Verbleiben in Kantorei und Mettenchor keineswegs ausgeschlossen, wofür Fock selbst Belege bringt.

Den dokumentarischen Wert seines Buches hat Fock erhöht durch Beigabe einer Reihe guter Abbildungen, dazu des Originaltextes jener Leges pro Symphoniacis und der Vesper- und Mettenordnung, eines die Lüneburger Zeit umfassenden Auszugs aus dem Nekrolog, der Dispositionen der Michaelis- und Johannisorgeln sowie einer Traueraria des zu Bachs Zeit amtierenden Michaeliskantors August Braun. Diese wenn auch nur fragmentarisch erhaltene Chor-Aria bezeugt durch den feinen oratorischen Ausdruck tröstenden Zuspruchs und ihren sinnvollen Aufbau, daß der junge Bach auch von ihm lernen konnte.

Rudolf Steglich

Wilhelm Martin Luther: Johann Sebastian Bach. Documenta. Hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zum Bachfest 1950 in Göttingen. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Auf den 91 Seiten, die dieser Katalog umfaßt, ist mehr gesagt als in mancher Biographie des doppelten und dreifachen Umfanges — mindestens für den, der es mehr liebt, an die Quellen selbst herangeführt zu werden als etwas aus den Quellen Zubereitetes vorgesetzt zu erhalten. Alle Bereiche des Lebens, der Werke, der Umwelt, der Wirkung und Nachwirkung Bachs bis in unsere Zeit hinein sind in den 17 Abschnitten dieses Verzeichnisses enthalten. Wenn man bedenkt, daß das Büchlein nur der Widerschein einer Ausstellung (anlässlich des Göttinger Bachfestes Ende Juli des Jahres 1950) ist und lediglich als Hilfsmittel zu deren Genuß entstand, so muß man die Fülle des Gebotenen und den Fleiß der Ausarbeitung ehrlich bewundern. Vor allem aber muß man begrüßen, mit welchem sicheren Blick für Wesentliches schon die der Katalogbearbeitung vorausgegangene Auswahl aus der unendlichen Materialfülle vorgenommen worden ist. Hier wird offenbar, daß der Herausgeber sich mit hervorragenden Kennern der Materie zu segensreicher Zusammenarbeit verband. Die Kapitel „Bachs Texte“, „Bachs geistige Welt“, „Bach im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt“ und „Briefe bekannter Persönlichkeiten über Bach“ geben in ihrer Gedrängtheit und in der Bedeutung und Leuchtkraft der einzelnen Dokumente tatsächlich einen Einblick in die wichtigsten Seiten des Bachschen Lebens und Wirkens. Ungewöhnlich für einen Ausstellungskatalog ist dabei auch die weitgehende Wiedergabe zahlreicher Texte. Aber gerade durch diese Ausführlichkeit erhält er eine Art Quellenwert

und wird von allen ernsthaft mit Bach Beschäftigten immer wieder zur Hand genommen werden.

Daß der Katalog dabei nicht auf wissenschaftliche Vollständigkeit Anspruch erhebt, bekundet der Herausgeber selbst im Vorwort. Aus allen Gebieten sind Ausschnitte gegeben — wie es ja bei dem Katalog einer Ausstellung gar nicht anders sein kann, und bei der Kürze der Zeit, die zur Abfassung des Kataloges zur Verfügung stand, war es schlechterdings unmöglich, alle einem bibliographischen oder quellenbeschreibenden Nachschlagewerk gestellten Bedingungen restlos zu erfüllen. Nicht um mahnd den Finger zu erheben, sondern nur um diese Feststellung nicht ohne Beweis zu lassen und um zugleich dem Katalog mit ein paar Anmerkungen dienlich zu sein, mögen hier einige Bemerkungen erlaubt sein.

Unter Nr. 52 ist eine Abschrift des Wohltemperierten Klaviers genannt, die von der Hand des 1732 geborenen Bückeburger Bach stammen soll. Da die Entstehungszeit der Handschrift in das Jahr 1740 gelegt wird, müßte sie von einem Achtjährigen herrühren. Nach meinen Unterlagen handelt es sich aber bei dem Manuskript P 402 um eine Abschrift des Schwiegersohnes Altnikol aus dem Jahre 1755 (vide Schlußseite von Teil 1).

Auch bei der Abschrift der 142. Kantate kann ich mich den Notizen im Katalog (Nr. 55) nicht anschließen. Die Handschrift P 1042 ist eine Kopie nach Penzel, aber nicht eine Penzelsche Handschrift aus dem Jahre 1756. Die hier vermerkte Abschrift der Penzelschen Abschrift hat A. Werner im Jahre 1843 angefertigt. — Eine ähnliche Feststellung müßte bei der Handschrift P 472 (Nr. 54) gemacht werden. Auch einige andere Hände müßten nach meinen Unterlagen, die ich freilich jetzt nicht nochmals nachprüfen konnte, anders

gedeutet werden (z. B. bei Nr. 43: Schreiber der Kirchenkantate 73 nicht Gerber, sondern Gerlach).

Und schließlich noch eine kleine Verbesserung zu Nr. 56. Die von Penzels Hand stammende Partiturabschrift (P 1061) stellt nicht das 1. Brandenburgische Konzert selbst, sondern dessen Umarbeitung zur Orchester-Sinfonie (BWV 1071) dar.

Weitere Untersuchungen und Feststellungen dieser Art müssen und sollen unterbleiben. Der anregende Katalog mit seinem ausgezeichneten Bilderanhang (Bachbildnisse!) kann in seiner Bedeutung als schnell orientierendes, Bach und seine Zeit wie in einem Brennspiegel erfassendes Dokumentenbüchlein dadurch nicht ernstlich berührt werden. Nur eine etwas kuriose Ergänzung sei mir noch zu geben gestattet: Unter Nr. 36 verzeichnet der Katalog eine Abschrift der Kaffeekantate und vermerkt dazu „Besitzer Cramry 1754“. Da mir bei der Durcharbeitung der Bachhandschriften dieser „Cramry“ öfter begegnete und da mir diese Wortbildung nicht geheimer erschien, versuchte ich das Buchstabenspiel, das ich hinter dieser merkwürdigen Bildung vermutete, zu erkennen. Statt vieler Worte gebe ich abschließend in zwei Zahlenreihen die Lösung:

3	1											4		
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m		
↓	↓	↑										↑	↓	
n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z		
				2								6		
				5	Wolfgang Schmieder									

Hans Raupach: Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen. — Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1950. 22 S. m. Titelbild und 7 Abb. 4^o.

Zum ersten Mal wird hier ein lebensgroßes Porträt Bachs veröffentlicht, das E. G. Hausmann im Jahre 1748 geschaffen hat. Das Ölbild, Eigentum von Herrn Walter E. E. Jenke

in Sutton Waldron Blandford (Dorset), befand sich bis 1937 in Bad Warmbrunn in Schlesien, seither in England, wo der Eigentümer nach seiner Auswanderung eine neue Heimat gefunden hat. Raupach gibt der schönen Reproduktion (ca. 15×19 cm) außer dem erläuternden Text sieben Vergleichsbilder mit: das Bildnis der Leipziger Thomania, jetzt im dortigen Stadtgeschichtlichen Museum, die um 1848 entstandene Kopie im Besitz der Familie Burkhardt in Leipzig¹, eine zweite Kopie, um 1830 gemalt, früher in Frankfurt a. M., jetzt in Cambridge (Sammlung „Hirsch“)², eine dritte, bis zum letzten Kriege im Besitz von Fräulein Breest in Berlin befindliche³; ferner das Bach-Bildnis von Liscewsky (1772), früher in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt, schließlich das Ölbildnis des Trompeters Reiche⁴ und das berühmte Porträt von Bachs Vater Ambrosius. — Jedes dieser Stücke erfährt in R.s Text eine Beschreibung und Würdigung, in der die Beziehungen zu dem Bach-Jenke, dem Hauptgegenstande der Untersuchung und Darstellung, nachgewiesen werden sollen. Den Abschluß bildet eine menschlich-persönliche Charakterisierung Bachs, die aus dem hier erstmalig publizierten Porträt abgelesen wird.

Die Skepsis, mit der man der Voranzeige unserer Publikation verständlicherweise begegnete, verliert sich sehr bald, wenn man die Reproduktion des Gemäldes betrachtet, und weicht völlig angesichts des Originals, das im vergangenen Sommer in der Göttinger Bach-Ausstellung gezeigt wurde⁵. Sowohl die Veröffentlichung

¹ Bach-Jb. 1914, Abb. 4.

² Ebenda, Abb. 5.

³ Bach-Jb. 1917, Titelbild.

⁴ Bach-Jb. 1918, Titelbild.

⁵ Vgl. den von W. M. Luther besorgten, vortrefflichen Katalog: J. S. Bach, Documenta. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950, S. 47. Nr. 288. — Abb. S. 119.

wie die Beschaffung des Bildnisses für die Ausstellung ist ein großes Verdienst R.s, für das ihm die Bach-Forschung wie der große Kreis der Bach-Gemeinde aufrichtigen Dank schuldig ist. Das Porträt, zweifellos von Haußmanns Hand, ist in seinem Typus dem des Gemäldes der Thomana ähnlich, des einzigen, dem bisher einwandfrei Authentizität zuzusprechen war. (Auch auf dem „Jenke“ hält z. B. der Dargestellte das Notenblatt mit dem der Mizlerschen Societät gewidmeten Kanon in der Hand.) Aber unser Bild ist im Gegensatz zu dem Leipziger vortrefflich erhalten und vermittelt einen lebendigen Eindruck, der sich steigert und vertieft, je länger man sich mit ihm beschäftigt.

Um so schwerer wiegen alle Fragen, die sich auf die Entstehung unseres Kunstwerkes und insbesondere auf sein Verhältnis zu dem Leipziger Gemälde beziehen. Auch in dieser Richtung bringt Raupachs Publikation wichtiges Material. Kleine Unebenheiten und Widersprüche im Text erklären sich daraus, daß dem Verf. manches erst während der Drucklegung zugänglich wurde, und sind nicht von Bedeutung. So ist ihm die Skizze von D. Ernst Breest über das damals in seinem Besitz befindliche Gemälde ganz entgangen, aus der hervorgeht, daß diese Kopie 1791 von J. M. David verfertigt wurde⁶. R. hat jedoch auch ohne Kenntnis des erwähnten Aufsatzes richtig festgestellt, daß das Gemälde eher aus

dem 18. als aus dem 19. Jahrhundert stamme.

Gegen bestimmte Einzelheiten der R.schen Darstellung sind kritische Einwände notwendig. An erster Stelle sei folgendes genannt, da es die Gesamtbeurteilung der Bildnis-Frage betrifft: Albrecht Kurzwelly hat den Nachweis geliefert, daß die Kopie „Hirsch“ nicht auf das Thomana-Bildnis zurückzuführen ist, daß man vielmehr eine zweite Fassung des Haußmann als Urbild des „Hirsch“ annehmen müsse⁷. R. bemüht sich, Kurzwellys Beweisführung zu entkräften. Dies ist ihm jedoch keineswegs gelungen. Er unterschätzt die Bedeutsamkeit der zwischen dem Leipziger Gemälde und „Hirsch“ bestehenden Unterschiede beträchtlich. Eine so mühevolle Abänderung wie die Umdrehung des Kanonblattes in Bachs Hand z. B. würde ein Kopist schwerlich aus eigenem Antrieb an seiner Vorlage vorgenommen haben. Nach dem Zutagekommen des „Jenke“ müssen wir daher mit dem erstmaligen Vorhandensein von drei Fassungen des Haußmannschen Bach-Porträts rechnen. Ich nenne sie:

H I: 1746 für die Mizlersche Societät gemalt, jetzt in Leipzig.

H II: Zwischen 1746 und 1748 gemalt, im Original verschollen, nachweisbar durch „Hirsch“. — Nach Kurzwellys überzeugender These ursprünglich für die Familie hergestellt.

H III: 1748 gemalt. Heute Eigentum von Walter E. E. Jenke.

Die Frage nach der ikonographischen Einordnung von H III bleibt bei R. offen. Er beschränkt sich auf die Bereitstellung von Material und überläßt die Lösung der Frage den kunst- und musikgeschichtlichen Fachleuten. Hierbei ist es ein großes Verdienst des Verf., das postume Bach-Bildnis

⁶ Bach-Jb. 1917, S. 176. Berichtigend sei zu Breests Ausführungen hier bemerkt, daß G. Pölschau nicht erst 1816, sondern schon 1813 von Hamburg nach Berlin übersiedelte, so daß die auf der Rückseite der Kopie stehende Jahreszahl (1816) den Zeitpunkt der Erwerbung des Gemäldes durch Pölschau bezeichnet. — Es ist wohl kein Zweifel, daß diese Davidsche Kopie das Berliner Bach-Bildnis ist, das Zelter kannte und in seinem berühmten Brief an Goethe vom 19. Januar 1829 erwähnt.

⁷ Bach-Jb. 1914, S. 1 ff.

Liscewskys herangezogen und darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß Bachs Gesichtszüge auf diesem Porträt denen auf H III nachgebildet sind. — Andere Vergleichsbilder bei R. sind weniger wichtig. Die Kopien „Burkhardt“ und „Breest“ gehen eindeutig auf H I zurück, sind also zur Beurteilung von H III von sekundärer Bedeutung. Der Verf. macht zwar richtig darauf aufmerksam, daß auf den beiden erhaltenen Originalen (H I und H III) das Kostüm verschieden behandelt ist; auf H I sind drei Westenknöpfe sichtbar, auf H III deren sieben. S. 18 findet sich dagegen die unzutreffende Bemerkung, sämtliche Bilder des Haußmann-Typus, Kopien und graphische Reproduktionen, stimmten in dieser Beziehung mit H I überein. Dies trifft schon für den bekannten Kupferstich S. G. Kütners nicht zu; er zeigt wie H III sieben Knöpfe auf der Weste. Eine Reproduktion dieses Blattes von 1774 hätte also zur Klärung wichtiger ikonographischer Fragen mehr beigetragen als „Burkhardt“ oder „Breest“.

Am bedauerlichsten sind aber ungenaue Angaben über H III selbst. R. nennt als dessen Abmessungen: Höhe 75,9 cm, Breite 68,8 cm. Schon aus der Reproduktion (Titelbild) und ihren Proportionen, Verhältnis der Höhe zur Breite, kann man das Unzutreffende der mitgeteilten Maße erkennen. In Wirklichkeit ist das Original 76 cm hoch und 63 cm breit. Dies aber ist für die Identifizierung des Porträts von größter Wichtigkeit; denn diese Maße stimmen mit den Angaben genauestens überein, die im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs (1790), S. 95⁸ als die Abmessungen des im Besitz des Hamburger Bach befindlichen Bildnisses seines Vaters angegeben sind. — Im Zusammen-

hang hiermit gewinnt die rückwärtige Beschriftung von H III größtes Interesse. Auch in der Wiedergabe dieser Aufschrift ist R. leider ungenau. Er sagt (S. 17):

Die Rückseite trägt in schlichter Antiqua die Beschriftung:

Hl. Johān Sebastian Bach. C. M.

Dir. Mus: Lips:

Hausmān pinx. Lips: 1748.

Das an der Spitze stehende „Hl.“ ist jedoch nicht in Antiqua, sondern in deutschen Buchstaben geschrieben. Und dies ist aus folgendem Grunde bedeutsam: Unsere Inschrift findet sich auf einer zweifellos erst nachträglich hinter das Gemälde geklebten Leinwand, und es fragt sich, ob der Text als spätere Zutat oder als Kopie des auf der heute verdeckten Rückseite der Original-Leinwand Stehenden anzusprechen ist. Ohne Zweifel handelt es sich nicht um Zutat, sondern um Abschrift der originalen Buchstabenfolge. Denn jenes deutsche „Hl.“ ist als Mißverständnis der Vorlage erkennbar. Der Kopist der Aufschrift hielt den dem deutschen H hinzugefügten Abkürzungsschnörkel — diese Ligatur bedeutet „Herr“ — für ein kleines l, notierte also etwas Sinnloses, dessen Zustandekommen aber noch nachweisbar ist. Darf hiermit die Authentizität der Beschriftung von H III als gesichert gelten, so gehört ihrem Wortlaut unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir vergleichen sie mit der schon erwähnten Beschreibung von J. S. Bachs Bildnis im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs. Diese lautet:

Bach (Johann Sebastian) Kapellmeister und Musikdirector in Leipzig. In Oel gemahlt von Hausmann. 2 Fuß, 8 Zoll hoch, 2 Fuß, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen.

Diese Bildbeschreibung ist die wörtliche Verdeutschung der Rückenaufschrift von H III:

C(apellae) M(agister) = Kapellmeister

⁸ Bach-Jb. 1939, S. 99.

Dir(ector) Mus(ices) Lips(iensis)
= Musikdirector in Leipzig.

Sogar die bei unserem Porträtisten sehr selten vorkommende Schreibung des Malernamens (nur ein s und mit Übergehörung der Vornamen-Initialen) stimmt in beiden Fällen völlig überein. Schließlich ist der 1790 erwähnte goldene Rahmen ebenfalls noch vorhanden. Die Identität von H III mit dem Gemälde aus C. P. E. Bachs Besitz dürfte evident sein⁹. Wenn daran jedoch noch immer Zweifel bestehen sollten, so ist auf das Gemälde Liscewskys hinzuweisen. Dieser Maler schuf sein Bach-Bild im

Jahre 1772 für die Prinzessin Amalia von Preußen, die den damals schon in Hamburg lebenden Sohn Johann Sebastians von seinem Berliner Aufenthalt her kannte und mit ihm auch nach seinem Fortgang aus preussischen Diensten durch Joh. Phil. Kirnberger Verbindung hatte. Nichts ist verständlicher, als daß sie den Maler beauftragte, das im Besitz des zweiten Sohnes befindliche ausgezeichnete Porträt als Vorlage des postum zu schaffenden Bach-Bildnisses zu benutzen. — Ganz ähnlich steht es mit dem Stich S. G. Kütners (1774), der nicht nur im Kostüm, sondern, wie seine Betrachtung im Spiegel zeigt, auch in den Gesichtszügen eindeutig auf H III zurückgeht. Der junge Stecher war bekanntlich in Leipzig Mitschüler von C. P. E. Bachs Malersohn Johann Sebastian. Ergibt sich schon hieraus seine Beziehung zum Hamburger Bach, so erklärt sich dessen Anteilnahme an der Herstellung und an dem Vertrieb des Stiches, die wir aus seiner Korrespondenz mit Forkel kennen, am allereinfachsten aus dem Umstand, daß der Stich eine Reproduktion des C. P. E. Bach gehörenden Gemäldes war.

Durch diese Feststellungen, die als gesichert gelten dürfen, ist zugleich die Entstehung von H III unschwer erklärbar. H I wurde der Societät überreicht. H II erhielt die Familie, so daß Wilh. Friedemann als ältester Sohn präsumtiver Erbe war. C. P. E. Bachs Interesse an Musikerporträts, insbesondere an solchen aus der eigenen Familie, ist bekannt. Man darf mit Bestimmtheit annehmen, daß er schon zu Lebzeiten seines großen Vaters ein Bildnis von ihm zu besitzen wünschte, ein Wunsch, der ihm 1748 durch die Herstellung von H III in Erfüllung ging. Die Tatsache, daß sich diese fraglos späteste Fassung des Haußmann als Eigentum des zweiten Sohnes hat nachweisen lassen, findet

⁹ Hiermit werden auf andere Bach-Bildnisse bezügliche Ansprüche dieser Art endgültig entkräftet. Das Ölgemälde im Besitz der Musik-Bibliothek Peters in Leipzig kommt schon seiner Maße wegen — Höhe 48 cm, Breite 43 cm — nicht in Betracht. Anton Kippenberg hat das Verdienst, erkannt zu haben, daß dies Ölbild nach Kütners Stich von 1774 hergestellt wurde (vgl. C. S. Terry, *Bach*, I. deutsche Ausg. 1929, S. 339, Anm. 1). Neuere Versuche, das Verhältnis der beiden fraglos aufeinander bezüglichen Stücke umzukehren und in dem Ölbild die Vorlage des Stiches zu sehen, scheitern hoffnungslos an der Tatsache, daß der Kupferstich den Kanon Bachs bietet, der auf dem Gemälde fehlt. Sollte Kütner wirklich das Peters-Bild gekannt haben, müßte ein zweites Gemälde Haußmanns als seine Quelle angenommen werden, da er nur von einem solchen zu der Kenntnis kommen konnte, daß Bild und Kanon zusammengehören. — Widerlegt ist mit dem Auftauchen von H III auch die Hypothese von Gerhard Herz, derzufolge das aus der Sammlung Gorke stammende angebliche Bach-Bildnis von 1723 mit dem dem Hamburger Sohn gehörenden identisch sein soll (vgl. seinen Aufsatz „A ‚New‘ Bach Portrait“, *The Musical Quarterly* 1943, Vol. XXIX, No. 2, S. 225 ff.). Abgesehen davon, daß der hier dargestellte junge Mann in seinem physiognomischen Typus keinerlei Ähnlichkeit mit dem der einwandfrei echten Bach-Bildnisse hat, stimmen auch die von Herz angegebenen Abmessungen des Gemäldes mit denen des fraglichen Bildes im Hamburger Nachlaßverzeichnis nicht überein. Das apokryphe Gemälde ist 2' 7'' hoch und 2' 1 1/2'' breit. Dies ergibt in Hamburger Maßen: Höhe: 2 Fuß, 9 Zoll; Breite 2 Fuß, 3 Zoll.

hierdurch ihre ungezwungene Erklärung.

Mit dem bisher Dargestellten aber ist, wie ich glaube, die Bedeutung von H III nicht erschöpft. Gehen wir die Geschichte der Bach-Bildnisse weiter durch, so begegnen wir dem Tatbestande, daß sich in dem Jahrzehnt zwischen 1800 und 1810 quellenmäßig wiederum drei echte Ölporträts von J. S. Bach, aber auch nicht mehr, nachweisen lassen.

1. Das Bild der Thomana. Bis zur Auflösung der Mizlerschen Societät (1755) war es fraglos deren Eigentum. In wessen Besitz es dann überging, ist unbekannt. Stallbaum berichtet im Oster-Programm der Leipziger Thomana von 1852, die Schule habe es im Jahre 1809 von dem damals sein Amt als Thomas-Kantor verlassenden Aug. Eberh. Müller zum Geschenk erhalten. Dies wird durch das älteste erhaltene Inventar der Schule, begonnen 1772, bestätigt. Der Tag der Stiftung war der 29. Dezember 1809. Für die weitergehende Mitteilung Stallbaums, Müller habe das Gemälde von den Erben Wilh. Friedemanns bekommen, sind urkundliche Belege nicht beizubringen. Kurzweilly bezweifelt die Richtigkeit dieser wohl auf mündlicher Tradition fußenden Angabe mit Recht. Dagegen sagt die Unterschrift des Bollingerschen Stiches von 1802, der dies Gemälde reproduziert, das Original befinde sich „auf der Thomasschule in Leipzig“. Zehn Jahre vorher aber kann es dort noch nicht gewesen sein; sonst wäre seine Nichterwähnung in der ersten Ausgabe von Gerbers Lexikon (1792) unerklärlich. Trotz der zwischen 1755 und 1802 klaffenden Lücke unserer Kenntnis vom Verbleib des Bildes ist die Identität des Thomana-Porträts mit H I nicht zu bezweifeln. Das Gemälde verblieb in der Schule, bis es im Jahre 1913 als ständige Leihgabe dem Stadtgeschicht-

lichen Museum in Leipzig übergeben wurde.

2. Das Bild im Besitz von Joh. Friedrich Reichardt, quellenmäßig belegt durch die Nachricht und Beschreibung in dem Bande „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde fürs Jahr 1792“ (Berlin 1793) von Reichardt und Kunzen. Reichardt hat das Bild bis zu seinem Tode (1814) besessen. Wieder ist es Kurzweillys Verdienst, hier auf wichtige Zusammenhänge aufmerksam gemacht zu haben. Der erwähnte Bericht von 1793 besagt, daß Bach auf dem fraglichen Bilde „einen Canon in der Hand hält“. Hierin stimmte es also mit H I überein. Die an dieser Stelle mitgeteilte Notiz, der Thomas Kantor sei stehend dargestellt, beweist zugleich einen wichtigen Unterschied der Darstellung gegenüber dem Thomana-Bilde. Wohl aber stimmt dieser Zug (Bach stehend gemalt) mit der Kopie „Hirsch“ überein, woraus Kurzweilly den überzeugenden Schluß zieht, daß Reichardt das Original besaß, nach dem „Hirsch“ gefertigt wurde, nach unserer Bezeichnung der Bilder also H II. Auf welche Weise Reichardt in den Besitz seines Bach-Porträts gelangte, ist nicht bekannt. Wie man annehmen darf, ging H II im Jahre 1750 in Wilh. Friedemanns Hände über. Wenn er das Porträt bei seiner Übersiedlung nach Berlin (1774) noch besaß, könnte es Reichardt, der 1775 Preußischer Hofkapellmeister wurde, dort erworben haben. Über Reichardts Tod hinaus ist sein Bach-Bild nur noch durch „Hirsch“, d. h. bis ca. 1830, weiter zu verfolgen. Danach verliert sich jede Spur des Originals.

3. Das Bild im Besitz von Joh. Christian Kittel, das sogen. „Erfurter Bach-Bild“. Kittel, geb. 1732, gest. 1809 als Organist an der Predigerkirche in Erfurt, war einer der letzten Schüler J. S. Bachs und ist wahrscheinlich bis zu dessen

Tode in Leipzig gewesen. Die Nachricht, daß er ein Ölbildnis seines großen Lehrers besaß, verdanken wir Gerber.¹⁰ Hiermit ist für das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Existenz eines dritten Ölbildnisses von J. S. Bach belegt. Die Zahl dieser Bildnisse (drei) stimmt mit derjenigen der nachweisbar von Hausmann geschaffenen Fassungen überein. Ist H I das Thomana-Bild, H II dasjenige in Reichardts Besitz, so ist es ganz überwiegend wahrscheinlich, daß das bisher verschollene Kittelsche, das „Erfurter“, Bild mit H III identisch war. Da es sich um eine Hypothese handelt, muß zunächst alles zur Sprache kommen, was gegen sie geltend gemacht werden könnte.

Die 2. Ausgabe von Gerbers Lexikon ist bekanntlich keine Neuauflage im üblichen Sinne; sie will nichts wiederholen, was in der 1. Ausgabe stand, sondern fortführen, ergänzen und berichtigen. In der 1. Ausgabe¹¹ wird das Bach-Bildnis aus dem Besitz von Philipp Emanuel genannt. Wenn die 2. Ausgabe Kittels Bach-Porträt erwähnt und sogar ausführlich davon spricht, so ist deutlich: Gerber betrachtet die beiden Porträts nicht als identisch. Hier kann jedoch ein Irrtum des Lexikographen angenommen werden; denn seine Notiz über das Hamburger Bildnis (1792) beruht offensichtlich nicht auf Autopsie, sondern ist wörtliche Abschrift aus dem Verzeichnis des Nachlasses von C. P. E. Bach.

In der 2. Ausgabe¹² sagt Gerber von dem Gemälde: „Er (Kittel) erhielt es 1798 aus Langensalz, vielleicht aus der Verlassenschaft der Herzogin von Weißenfels. Auch in Öl gemalt auf der Thomasschule zu Leipzig.“ Hier-

an ist dreierlei wichtig: Gerber bezeugt, daß das „Erfurter“ und das Leipziger Bach-Bild zwei nebeneinander existierende Ölgemälde waren. Sodann aber müssen die beiden Porträts im Typus einander sehr ähnlich gewesen sein; sonst wäre die Bezugnahme von einem auf das andere mit der Wendung „auch...zu Leipzig“ unverständlich. Schließlich darf man aus dieser Parallelisierung der offensichtlich ähnlichen Bildnisse schließen, daß Gerber sie beide gesehen hat. — Nun stehen in der Tat H I und H III einander sehr nahe, während H II, wie „Hirsch“ beweist, von beiden stärker abwich. — Auf Gerbers Mitteilung, Kittel habe sein Gemälde aus Langensalza erhalten, werden wir noch zurückkommen. Die Erwähnung der „Verlassenschaft der Herzogin von Weißenfels“ ist jedoch eine bloße Vermutung des Berichterstatters, die sich fraglos darauf gründet, daß einerseits Bach den Titel eines Weißenfelsischen Kapellmeisters trug, andererseits Langensalza herzogl. Sachsen-Weißenfelsischer Witwensitz war. Gerbers Mutmaßung, das „Erfurter“ Bach-Bild stamme aus der Verlassenschaft dieses Fürstenhauses, ist jedoch unwahrscheinlich. Nichts ist davon bekannt, daß die Weißenfelder Herzöge ein Bach-Bildnis besaßen. Herzog Christian, der Bach den Titel verliehen hatte, starb am 28. Juni 1736. Unter seinem Nachfolger Johann Adolf II. fiel die gesamte Hofkapelle den notwendigen Sparmaßnahmen zum Opfer, wodurch die höfische Musikkpflege in Weißenfels ihr Ende erreichte.¹³ Sollte nun wirklich Christians Witwe in Langensalza noch ein Bildnis ihres früheren „Kapellmeisters von Haus aus“ besessen haben, so könnte dies allerspätestens in der

¹⁰ 2. Ausg. des Lexikons. Bd. 3. 1813, Sp. 58 und Bd 4. 1814, Sp. 735.

¹¹ Bd 2. 1792, Sp. 61. Dazu: Neues Lexikon. Bd 1. 1812, S. XXIX f.

¹² Bd 4. 1814, Sp. 735.

¹³ Vgl. Arno Werner: Städtische und fürstliche Musikkpflege in Weißenfels. Leipzig 1911, S. 56.

ersten Hälfte der 1730er Jahre gemalt worden sein. Dann aber stimmte es mit dem Typus von H I keinesfalls überein. Hinzu kommt folgendes: Kittel liebte sein, wie Gerber mitteilt, „wohlgetroffenes Ölgemälde Joh. Seb. Bachs“ sehr. Bei seines Lehrers Tode war er achtzehn Jahre alt. Hieraus ist wiederum zu schließen, daß sein Bach-Porträt den Meister in seinen letzten Lebensjahren darstellte, wie ihn der Schüler gekannt hatte. Durch beide Überlegungen wird Gerbers Vermutung, Kittels Bach-Bildnis habe aus dem Weißenfelder fürstlichen Nachlaß gestammt, entkräftet.

In gleichem Maße wächst die Wahrscheinlichkeit, daß das „Erfurter“ Bach-Bildnis mit H III identisch ist; denn die beiden Feststellungen (Ähnlichkeit mit dem Typus von H I und das Alter, in dem Bach dargestellt war) stimmen mit H III vollkommen überein. Zudem muß auf eine andere, schon von Emil Vogel herangezogene Notiz Gerbers hingewiesen werden.¹⁴ Aus ihr erfahren wir, daß die Musikalien aus dem Nachlaß C. P. E. Bachs schneller zum Verkauf kamen als seine Bildnis-Sammlung, die noch 1797 vollständig im Besitz der Erben war. Andererseits kennen wir Kittels Beziehungen gerade zu Hamburg, wo er sich z. B. 1800 ein volles Jahr gastweise aufhielt. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist es als sehr wahrscheinlich zu bezeichnen, daß er sein Bach-Bildnis aus Hamburg erhalten hat. Daß dies auf dem Umwege über Langensalza geschah, ist wohl möglich; denn dort hatte Kittel vor Übernahme seines Erfurter Amtes Organistendienst getan. Ein Zwischenbesitzer des Gemäldes unter den Langensalzaer Musikern hat sich nicht ermitteln lassen. Auch darf mit

einem Irrtum Gerbers gerechnet werden, da zwischen dem Ereignis (Erwerbung des Bildes durch Kittel, 1798) und dem Bericht (1814) nicht nur eine Zeitspanne von 16 Jahren, sondern auch der Tod des Bildeigentümers liegt. Die unmittelbare Aufeinanderfolge

1797: Die Porträtsammlung C. P. E. Bachs noch in Hamburg,

1798: Kittel erwirbt das Bach-Bildnis,

zusammen mit den vorher gemachten Feststellungen, ist jedoch für unsere Hypothese der Identität von H III mit dem „Erfurter“ Bilde sehr wichtig.

Eine letzte Beobachtung aber unterstreicht dies weiterhin. Kittel vermachte sein Bach-Porträt der Erfurter Predigerkirche, wo es nach seiner Bestimmung an der Orgel aufgehängt wurde. Dort verblieb es eine Reihe von Jahren. In den Befreiungskriegen aber wurde es mit allen übrigen in der Kirche befindlichen Porträts aus dem damals als Lazarett dienenden Raume entfernt und an Händler verkauft. Wenige Jahre danach aber begegnen wir H III schon wieder, und zwar in Berlin. Dies ist in doppelter Weise zu belegen. Zunächst durch den von der lithographischen Anstalt Langlumé herausgegebenen Steindruck von A. Maurin (um 1822),¹⁵ der neun Jahre später als Titelbild zum Erstdruck der Bachschen Johannes-Passion, wiederum in Berlin, noch einmal erschien. Ihm diente H III als Vorlage. Sodann durch persönliche Mitteilung von Herrn Walter E. E. Jenke, das heute in seinem Besitz befindliche Gemälde sei von seinem Urgroßvater in Berlin aus dem Antiquitätenhandel erworben worden. — Abgesehen von zwei ganz kurzen Zeitabschnitten (1797/98 und 1813/1822) läßt sich also bei Anerkennung der

¹⁴ Gerber, 2. Ausg. Bd 2, Sp. 200. — Emil Vogel: Bach-Porträts. Jb. d. Mus.-Bibl. Peters 3. 1896, S. 15.

¹⁵ Reproduziert im Göttinger Ausstellungskatalog 1950 (s. Anm. 5), S. 134.

Richtigkeit meiner Hypothese der gesamte Weg des dritten der Haußmannschen Bach-Bildnisse nachzeichnen.

Aus dem Gesagten erkennt man die Bedeutung der R.schen Publikation. Durch sie werden die wichtigsten Probleme der Bach-Ikonographie berührt und wird die, wie ich glaube, brennendste hierher gehörige Frage, die nach dem verschollenen Hamburger Porträt Bachs, endgültig beantwortet. Das Problem des Erfurter Bildes wird in einer Form gelöst, die allen bisherigen Versuchen dieser Art überlegen ist. Dabei handelt es sich aber keineswegs um Untersuchungen, die rein historisch-antiquarischer Art wären. Wir haben ein hohes Interesse daran, uns von der äußeren Erscheinung gerade des alten Bach eine zutreffende Vorstellung machen zu können. Hierzu bietet R. feinsinnige Bemerkungen, die die einst vorherrschende Vorstellung von dem in seinen letzten Lebensjahren verbitterten, menschenfeindlichen Thomas Kantor gründlichst zerstören.

Friedrich Smend

Bach - Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Karl Matthaer. Zürich, Atlantis 1950. 216 S.

Die Festschrift, gedacht als eine „einmalige umfassendere Veröffentlichung der Internationalen Bach-Gesellschaft für das Jahr 1950“, läßt siebzehn hervorragende Bachforscher und -interpreten aus aller Welt zu internationaler Aussprache zu Worte kommen. Gleich der einleitende Beitrag Karl Straubes muß uns das würdig ausgestattete Buch besonders liebenswert machen, hat doch hier der große Wahrer Bachscher Tradition und Bachschen Geistes gleichsam in letzter Stunde einen ergreifenden Rechenschaftsbericht über

sein Ringen um die rechte Bachpflege abgelegt.

Um die Deutung Bachschen Wesens bemühen sich vornehmlich drei Beiträge. „Bach und die letzten Dinge“ beleuchtet Hans Besch und weist darauf hin, daß die demütige Todesbereitschaft, die sein gesamtes Werk durchzieht, die letzten Dinge für Bach zu den ersten Dingen werden läßt. — Walter Blankenburg setzt sich mit der Frage „Bach und die Aufklärung“ auseinander und bietet damit eine hochwillkommene Ergänzung zu den andernorts niedergelegten Ausführungen Friedrich Smends über Luther und Bach. Ist es doch ausgeschlossen, daß eine derart dominierende Strömung seiner Zeit wie die Aufklärung an Bach ganz spurlos vorübergehen konnte! Freilich sind die Ansatzpunkte dazu nicht so sehr im Theologischen (vgl. Bachs Bibliothek! Aber die im Nachlaßverzeichnis genannten Bücher sind nur die, an denen die Söhne kein Interesse hatten!) wie in seiner Musikästhetik zu suchen, und so bilden Bachs Definition vom Generalbaß (in der die Anschauung von der „trias harmonica [perfecta]“, dem Dreiklang als „Teil göttlicher Schöpfungsordnung“ hindurchscheint) sowie die rationale Gliederung Bachscher Kompositionsformen die wesentlichen Argumente. Auch die ausgedehnte Anwendung der Zahlensymbolik, eines mittelalterlichen Erbes, dem in der altkirchlichen Orthodoxie durchaus nicht die gleiche Bedeutung zukommt wie bei Bach, ist schwerlich ohne Einwirkung der Aufklärung denkbar. Allerdings handelt es sich dabei um einen eigentümlich deutschen Zweig der Aufklärung, der die Vernunft noch mit dem Glauben in Einklang zu bringen wußte; eine Spannung zur lutherischen Orthodoxie ist, wie Blankenburg darlegt, damit keinesfalls gegeben. — Leo Schrade spürt der liturgischen Be-

deutung der Bachschen Kantate nach und sieht in ihrer weitgehend individualisierenden Haltung die Anwendung der lutherisch-religiösen Freiheit in letzter Konsequenz.

In seiner Studie über Bachs Himmelfahrtsoratorium schreitet Friedrich Smend auf dem Wege seiner bisherigen Forschungen weiter und gibt uns einen ausführlichen und anschaulichen Bericht über seine Arbeitsweise, wobei wir nebenher erfahren, welche entsagungsvolle Kleinarbeit von ihm geleistet wurde, wenn er berichtet, daß alle erhaltenen Texte zu weltlichen Kantatenaufführungen aus dem Leipzig Bachs daraufhin untersucht wurden, ob sich in ihnen ursprüngliche Texte zu (parodiert erhaltenen) Bachschen Stücken nachweisen lassen. Nach dem Osteroratorium gelingt es nun Smend, auch Sätze des Himmelfahrtsoratoriums als Parodien zu entlarven: Die Musik von den beiden Arien entstammt mit überzeugender Sicherheit einer von Gottsched gedichteten Hochzeitskantate von 1725, während Smend das Urbild des Eingangschores mit größter Wahrscheinlichkeit in dem Chor „Kommt, ihr angenehmen Blicke“ einer Picander-Kantate von 1726 zu erkennen glaubt. Freilich paßt in diesem Falle der von Pirro vorgeschlagene Text, der Eingangssatz der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18) so ungleich viel besser, daß ich trotz dem Gegenargument, der Text sei mit „Aria“ überschrieben, an Pirros These festhalten möchte.¹ — Luigi

¹ Daß Bach Arientexte chorisch vertont, ist mehrfach festzustellen. Und wenn z. B. bei der Textunterlegung „Froher Tag . . .“ in den Zeilen

Hier steht unser Schulgebäude,
Hier erblicket Aug und Freude

...

die jeweils erste Silbe („Hier“) stets mindestens in einigen Singstimmen wiederholt wird, so erweist sich diese Wiederholung als eine rhetorische Figur, die uns

Ansbacher macht es wahrscheinlich, daß der Text der Kantate „Non sa che sia dolore“ (Nr. 209) — vielleicht von Bach selbst gedichtet — als Abschiedskantate für den von Weimar nach Ansbach scheidenden Johann Matthias Gesner im Jahre 1729 entstanden sei (wobei sie allerdings wohl von Weimar aus bei Bach bestellt worden sein müßte; aber bestand damals eine so enge Beziehung Gesners zu Bach?). Erwünscht wäre nun freilich für die Zukunft noch eine stilkritische Untersuchung der Musik, um die hier bestehenden Echtheitszweifel auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen. — Guy Ferschault bietet eine reichhaltige Zusammenstellung der Beziehungen Bachs zu französischer Musik, angefangen vom Hugenottenpsalter (als Quelle verschiedener von Bach verwendeter Choralmelodien), dem Florilegium portense, der Musik am Celler Hof bis hin zu den zahlreichen Beziehungen Bachs zu einzelnen französischen Komponisten (erkenn-

unmittelbar einleuchtet und die bei Bach beinahe zu erwarten ist, die aber in dem von Smend vorgeschlagenen Text

Daß uns, Werter, dein Gedeihen
Lange, lange Zeit erfreuen

...

in der ersten Zeile unerklärlich bliebe und in der zweiten sogar zu Abänderungen zwingt (s. S. 63!). Auch die 5malige Tonrepetition im Sopran zu Beginn der eben zitierten Partie deutet viel zu offensichtlich auf ein Wort wie „stehen“, als daß über die ursprüngliche Textierung Zweifel aufkommen könnten. Weitere Argumente für Pirros These ergeben sich durch einen Vergleich beider Textunterlegungen von selbst.

² Die in der Allg. Deutschen Biographie Bd. 9, S. 97 ff. mitgeteilte Lebensbeschreibung Gesners berichtet zwar, daß er bereits vor Antritt seines Thomasrektorsats Beziehungen zu Leipzig „bei einem früheren Besuche in dieser Stadt“ aufgenommen hatte; Näheres über diese Leipziger Reise ist mir jedoch nicht bekannt (eine in Jac. Bruckers und Joh. Jac. Haidts „Bilder-Sal“, 4. Zehend 1745, enthaltene Lebensbeschreibung weiß nichts darüber).

bar aus Abschriften Bachs oder aus Anklängen in seinen eigenen Kompositionen) sowie der Übernahme französischer Kompositionsformen und Spielmanieren; wobei jedoch betont wird, daß Bach all diesen Einflüssen in seinen Werken durch die Kraft seiner Persönlichkeit ein eigenes Gepräge verleiht.

Zwei Beiträge sind der Formanalyse gewidmet. Heinrich Husmann verfolgt die Anlage der Spätwerke Bachs (wobei Goldbergvariationen und Wohltemperiertes Klavier II außer Betracht bleiben, weil sie „eine Großform durch bloße Aneinanderreihung aufbauen“) und stellt fest, daß sowohl in der Orgelmesse wie in der Kunst der Fuge geringstimmige (meist kanonische) Sätze vor dem Schlußsatz eingeschoben sind. Husmann vergleicht diese Formung mit den Suitenformen der Zeit und bezeichnet das Prinzip des Einschubs freier Stücke (meist vor dem Schlußsatz) als „Grundprinzip barocker Gestaltung“. Wenngleich die Überzeugungskraft dieser These von der (keineswegs allseitigen) Anerkennung der von Husmann vertretenen Ordnung der Kunst der Fuge abhängig ist, während das Musikalische Opfer selbst in der Husmannschen Formdeutung wenig zur Stützung seiner These beiträgt, so verdient dieser Versuch, neben der bekannten Symmetriefform ein weiteres fundamentales Gestaltungsprinzip Bachscher Werke aufzuzeigen, doch größte Beachtung. — Einen tiefen und aufschlußreichen Einblick in Bachs Kompositionstechnik vermittelt uns Kurt von Fischers Studie zu Formproblemen der Inventionen, Sinfonien und Duette. Ausgehend von den unterschiedlichen Fassungen im Klavierbüchlein für Friedemann und im Autograph von 1723, werden Inventionen und Sinfonien einer exakten Stilanalyse unterwor-

fen,³ aus der sich wesentliche Erkenntnisse über die Formprinzipien Bachs gewinnen lassen. Zweiteiligkeit (und ihre Ausweitung zur Dreiteiligkeit) sowie Barform (und ihre Erweiterung zum Reprisesbar) werden als grundlegende Formtypen angesprochen. Nur andeutungsweise sei jedoch hier die Frage gestellt, ob dreiteilige Form und Reprisesbar wirklich aus so prinzipiell verschiedenen Formen abzuleiten sind. Setzt man nämlich in typischen „Reprisesbarformen“ wie Inv. c, F oder G zu Beginn des 2. „Stollens“ (T. 11, bzw. 12, 14) einen Doppelstrich, so erhält man auffallend ähnliche Formen wie die der Inv. E, die Fischer als Muster einer zur Dreiteiligkeit erweiterten zweiteiligen Form nennt. Aber auch zur (Gesamtform der) Fuge lassen sich vom „Reprisesbar“ aus Parallelen ziehen, zumal wenn der 2. „Stollen“ nicht in der Dominantsondern in der Paralleltonart steht (z. B. Inv. Es, A), so daß die Frage nahe liegt, ob sich nicht auch in den Reprisesbar-ähnlichen Formen (dabei wäre der Name Reprisesbar auf seine Berechtigung hin zu prüfen) ein „Grundprinzip barocker Gestaltung“ aufzeigen läßt. Die Aufgabe der Reprise im Formganzen erfährt durch Fischer besondere Beachtung. Ihre häufige Verschleierung (z. B. durch Stimmtausch, Weglassen der Anfangstakte u. a.) steht in deutlichem Gegensatz zur Reprisesbehandlung des klassischen Sonatensatzes: „Der körperhaft gegenständlichen Gliederung der Klassiker steht die ungegenständliche Proportioniertheit des Bachschen Stils gegenüber.“

³ Zu der Fülle der ausgezeichneten Analysen scheint lediglich der Hinweis nötig, daß in der Sinf. f die Takte 22–32 die getreue quarttransponierte Wiederholung der Takte 9–19 (mit Stimmtausch) darstellen, was in der Behandlung der konstruktiven Gliederung Berücksichtigung finden müßte.

Die häufig beobachtete Vermengung zweier Formprinzipien wird auf die Doppelschichtigkeit von (räumlich gliedernder) „Teilung“ und (zeitlich gliederndem) „Verlauf“ zurückgeführt, die beide als Grundelemente der Form verstanden werden. „Je nach Stil tritt bald das eine, bald das andere stärker in Erscheinung“. Bezeichnend für Bach ist dabei ein Zurücktreten des Räumlichen hinter das Zeitliche. Ein Blick auf die ungewein klare Gliederung der Duette aus Klavierübung III läßt diese Sätze als konsequente Weiterführung der in den Inventionen und Sinfonien angewendeten Kompositionsprinzipien erkennen.

Über Fragen der Aufführungspraxis berichtet Albert Schweitzer mit einem interessanten Überblick über die Bestrebungen, einen geeigneten Geigenbogen zur Wiedergabe der Werke für Violine solo zu schaffen. — J. A. Westrup erörtert in einer scharfsinnigen Studie die Probleme des Continuo in der Matthäus-Passion. Neben einer großen Zahl von Einzelfragen wird auch das Problem der Rezitativbegleitung in Haltetönen (entsprechend der autographen Partitur) oder kurz anschlagenden Viertelnoten (so in den Originalstimmen) angeschnitten. Westrups einleuchtende Vermutung besagt, daß Bach durch die Viertelbegleitung der späteren Fassung die Evangelistenrezitative noch deutlicher von den streicherbegleiteten Christusworten abheben wollte. — Einen anschaulichen Überblick über die von Bach gespielten Orgeln gibt Karl Matthaei mit der Schlußfolgerung, daß Bach nicht ausschließlich auf einen Orgeltyp eingeschworen war, sondern den Blick für das Gute nach allen Richtungen hin offen hatte. — Zahlreiche Anregungen bietet Walther Reinharts Studie zur Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke mit Orchester; sie sind unmit-

telbar aus der Praxis geschöpft, aus der Praxis dessen, der sich über seine Maßnahmen kritische Rechenschaft ablegt. Eines der wesentlichen Anliegen Reinharts ist die Betonung der Wichtigkeit formaler und satztechnischer Erkenntnisse für den Interpretieren. Allerdings ist die Formwelt der Bach-Kantate noch keineswegs restlos erschlossen, und um hier das Versäumte nachzuholen, reichen auch die kurzen Hinweise einer der Aufführungspraxis gewidmeten Studie nicht aus, so daß den Ausführungen Reinharts manchmal noch etwas Provisorisches notwendigerweise anhaftet. Überzeugender sind die für die Aufführungspraxis abgeleiteten Folgerungen. Manche von ihnen sind dabei wohl mehr ad libitum aufzufassen, so z. B. die Forderung nach chorischer Verstärkung der Obligatinstrumente in den Arienritornellen. Kann denn nicht auch ein einzelner Bläser seine Lautstärke differenzieren, ehe man seine Stimme im Forte sogar evtl. mit Streichern verdickt, wie R. vorschlägt? Auch durch günstige Platzierung läßt sich vieles erreichen. Und wenn als die geeignetste Chorbesetzung das 7—8fache der Bachschen Originalbesetzung angegeben wird (80—100 Sänger), weil bei einer geringeren Anzahl die Einzelstimmen zu wenig verschmelzen würden, so mag das zwar für die Durchschnittspraxis zutreffen; als Ziel wird aber wohl möglichst ein kleinerer Chor unter bevorzugter Heranziehung verschmelzungsfähiger jugendlicher Stimmen anzustreben sein.

Wolfgang Schmieder berichtet vom Schicksal Bachscher Autographen und gibt eine dankenswerte Zusammenstellung über den Stand des Besizes in öffentlichen Bibliotheken im Jahre 1939.

Den Beschluß bildet eine Reihe von Berichten über die heutige Bachpflege. Günther Ramín erzählt vom

Thomanerchor in der Gegenwart, Carl F. Pfatteicher über die ständig an Bedeutung gewinnende Bachpflege in Amerika und J. Ebner über Schaffhausen als Bach-Stadt und die hier gegründete Internationale Bach-Gesellschaft.

Alfred Dürr

Hermann Keller: Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. C. F. Peters, Leipzig 1950. 4^o, 280 S., 4 Bildtafeln.

Zum ersten Mal ist hier das gesamte Klavierwerk Bachs zum Thema eines Buches genommen. Und zwar will der Verf. nicht nur die allgemeinen Züge dieses Gesamtwerks, sondern auch die Eigenart der einzelnen Werke durch charakteristische Hinweise so verständlich machen, daß sein Buch nicht nur dem Berufsmusiker, sondern auch dem gebildeten Laien zugänglich ist. In diesem Sinne werden nach einer Einführung in Bachs „Welt und Umwelt“, wobei auch die Hauptfragen der Wiedergabe erörtert werden, die Klavierwerke der Zeitfolge ihrer mutmaßlichen Entstehung nach besprochen.

Das Buch greift damit eine zugleich historische und pädagogische Aufgabe an, auf Grund eindringlichen Studiums der Bach-Werke und der Bach-Literatur, mit musikalischem Feinsinn und besonderem pädagogischem Geschick, wozu auch die Klarheit und Wärme der Darstellung gehört, die dem großen, lebensvollen Gegenstände wohl angemessen ist. Wie etwa in einer „kleinen Fugenlehre“ „melodische Urtatsachen“ der Bachschen Musik nahegebracht werden, das ist einer der vielen Einzelsätze, die das Buch über die übliche Unterweisung emporheben.

Wenn der Verf. dennoch erklärt, daß seine Arbeit in manchem „notwendigerweise unvollkommen“ bleibe, so liegt das schon am Umfang und Tief-

gang des Stoffes, der auf einigen 200 Seiten nicht erschöpft werden kann. Es liegt aber auch am Stande der Musikwissenschaft selbst. So oft auch der Lebensgang Bachs beschrieben wurde, so viel auch die vom Klang abstrahierende Musikphilologie geleistet hat: so manche musikalische Grundfrage, auf die der um Ergründung und Darstellung des musikalischen Klanglebens Bemühte, also auch der Pädagoge immer wieder stößt, blieb weithin noch ungeklärt, so manches Grundwesentliche daher der unwillkürlichen Umdeutung nach heutiger Musiziergewohnheit ausgesetzt.

Als die für Deutung und Wiedergabe wichtigste dieser Grundfragen erweist sich an vielen Stellen des Buches die Taktfrage. Die ist von der heute vorherrschenden Theorie und Praxis eines bloßen zeitteilenden Akzentrhythmus, etwa gar auf Grund der verbreiteten Nivellierung des Gruppentakts durch gleichförmige Akzentuierung, allerdings nicht im Sinne Bachs zu lösen, weil Bachs Akzentuierung im Gruppentakt differenziert und durch den Generalbaß-Bewegungsrhythmus stetig verbunden und getragen ist. Bachs Takte verlaufen sonach im stetigen Wechsel von schwerebetontem Niederstreich und nicht minder lebensvoll anhebendem Aufstreich, welches „elevierte“ Wesen für manche Taktart, z. B. von Walther für den „Ouvertüreentakt“, in besonderem Maße gefordert wird. So ist Kellers Annahme, daß in Sätzen wie der 1. C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers und den ersten beiden Sätzen des Italienischen Konzerts trotz Bachs Angabe von Zählzeit-Vierteln Achtel zu zählen seien, wohl zu erklären aus dem weitverbreiteten Fortfall des lebendigen Anhub im heutigen Musizieren. Kommt in reich ausgezierten Sätzen wie dem Andante des Italienischen Konzerts hinzu, daß deren Takt und Tempo

im Grunde von dem Gang der Melodie hauptlinie bestimmt werden, weshalb die ausgezierte Gestalt um so mehr (mit Forkel zu reden:) „völlig leicht“ gespielt werden will, weil sonst mit der Flüssigkeit der Bewegung auch deren Weitzügigkeit verkümmert. Daß übrigens das barocke Menuett „ruhig“ zu nehmen sei, dem widersprechen die zeitgenössischen Zeugen von Brossard („fort gay et fort vite“) über Walther („behende kleine Schritte, fast wie $\frac{3}{8}$ geschlagen“) bis zu Quantzens Zählzeitbestimmung 160. Erst der Enzyklopädist Diderot widerspricht Brossards Angabe — nunmehr naturgemäß, weil der mit dem Selbstbewußtsein des aufgeklärten Menschen geführte und akzentuierte Menuettschritt eben nicht mehr so leicht und behend ist wie der vom Generalbaß in der Bach-Zeit getragene und beschwingte.

Einige Bemerkungen zu Grundsätzliches berührenden Einzelfragen mögen andeuten, wie anregend K.s Ausführungen auch da wirken, wo sie Einwänden Raum lassen.

Zu S. 127: An Stelle der Behauptung, „die Geistigkeit des Wohltemperierten Klaviers könne auf keinem Klavierinstrument ganz zum Klang werden“, möchte ich auf Grund eindringlichen Umgangs mit Klavieren der Bachzeit lieber sagen: die geistig-lebendige Weite dieser Musik läßt den weiten Spiel-Raum, der sich vom Klavichord zum Cembalo und zum Positiv erstreckt. — Zu S. 141: Daß das 1. Es-dur-Präludium im W. Kl. „fehl am Ort“ sei, dem widerspricht wohl der thematische Befund: die emporgreifenden kurzen Elementarmotive der Präludiumsteile gewinnen erst im Fugenthema festen Halt und feindurchgliederte wie weitzügige Gestalt. — Zu S. 153: Das Thema der 1. A-dur-Fuge im W. Kl., deren „Übermaß an steigenden Quartern“ Keller „schwer zu ertragen“ findet und deren Beginn Hellmuth Christian

Wolff im Bach-Jahrbuch 1940—1948 S. 92 f. gegen Bachs Taktvorschrift, Taktstriche und Balkenbindungen als Taktfolge $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{9}{8}$ deutet, der Betonung der Quartern zuliebe, ist wohl deshalb nicht so leicht der Bachschen Notierung entsprechend lebendig zu machen und zu artikulieren, weil es sozusagen doppelgleisig läuft: einen unteren Stufenzug $gis' a' — h' — cis''$ verbindet mit einem oberen $cis'' — d'' — e'' — fis'' — e'' — a''$. Statt einer sturen Quarternfolge hört man dann ein Bachs Taktangaben genau entsprechendes, graziös verschlungenes Melodiegebilde, wie es etwa an einer Stelle des Dresdner Zwinigers oder in einer Porzellangruppe Kändlers plastisch geworden sein könnte:



Zu S. 179: Die Harmoniefolge im neuntletzten Takt des Präludiums des Es-dur-Lautenwerks (Schmieder 998) ist als Fortgang des neapolitanischen Sextakkords zur der Dominante vorangestellten Doppeldominante in der Es-dur-Kadenz doch wohl logisch, wie mir auch im übrigen dieses von K. zu den zweifelhaften gezählte Werk durchaus Bach-würdig scheint, allerdings — vielleicht durch Weiß angeregt — mehr „Dresdener Barock“, als man Bach sonst zuzugestehen geneigt ist. — Zu S. 209: Zu meiner von K. erwähnten, doch bezweifelten Deutung der vier Duette des Dritten Teils der Klavierübung als Darstellung der vier Elemente sei die Rei-

henfolge berichtigt: Feuer (Sonnenkreis des Himmels), Luft (freie, lichte Himmelsluft und dumpfer Gruft- und Nachthauch), Wasser (zumal in der „regulierten“ Erscheinungsform barocker Wasserkünste), Erde (der fest umgrenzte Erdball, sich im Weltenraum drehend). Und es sei zugefügt, daß die Darstellung der vier Elemente die damals übliche Form der Welt-Darstellung war: von den Gobelins Le Bruns' für Ludwig XIV., die in Kupferstichen durch die Welt gingen und auch deutsche Fürsten zur Nachahmung reizten, über das Pariser Elementen-Ballett, das Ludwig XV. mittanzte, zu der Festdarstellung im Dresdener Zwinger anlässlich der Fürstenhochzeit 1719 und den Porzellanplastiken Kändlers 1742 — in unmittelbarer Nachbarschaft Bachs — und nochmals 1748 für den Grafen Brühl. — Zu S. 240: Vorhalte wie die der Schlußkadenz des 2. As-dur-Präludiums im W. Kl. bezeugen wohl weniger Empfindsamkeit als — im Gegensatz zu dem kurzangebundenen vorhaltlosen Klang — kraftvoll ausweitende Führung, kantable Größe. — Zu S. 250: Daß König Friedrich als Fugenthema das Fugatothema aus seiner zweiten Flötensonate gegeben habe, das dann von Bach durch wesentliche Änderungen zum Thema regium gemacht worden sei, wie K. meint, ist doch sehr unwahrscheinlich: weil das eine empfindliche Zurechtweisung des Königs vor seinen Musikern durch Bach gewesen wäre und weil die Folge von acht absteigenden Halbtönen (statt etwa nach dem synkopierten es' mit g' d' c' fortzufahren) kaum bachisch ist. — Zu S. 252: Schade, daß die Klavierspieler nicht auch auf die Fugen der „Kunst der Fuge“ so nachdrücklich hingewiesen werden wie auf die Kanons! Abgesehen von den Spiegelfugen, zumal der zweiten, die aber Bach selbst ja auch für zwei Klaviere setzte, sind sie doch durchaus klaviermäßig ge-

halten. Die Zählung der Contrapuncte erfolgte übrigens wohl besser nach dem Originaldruck als nach Graeser. — Zu S. 267: Die Bemerkung, daß die Feinheiten der Musik der Hasse und Graun, der Italiener und der Bach-Söhne bei Johann Sebastian nicht zu finden seien, entspricht wohl der seit langem auch praktisch geübten allgemeinen Überzeugung, nicht aber z. B. dem schwerwiegenden Ohrenzeugenurteil Friedemanns bei Forkel: er sei auch in Bezug auf Zierlichkeit und Feinheit im Klavierspiel nur ein Kind gegen seinen Vater. Die Epoche der feinsten und akkuratesten Ausführung, von der Emanuel spricht, ist die schon von Mattheson und Heinichen literarisch begründete Epoche der galanten Kantabilität, der auch der Kapellmeister und Hofkomponist Bach — bei all seinem überragenden Ingewicht — keineswegs fernstand.

Ein Anhang, der ein alphabetisches Register der Klavierwerke mit Verweisen auf die Bach-Gesamtausgabe, ein Register der Werke in der Anordnung der Peters-Ausgabe sowie ein Personen- und Sachregister bringt, ferner einige Tafeln mit Instrumentenbildern und Faksimiles erhöhen die Brauchbarkeit des Buches. Möchte es in recht viele Hände kommen, um seine Aufgabe zu erfüllen, zur Versenkung in die Gedankenwelt Bachs anzuregen! Rudolf Steglich

Francis Florand: Johann Sebastian Bach / Das Orgelwerk (Jean-Sébastien Bach / L'oeuvre d'orgue). Ins Deutsche übertragen von Gottfried Frottscher und Kurt Lamerdin. Copyright by Editions du Cerf, Paris, 1946; Werkverlag KG Frisch und Perner, Lindau im Bodensee, 300 S. Dies Buch entstand — wichtig zu wissen — aus zehn Einführungsvorträgen des Verf. zu Orgelkonzerten von Marcel Dupré. Es wendet sich also nicht zunächst an die Orgel-

fachwelt, sondern an ein Publikum, und es will nicht die Orgelwerke Bachs systematisch behandeln, sondern hic et nunc vor den Konzerten die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Dinge hinlenken, die ihrer harren. Der wissenschaftliche Tenor des Florandschen Buches liegt im Thema „Musik und das religiöse Empfinden“; auf dem Gebiet der historischen Forschung übernimmt Fl. weitgehend die in der Literatur gedruckte zu lesenden Meinungen. Den zehn Einführungsvorträgen gibt Fl. ein ausführliches Vorwort bei, sowie zwei Abhandlungen „Bach und die Symbole“ und „Versuch über den musikalischen Ausdruck und das religiöse Empfinden“. Dadurch erhält das Buch seine Abrundung. Die Vorträge sind je unter einem eigenen Gesichtspunkt abgefaßt: Bach, der lyrische Musiker — Fuge und Gebet — Bedeutung und „Récréation“ — Ästhetik der Orgel — Eine dienende Kunst — „Reine“ Musik und „reines“ Gebet — Bach, der „Gotiker“ — Der Virtuose — Der Mystiker — Der Meister des Ausdrucks. Im Vorwort stellt Fl. den traditionellen, mehr oder weniger legendären Bachbildern ein sachlicheres, wirklichkeitsnäheres gegenüber: er ist nicht damit einverstanden, wenn man Bach schlechthin als eine Art Abgott, höheres Wesen, gutherzigen Riesen von seriöser, unwandelbarer Gemütsart sieht, noch weniger damit, wenn der eine Bach als fröhlichen Lutheraner abstempelt, der andere einen Pessimisten aus ihm macht, ein dritter Bachs Melismen mit gregorianischen Alleluja-Jubilen verwechselt und Bach für den Katholizismus reklamiert oder wenn „Schweitzer verkündet, ohne eine Miene zu verziehen, Bach sei Mystiker“. Demgegenüber betont Fl., daß Bach mit keiner dieser Formeln zu fassen ist, und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einige Züge seines persönlichen Wesens, die sich keineswegs

der gleichen Popularität erfreuen wie die genannten und zunächst zufällig und negativ scheinen: auf Bachs Reizbarkeit, sein Mißtrauen, die Unberechenbarkeit seiner Reaktionen, seine Heftigkeit, Streitbarkeit, Widersetzlichkeit, alles Eigenschaften von „unbequemen Leuten, mit denen nicht gut Kirschen essen ist“; zugleich betont Fl. aber die vollkommene Lauterkeit Bachs, des Schaffenden, sein rastloses Ringen um Vervollkommnung und die ursprüngliche Gesundheit seiner großen, an Leidenschaften reichen Seele. In den Vorträgen bespricht Fl. Sinfonien, Fantasien, Partiten, Präludien, Fugen, Tokkaten, Sonaten, die Passacaglia, die „Achtzehn Choräle“, das „Orgelbüchlein“ und die „Orgelmesse“ (so sollte man aber nicht sagen, denn es handelt sich hier um keine Orgelmesse, sondern, wie Bach selber klipp und klar schreibt, um „Vorspiele über die Katechismustlieder und andere Gesänge“). Dupré und Fl. ist es zu danken, daß dabei eine Reihe von solchen Orgelstücken Bachs erwähnt und besprochen wird, die durchaus nicht zu den oft gespielten gehören; so erfährt manches Jugendwerk Bachs eine treffende Würdigung. Bei der Besprechung der einzelnen Orgelwerke Bachs geht es nicht ohne Humor ab, so z. B. wenn Fl. Bach gegen seine Kritiker verteidigt, die manches gewagte Formexperiment Bachs als gescheitert verurteilen: „Bach“, schreibt Fl., „der die Veröffentlichung (dieser Stücke) gewollt hat, dachte das vermutlich nicht“. In seiner Abhandlung „Bach und die Symbole“ setzt Fl. die Arbeiten von Pirro und Schweitzer voraus und sagt weiter: die von Bach in seiner Musik verwendeten symbolischen Figuren und Motive sind keineswegs alle Bachs alleiniges Eigentum, sondern größtenteils Gemeingut der Musiker; die Zahl derjenigen Symbole, die nur Bach eigentümlich sind, veranschlagt

Fl. auf etwas mehr als ein halbes Dutzend. Des weiteren stellt Fl. fest — und das sei ihm nachdrücklich gedankt —: Bachs Musik ist textbezogen, ausdrucksgeladen, und die Symbole sind ein wichtiges Hilfsmittel dazu — gewiß; aber die Symbole sind nicht das einzige Mittel dazu, sie sagen nicht alles, mit der bloßen Tatsache ihrer Anwendung ist die Textbezogenheit und die Ausdrucksgeladenheit von Bachs Musik bei weitem nicht erklärt. Sehr entscheidend nämlich ist, so fährt Fl. fort, die Art und Weise, wie Bach seine Symbole behandelt, die Form, in der er sie verarbeitet, welchen Modulationen, Variationen und Kontrapunktierungen er sie unterwirft: hierin, in dieser Kunst, ist er einzigartig, und mit dieser Kunst gelingt es ihm, seine Musik zur Verkünderin göttlicher Wahrheiten werden zu lassen. Damit kommt Fl. zu seinem Schlußkapitel, zu dem „Versuch über den musikalischen Ausdruck und das religiöse Empfinden“. Hier stellt Fl. zunächst fest, daß jede kirchliche Musik Ausdruckskunst ist, d. h. nicht nur „tönend bewegte Form“, sondern Trägerin eines außermusikalischen Inhalts. Diesen Gedanken führt Fl. wiederum in mehreren Abschnitten durch: Notwendigkeit eines Ausdrucks — Persönlichkeit des Ausdrucks — Eine „wahrhafte Kunst“ — Eine schwierige Kunst — Eine „romantische Kunst“ — Der Fall „Atonale Musik“ — Verpflichtung und Reinheit — Der Anteil des Relativen — Der Anteil des Negativen — Beschluß. Natürlich setzt sich Fl. bei allen theoretischen Ausführungen mit verschiedenen Autoren auseinander wie Bergson, Bonneau, Davenson, Emmanuel, Fiser, Hegel, d'Indy, Lalo, Messiaen, Pirro, Schopenhauer, Schweitzer, Segond u. a. m. Die beiden letzten Abschnitte geben dem Buch das besondere Gewicht, eine Perspektive, die denen zu wünschen

ist, die sich irgendwie mit Bachs Orgelwerk befassen. Fl.s Buch bringt uns eine Fülle von Anregungen, läßt uns bald beglückt aufhorchen, reizt auch gelegentlich unseren Widerspruch, betont aber, alles in allem, starke Gesichtspunkte, von denen aus Bachs Orgelschaffen in oft neuer und immer lebensvoller Beleuchtung erscheint.

Hans Klotz

Johann Sebastian Bach, Briefe. Gesamtausgabe. Herausgegeben im Auftrage des Internationalen Musiker-Brief-Archives von Hedwig u. E. H. Mueller von Asow. Zweite vermehrte Auflage. Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1950). 8°, 228 S., 8 Bildtafeln.

Den 1938 von Erich H. Mueller von Asow herausgegebenen „Gesammelten Briefen“ Bachs folgt nun die „zweite vermehrte Auflage“ als „Gesamtausgabe“. Inzwischen hat Wolfgang Schmieder in einem auf jene erste Auflage bezogenen Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1940—48 „J. S. Bach als Briefschreiber“ ein Verzeichnis aufgestellt, das außer den eigentlichen Briefen alle andern Schrift-dokumente Bachs enthält, auch verschollene sowie vermutlich von ihm verfaßte oder bearbeitete Textdichtungen und Lehrschriften. Eine Gesamtveröffentlichung aller dieser Dokumente, zu denen aber auch die Werktitel gehörten und die Familienbriefe sowie die zeitgenössischen literarischen Zeugnisse über Bach erwünscht sind, wäre gewiß verdienstlich. Doch müßte zuvor Sebastians Anteil an seinen Texten durch typologische Untersuchungen festgestellt werden. (Hier sei angemerkt, daß der Vermutung Luigi Ansbachers in der Bach-Gedenkschrift 1950 der IBG, S. 163 ff., Bach habe den Text der Kantate „Non sa che sia dolore“ selbst verfaßt, der typologische Befund nach Rutzens wie Beckings Methode widerspricht.)

Die Herausgeber der vorliegenden Brief-, „Gesamtausgabe“ haben ihr Ziel nicht so weit gesteckt. Es war ihnen zunächst um die Briefe zu tun, doch nicht nur die wenigen Briefe im eigentlichen Sinne. Mitaufgenommen sind auch Zeugnisse, Atteste, Reverse, Stammbuchblätter, dazu die Briefe Anna Magdalenas. Die in der 1. Auflage fehlenden Dokumente vom 1. Advent 1717, 26. 2. und 20. 3. 29, 25. 8. und 23. 9. 33, 24. 7. 45, 15. 10. 47 sind nun da. Das noch fehlende Gesuch an den Kurfürsten vom 27. 9. 36 (nach Spitta im Dresdener Staatsarchiv) ist wohl unerreichbar gewesen. Die Nichtaufnahme der erhaltenen Quittungen ist eher zu verschmerzen als die der Werktitel, die doch besonders konzentrierte, durchstilisierte Schriftzeugnisse Bachs sind, eigens zur Bekundung des Wesens und Willens seiner Musik vor der Mitwelt aufgesetzt, insgesamt durch ihre offenkundige Lebenszugewandtheit, „wohlzutun und mitzuteilen“, ein wahrer Anti-Cabbalisticus.

Andrerseits haben die Herausgeber einige ergänzende Dokumente mitaufgenommen. So Dispositionen von Bach attestierter Orgeln (der Jacobiorgel in Weimar 1711, der Paulinerorgel in Leipzig 1717), die Hallische Vocation vom 14. 12. 1713, das Testament des Tobias Lemmerhirt von 1707, den Brief des Magisters Gaudlitz vom 7. 9. 1728, das Schreiben des Dr. Stiglitz vom 18. 5. 1729 über die Alumnatsbewerber, die umfänglichen Eingaben Ernestis vom 17. 8. und 13. 9. 1736 zum Präfektenstreit u. a. Das kommt dem Gesamtbild zugute. Daß nun die Anmerkungen mit den Angaben der Quellen und Fundorte nicht mehr am Buchende versammelt sind, sondern unmittelbar den betreffenden Dokumenten folgen, dient der Lesbarkeit. Doch wäre es erwünscht, die Anmerkungen nicht nur auf Lebensdaten zu beschränken, vielmehr

auch weiterführende Hinweise zu geben, bei den Kanons z. B. auf veröffentlichte Lösungen.

Sinnvoll und dankenswert ist die Einleitung der Dokumentensammlung durch den Nekrolog aus Mizlers „Musicalischer Bibliothek“, der den Lesern den Lebenszusammenhang vermittelt, in den sich die Dokumente dann einfügen. Weggelassen sind dabei das Werkverzeichnis und die Mizlerischen Schlüßworte — das erste wäre wohl nicht unnützlich gewesen, die letzten hätten kaum Schaden anrichten können, zumal da Emanuels Erklärung darüber vorausgeschickt ist.

Von den acht Bildbeigaben, die den Band schmücken, ist eine ein Autograph-Faksimile, die andern sind Porträts. Darunter als Bach-Bild das zweifelhafte Erfurter und vier repräsentative Fürstenbildnisse — wobei freilich, wie meist in bebilderten Bach-Büchern, die drei Fürsten, die „ihn besonders geliebt haben“, zurückstehen müssen selbst gegen den Brandenburger Christian Ludwig, der ebensowenig wie jene Empfänger erhaltener Briefe ist, dafür aber die Berühmtheit der Brandenburgischen Konzerte für sich hat.

Einige Berichtigungen: S. 9, Zeile 13, muß es statt „vor 2. 12. 1714“ heißen: vermutlich 28. 11. 1717; ebenso S. 49, Z. 1. Die Kantate 61 wurde schon 1714 in Weimar „uraufgeführt“. — S. 9 und 11: Die Landesherren des Thomaskantors waren nicht Könige, sondern Kurfürsten von Sachsen, als Kurfürsten Friedrich August II. und III. — so zu berichtigen S. 13 —, als polnische Könige dagegen I. und II. — S. 73 zu 14: Nur die Unterschrift des vom Leipziger Rat vorgeschriebenen Reverses ist Bachisches Autograph. — S. 84, Z. 7 v. u. statt der Klammer): (Halbkreis). — S. 88, Anm. zu 18: Erbprinz Emanuel Ludwig, geb. 12. 9. 1726, gest. 17. 8. 1728. — S. 103 zu 28, Z. 1: das im Original verschriebene

„zu“ hat schon Spitta in „so“ verbessert. Bei 5) statt Gaswitz: Gaschwitz. — S. 106 statt Beymer: Zeymer. — S. 107 und 214 statt Lungenau bzw. Lugenau: Lunzenau. — S. 109 zu 33 statt Schmeid: Schmied.—S.117 Anm.: Riemer gibt Bach doch nicht „unmittelbare Schuld“ an J. G. Reiches Tode, wenn er in Verbindung mit den „großen Strapazen“ beim Blasen den „sehr beschwerlichen Fackelrauch“ hervorhebt. — S. 122, Z. 9 v. u. statt Vor: Seit; Z. 6 v. u. Scheibe bearbete sich um die Nikolaiorgel, weil deren Organist Görner Thomasorganist wurde. — S. 213 statt Großboden: Großbothen. — Der schlimme Präfekt Krause macht auch heute noch zu schaffen. Johann Gottlieb heißt er S. 104 (im gleichen Dokument bei Spitta Gottlob, bei Terry Gottlieb) und 220, Johann Gottlob S. 106, 107, 130, 158. An der letzten Stelle, dem Leipziger Ratsentscheid vom 6. 5. 1737, stand er in der 1. Auflage (wie bei Spitta und Bach-Jahrbuch 1907, S. 70) abgekürzt Gottl. Für die 2. Auflage wurde anscheinend das Leipziger Original verglichen. Sonach wäre es hier nun richtig: Gottlob!

Rudolf Steglich

Walter Blankenburg: Einführung in Bachs h-moll-Messe mit vollständigem Text. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1950. 48 Seiten. In knapper, aber gedankenreicher Darlegung ist hier eine Einführung „für den gebildeten Laien“ geboten, die unter Verzicht auf jede wissenschaftliche Auseinandersetzung dem Hörer von Bachs h-moll-Messe Hilfen für ihr Verständnis geben will. Diese konzentrieren sich wesentlich auf die Darlegung der Form und der innewohnenden Symbolik, denn „das tiefste Geheimnis des Bachschen Schaffens liegt in der tragenden Ordnung“, die ganz besonders in der h-moll-Messe „zugleich als Sinnbild für die christliche Wahrheit“ dient.

„Weil aber diese Symbolsprache Bachs den meisten Hörern verschlossen ist, darum bedarf es helfender Hinweise.“

Dabei wird der Leser an eingehende Analysen herangeführt, die an der Partitur oder zumindest am Klavierauszug verfolgt werden wollen, die aber stets im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegende Geisteshaltung, Bachs lutherisches Christentum, betrachtet werden. Blankenburg entwickelt hier eine Fülle von (weitgehend eigenen) Beobachtungen von oft frappierender Überzeugungskraft und Anschaulichkeit. Ob es freilich dem Verf. gelungen ist, nur Ergebnisse zu bieten, die „als völlig gesichert gelten können“, muß dahingestellt bleiben angesichts der Tatsache, daß sich, wie bei jeder Symbolinterpretation so auch hier, schwer bestimmen läßt, wo die Grenze bewußter Anwendung des Symbols durch den Schaffenden tatsächlich liegt. Wenn z. B. das Thema der „Cum sancto spiritu“-Fuge als „streng dreiteilig-symmetrisch gebaut“ dargestellt wird, so gelingt das nur unter Zerreißung der formbildenden Sequenzglieder, und selbst dann wird die Symmetrie noch nicht allzu evident (Referent würde eine Aufteilung in eintaktige Glieder der Formel $aa'\beta\beta\beta'$ vorschlagen).

Von den gebotenen Neuerkenntnissen scheinen die Darlegungen über den Formaufbau des „Gloria“ und über den thematischen Zusammenhang zwischen „Sanctus“ und „Osanna“ (die Zusammengehörigkeit dieser beiden Sätze hat der Referent im Göttinger Bachfestbuch aus dem Wegfall des instrumentalen Vorspiels zum Osanna herzuleiten versucht) besonders bedeutsam. Das Hauptproblem der Forschung, die Frage nach Anlaß und Entstehungsgeschichte der Komposition, tritt bei Bl. bewußt zurück, trotzdem ließ sich ihre Erörterung nicht ganz vermeiden. Die

Tatsache, daß Bach die Messe aus echt lutherischer Geisteshaltung heraus (was wohl seit der Studie Rudolf Gerbers im B.J. 1932 als erwiesen gelten kann) und im Wortlaut sogar stellenweise abweichend vom katholischen Meßtext vertont, beweist noch nicht restlos ihre Bestimmung „für den lutherischen Gottesdienst“, solange noch kein überzeugender Anlaß zur Aufführung des zentralen „Credo“ in Leipzig nachgewiesen ist. Als Parallelfrage wäre zu klären, wo und wann Bach Palestrinas „Missa sine nomine“ aufgeführt hat, deren von Bach bearbeitete Stimmen gleichfalls den gesamten Meßtext enthalten. Hier ist wohl kaum an Dresden zu denken, während die Anfertigung von Stimmen ihre praktische Aufführung beweist.

Gerade aber infolge der Fülle der beigebrachten Gedanken und der berührten Probleme wird die Arbeit des Verf. nicht nur eine wertvolle Handleitung für den Hörer, sondern auch eine wichtige und an Anregungen reiche Unterlage für die weitere Forschung bieten zu einem Problem, über dem die Akten noch lange nicht geschlossen sind. Alfred Dürr

J. S. Bach: Unschuld, Kleinod reiner Seelen. Arie für Sopran, Flauto traverso, Oboe, Viola und Violine. Herausgegeben von Friedrich Smend. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. Partitur und Stimmen.

Als praktisches Ergebnis seiner Quellenarbeit an Bachs Himmelfahrtsoratorium legt Friedrich Smend hier die Sopran-Arie einer von Bach nach einem Text von Gottsched komponierten Hochzeitskantate¹ erstmals in ihrer Urform vor. Der reizende Satz, der erst in seiner weltlichen Textierung die ursprüngliche Wortbezogenheit von Instrumentation (ohne Baß) und Melodik offenbart, ging, wie Smend glaubt, „musikalisch

unverändert“ in das Himmelfahrtsoratorium über, in dem allein sie uns erhalten ist.

Der Ausgabe liegt (von der Umtextierung abgesehen) die Fassung der Oratorienarie im Band 2 der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft zu Grunde. Leider unterläßt es der Herausgeber, im Nachwort auf diese Tatsache hinzuweisen, denn ein Vergleich mit dem Autograph der Partitur des Himmelfahrtsoratoriums (BB. P 44, z. Zt. UB. Tübingen) gibt doch noch zu einigen ergänzenden Bemerkungen Anlaß.

Die Instrumentation war von Bach in der Überschrift der Arie ursprünglich wie folgt vorgesehen:

Aria — due Traversieri e due Hautb. i da Caccia . . .

Durch Überschreiben von „in unisono“ (hinter „Traversieri“) und „c“ (über „Hautb.“) sowie Streichung des zweiten „due“, des „i“(?) und „da Caccia“ wurde daraus:

Aria — due Traversieri in unisono e Hautb. c Soprano e Violini con Viola in unisono

(Wo der ursprüngliche Titel endete, ist nicht zu ersehen, vielleicht änderte ihn Bach schon während des Schreibens der Überschrift.)

Zudem sind die Instrumente zu Anfang nochmals vermerkt, und zwar im 2. System von oben ausdrücklich „Hautb. c“, um jede Verwechslung mit Oboe da Caccia auszuschließen. Das läßt erkennen, daß Bach die Instrumentation bei Vornahme der Parodie geändert hat. Die ursprüngliche, oder vorsichtiger gesagt: die früheste erkennbare Besetzung ist also Flöte I (1. System), Flöte II (2. System), Sopran, 2 Oboen da Caccia (unisono, 4. System), eine Instrumentation, die durch Vergleich mit der Arie „Doch Jesus will auch bei der Strafe“ aus

¹ Vgl. die Besprechung der Bach-Gedenkschrift 1950 der Internationalen Bach-Gesellschaft, S. 243 ff. dieses Heftes.

Kantate 46 (Blockflöte I, II, Alt, 2 Oboen da Caccia unisono) durchaus überzeugt. Bach scheint sie während des Schreibens der neuen Überschrift geändert zu haben. Bei einer Rekonstruktion der Urform muß daher diese frühe Besetzung zu Grunde gelegt werden.

Der Notentext selbst ist einwandfrei wiedergegeben. Lediglich läßt in Takt 148, unterstes System, eine Korrektur darauf schließen, daß hier (und daher wohl auch in Takt 125) das vorletzte Sechzehntel ursprünglich analog T. 81 f. eine Terz höher lag, eine Lesart, die natürlich nicht notwendigerweise der Wiederherstellung bedarf.

Unklar ist die Setzung der Artikulationsbögen. Das Autograph enthält wesentlich weniger und z. T. von der Druckausgabe abweichend gesetzte Bögen, diese könnten jedoch nach den Originalstimmen (die zur Zeit nicht erreichbar sind) gesetzt worden sein, desgleichen verschiedene Triller und dynamische Zeichen, die nicht aus der autographen Partitur stammen. Dagegen wurden folgende autographische Bögen in der Druckausgabe fortgelassen:

Flöte: Takt 141 (analog T. 137 und 139), Oboe: T. 20 (3 Sechzehntel), 72 (erste 5 oder 6 Sechzehntel), Sopran: T. 79 (4 Sechzehntel), 124 (erste 2 Achtel), 127 (2 Sechz. und 1 Achtel), 146 (erste 2 Achtel), Streicher: T. 81 (erste 5 oder 6 Sechzehntel), 82 (1. oder 2. bis 5. oder 6. Sechzehntel), 102 (letzte 4 Sechzehntel).

All diese Ausstellungen, die natürlich in erster Linie Text und Revisionsbericht der Gesamtausgabe betreffen, beweisen an einem kleinen Beispiel, wie weit wir selbst heute noch von einer befriedigenden Urtextausgabe vieler Bachscher Werke entfernt sind.

Alfred Dürr

Johann Sebastian Bach: Fantasia super „Komm Heiliger Geist“. Faksimileausgabe mit erläuternden Worten von Peter Wackernagel. Evangelische Verlagsanstalt Berlin. Edition Merseburger. Leipzig, im Bachjahr 1950.

Im 195-seitigen Bachheft der „Revue Internationale de Musique“ vom Herbst 1950 findet sich im Kapitel „Bach unter ungewöhnlichen Gesichtspunkten“ ein Aufsatz von Dr. J. Rivère über Bachs Handschrift und deren graphologische Auswertung. Es überrascht uns nicht zu hören, daß Bachs Handschrift den Graphologen vor beträchtliche Schwierigkeiten stellt: weil sie die widerspruchsvollsten Zeichen bietet, die dennoch keineswegs die Einheitlichkeit beeinträchtigen, weil sie uns vor Probleme über Probleme stellt. Nun, wenn Bachs Musik eine Verkündigung göttlicher Wahrheiten ist, wenn diese Musik ihre Quellen in der persönlichen Begegnung ihres Verfassers mit Gott hat, und wenn wir wissen, daß das Unendliche in unsere Endlichkeit immer nur in der Form des Widerspruchs eingeht, dann wundert es uns keineswegs, in der Persönlichkeit eines J.S. Bach widerspruchsvolle Eigenschaften vereinigt zu finden, und J. Rivère hat in seiner Studie mit jener Feststellung zweifellos den kardinalen Punkt an die erste Stelle gerückt. Bachs Handschrift, Spiegel seines Wesens, aus dem er seine Musik geschaffen hat, diese Handschrift haben wir in der vorliegenden Neuausgabe seiner „Fantasia super Komm Heiliger Geist“ im Faksimile vor uns. Kein Zweifel: eine Gabe besonderer Art an die Orgelspieler und eine hochwillkommene dazu. Der Spieler mit feinen Sinnen, der die Zeichen dieser Handschrift lesen kann, wird diesen Zeichen vielfach die rechte Spielart, den rechten Vortrag dieser Musik entnehmen können: Hinweise für die Geste, die Deklamation, ja für

die innere Dynamik und Agogik; und wenn er sich etwa, zum Beispiel, den Kopf darüber zerbrochen hat, ob nicht diejenigen recht haben, die Bachs Musik — wie weiland Czerny — sehr schnell spielen, weil dadurch die „große Linie“ leichter zu entdecken sei, dann wird ihn dieses Schriftbild dahin belehren, daß diese Musik zwar von innerem Leben sprüht, daß aber jenes innere Leben mit jener Steigerung der Metronomziffer nur zu verfehlen ist, daß, wiederum ein Widerspruch, dieses innere Leben gepaart ist mit einem gewaltigen Maß von Gravitas und die Linie der Vereinigung beider auf des Messers Schneide steht. — Der ausgezeichneten Wiedergabe sind das berühmte Volbache Bachbildnis im Vierfarbendruck sowie eine Erläuterung von Peter Wackernagel beigegeben. Wackernagel macht die wesentlichen Angaben über die Entstehungszeit der „Achtzehn Choräle“, deren erster die „Fantasia“ ist, über die Handschrift, über Melodie und Text des Liedes selbst und geht dann nach einem Exkurs über die Verwendung des Liedes im übrigen Bachschen Schaffen über zu dem Echo, das unsere Fantasie in der Literatur gefunden hat; er gibt uns danach eine ausführliche Betrachtung des Satzes selbst und seines formalen Aufbaues und endet mit einer kurzen Betrachtung von Bachs Handschrift und dem, was sie uns zu sagen hat. Die Ausgabe erschien aus Anlaß des zweihundertsten Todestages Bachs am 28. Juli 1950. Hans Klotz

J. S. B a c h : Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. Faksimile-Lichtdruck der Graphischen Kunstanstalten E. Schreiber, Stuttgart. Nachwort von Wilhelm Martin L u t h e r. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1950.

Die Ausgabe erschien zum Göttinger Bachfest auf Anregung und mit tat-

kräftiger Unterstützung von Dr. Bernhard Sprengel. Sie bietet das Köthener Autograph P 967 aus dem Jahre 1720 in ausgezeichneter Wiedergabe; nur wäre die Schaffung eines (schmalen) unbedruckten Innenrandes zweckmäßig gewesen, um die Lesbarkeit des Notentextes an den Zeilenenden der jeweils linken Seiten zu gewährleisten; denn Bach beschreibt das Papier häufig bis unmittelbar an den Falzrand des Bogens, was in der gebundenen Faksimileausgabe nunmehr zu Leseschwierigkeiten führt.

Die Rechtfertigung dieser Ausgabe liegt nicht allein in ihrem Liebhaberwert, den sie als Abbild einer der „charakteristischsten und schönsten Reinschriften Johann Sebastian Bachs“ besitzt. Die Tatsache, daß sie bei der Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG) nicht vorgelegen hat, erhöht ihr Interesse, wenngleich ihr Text inzwischen durch praktische Ausgaben (z. B. durch Carl Flesch, Ed. Peters — der unterlegte Urtext folgt ausdrücklich der vorliegenden Handschrift) erreichbar geworden ist. Für den ausübenden Musiker ist dabei besonders das Studium der originalen Bogen-Setzung von Interesse, da sie oft mehrdeutig ist und daher von den Druckausgaben häufig nicht zuverlässig wiedergegeben wird. Während aber noch Alfred Dörfffel im Vorwort zur BG (Bd. 27, S. XIV) die Frage der Bogen-Setzung bagatellisieren zu dürften glaubte („Bach war dem ausführenden Künstler gegenüber nie peinlich“), steht heute das Problem der stilechten Phrasierung barocker Musik — unbeschadet der Tatsache, daß sich für den Einzelfall oft verschiedene Lösungsmöglichkeiten bieten — um soviel stärker im Mittelpunkt unserer Aufführungspraxis, daß dem ernsthaften Geiger eine Vergleichsmöglichkeit mit dem Autograph hochwillkommen sein muß.

Den Quellenwert der Ausgabe, dem

in der Zeit der Bombenkriege und eisernen Vorhänge erhöhte Bedeutung zukommt, unterstreicht das Nachwort W. M. Luthers, das neben einer Charakteristik der Originalhandschriften und ihrer Schreiber (wobei zur Handschriftenfrage wegen des Fehlens von Vergleichsmaterial aus P 267 nur provisorisch Stellung genommen wurde) auch eine photographische Wiedergabe des Wasserzeichens enthält, eine Maßnahme, die angesichts der Wichtigkeit der Papieruntersuchungen an Bachschen Autographen einerseits und ihrer erschwerten Zugänglichkeit andererseits zur Nachahmung zu empfehlen wäre. Alfred Dürr

Johann Sebastian Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. Verkleinerte Facsimile-Ausgabe nach der Handschrift von Anna Magdalena Bach in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. München und Basel, Edition Reinhard o. J. [1950].

Neben der bereits bekannten Ausgabe des Doblinger-Verlages¹ in natürlicher Größe besitzen wir nun also noch eine Taschenformat-Ausgabe derselben Handschrift, deren erheblich niedrigerer Preis vielen willkommen sein wird, die zweifelhafte Stellen im Urtext studieren möchten. Sie gibt das Original um etwa die Hälfte verkleinert im Schwarzweißdruck wieder und steht an Lesbarkeit nur wenig hinter der in Originalgröße gehaltenen Ausgabe zurück. Vielleicht wäre ein kurzes erklärendes Vor- oder Nachwort am Platze gewesen, das u. a. auf die Problematik dieser Handschrift hingewiesen hätte. Denn die Vorlage (BB Mus. ms. Bach P 269), die einzige authentische Quelle für Bachs Violoncello-Suiten, stellt bereits eine Abschrift dar, und über die Person des Schreibers ist sich die Bachforschung noch keineswegs einig. Spitta (Bach I, 826) hielt

sie für ein J. S. Bachsches Autograph, dessen Titel von der Hand Anna Magdalenas stammten; in neuerer Zeit folgen ihm u. a. der Ausstellungskatalog der Preußischen Staatsbibliothek „Aus zwei Jahrhunderten deutscher Musik“ (Berlin 1935 — die Schreiberin der Titel hier nicht genannt) und W. Schmieder, BWV 1007—1012. Auch die bei Doblinger erschienene, von E. H. Mueller v. Asow besorgte Faksimile-Ausgabe weist mit keinem Wort darauf hin, daß der Schreiber ein anderer als J. S. Bach sein könne. — Demgegenüber bezeichnet Dörfel in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft Bd. 27, S. XXX Anna Magdalena als Schreiberin; ihm folgen u. a. August Wenzinger in der Ausgabe der Violoncellosuiten im Bärenreiter-Verlag wie auch die vorliegende Ausgabe. Ohne einer eingehenden und nur nach sorgfältigen Studien am Original möglichen endgültigen Nachprüfung vorzugreifen, kann gesagt werden, daß auf keinen Fall durchweg J. S. Bach der Schreiber gewesen ist. Bereits die ersten 2 Seiten geben dafür verschiedene Anhaltspunkte. Das Taktzeichen C bzw. C weist bei Bach meist mit beiden Enden nach oben, es beginnt in der Regel mit einem kräftigen, von rechts oben nach links seitwärts oder etwas abwärts geführten Strich. In der vorliegenden Handschrift sind jedoch die oberen Enden dieses Zeichens ausnahmslos stark einwärts gekehrt und beginnen häufig sogar mit einem kleinen Haken. Ferner liegt der Ansatz der Notenhälse auch bei den nach unten gestrichenen Noten allzu oft rechts vom Notenkopf.

¹ J. S. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein. Herausgegeben mit dem Faksimile der Handschrift von Paul Gümmer und E. H. Mueller von Asow. Wien und Leipzig, Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) Kommandit-Gesellschaft. o. J. (1944).

Die Zuweisung der Handschrift an Anna Magdalena Bach dürfte daher höchstwahrscheinlich zutreffen.

Alfred Dürr

Hans Besch: Johann Sebastian Bach. Frömmigkeit und Glaube. Band I: Deutung und Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der deutschen Kirchen- und Geistesgeschichte. 2. Auflage, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1950. 314 S.

Die zweite Auflage des bereits weithin bekannten Buchs von Besch ist ein völlig unveränderter, lediglich mit einem weiteren Vorwort versehener sowie durch einige wenige Literaturhinweise ergänzter Neudruck der 1. Auflage aus dem Jahre 1938 (erschienen bei C. Bertelsmann, Gütersloh). Der oben zitierte Untertitel gibt an, worin das Schwergewicht dieser Arbeit liegt. In dem der Hauptaufgabe gewidmeten ausführlichen ersten Kapitel wird ein anschauliches Bild vom Wandel des Bachverständnisses als Folge der geistesgeschichtlichen Entwicklung der letzten zweihundert Jahre gegeben. Es folgen dann noch ein Kapitel über „das Bild der kirchengeschichtlichen Zugehörigkeit Bachs in der Bachliteratur“ sowie ein drittes mit einigen Vorarbeiten zur Erhellung von Bachs Umwelt. Das Grundanliegen des Verf. ist die Forderung nach einem kirchengeschichtlichen Verständnis des großen Meisters, das eine genaue Kenntnis der geistigen Strömungen seiner Zeit voraussetzt. Keine Frage, daß diese Forderung zu vollem Recht besteht; daher ist B.s Arbeit zu einem Mahnruf an die theologische Forschung geworden, der nicht überhört werden sollte, sowie damit zu einem Markstein in der gegenwärtigen Bachforschung. Der Zustimmung der zünftigen Musikwissenschaft kann sich B. dabei völlig gewiß sein, hat sie doch gerade im Bachjahr unmißverständlich die Begründung von

Bachs Werk im Glauben seiner Kirche zum Ausdruck gebracht. Es ist nun freilich nicht leicht, dem Verf. über sein erstes Kapitel hinaus, zu dem kaum etwas Kritisches zu sagen wäre, gerecht zu werden; denn er hat sein Buch vor 13 Jahren abgeschlossen, der im zweiten Kapitel berücksichtigte Forschungsstand ist längst überholt (z. B. gibt es zur Frage „Bach und die geistigen Strömungen seiner Zeit“ viel mehr zu sagen als 1938), und auch für das dritte Kapitel müßten manche neueren Arbeiten herangezogen werden, wobei freilich der Verf. etwas kritischer sein müßte als bisher. Sicherlich haben zeitbedingte Umstände eine Neubearbeitung dieser beiden Kapitel unmöglich gemacht. Um so erwartungsvoller dürfen wir dem angekündigten zweiten Band über „die Gestalt Bachs in der Frömmigkeit seiner Kirche“ entgegensehen. Vielleicht darf dafür noch einmal die Bitte um genauere Abgrenzung von theologischen Begriffen wie „Frömmigkeit, Religiosität und Glaube“ ausgesprochen werden, wie ich es bereits in meiner ausführlichen Besprechung der ersten Auflage im Deutschen Pfarrerblatt vom 31. Jan. 1939 (43. Jg. Nr. 5) getan habe. Gerade dieses scheint mir unerläßlich, um zu einer rechten Darstellung von der evangelischen Frömmigkeit in Bachs Umwelt sowie auch zur Lösung des Grundproblems „geistlich und weltlich in seinem Werk“ zu kommen. Es sei noch einmal wiederholt, daß eine Beschreibung der Brandenburgischen Konzerte mit den Worten: „Sie gleichen Schlachtfeldern des Geistes, auf denen unbändige Kämpfe ausgetragen und unerschütterliche Siege verkündet werden“ (S. 174) weder für den Musikwissenschaftler etwas Wesentliches noch in dieser allgemeinen psychologischen Charakterisierung vor allem für den Theologen etwas bedeuten kann. Die Erklärung, inwiefern Bachs Instrumentalmusik

„ein Abglanz der protestantischen Religiosität“ ist (was natürlich auch meine Ansicht ist, wiewohl ich den Ausdruck Religiosität meiden würde), bleibt der Verf. schuldig (vgl. S. 16). Wenn die Theologie die Brandenburgischen Konzerte deuten will, dann muß sie diese in die gesamte Existenz Bachs einordnen und aus ihr heraus begreifen können.

So scheint uns gerade der theologische Ansatz bei B., um dessentwillen sein Buch — noch einmal sei es gesagt — ein Markstein in der Bachforschung ist, undeutlich zu sein, und diese wäre dankbar, wenn der hoffentlich bald erscheinende zweite Band darüber genauere Rechenschaft ablegen würde.

Walter Blankenburg

Richard Benz: Das Leben von J. S. Bach. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1950. 95 S.

Ein ansprechend ausgestattetes Büchlein, das sich in erster Linie an den Liebhaber und Laien wendet und das ihm alles Wissenswerte über das Leben des Thomaskantors in liebevoller und verehrender Darstellung nahebringt. Der gekonnte und lebendige Stil des Autors vermag den Leser durchweg zu fesseln, und wenn der Verf. dabei gelegentlich in seiner psychologisierenden Ausdeutung die Grenzen des tatsächlich Überlieferten um ein wenig überschreitet, so verzeiht man es ihm gern, sofern eine derart lebensnahe Schilderung wie die der „Weimarer Krise“ und des anschließenden Wegzuges nach Köthen oder auch von Bachs Annahme des Leipziger Thomaskantorats das Ergebnis ist. Anderen Auslegungen dieser Art möchte man freilich doch nicht ganz rückhaltlos beistimmen, z. B.:

„Die Einmischung des Consistoriums in eine persönliche Angelegenheit gab den Ausschlag“ (zu Bachs Wegzug aus Arnstadt, es folgt die Erzählung

von der „fremdben Jungfer“ auf der Orgelempore);

„... gefühlsmäßig mußte er eigentlich mit den Pietisten gehen...“ (so klar verlaufen die Fronten wohl doch nicht!), „Bach muß bald der Rausch dieser neuen Schöpferfreiheit überkommen haben“ (in Köthen; sicherlich zutreffend, aber wohl doch etwas „modern“ formuliert).

Überhaupt neigt der Verf. zu einer brillant-pointierten Darstellungsweise, die zu leicht überspitzten Formulierungen führt, wie:

„Es ist gar nicht vorzustellen, welchen organischeren Weg die Entwicklung, die schließlich zur großen Orchester-symphonie führte, genommen hätte, wenn diese Konzerte den Zeitgenossen bekannt geworden wären“ (die Brandenburgischen), oder zur Wirkung der Matthäus-Passion:

„Die musikalische Darstellung des Leidens sollte diese Versenkung fördern und vertiefen, und das wird auch Bachs Musik getan haben — im übrigen stand man so wenig bewußt vor einem Kunstwerk wie der mittelalterliche Mensch...“

Immerhin hatten doch die Hamburger Aufführungen von Passionsoratorien in profanen Räumen und Telemanns Kantatenveranstaltungen in der Kirche einen ganz gewaltigen Zustrom gehabt! Auch die Kunst der Fuge als ein Werk zu bezeichnen, „das gleichsam nur noch fürs Auge geschrieben ist“, geht wohl heute nicht mehr an.

Was das Buch an Tatsachenmaterial bietet, ist fast durchweg richtig gesehen und gut verarbeitet, ein bededtes Zeugnis für des Verf. jahrzehntelangen vertrauten Umgang mit der Geschichte Bachs und des Barock. Lediglich der Aufschwung des Bachschen Kantatenschaffens unter dem Rektorat Gesners (1730—1734), insbesondere in den Jahren 1731/32 scheint mit den Worten „Im übrigen

gingen die Jahre mit dem üblichen Sonntagsdienst hin“ nicht hinreichend gewürdigt — sie betreffen immerhin Werke wie die Kreuzstabkantate, „Jauchzet Gott in allen Landen“, „Gott soll allein mein Herze haben“ und die großen Chorkantaten von 1732! Auch die Wiederholung der unwahrscheinlichen und bereits von Spitta (I, 807) widerlegten These, Bach habe die von ihm selbst 1714 datierte Kantate 21 bereits 1713 in Halle aufgeführt, hätte zumindest einer Begründung bedurft. Alfred Dürr

Music Calendar 1950. New York. C. F. Peters Corporation, 1949. Dieser Kalender ist ausschließlich Bach gewidmet; er enthält auf 26 Seiten die Wiedergaben von 6 verschiedenen Bachbildern, dazu 4 von Vater und Söhnen, 12 Faksimilia (Photographien) J. S. Bachscher Autographen, dazu 4 von Vater und Söhnen, schließlich den bekannten Krügnerschen Stich der Thomaskirche und -schule zu Leipzig (1723) und eine Abbildung des Arnstädter Orgelspieltisches a. d. Bonifaziuskirche, durchweg in Schwarzweißreproduktion. Die Bilder, deren Wiedergabe übrigens nicht so gut gelungen ist wie die der Faksimilia, sind ohne kritische Stellungnahme veröffentlicht, was bei der Bestimmung des Kalenders für weitere Kreise insofern etwas unglücklich ist, als sich keines der beiden nach heutigem Stande der Forschung unzweifelhaft authentischen Bilder (E. G. Haußmann 1746 und 1748) darin findet. Die Haußmann-Kopie der Musiksammlung Paul Hirsch (daß es sich um eine Kopie handelt, ist leider nicht vermerkt) ist übrigens nicht „published for the first time“, sondern findet sich bereits im Bach-Jahrb. 1914 (Abb. 5, nach S. 28). Sehr begrüßenswert ist es, daß Bach selbst hier mit zahlreichen Faksimilia zu Worte kommt. Für uns sind davon besonders 2 Wiedergaben aus New

Yorker Privatsammlungen von Interesse: ein Zettel mit 2 (nach Angabe des Kalenders) bisher unveröffentlichten Quittungen von 1742 und 1744 (betr. Nathanisches Legat; auf Vorder- und Rückseite desselben Zettels — vgl. dazu Bach-Jahrbuch 1940—48, S. 131!), sowie die erste Seite der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, ein Partiturautograph, das W. Schmieder im BWV als „gegenwärtig verschollen“ bezeichnen mußte. — Weiterhin sind „published for the first time“ das Präludium b-moll aus dem Wohltemperierten Klavier I, der Schluß des „Canon per augmentationem in contrario motu“ aus der Kunst der Fuge sowie die erste Seite des 6. Brandenburgischen Konzerts (indessen auch in der Petersschen Faksimileausgabe der Brandenburgischen Konzerte erreichbar). Der Beginn der d-moll-Chaconne für Violine solo (aus BB Mus. ms. Bach P 267 — dieselbe Abb. in Bach-Gesamtausgabe XLIV, Bl. 11 —) scheint mir kein Autograph zu sein.

Zu jedem Kalendertag findet man auf der Rückseite der Blätter eine Fülle musikhistorischer Daten, deren Auswahl freilich stark auf einen amerikanischen Leserkreis zugeschnitten ist. Wenn wir einerseits — um irgend ein Beispiel herauszugreifen — das Uraufführungsdatum der „Romantic Symphony“ von Howard Hanson (28. 11. 1930) darin finden, so würden wir andererseits auch eine Vervollständigung der Lebensdaten wenigstens derjenigen neueren europäischen Komponisten begrüßen, deren Ruf bereits über die Grenzen ihres Landes hinausgedrungen ist, z. B. von Hans Pfitzner (15. 5. 1869 Moskau — 22. 5. 1949 Salzburg), Heinrich Kaminski (Todestag fehlt: 21. 6. 1946 Ried/Obb.), Anton v. Webern (3. 12. 1883 Wien — 19. 9. 1945 Mittersill/Salzburg), Frank Martin (geb. 15. 9. 1890 Genf), Othmar Schoeck (geb. 1. 9. 1886 Brunnen/Vierwaldstädter

See). Das Geburtsdatum Chopins wäre künftig entsprechend „Musikforschung“, Jg. 1950, S. 246 ff. unter dem 1. März zu führen. Alfred Dürr

Johann Nikolaus Forkel:
Über Johann Sebastian Bachs Leben,
Kunst und Kunstwerke.

1. Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben mit Einleitung und ausführlichem Nachwort von Josef Müller-Blattau. Vierte, neubearbeitete Auflage. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. 103 S.

2. Unter Benützung der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben von Hans R. Franzke, Hamburg, Hermann Laatz Verlag 1950. 70 S.

Neben die Neuauflage der bewährten, von J. Müller-Blattau besorgten Ausgabe tritt eine weitere, herausgegeben von H. R. Franzke, die sich bei ungewöhnlich niedrigem Preis besonders an die musiktreibende Jugend wendet. Beide Ausgaben bieten den Text unverkürzt, die letztgenannte lediglich mit Angleichung an moderne Orthographie und Schreibgewohnheiten. Auf die Wiedergabe der Notenbeispiele aus Bachschen Werken ist verzichtet, da diese nach dem jeweils im Anhang mitgeteilten Verzeichnis leicht in Bachausgaben nachzulesen sind.

Beide Ausgaben geben in einem Nachwort den notwendigen Kommentar für den heutigen Leser, 1 unter Heranziehung reichen Ergänzungsmaterials aus zeitgenössischen Quellen, 2 in knapper Form unter Anpassung an den vorgesehenen Leserkreis und unter Beifügung eines begrüßenswerten ergänzenden Namensverzeichnisses. Vorzuschlagen wäre noch die Einarbeitung der originalen Paginierung in 1, die die Ausgabe auch für den Wissenschaftler bequemer verwendbar machen würde, der in dieser Hinsicht bislang zu dem Faksimiledruck (H. L. Grahl, Frankfurt a. M.) greifen wird. Alfred Dürr.

Nochmals: Paul Nettl, The Story of Dance Music (vgl. Jg. III, S. 297).

Der Autor nimmt in einer Erwiderung Stellung nicht allein zu meiner Besprechung, sondern gleichzeitig zu einer Besprechung in einer anderen Zeitschrift, der Kritik Gombosis im „Musical Quarterly“. Daß sich meine Besprechung zum größten Teil eng an die von Gombosi anschließt, wie der Autor angibt, muß ich bestreiten. Insbesondere komme ich doch zu einem weit freundlicheren Gesamturteil als diese! Daß ich freilich in ähnlichen Punkten wie die gen. Kritik Einspruch zu erheben mich verpflichtet fühlte, liegt an der Sache. Durch des Autors Entgegnung scheinen mir diese Einwendungen keineswegs entkräftet. Im Gegenteil, der Widerspruch muß stärker werden. Der Großvater von Johann Stamitz, Martin Stamez, ist für Nettl „slawischen“ Ursprunges. Beweis dafür: Er ist in „Maribor, Jugoslawien“ geboren. Das ist ein ebenso treffliches Argument, als wenn jemand später behaupten wollte, Immanuel Kant oder, um bei der Musik zu bleiben, Joh. Fr. Reichardt sei Russe, weil er in „Kalinigrad, Sowjetrußland“ geboren sei! Marburg an der Drau war bis 1919 eine deutsche Stadt der Steiermark, die durch den Vertrag von St. Germain Jugoslawien zugesprochen wurde. Trotz einsetzender Entdeutschung gab es noch 1921 mehr deutsche als slowenische Schulklassen. Maribor ist nur eine slowenische Nachbildung von Marburg, dem ursprünglichen Namen. Marburg „an der Lahn“ führt diesen Zusatz nur deshalb, weil Marburg an der Drau durch die Jahrhunderte eben Marburg hieß. Der Großvater Martin Stamez schrieb sich nicht mit End-c, wie jetzt Nettl anführen will, um die „slawische“ Abstammung zu beweisen, Stamec, sondern mit End-z Sta-

mez! Jeder Kenner des steirischen Dialektes weiß, daß Sta gleich Stoa gleich Stein ist, und -mez natürlich -metz heutiger Orthographie, Steinmetz. Der Großvater wandert nach Pardubitz in Böhmen aus, wo er Stamic geschrieben wird. Er heiratet in zweiter Ehe eine Tochter des Mattheus Kuhey, den Nettl ohne weiteres als Tschechen annimmt. Johann Wenzel Anton, unser Meister, ist zwar in tschechischer Namensgebung als Jan Vazclav Antonin im Taufregister eingetragen. Aber für das Deutschtum des Vaters spricht auch der Umstand, daß die Paten alle Deutsche sind: Seidl, Herbst, Hoffmann, Schaffer. Der Biograph Stamitzens fügt hinzu: „Anton Stamitz hatte anscheinend hauptsächlich deutsche Freunde.“ Natürlich, denn er war deutscher, steirischer Abstammung! Seine Frau war eine geb. Böhm, also auch eine Deutsche! Diese Daten stehen in der Prager Diss. von Peter Gradenwitz, 1936, also eines des deutschen Nationalismus gewiß unverdächtigen Zeugen. Dieser Autor beklagt sich in der Zeitschrift „Notes“ vom Dez. 1950, S. 55, darüber, daß diese seine objektiven Feststellungen von den Tschechen übel genommen worden seien und man ihn als Verräter angesehen habe. Johann Stamitz schreibt sich in der Folge auch Stametz, Steinmetz, Stamnitz. Ich habe mich in dieser Frage mit dem veröffentlichten Material an einen Kenner des Grenzdeutschtums gewandt, Prof. Dr. Schier (einen engeren Landsmann unseres Autors Nettl aus Hohenelbe), Slawisten und Volkskundler, früher Prag, jetzt Halle und Marburg (an der Lahn), der mir versichert, die gemachten Angaben ließen überhaupt keinen Zweifel an der deutschen Abstammung des Steinmetz-Stamitz zu! Der weitere strittige Punkt betrifft K u s s e r. Hans Scholz hat in seiner Münchener Diss. 1911 den Namen untersucht. Jüdische Herkunft schal-

tet wohl aus. Der Vater des großen Komponisten Kusser ist 1657 nach Preßburg gekommen, einer damals kulturell deutschen Stadt unter ungarischer Hoheit, und zwar aus Ödenburg, wo er Kantor der lutherischen evangelischen Gemeinde war. Kusser Vater nennt nach Scholz veröffentlichten Dokumenten Ungarn sein Vaterland. Er stammt offensichtlich aus dem Burgenland, ist ungarischer Untertan, aber deutscher Herkunft, Volksdeutscher, wie man seit dem Auftreten des Minderheitenproblems sagte. Sein Name schließt nach der Versicherung von Schier slowakischen Ursprung aus. In Stuttgart wird Vater Kusser dann als Schulmeister verwandt, der deutschen Unterricht gibt, was ebenfalls für seine deutsche Muttersprache spricht. Es ist ein ähnlicher Fall wie später mit Franz Liszt, der rein deutscher, burgenländischer Abstammung war (List), auch wenn er sich natürlich als ungarischen Untertan oder Magyar bezeichnet (ohne ein Wort ungarisch zu sprechen). Diese Grenzdeutschen, die großen und die kleinen Talente, sollten als Bindeglieder europäischer Gemeinschaft gelten.

Was die übrigen Etymologien anbehtrifft, so scheint mir manches nicht bewiesen oder anfechtbar, wie die Ableitung der cacciata (von cacciare, substantivisch Vertreibung) von skákati. Ich habe versucht, unter Heranziehung von Volkskundler Prof. Schier und Germanisten-Sprachforscher Frau Prof. Berthold-Marburg, noch einmal die Frage der Bedeutung des Zeunertanz zu klären. Ich glaube, Zigeuner ist doch nicht haltbar. Zäuner könnte als Nomen agentis passivisch verstanden werden, als Tanz, bei dem gezäunt wird, Zäune hergestellt. Das wäre auf die Tanzfigur bezüglich. Zeiner heißt oberfränkisch auch Korbflechter, was wieder auf ein Geflecht deuten

würde. Nun bringen aber die in der Besprechung von mir zitierten Meschke, Schwerttanz etc. S. 19 und 99, und ebenso Wolfram auch den Ausdruck Zämer statt Zeuner, als Tanz der Metzger in Nürnberg. Die Tänzer halten sich an einem wulstartigen Lederring, der auch wie eine dicke Leberwurst aussieht. Das wäre das Tanzgerät, das vielleicht den Namen gibt. Gebhardt, Grammatik der Nürnberger Mundart, bringt das Wort nicht. (Erkundigungen in Nürnberg durch Vermittlung des Organisten an der Sebaldus-Kirche, Herrn Zartner, bei der Metzger-Innung ergaben, daß gen. Wort nicht mehr bekannt ist.) Schmeller, Bayer. Wörterbuch, nennt Zämer oder Zämmer als Rückenstück vom Hirsch, Zämmer auch für membrum von Hirsch oder Ochsen. Verneuhochdeutsch gäbe Zamer Ziemer. Das könnte sich entweder auf das Tanzgerät beziehen, vielleicht Joch oder Peitsche (Ziemer — Ochsenziemer) oder membrum. Es könnte, nach Berthold, auch eine volksetymologische Weiterbildung von Zeuner sein. Vielleicht sind andere Deutungen bekannt. Als Tanzgerät scheint mir das: Zeuner-Zämer-Ziemer (der wulstartige Ring der Metzger, die sich festhalten) vielleicht am besten zu passen. „Zigeuner“ möchte auch ich nicht mehr gelten lassen und dem Autor so weit beipflichten. Hans Engel

Bernhard Paumgartner:
Franz Schubert (2. Aufl.). Zürich, Atlantis-Verlag 1947. 368 S.

Die Entwicklung der Schubertliteratur (vgl. meinen Beitrag „Wege des Schubertschrifttums“, ZfMw. 11, 1928, S. 79 ff.) hat es mit sich gebracht, daß man auch heute noch manches neue Buch über Schubert zunächst einmal daraufhin befragen sollte, wie es sich zwischen Dichtung und Wahrheit entscheidet, wieviel Legendäres und Verlogenes es aus einer gewissen, immer noch weiterwuchernden Schicht des Schubertschrifttums mit

sich führt. Daß Paumgartner hier gründlich aufgeräumt hat, ist ihm bei einem Buch, das sich auch an weitere Kreise der Musikliebhaber wendet, hoch anzurechnen. Er hat sich mit berechtigter Skepsis manchen Zügen des überlieferten Schubertbildes gegenüber in den Quellen, vor allem also in den zeitgenössischen Berichten mit Fleiß und Scharfblick umgesehen, leider allerdings, ohne sie näher bibliographisch nachzuweisen. Ob es sich um das Thema „Frauenliebe“ (S. 61 f.) oder „Alkohol“ (S. 79) handelt, immer deutet der Verfasser mit ehrlicher Entrüstung auf die vielen Mißverständnisse, mit denen sich namentlich die engere belletristische Schubertliteratur, aber nicht nur sie, am Nachleben Schuberts im Bewußtsein der Allgemeinheit so oft versündigt hat. Es entspricht dieser bedachtsamen, stets der Wahrheit gegenüber verantwortlichen Haltung des Biographen, wenn bei ihm auch Schuberts 1822 einsetzende Erkrankung eine taktvolle Darstellung erfährt, die nicht mehr sagt, als eben auf Grund der Quellen zu sagen ist. Sehr zu loben ist auch die Zurückhaltung in der Frage nach Schuberts Religiosität. Verfasser will aus der Tatsache, daß Schubert in seinen Messen innerhalb des Credo niemals den Glaubenssatz „Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ vertont hat, keinesfalls einen Schluß auf seine religiöse Einstellung schlechthin gezogen wissen (S. 319, vgl. auch A. Schnerich, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern, ZfMw. 8, 1926, S. 234 f.). Wie es dem Verf. um ein unverfälschtes Bild von Schuberts menschlicher Persönlichkeit geht, so auch um Gerechtigkeit dem unbekanntem Schubert gegenüber in seinem Schaffen, wenn er z. B. S. 137 f. bei der halbvergessenen Osterkantate „Lazarus“ verweilt als einer der

„großartigen Erscheinungen“ unter Schuberts Werken. Seit O. Weinreich in seinem Aufsatz über Schuberts „Antikenlieder“ (Dt. Vjschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch., 13, 1935, S. 91 ff.) so nachdrücklich auf jenen Sonderbereich in seinem Liedwerk hingewiesen hat, freut man sich, auch in Paumgartners Buch einer Deutung von Stücken wie „Memnon“, „Lied eines Schiffers an die Dioskuren“ oder „Heliopolis“ I und II aus einer Geistesverwandtschaft zwischen Schubert und dem Dichter J. Mayrhofer zu begegnen. Aus ihr entspringt „die ‚dorische‘ Schlichtheit eines unmittelbar faßlichen, doch unbeschreibbaren ‚antikischen‘ Eigentones in Schuberts Gesamtwerk, der weit über den modischen Klassizismus des Biedermeier in Regionen ewiger Geistesverbundenheit hinausführt“ (S. 161 f.). Was der Verfasser über Mayrhofer und die Freunde überhaupt zu sagen weiß, gehört zum Anziehendsten seines Buches, wobei man auch auf die bisher wohl kaum so klar ausgesprochene Beobachtung stößt, daß die Keimzelle des Freundeskreises um Schubert merkwürdigerweise nicht im Wiener Stadtkonvikt zu suchen ist, sondern im Gymnasiastenkonvikt des Stiftes Kremsmünster, denkt man an die drei Brüder Spaun und Schober, die sich dann später in Wien mit Schubert zusammenfanden (S. 107 f.). Seine das ganze Buch durchziehende Kunst lebensvoller, von hoher Anschaulichkeit getragener Stoffdarbietung entfaltet der Verfasser vielleicht am eindringlichsten im Einleitungskapitel mit seiner Darstellung von Schuberts Zeit und Umgebung. Die Werkschau der letzten Kapitel gründet sich überall auf den neuesten Stand der Forschung und ist natürlich W. Vettters Schubertbuch von 1934 stark verpflichtet. Für spätere Auflagen — die erste erschien 1943 — möge der Verfasser

vielleicht noch folgendes beachten: Daß Schubert erst 1817 den Dienst als Schulgehilfe bei seinem Vater verlassen habe (S. 76), wird sich nach den Ausführungen von H. Költzsch (ZfMw. 8, 1926, S. 309 f.) kaum noch aufrecht erhalten lassen. Von Herbst 1816 an war er bereits beurlaubt. Für Pepi Koller schrieb Schubert nicht nur „vielleicht“ (S. 117), sondern zweifellos die Klaviersonate in A-dur op. 120, deren Datierung auf 1819 nach L. Scheiblers Ausführungen (ZIMG. 8, 1907, S. 485 ff.) kaum noch zu bestreiten sein wird. Die landläufige Chronologie der Schubertschen Klaviersonaten hat neuerdings noch einmal E. Ratz (Schweiz. Musikztg., 89, 1949, S. 1 ff.) überprüft. Daraus ergibt sich für Paumgartners Werkverzeichnis S. 337 der Ansatz der a-moll-Sonate op. 164 (dort fraglich) eindeutig mit März 1817, so daß sie die erste und nicht die letzte dieses Sonatenjahres ist. Das war übrigens schon Költzsch (Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 11) entgangen. Er hatte die vorher bereits von Scheibler und mir vertretene Auffassung der 1843 aus dem Nachlaß erschienenen 5 Klavierstücke als einer Sonate vorbehaltlos angenommen, mußte aber noch an der bisherigen Datierung „September 1817“ festhalten, bis dann ein von O. E. Deutsch aufgefundenes Teilautograph das Datum „August 1816“ aufwies und zudem die Zusammengehörigkeit der 5 Stücke als Sonate bestätigte (vgl. meinen Vortrag „Schuberts lyrisches Klavierstück“ im Bericht über den Internationalen Kongreß für Schubertforschung 1928, 1929, S. 193). Somit müßte diese E-dur-Sonate in Paumgartners Werkverzeichnis an die dritte Stelle rücken. Gegen Schumanns oft zitierte Meinung, das „Grand Duo“ op. 140 sei „eine auf das Klavier übertragene, nur als Orchesterstück auszu-

legende, Symphonie“ (S. 314), ist jetzt auf die „Klaviergezeugtheit“ dieses Stückes hinzuweisen, wie sie von J. Müller-Blattau (Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes, Jb. d. Musikbibl. Peters, 47, 1941, S. 55) verstanden wird („die erste vierhändige Klaviersinfonie“). Man läßt also hier auch besser das Problem der verlorenen „Gasteiner Sinfonie“ (S. 224) aus dem Spiel. Noch ein kleines Versehen: Der Engländer, der als erster die Skizze der E-dur- (nicht e-moll-) Sinfonie von 1821 auszuführen versuchte, hieß John Francis Barnett.

Willi Kahl

R. - A l o y s M o o s e r : Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII^eme siècle. Tome I: Des Origines à la Mort de Pierre III (1762). Mont-Blanc, Genève 1948. 411 S. und 69 Abbildungen.

Der Titel dieses Werkes, zumindest des vorliegenden ersten Bandes, müßte eigentlich treffender „Annales de la musique occidentale en Russie“ heißen oder, was ungefähr dasselbe wäre, „Annalen der Musik am russischen Hofe und in den ihm nahestehenden Kreisen“, denn der Verf. behandelt, ausgehend von den ersten nachweisbaren Berührungen Rußlands mit der Musik der westeuropäischen Länder unter Iwan III. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ausschließlich die Entwicklung der offiziellen, der höfischen russischen Musikkultur. In ihr machen sich zunächst, den politischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern entsprechend, deutsche Einflüsse bemerkbar, die aber sehr bald von der sich zur Welt-herrschaft rüstenden italienischen Musik abgelöst werden. Ein Symbol hierfür: die Zarin Anna Iwanowna erbittet und erhält auf Grund ihrer guten Beziehungen zum Dresdner

Hof von August dem Starken eine italienische Truppe und legt so an ihrem Hofe den Grund zu der gleichen Vormachtstellung des Italiener-tums, die dieses an allen anderen europäischen Höfen mit Ausnahme von Paris bereits seit geraumer Zeit innehatte. Unter ihrer Regierung und der ihrer Nachfolgerin Elisabeth Petrowna folgt nun eine italienische Truppe nach der anderen, alle aus ausgezeichneten Kräften bestehend, die vielfach lange Jahre, ja bis zu ihrem Lebensende, in Rußland verblieben. Über sie alle und über ihre Werke gibt der Verf. eingehende Nachrichten, wobei er stellenweise zu wichtigen Entdeckungen und neuen Feststellungen gelangt ist: von Josef Starzer, der von 1759 bis 1768 in Rußland weilte, weist er z. B. zehn während seines dortigen Aufenthaltes entstandene und bisher größtenteils unbekannte Werke nach, und auch das Schaffen des langjährigen Hofkapellmeisters Francesco Araja erscheint auf Grund eingehender Quellenstudien in neuer Beleuchtung. Erschien die italienische opera seria auch zunächst als eine „exotische Blume“, so sollten sich doch auf ihrem Boden alsbald die ersten Ansätze zu einer russischen Nationaloper herausbilden. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts treten unter den Darstellern mehr und mehr russische Künstler hervor, und so kommt es, auch unter dem Einfluß der parallel laufenden Bestrebungen zur Gründung eines russischen Schauspiels, 1755 zur Ausführung der ersten auf einen russischen Text geschriebenen und ausschließlich von russischen Künstlern aufgeführten Oper „Cephalus und Procris“. Dieses Ereignis bezeichnet der Verf. als „Geburt der Nationaloper“; ihm folgte 1756 die offizielle Gründung des russischen Nationaltheaters. — Daneben erregte in

jenen Jahren das Erscheinen der opera buffa mit der Truppe des gewandten Giov. Batt. Locatelli nicht nur bei Hofe, sondern in weiten Kreisen des hier auch gegen Bezahlung zugelassenen Publikums einen Sturm der Begeisterung. Dieses Unternehmen, das die gleichzeitig bestehenden deutschen und französischen Schauspieltruppen ruinierte und sogar die opera seria in den Hintergrund drängte, konnte sich jedoch nur wenige Jahre halten; es brach im letzten Jahr seines Bestehens, 1761, das erste Werk von Gluck in Rußland zur Aufführung. — Der Einfluß der französischen opéra comique, auf den der Verf. im Vorwort hinweist, macht sich erst von 1764 an bemerkbar, wird also im zweiten Band des vorliegenden Werkes behandelt werden.

Obwohl der Verf. in der Einleitung bescheiden erklärt, er habe keine Geschichte der Musik in Rußland schreiben wollen, sondern nur eine Art von „répertoire chronologique“, das seinerseits anderen Arbeiten als Grundlage dienen solle, erscheinen doch vor allem an den Teil- und Kapitelanfängen überleitende und zusammenfassende Bemerkungen, die trotz der annalenmäßigen Anlage großer Teile des Werkes ein klares und anschauliches Bild des offiziellen russischen Musiklebens geben. Die dadurch mitunter bedingten Wiederholungen stören nicht; sie heben vielmehr Wichtiges vor Unwichtigem hervor und verhindern so ein gestaltloses Zerfließen der ungeheuren Materialfülle.

Das ausgezeichnet ausgestattete Werk bringt neben einem reichhaltigen neuen Material zahlreiche Abbildungen von Titelblättern und Seiten aus seltenen Drucken (meist Libretti) und Unika. Anna Amalie Abert

Biographie von Ludwig van Beethoven, verfaßt von Anton Schindler. In verkürzter Form mit berechtigenden Anmerkungen neu herausgegeben von Stephan Ley. Mit 10 Abbildungen. Karl Glöckners Verlag, Bonn (1949). 8°. 510 S.

Wenn Stephan Ley Schindlers Beethovenbiographie wiederaufleben läßt und damit die verschiedenen Neudrucke der Vergangenheit um einen weiteren vermehrt, fragt man sich zunächst nach der inneren Berechtigung dieses Unternehmens. Natürlich hat sich der Herausgeber diese Frage auch vorgelegt. Er beantwortet sie mit der These, daß jede moderne Beethovenbiographie, die auf Schindler verzichten zu können glaube, unzuverlässig und lückenhaft sein müsse. Das ist zwar richtig, begründet aber nicht einen Neudruck, der ja nicht ausschließlich für die (hoffentlich) geringe Zahl künftiger Beethovenbiographen, sondern für die große Menge der Musikfreunde bestimmt ist. Außerdem wird sich der Beethovenforscher, der sich über Einzelheiten aus Schindlers Darstellung vergewissern will, auch heute noch eine der authentischen Auflagen zu verschaffen wissen, und er wird dies auch nach dem Erscheinen des Leyschen Neudrucks tun, dessen Kürzungen nicht danach angetan sind, den Wert des Werkes für den Biographen zu erhöhen.

Der Herausgeber geht einen Mittelweg. Er legt keine wortgetreue Fassung vor, deren technisches Ideal ein anastatischer Neudruck wäre, und er verzichtet auch auf eine dem Stande der neueren Beethovenforschung entsprechende Neubearbeitung. Er vermittelt uns lediglich den größten Teil des Schindlerschen Wortlautes. Diesen originalen Text nimmt der Leser also zunächst zur Kenntnis: nicht jedoch, ohne alsdann im Anhang des Buches in den Anmer-

kungen über zahlreiche Fehler und Unstimmigkeiten aufgeklärt zu werden, die er soeben als bare Münze in Kauf genommen hat. Angesichts dieses Verfahrens vermag der unbefangene Leser schwerlich zu verstehen, daß ein Brief im Texte unabweislich mit 1800 datiert werden muß, der laut Anmerkung 1801 geschrieben worden ist; daß der Beginn des Beethovenschen Verkehrs mit Ferdinand Ries im Texte notgedrungen auf ebenfalls 1800 angesetzt werden muß, obgleich sich die Anmerkung alsdann zum richtigen Jahre, 1801, bekennt; daß der Text einen gewissen van der Eder namhaft macht, dessen wirklichen Namen, van den Eeden, erst die dazugehörige, nein, die nicht dazugehörige Anmerkung verrät, weil nämlich der Druckfehlerteufel zwischen die Anmerkungsnummerierung geraten ist, so daß die betreffenden Ziffern einander streckenweise nicht entsprechen. So wird der Genuß der Schindlerlektüre erheblich beeinträchtigt.

Bei seinem editionstechnischen Verfahren leitete den Herausgeber wohl die Einsicht, daß Anton Schindler, mag sein biographischer Kredit in letzter Zeit auch erheblich gestiegen sein, nicht zu jenen Autoren gehört, deren Geschichtsdarstellung inzwischen ihrerseits Geschichte geworden ist, wie das durchaus zutrifft etwa auf Otto Jahns Mozart oder auf Philipp Spittas Bach (welchen man daher auch nicht zu einer gekürzten Volksausgabe umschmieden sollte). Nach Inhalt und Form ist Schindlers Beethoven immerhin so veraltet, daß er dem 20. Jahrhundert als solchem nichts mehr zu sagen hat. Hieran ändert auch nichts der Vergleich zwischen Schindler und Eckermann, den der Herausgeber in seiner Einführung anstellt. Inwiefern die beiden Männer verwandte Naturen waren, sei hier nicht erörtert. Die Gei-

ster, denen sie dienten, der Stoff, den sie bearbeiteten, und die Ziele, die sie sich setzten, sind so unverwandt wie nur möglich. So wünschbar nicht nur, sondern so notwendig für jede absehbare Zeit Neudrucke von Eckermanns Gesprächen mit Goethe bleiben werden, so entbehrlich dünkt mich jeder mit Anton Schindler betriebene Wiederbelebungsanfang. Schindler ist zwar nicht besonders gut auf die Romantiker zu sprechen, aber ihre Schwächen teilt er in manchen Punkten. Nicht seine kleinen Irrtümer noch die Spuren seines mitunter versagenden Gedächtnisses sind tragisch zu nehmen; ungleich schwerer wiegt sein Mangel an Nüchternheit. Sein Beethovenbild trägt einen schwärmerischen Zug, mit welchem der Mensch unserer Tage nichts anzufangen weiß. 1800 oder 1801, Eder oder Eeden —, das sind Nichtigkeiten; wichtig allein ist die Beantwortung der Frage, ob das Beethovenjahrhundert wirklich und mit ihm Beethoven, wie Georg Schünemann gesagt haben soll und wie neuerdings Paul Höffer unter Berufung auf ihn ausdrücklich betont hat, beendet und abgetan sei, oder ob die wahre geistige Auseinandersetzung mit Beethoven, die wohl auf einigen materiellen, nicht jedoch auf den idealen Grundlagen eines Anton Schindler beruhen wird, erst kommen wird. Schindler hat uns unter diesem Gesichtspunkt nicht nur nichts zu sagen, sondern eine Anknüpfung an ihn könnte nur verheerend wirken. Vielleicht erstet das künftige Beethovenbild aus einer sachlichen Abwägung und einem Vergleiche jener beiden voneinander grundverschiedenen Wirkungsströme, die das einmal von Beethoven auf die unmittelbar folgende Zeit, das andere mal aber von Sebastian Bach auf eine ungleich ferner liegende Epoche ausgehen, eine Epoche, deren erste Regungen wir seit einigen wenigen

Jahrzehnten zu spüren bekommen. Möglicherweise wird sich Beethovens Werk in seiner historischen Wertung einige Abstriche gefallen lassen müssen; es ist groß genug, um sie vertragen zu können. Der Augenpunkt von Schindlers Perspektive liegt jedoch auf alle Fälle zu tief, um Beethovens Gestalt unverzerrt ins Bild zu bekommen, und ein Phänomen wie die Bachsche Kunst liegt überhaupt außerhalb seines Gesichtsfeldes.

Über die Erforderlichkeit bestimmter, vom Herausgeber für richtig gehaltener Auslassungen wird man leicht zweierlei Meinungen haben und auch vertreten können; über sie soll nicht gerechnet werden. Die Methode, die betreffende Lücke durch eine knappe kritische Inhaltsangabe zu überbrücken, kann fruchtbar sein, solange die betreffende Ergänzung organisch eingefügt wird und die biographische Darstellung sich nahtlos fortsetzt. Diese Bedingung wird nicht immer erfüllt. Schindlers Satz „Es mögen zur Erheiterung nur einige Stellen . . . folgen“ wird zum Beispiel getreulich abgedruckt, aber der Leser sieht sich um die in Aussicht gestellte Erheiterung betrogen, weil lediglich die lakonische Mitteilung einer Streichung erfolgt. Leider werden nicht alle Auslassungen konsequent vermerkt. Darüber hinaus wird zuweilen der Wortlaut ohne Begründung, aber auch ohne erkennbaren Grund geändert, wenn zum Beispiel aus dem Schindlerschen „Man würde sehr irren“ das Leysche „Man würde sich irren“ (S. 147) gemacht wird. Was in einer Originalbiographie ein bloßer Schönheitsfehler wäre, tastet bei der Reproduktion eines um ein Jahrhundert zurückliegenden, inhaltlich nicht unanfechtbaren Werkes die Substanz an, denn nur die, wenn auch vielleicht nur hypothetisch vertretbare, Klassizität der im Laufe der Zeit durch eine Art Edelrost verklärten

Form vermag den Neudruck einer derartigen Arbeit zu rechtfertigen. Auf Seite 110 wird ein Teil des Briefes an die Unsterbliche Geliebte (Schindler, 3. Aufl., Seite 98) im Faksimile reproduziert, Seite 111 dieser Teil abgedruckt. Wenn der Herausgeber seiner Methode hätte treu bleiben wollen, hätte er die Schindlerschen Lesefehler wiedergeben und sie in seinem Anmerkungsanhang richtigstellen müssen. Man wäre jedoch nicht Pedant genug, ihm das Abweichen von dieser Editionspraxis zu verargen, wenn er wenigstens den faksimilierten Briefteil in korrekter Entzifferung reproduziert hätte. Er ist jedoch weit entfernt davon. Schindlers Text wird lediglich zum grano salis abgedruckt: Schindler: „Eben jetzt“, Ley: „Eben erst“; Sch.: „Leben!!!!“, L.: „Leben!!!“; Sch.: „Was bin ich“, L.: „Was ich bin“; Sch.: „im Menschen . . .“, L.: „im Menschen . . .“; Sch.: „Ach Gott! so nahe! so weit!“, L.: „Ach Gott! so weit!“. Beethovens (auf der Nebenseite wiedergegebene!) Originalhandschrift wird, wie es scheint, völlig ignoriert: Beethoven: „Abends Montags“, L.: „Montagabends“; B.: „aufgegeben werden müssen. Montags, Donnerstags, die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. Du leidest!“, L.: „aufgegeben werden müssen. Du leidest!“; B.: „bist du mit mir“, L.: „bist auch du mit mir“; B.: „so!!!!“, L.: „so!!!!“; B.: „als sie zu verdienen“, L.: „als sie wirklich zu verdienen“.

Die Redigierung und Überwachung einer derartigen Neuausgabe ist ein schwieriges und undankbares Geschäft. Man spürt an der Gesamtanlage und an manchen Einzelheiten, daß sich der Herausgeber, dessen frühere erfolgreiche Bemühung um Beethoven wohlbekannt ist, mit Fleiß und Ernst seiner Aufgabe gewidmet hat; das vermag jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen, daß dem Ergeb-

nis manches an Vollkommenheit mangelt. Die liebe- und geschmackvolle Ausstattung des anspruchsvollen Bandes wird viele Leser locken.

Walther Vetter

Bernhard Paumgartner: Mozart. (4. Aufl.) Atlantis-Verlag, Freiburg und Zürich 1945. 555 S.

Das schon in vierter Auflage vorliegende Buch Paumgartners reiht sich in die wertvollsten Erscheinungen des neueren Mozartschrifttums ein. Es hat die ganze innere Wärme eines Bekenntnisbuches, wie es der einstige Direktor des Salzburger Mozarteums wohl einmal schreiben mußte, es vermittelt uns eine Anschauung von Leben und Werk Mozarts, wie man sie sich eindringlicher nicht wünschen kann. Für die Echtheit dieses Mozartbildes bürgt ein Künstler und Wissenschaftler, der sich für seine Vertrautheit mit dem Gegenstand seiner Darstellung zugleich auf einen reichen aufführungspraktischen Erfahrungsschatz berufen darf. Daraus ergeben sich mancherlei wertvolle Anregungen für die Praxis, z. B. Anm. 158 der Vorschlag, Mozarts erste, als „Divertimento-Konzerte“ anzusprechende Klavierkonzerte einmal (nach eigener Vorschrift des Komponisten) mit einfach besetztem Streichquartett zu spielen. Die Anmerkungen bergen eine Fülle kritischer Ausführungen zur Überlieferung der Werke. Insbesondere werden einige „Neuentdeckungen“ aus den letzten Jahren scharf überprüft, so die 1944 von N. Negrotti aus einer Cremonenser Bibliothek ans Licht gezogene C-dur-Sinfonie, die der Herausgeber für ein Mozartsches Jugendwerk halten möchte. Sie erscheint P. (Anm. 51) ebenso verdächtig wie das von M. Seiffert 1934 veröffentlichte Fagottkonzert (K. Anh. 230a, vgl. Anm. 71) oder (Anm. 84) das „Adelaide-Konzert“ für Violine, das 1933 bei Schott erschien, vermutlich eine Kompilation

aus mehreren Stücken, wie sich ähnlich ja die im selben Verlag herausgekommene „Wiener Sonatinen“ längst als freie Klavierbearbeitungen von Sätzen aus fünf Bläserdivertimenti erwiesen haben, worauf der Verf. übrigens merkwürdiger Weise nicht eingeht.

Es kann den Wert des Buches, dessen Darstellung in den Milieuschilderungen und den treffenden Personencharakteristiken seine besonderen Höhepunkte erreicht, in keiner Weise schmälern, wenn zur Beachtung bei einer weiteren Auflage einige Unebenheiten angemerkt werden. Zu S. 20: A. Einsteins Bearbeitung des „Köchel“ von 1937 ist durch die bei Edwards in Ann Arbor, Michigan 1947 erschienene, um 70 Seiten erweiterte neueste Ausgabe überholt. Die frühe vierhändige C-dur-Sonate (Anm. 39) ist nicht nur mit dem Menuett, sondern ganz veröffentlicht im Anhang von K. Ganzer und L. Kusche, Vierhändig, 1937 (Faksimile) und als Einzelausgabe im Afas-Musikverlag H. Dünnebeil, Berlin. Zur unvollendeten vierhändigen Sonate K. V. 357 sind jetzt die Ausführungen von W. Georgii, *Klaviermusik*, 2/1950, S. 544ff. zu vergleichen. Zur Literatur über die Klavierkonzerte (Anm. 72) gehört noch Fr. Blumes Studie „Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts“, *Mozartjb.* 2, 1924, S. 79 ff. Noch ein Versehen: Der Verf. der Anm. 177 zitierten Arbeit über das Klangsymbol des Todes heißt Goerges, nicht Joerges. Willi Kahl

Edmund Horace Fellowes: *The English Madrigal Composers.* Second Edition. Oxford University Press. 1948.

Fellowes gebührt das große Verdienst, das englische Madrigal durch seine Ausgaben und das nun in der zweiten Auflage vorliegende Buch recht eigentlich erschlossen zu haben. Er ist ein gründlicher Kenner seines Stoffes,

und so ist, was tatsächliche Darstellung, was Aufzählung (etwa im Appendix 2 mit alphabetischer Nennung aller Madrigale), was Schilderung der Eigentümlichkeiten der einzelnen Komponisten anbelangt, sein Buch ein sicherer Führer durch das große, aber, mit dem italienischen Madrigal verglichen, eben doch auch begrenzte Gebiet. Anders steht es mit dem Nutzen des Buches, wenn man von ihm weitere Aufschlüsse über Stil und Geist des englischen Madrigales überhaupt und der einzelnen Komponisten erwartet. Da bleiben viele Wünsche offen. Es ist so, als ob Fellowes die Entwicklung der Musik-

Madrigal Marenzios, der wohl den bedeutendsten Einfluß auf die Engländer gehabt hat. Die Engländer übernehmen Stil und Einzelheiten der italienischen Vorbilder vollkommen. Trotzdem hat das englische Madrigal eine spezifisch englische Note: Hier möchten wir einmal Genaueres wissen! Der größte Unterschied dürfte nicht in den sentimental, mit Chromatik gearbeiteten Madrigalen liegen, die oft vollkommen den italienischen Spätstil spiegeln, sondern in den heiteren, frischen. Hier sind vielleicht die nationale Anlage und der Einfluß des Volksliedes zu spüren, vielleicht, denn sie müßten nachgewiesen werden.

B 1 I'll sing my faint farwell



B 2 O rara e no - va legge



wissenschaft nicht mitgemacht hätte: Sein Standpunkt ist etwa der Robert Eitners. Er kennt und zitiert nicht z. B. die Dissertation von Heurich, John Wilbye in seinen Madrigalen, bei Becking gearbeitet, 1931. Diese Arbeit sei trotz mancher Schwächen deshalb erwähnt, weil hier eben der Versuch unternommen wird, der Eigentümlichkeit des englischen Madrigals durch Vergleichung mit dem italienischen gerecht zu werden, dem italienischen oder, sowohl für Wilbye als für die meisten Engländer, dem

Das, was Fellowes an chromatischen Besonderheiten schildert, ist samt und sonders nach italienischen Vorbildern gearbeitet. Wenn Weelkes (S. 193) also beginnt (B 1), so folgt er durchaus Marenzio (B 2).

Dürftig ist der Passus über die italienischen Madrigalisten S. 37. Zur Etymologie des Wortes Madrigal hat Strich noch auf die Bedeutung des Wortes Matricalis als Bastard hingewiesen. Madrigal wäre Bastard zwischen Poesie und Musik. Befriedigend ist diese Erklärung freilich

nicht. Biadene hat in seinem Hinweis (S. 45 zitiert) auf *lingua materna* wohl eher Recht. Der Verf. behandelt auch die Frage des Rhythmus und der Übertragung. Es ist eigentümlich, daß das Ausland von der bei uns seit ca. 1925 (zuerst von K. Ameln in der Übertragung eines *Biciniums* von Rhau angewandten) üblichen, oder doch bevorzugten Schreibweise, die Notenwerte zu konservieren und den Taktstrich zwischen die Zeilen zu setzen, nichts wissen will und auch bei uns Herausgeber wieder von dieser Übertragungsweise zurückweichen. Sie ist die einzig richtige: erstens, weil die Noten in der ursprünglichen Schreibweise bewahrt werden, zweitens, weil der Taktstrich nur als Mensurstrich, nicht als Iktus setzender Strich in Erscheinung tritt. Die S. 128 und 130 zitierten Übertragungsweisen mit in den Stimmen wechselnden Takten, die Leichtentritt vor allem weit getrieben hat, sind für die Praxis noch verwirrender als jede andere Notierung. Die pure Umsetzung in Dreitakt z. B. wird der Feinheit der Spannung zwischen Mensur-Grundmetrum und schwebend-abweichender Betonung nicht gerecht, sie vergrößert plump ein sehr feines rhythmisches Problem. (Ich habe auf dem Kongreß in Basel versucht, das einmal aufzuzeigen, vgl. den erscheinenden Bericht.) Fellowes stellt diese Frage der Notierung etwas naiv, ohne Erkenntnis des schwierigen Problems dar.

Hans Engel

Max Wegner: Die Musikinstrumente des alten Orients. Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster in Westfalen 1950. 8°, 73 S. 9 Abb., 17 Tafeln.

Ähnlich seinem Buche über „Das Musikleben der Griechen“ nimmt Max Wegner in dem vorliegenden Bändchen vornehmlich zeitgenössische Darstellungen in Malerei und Plastik als Quellen seiner Untersu-

chungen in Anspruch. Er ist damit zwar mehr nur Kunsthistoriker als Archäologe, andererseits verschmäht er es nicht, die wenigen literarischen Belege in gleicher Weise heranzuziehen. Im Gegensatz zu dem erstgenannten Buche beschränkt er sich in diesem Titel auf die Musikinstrumente. Er steckt damit zugleich die Grenzen seines Forschungszieles ab, indem er sich, wie bislang allerdings auch fast alle professionellen Instrumentenkundler, nur auf das Formale beschränkt. Aus vereinzelt Andeutungen über die eigentlich musikalische Seite der Tonwerkzeuge, deren vorherrschende Bedeutung er selbst betont, wagt W. keine Schlüsse zu ziehen; so bei der mittelminoischen Leier mit ihrer vermutlich „doppelten Viertonteiler“, bei den verschiedenen Ensembles der 18. ägyptischen Dynastie oder den spätassyrischen Orchestern. Was daraus zu folgern ist, muß dann „der Musikforscher ermesen“. Es bleibt zu hoffen, daß diese Anregung eines „Außenseiters“ zu einer schon lange notwendigen Erweiterung der allgemeinen Instrumentenkunde auf wirklich musikalische Fragen beitragen möge.

Im übrigen ist das Buch eine bedeutsame Ergänzung der Darstellung des griechischen Musiklebens. Als Anlaß seiner Untersuchungen bezeichnet W. zu Anfang die bisher übliche Auffassung, daß die griechische Musik unselbständig sei und sich in sklavischer Abhängigkeit von den vorderorientalischen Kulturen befinde. Um das behaupten zu können, müsse man sich einmal genauestens mit der orientalischen Musik befassen. Nachdem er dies dann unternommen hat, kommt er zu dem überraschenden und doch sehr einleuchtenden Schluß, daß von einer solchen Abhängigkeit zumindest für die Anfänge der griechischen Musik nicht die Rede sein könne. Beweise sind ihm die vorbild-

lose Form der Phorminx, deren geringere Saitenzahl, das Festhalten an der dann kanonischen Zahl von sieben Saiten, die Abneigung gegenüber den orgiastischen Schlagzeugen des Orients, die nur in Griechenland vertretene Syrinx, das Aufkommen der Theorie, die sich nur aus einer autochthonen Praxis entwickelt haben könne, und anderes mehr. Ja selbst die Terpandersche Umgestaltung der vermutlich kleinasiatischen Leier stelle eine selbständige geistige Tat dar. Zur Klärung gerade dieser Frage erhofft sich W. noch aufschlußreiche Ergebnisse aus den Ausgrabungen in Karatepe, die er hier nur andeutungsweise auswerten konnte. Als weitere Gegensätze zwischen Griechenland und dem Orient erwähnt der Verf. das nur in Hellas vertretene hohe Ethos der Musik sowie die Folgerichtigkeit der instrumentenbaulichen Entwicklung, der im Orient eine große Vielfalt und zugleich Regellosigkeit der Erscheinungsformen gegenüberstehe. W. versucht auch gar nicht, für diese vielfältigen Typen jeweils gemeinsame Wurzeln zu finden. Er vertritt entschieden die Auffassung, „daß in ähnlicher kultureller Lage an verschiedenen Orten das Gleiche unabhängig voneinander hervorgebracht werden kann“. Damit stellt er sich, wie in vielen weiteren Einzelheiten, in Gegensatz zu Sachs, dessen „geographische“ Methode er ebenfalls nicht anerkennt, wenn er beispielsweise eine Abhängigkeit der ägyptischen Leiern von den sumerischen leugnet, weil diese Typen im Zwischenstromland selbst verschwinden. Die Betrachtung beginnt mit Ägypten, wendet sich dann dem Zwischenstromland zu und später den Hethitern, Syrien und schließlich Hellas. Es ist bedauerlich, daß dem Verf. die Veröffentlichungen Hickmanns über die altägyptischen Instrumente offenbar nicht bekannt geworden sind. Trotzdem kann er hier allein an Bildwerken

mit größter Fülle aufwarten. Da bewährt sich oft der Kunsthistoriker, der vieles richtiger zu deuten vermag. So kann er beispielsweise die beiden bislang angenommenen Typen der Bogenharfe auf einen einzigen reduzieren, da es sich bei den Darstellungen der Instrumente nur das eine Mal um eine Seiten-, das andere Mal aber um eine Aufsicht handelt. Durch die gleiche, geschultere Beobachtungsgabe zeigt W., daß auch die frühen kurzen Flöten bereits Doppelinstrumente waren, womit zugleich Sachs' relativ späte Datierung der Doppeloboe widerlegt wird. Die Winkelharfe wird jetzt früher angesetzt, die Schulterharfe dagegen später. W. hält letztere außerdem möglicherweise für den Vorläufer der ägyptischen Lauten. Die plättchenlosen Sistrin sind nach seinen Forschungen nur späte Kultgeräte, als Musikinstrumente haben sie also ihre Charakteristika beibehalten. Ebenso wie W. sinngemäß die musikalisch bedeutsameren Instrumente eingehender behandelt, widmet er auch der kulturell am höchsten stehenden Epoche, der 18. Dynastie, den meisten Raum. Die Spätzeit kann er danach kürzer abtun. Wichtig ist ihm dabei die Erkenntnis, daß nach einem Jahrtausend des allgemeinen Niedergangs möglicherweise einzelne Instrumente nun wieder von außen zurückkehrten.

Die bildlichen Darstellungen von Musikinstrumenten setzen im Zwischenstromland nur wenig früher ein als in Ägypten, ebenfalls im zweiten Viertel des dritten Jahrtausends v. Chr. Sie sind hier aber nicht so sorgfältig ausgeführt, so daß man bei einer Auswertung zwar vorsichtig zu Werke gehen muß, andererseits aber doch manche Unvollkommenheit logisch ergänzen darf, wie etwa bei den ohne corpus wiedergegebenen Harfen. W. führt hier mehr als vorher auch aufgefundene Exemplare an. Wäh-

rend er sich betreffs der Spielweise genau wie bei den ägyptischen Instrumenten auf die Vermutungen von Sachs beruft, muß er dessen Angaben über die Entstehung der Laute anzweifeln, da das Belegstück, ein Tonrelief aus Nippur, wohl viel später als 2500 v. Chr. zu datieren ist. Trotzdem läßt er die Priorität insofern gelten, als er die ersten Lauten im Zweistromland um 500 Jahre früher ansetzt als bei den Ägyptern oder Hehitern.

Bei letzteren führt W. das Relief aus Alaca Hüyük an und macht im Gegensatz zu Sachs wenigstens eindringlicher auf die ungewöhnliche Einziehung des corpus aufmerksam. Im übrigen seien die kleinasiatischen Bildwerke oft sehr willkürlich; so wird in den Kleinfürstentümern z. B. auch einmal eine Leier ohne corpus dargestellt. Man hat diese und eine daneben befindliche normale Leier als die alttestamentlichen Kinnor und Nebäl zu deuten versucht, was W. aus sprachlichen Gründen ablehnt.

Bei der Betrachtung Syriens wendet sich W. gegen die überschwengliche Darstellung von Sachs, der hier trotz fehlender Quellen den Ausgangspunkt vieler Instrumente der alten Welt sieht. Der Verf. erkennt Syrien lediglich als Sammelbecken und Durchzugsland an, möglicherweise z. B. für die in Ägypten und im Zweistromland auftauchenden Kastelleiern. Für die bislang nicht deutbare Besattung einer im ägyptischen Grabe in Beni Hassan abgebildeten syrischen Leier findet W. ebenso eine einfache, zeichentechnische Begründung, wie er den Mut hat, das merkwürdige, von Galpin nicht überzeugend als Psalter interpretierte Instrument auf einem Elfenbeinbüchsen des 10. oder 9. Jhdts. kurzweg für ein Xylophon zu halten.

Bei der Besprechung der israelitischen Instrumente ist der Verf., da nur wenige und dazu fremde Bild-

wiedergaben vorhanden sind, auf die in der Bibel vorkommenden Instrumentennamen angewiesen. Er ist zwar sehr zurückhaltend in der Deutung, kann aber manch neue Ergebnisse bringen. So zeigt er, daß es Doppelblasinstrumente hier nicht gegeben haben kann. Kinnor und Nebäl sind danach Leier und Harfe.

Vor den schon erwähnten Schlußbetrachtungen werden nur die gleichzeitigen Musikinstrumente im Raum von Hellas eingehender besprochen, d. h. also die minoisch-mykenische Epoche. Nicht ganz einzusehen ist hier die nur schlecht begründete Ablehnung der Vorderstange an der in der Kykladenkultur zu Ende des dritten Jahrtausends abgebildeten Harfe.

Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen der musikalischen Praxis, bleibt das ganze Buch stets formal eng an den Untersuchungsobjekten. Die geschichtliche Einordnung geschieht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten. Als Quellenlexikon ist das philologisch äußerst exakte Werk von großem Wert. Leider konnte W. nicht alle bekannt gewordenen Darstellungen wiedergeben lassen; leider deshalb, weil die so vollständig wie möglich und sehr übersichtlich vermerkten Bildfunde und heutigen literarischen Arbeiten größtenteils nur sehr schwer zugänglich sind. Die originalen Namen sind zwar beigefügt, im Verlauf der Betrachtungen aber oftmals durch deutsche Bezeichnungen ersetzt, entgegen der Absicht, sie gerade zur Vermeidung von Verwechslungen heranzuziehen. Die Erwähnung von bilderschriftlichen Begriffen ist bei Angabe des Armes als des Symbols für Singen aufschlußreich für das Studium der Cheironomie. Die Brauchbarkeit des Buches wird nicht unwesentlich erhöht durch die beigefügten und zuvor genau erläuterte Übersichtstafel, die nach Hauptkulturen und Epochen geglie-

dert ist und die einzelnen Instrumente in Umzeichnungen wiedergibt.

Kurt Reinhard

Kurt Overhoff: Richard Wagners Tristan-Partitur. Eine musikalisch-philosophische Deutung. Julius Steeger & Co. GmbH., Bayreuth 1948. 88. S.

Einen „geistigen Kompaß für den der Tristan-Partitur gegenübergestellten Studierenden oder Interpretieren“ will der Verf. mit diesem Buch geben, — ein sehr verdienstvolles Unterfangen, wenn man bedenkt, wie schwierig besonders für den Anfänger das Durcharbeiten der umfangreichen „Tristan“-Schriften von Kurth und Lorenz ist und wie sehr gerade der „Tristan“ einer verständnisvollen Erläuterung bedarf. Es ist die Arbeit eines Musikers, der seine „Tristan“-Partitur aus dem FF kennt und der diese Kenntnisse vor allem in den letzten drei Kapiteln in soliden Analysen der drei Akte niedergelegt hat. Warum aber muß, wie so oft in der Wagner-Literatur, auch hier wieder vor diesem Wunderwerk eine philosophisch-mystische Barriere errichtet werden? Der Verf. betont mit Recht, daß das echte Kunstwerk alle philosophischen Systeme „übergreife“; glaubt er im Ernst, daß „allein philosophisches Denken einen Schlüssel für wahres Verstehen“ liefere? „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe“, lautet Wagners Urteil über den „Tristan“, und in seiner allerersten Äußerung über den Plan zu diesem Werk in einem Brief an Liszt bezeichnet er ihn als „die einfachste, aber vollblütigste musikalische Komposition“. Freilich liegt der Kern des Werkes in der Sphäre des Transzendentalen, und es ist gewiß nicht möglich, ihn mit rein musikalischen Begriffen herauszuschälen. Wagner zeigt sich in dieser Partitur als Meister des musi-

kalischen Satzes, mag man diese Technik nun mit dem Verf. als „doppelten Kontrapunkt“ bezeichnen oder nicht; die Größe des „Tristan“ und der Grund für seine einzigartige und maßlos erregende Wirkung aber liegen eben in der Art und Weise, wie diese geradezu raffinierte Meisterschaft der Satztechnik bis zur letzten Note mit nicht begrifflichen, sondern empfindungsmäßigen Beziehungen geladen ist. Auf alle diese Beziehungen weist der Verf. eingehend hin, doch scheint es mir für einen „geistigen Kompaß“ angebrachter, einen klaren Weg durch diesen komplizierten, psychologisch-symbolischen Kampf zwischen Tag und Nacht, zwischen Schein und Sein, zu weisen, als sich im Gestrüpp mitunter recht subjektiver Deutungen zu verlieren; was z. B. ein Exkurs über den „militärischen Ehrenkodex“ in einer „Tristan“-Einführung zu suchen hat, vermag auch der gutwilligste Leser nicht einzusehen. — Im Einzelnen enthält das Buch viele feinsinnige Beobachtungen von Motivverwandlungen und -verschmelzungen. Auch die Abstufung der drei Aktstile und ihre Steigerung von der Ein- über die Zwei- zur Dreidimensionalität des Orchestersatzes ist, wiewohl das Wort „Kimmung“ hier recht mißverständlich wirkt, sehr aufschlußreich dargestellt. In einer Zeit aber, da es gilt, Wagner für die von seiner Welt wegstrebende Jugend zu retten — nicht um seinen, aber um dieser Jugend willen —, wäre es doch besser, einmal die verschlungenen Pfade nachwagnerischer philosophischer Deuteleien zu verlassen und das mit Herzblut geschriebene Wunderwerk des „Tristan“ schlicht als musikalisch-dramatisches Kunstwerk zu behandeln. Wahrhaftig, es kann diese Betrachtung vertragen!

Anna Amalie Abert

Hans Hickmann: *Miscellanea musicologica*. Zwei Hefte mit zusammen sechs Aufsätzen. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1948/1949. 8°. 26 und 39 S. Zahlr. Abb.

Hans Hickmann: *Cymbales et crotales dans l'Égypte Ancienne*. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1949. 8°. 95 S. Zahlr. Abb.

Diese verschiedenen Abhandlungen erschienen kurz hintereinander als Sonderdrucke aus den „Annales du Service des Antiquités de l'Égypte“. Sie beschäftigen sich zumeist mit instrumentenkundlichen Fragen und bilden, da die betreffenden Objekte größtenteils im Kairoer Museum lagern, eine Ergänzung des dortigen, im musikalischen Teil ebenfalls von Hickmann verfaßten *Catalogue général*.

In den Miscellen findet sich zuerst die „Notiz über eine Harfe des Kairoer Museums“. Es handelt sich dabei um eine Bogenharfe, die wegen ihrer geringen Ausmaße allgemein als Modell oder Kinderinstrument angesehen wird. Das Stück interessiert darum besonders, weil es, im Gegensatz zu anderen Exemplaren statt aus zwei oder drei, aus vier Bauteilen besteht. Während H. hier eine genaue Beschreibung des Instruments mit mehreren Konstruktionszeichnungen folgen läßt, geht es ihm bei einer anderen, gedrungeneren und spatenförmigen Bogenharfe mehr um die Datierung. Auf Grund eines Vergleichs mit einer alten Plastik kann er sie zeitlich früher ansetzen, als es bisher geschehen war. In einer weiteren Studie befaßt sich H. mit einer auf Bildwerken erkennbaren antiken Laute, die schon eine Einkerbung ihres corpus erkennen läßt und damit als Vorläufer des späteren „luth échancre“ gelten kann. Ebenso läßt sich auch ein früher Typ der Kurzhalslaute nachweisen, neben dem auch

bereits die Birnenform, als der andere Zweig in der Gruppe der Langhalslauten, vertreten ist. Dankenswert ist dieser kleine Beitrag deshalb, weil er dazu beitragen kann, die immer noch dunkle Entwicklungsgeschichte der Saiteninstrumente etwas weiter aufzuhellen, obwohl es sich dabei nicht gerade um Urtypen handelt.

Ebenso interessant ist die überblickhafte Betrachtung der verschiedenen Möglichkeiten der Saitenspannung der alten Leiern, Harfen und Lauten. H. unterscheidet dabei zwei Grundarten, einmal die Stimmung durch untergeschobene Polster, wobei gelegentlich auch noch die Saiten verschoben oder die Verschnürung beweglich gehalten sein können, und als zweites die Spannung durch einen veränderbar aufgehängten Saitenhalter.

Besonders aufschlußreich sind die Untersuchungen mehrerer prähistorischer, mit einem künstlichen Loch versehener Schneckengehäuse. H. tritt hier der Auffassung entgegen, daß diese Geräte stets nur als Rasselgehänge verwendet worden seien. Er behauptet vielmehr, daß zumindest die vorliegenden Exemplare als Pfeifen anzusehen sind. Als Nachweis dafür zitiert er nicht allein aus Reiseberichten, in denen von einer entsprechenden Verwendung bei heutigen Primitiven die Rede ist, er macht vielmehr auch auf akustisch-bauliche Merkmale aufmerksam, so beispielsweise auf die typisch mundlochartige Ovalbohrung, die sich meist in der Spitze des Schneckengehäuses befindet.

In der einzigen nicht instrumentenkundlichen Abhandlung der Miscellen zeigt H., daß in der heutigen koptischen Kirchenmusikpflege noch die altägyptische Cheironomie fortlebt. Leider fehlt hier als Gegenüberstellung zu den Abbildungen des mit Handzeichen arbeitenden koptischen

Chorführers das andernorts wieder-gegebene Relief aus der Zeit um 3000 v. Chr. Die durch fünf Jahrtausende gleichgebliebene Singmanier mit der gekräuselten Stirn und das unveränderte Fortleben der Cheironomie wären dann noch anschaulicher geworden.

Umfangreicher ist das Heft „Zymbeln und Klappern im alten Ägypten“. Der Verf. führt hier in der nun schon gewohnten Gründlichkeit nicht allein alle verschiedenen Typen auf, wobei er den genauen Beschreibungen umfangreiches Bildmaterial beifügt, er gibt auch Hinweise auf die Spielarten der Instrumente, die Gelegenheiten ihres Gebrauchs und macht auf viele gegenwärtige Erscheinungen namentlich der koptischen Musikpraxis aufmerksam. Dabei kann er vielfach auf Beziehungen zwischen den neuen und alten Kulturen hinweisen und aus heutigen Gewohnheiten, beispielsweise der Art der rhythmischen Verwendung, Rückschlüsse auf frühere Epochen ziehen. Alle Abhandlungen zeigen, wie vorteilhaft die langjährige persönliche Anwesenheit eines vergleichenden Musikwissenschaftlers oder Instrumentenkundlers in einem musikalisch zu erforschenden Lande ist. Es lassen sich so alle Objekte und Erscheinungsformen nicht nur viel komplexer erfassen, es resultiert daraus auch zwangsläufig die Notwendigkeit, sich auf ein begrenztes und damit intensiver zu bearbeitendes Gebiet zu beschränken. H. ist, wie nur wenige, in dieser vorteilhaften und zugleich glücklichen Lage. Man darf darum auf noch weitere Forschungsergebnisse hoffen, die durch die vorbildlich saubere Methodik des Verf. besonders wertvoll erscheinen müssen.

Kurt Reinhard

Ignaz Pleyel: Sonaten für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello. Op. 16, Nr. 1, 2, 5. Hrsg. v. Hans

Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt 1949. (Organum. Reihe 3, Nr. 35—37.)

Mit den vorliegenden Heften verläßt die nach M. Seifferts Tode von H. Albrecht betreute, bestens bekannte Sammlung „Organum“ an einem entscheidenden Punkte den bisher eingeschlagenen Weg. Ohne der alten Tradition auf die Dauer untreu werden zu wollen, läßt sie nun doch einmal die Barockzeit hinter sich und begibt sich in einen Bereich der Musikgeschichte, aus dem es nicht weniger unverdientermaßen vergessenes Musiziergut wiederzubeleben gibt, das in weitem Umfang der Praxis, vor allem der Hausmusik zugeführt werden sollte. Treffend wird diese neue Aufgabe, der das „Organum“ dienen will, vom Herausgeber damit begründet, daß wir allzu leicht übersehen, wie sehr auch die Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens „den Besten ihrer Zeit gelebt“ haben, nicht anders als vorher etwa Telemann oder J. G. Walther. Für den Historiker haben Namen wie Pleyel, Koželuch, Krommer und viele andere noch einen besonderen Klang. Wir wissen, daß gerade ihre Musik die musikalische Umwelt war, in der etwa der junge Schubert hörend und fleißig musizierend im Konvikt heranwuchs. Manche Spuren seines Schaffens führen auf solche Jugendeindrücke, und man wird ihnen in einem weiteren Sinne, nicht gerade im engeren eines Zitats, nunmehr vielleicht auch das Anfangsthema des dritten hier vorgelegten Pleyelschen Trios zurechnen dürfen, wenn man mit ihm einmal die „Geste“ des ersten Themas in der C-dur-Sonate des jungen Schubert vom September 1815 vergleicht, dessen Typik natürlich auch nach H. Költzsch (Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 61) auf die sinfonische Musik vor und nach 1800 weist.

Dieses dritte Trio hebt sich nun freilich auch in seinem Mollcharakter und dem Zug zum Dramatischen, wie ihn das gemeinte Thema erkennen läßt, von den anderen beiden wesentlich ab, zeigt uns aber zugleich, welchen Ausdrucksreichtums Pleyel fähig war. Wo die Wurzeln seines Stils zu finden sind, ist bei dem Schüler Haydns keine Frage. Mozart hat das einmal so ausgedrückt, als er seinem Vater (24. 4. 1784) einige Pleyelsche Quartette glaubte empfehlen zu sollen: „Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu rempaciieren“ (Die Briefe W. A. Mozarts. Hrsg. von L. Schiedermaier, 2, 1914, S. 252). Die frühe Weltgeltung Haydns spiegelt sich nicht zuletzt, wie das W. H. Riehl (Musikalische Charakterköpfe, 1³, 1861) einmal ausgesprochen hat, geradezu in der Weltläufigkeit der Musik seines Schülers: „Die Haydnsche Schule machte in seinen leichten Werken die Reise um die Welt, die Engländer importierten Pleyelsche Musik in ihre Colonien jenseits des Äquators“. Nimmt man nun zu dieser Nachfolge Haydns, was etwa das zweite der Trios an Mozartschem Einfluß aufweist, so wird man bald übersehen können, womit Pleyel „den Besten seiner Zeit gelebt“ hat. Es ist eine Übertragung der musikalischen Sprache vor allem Haydns und dann Mozarts auf eine Ebene, auf der sie weitesten Liebhaberkreisen zugänglich wird. Vom Technischen aus läßt sich das mit dem durchaus „handlichen“ Passagenwerk der Klavierparte vorliegender Trios gut belegen. Aber auch sonst. Was dabei gerade die „Besten“ der Zeit angesprochen haben muß und somit auch heute noch lebensfähig ist, wird natürlich niemals in der ganzen Breite eines Lebenswerkes von der Ausdehnung des Pleyelschen zur Geltung

kommen können, aber in diesen Trios und sicherlich noch in vielen anderen seiner Werke tritt es deutlich genug zutage. Sätze wie das Rondo des ersten Trios brauchen die Nachbarhaft Haydnscher Finales nicht zu scheuen. Zumal sein Schluß ist Geist von Haydns Geist.

Die drei Trios entstammen den „Trois Sonates pour le Piano-forte, accompagné de Flûte ou Violon et Violoncello“, op. 16 und zwar der „Seconde édition“ des Offenbacher Verlegers André. Die Fassung des Titels der Vorlage könnte auf den weitverbreiteten Typus der Klaviersonaten mit ad libitum begleitenden Instrumenten schließen lassen. Aber man muß sich klar machen, wie gern die Verleger Kammermusik gerade so zu etikettieren geneigt waren, um ihre Marktgängigkeit in den Liebhaberkreisen zu erhöhen, denen ja eben der ad-libitum-Charakter mit der Möglichkeit, solche Stücke bei Gelegenheit auch ohne Streicher als Soloklaviermusik zu musizieren, so sehr entgegenkam. Bekanntlich hat diese Situation durch eine Unterbewertung der ad-libitum-Streicher zu argen Mißverständnissen im Nachleben der Kammermusik J. Schoberts geführt (vgl. E. Reeser, De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart, 1939 und meine Besprechung AfMf, 5, 1940, S. 236). Solche Mißverständnisse kann es natürlich bei Pleyels „Sonates accompagné de Flûte ou Violon et Violoncello“ nicht geben. Hier liegt klar zutage, daß das Klaviertrio auf dem besten Wege ist, das für die Wiener Klassik geltende neue Verhältnis der Stimmen zueinander zu gewinnen, was dann endgültig durch Beethovens obligates Akkompagnement entschieden wurde. Freilich zeigt das Violoncello noch die von Haydns Klaviertrios her geläufige generalmaßmäßige Bindung an die linke Klavierhand. Anders die Stel-

lung der Violine zum Tasteninstrument. Man achte besonders auf das Dialogisieren zwischen dem Klavier und der Violine im langsamen Satz des ersten Trios.

Für die Datierung der Trios dürfte sich über die Annahme des Herausgebers hinaus („in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts“) wohl kaum etwas Genaueres ermitteln lassen. E. L. Gerber, der sich um alle Einzelheiten der Werkverzeichnisse in seinen beiden Tonkünstlerlexika immer mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit bemüht hat, weist darauf hin, daß Pleyels erstes Instrumentalwerk 1785 erschien (*Historisch-biographisches Lexicon*, 2, 1792, Sp. 161), muß sich aber dann später beim Versuch, das alte Werkverzeichnis zu vervollständigen (*Neues historisch-biographisches Lexikon*, 3, 1813, Sp. 735) angesichts der vorliegenden Verlegeranzeigen über das „wahre Katalogen-Labyrinth“ beklagen, in dem Pleyels Werke „in funfzehnerley Nummern und zugleich durch das Arrangiren, in funfzehnerley Titeln und Gestalten erscheinen“. Ob die mir z. Zt. nicht zugängliche Arbeit von J. Klingenberg, J. Pleyel und seine Streichquartette, Diss. München 1926, in das bibliographische Labyrinth der Überlieferung von Pleyels Werken soviel Licht gebracht hat, daß daraus auch für die Datierung des Klaviertrios op. 16 etwas zu gewinnen wäre, weiß ich nicht. Editionstechnisch darf die vorliegende Ausgabe vorbildlich genannt werden. Die Originalgestalt der Vorlagen wird nie durch willkürliche Zutaten des Herausgebers angetastet, höchstens gelegentlich durch sinnvoll ergänzende praktisch brauchbarer gemacht. Dankbar wird der Musizierende die Tempohinweise entgegennehmen, vor allem die beachtenswerte Warnung vor der heute bei der Aufführung klassischer Musik oft so beliebten Tempoverhetzung.

Ein kleiner Stichfehler der Vorlage (op. 16, Nr. 1, S. 1, 2. System, Takt 3, vorletztes Achtel der linken Hand g statt fis) verbessert sich von selbst.

Willi Kahl

Joseph Schillinger: *The Mathematical Basis of the Arts*. Philosophical Library, New York, 1948. 696 S.

Der Gedanke, die Künste insgesamt und ganz besonders die Musik aus mathematischen Prinzipien ableiten zu wollen, das darf man wohl sagen, ist alt. In der klassischen abendländischen Tradition geht er bekanntlich auf die Pythagoräer zurück; aber schon diese schöpften ihrerseits aus älterer, vorder- oder auch mittelasiatischer und ägyptischer Zahlenmystik. Diese ehrwürdige Überlieferung ist seither zu keiner Zeit abgerissen; aus dem Raum der mythisch-metaphysischen Spekulation hat sie sich mehr und mehr, im Zuge allgemeiner Säkularisierung, verwissenschaftlicht und entsprechend verwandelt; so — um nur größte Namen zu nennen — bei Kepler, Leibniz, Leonhard Euler. In jüngster Vergangenheit und Gegenwart sind hier vor allem die weitausgreifenden vergleichend-historischen Forschungen von A. v. Thimus zu nennen (*Die harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln 1868 und 1876), die allerdings strenger Quellenkritik grobenteils nicht standhalten. Einen bewußten Jünger und Fortsetzer hat Thimus unter den Lebenden in Hans Kayser gefunden (*Vom Klang der Welt*, 1937; *Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen*, 1938; *Harmonia Plantarum*, 1943, u. a. m.). Von der anderen Seite, der der Naturwissenschaften, geht z. B. der Heidelberger Mineraloge Victor Goldschmidt vor, der in seinem Buche über „*Harmonie und Complication*“ (Berlin 1901) ein mathematisches Entwicklungsgesetz („*Komplikationsgesetz*“) gleicherweise

für Töne und Farben statuierte. Aber auch schon die „Anthropometrie“ eines Lionardo, Dürer, Elsholtz usw. liegt im Grunde in der gleichen Linie, zu schweigen von den mathematisch-musikalischen Theorien der Architektur zur selben Zeit, wie bei L. B. Alberti.

Sollte die Reduktion der Künste auf Mathematik im Ernst gelingen, dann ist der Schritt nicht mehr weit zu ihrer Technisierung im Sinne mechanischer, ja automatisierter Herstellbarkeit. Auch solche Bestrebungen sind seit langem unterwegs, wenn auch vorerst noch recht zaghaft (außer in der Architektur). So hatte z. B. der französische Jesuit L.-B. Castel, der „Erfinder“ eines (im Projekt stecken gebliebenen) Farbenklaviers, (1725) sich davon den offenbar heiß ersehnten Vorteil versprochen, daß man, ohne selbst Maler zu sein, auf mechanischem Wege Tausende von Gemälden würde hervorbringen können. (Dazu meine Abhandlung „Farbenharmonie und Farbenklavier“, Arch. f. d. ges. Psychol. 94, 1935, S. 364.)

In derselben Linie bewegt sich das Lebenswerk eines früh verstorbenen Altersgenossen zumal Kaysers, Joseph Schillinger (1895—1943), der, aus Charkow gebürtig, zunächst in dieser seiner Geburtsstadt und in Leningrad, dann in New York als „world-famous teacher of musical composition“ wirkte (wie zum mindesten auf dem Umschlag seines Hauptwerkes behauptet wird). Unter den Monsterwerken aus seinem Nachlaß ist das über „Die mathematische Grundlage der Künste“ das theoretisch entscheidende.

Neben einem Riesenaufwand an rechnerischem Fleiß und zeichnerischer Arbeit bringt das Werk eine bunte Fülle ästhetischer Stegreifimprovisationen, die von keinerlei tieferer Kenntnis ästhetischer und psychologischer Problematik beschwert sind.

Grundlegend für alle seine mathematische Spekulation ist die unkritische Voraussetzung, die objektiven Gegebenheiten der Natur — physikalische wie physiologische — seien ohne weiteres dasselbe wie die erlebten (psychologischen) Qualitäten, und diese seien wie jene meßbar und berechenbar. Symptomatisch dafür sind die im Titel vorangestellten Landschaftsphotos, die „Ruhe“ und „Ruhelosigkeit“ konfrontieren sollen, jene (ein Teich mit Hügelrand) durch eine „Sinuskurve“, diese (eine Hochgebirgskette) durch eine „komplexe Kurve“ „bewirkt“ („effecté“). Es ist natürlich durchaus richtig, daß diese anschaulichen Bilder sehr verschiedene „physiognomische“ Wirkung haben; soweit man diese auf den Kurvenverlauf des Horizonts und diesen wieder auf einfache geometrische Kurven zurückführen kann (letzteres steht dahin), ist diese Wirkung im Anschaulichen, also Erlebten, selbst gegeben. Etwas grundsätzlich Anderes ist es jedoch mit den physikalischen und physiologischen Korrelaten, die denselben Erlebnissen irgendwie zugrunde liegen (wie eigentlich, das hätte eine Leib-Seele-Theorie zu entscheiden, die bis heute nicht endgültig befriedigend feststeht). Diese hinter dem Erlebnis verborgenen Korrelate müssen durchaus nicht sinusartig sein, wenn das Erlebnis es ist, und umgekehrt ebenso. Das letztere gilt für das Reich der Klänge. Daß ihnen auf der physikalischen Seite sinusartige Schwingungsverläufe zugeordnet sind oder zugrundeliegen, ist den Tönen selbst nicht anzuhören, und niemand käme darauf ohne physikalische Schallanalysen, die mit dem Tonerlebnis als solchem gar nichts zu tun haben, sondern bloß mit seinem physikalischen Substrat, welches der Welt der Erlebnisse nicht angehört. Hierin hat schon die französische Encyclopédie (1754) bleibend Richtiges gesehen,

wenn sie argumentiert: „...car nos sensations n'ont rien de semblable aux objets qui les causent“. Gewiß, die Konsonanz z. B. beruht u. a. auf einer Annäherung an einfache Zahlenverhältnisse unter den zusammen-treffenden Luftschwingungen; aber die konsonierenden Töne selbst sind keine Zahlen oder Quantitäten und stehen zueinander in keinem Zahlenverhältnis.

Indem der Verf. die Phänomene (Erlebnisse) und deren Bedingungen grundsätzlich und beharrlich vermengt, wird allen seinen weitgehenden und verstiegenen Folgerungen der wissenschaftliche Boden von vornherein entzogen. Daß Töne keine Wellen, Frequenzen und Quantitäten sind, sondern — bestenfalls — auf solchen beruhen, bedarf keiner Diskussion; ebensowenig, daß man nach einem der Musik wesensfremden Prinzip — der willkürlichen Rechnerei — nicht komponieren oder gar das Komponieren durch Rechnerei überflüssig machen und ersetzen kann. Nach Sch. gibt es drei Entwicklungsstufen der Kunst: zuerst die „präästhetische“, natürliche, in der die Natur selber schafft (was folglich mit Kunst nichts zu tun hat); dann die „intuitive“, in der der Mensch die in der Natur vorgefundenen ästhetischen Momente „imitiert“ (ein seit zwei Jahrhunderten veralteter Standpunkt!) und sich die lästige Mühe macht, selbst etwas zu schaffen; — und schließlich die von Sch. eingeleitete oder einzuleitende „rationale“ und „funktionale“ Periode der „synthetischen“ Kunsterzeugung, in der man nur das Rezept schreibt, d. h. die Baustoffe bestimmt, und den Rest der Maschine überläßt, die aus diesen Elementen selbstständig „eine Ganzheit“ zusammenmixt. Da schon die Voraussetzungen nicht stimmen, ist dies alles reine Kinderei — soweit man bereit sein will, die Maschinisierung des Kunstschaffens mit einem so

wohlwollenden Namen zu belegen. Die „synthetische“, d. h. also künstliche, kochkunstartige Herstellung, ja Fabrikation (so wörtlich!) von Kompositionen aus streng gesondert zu haltenden „Komponenten“, also Bausteinen, soll trotzdem als Resultat „ein Ganzes“ zeitigen. Daß aber bei solchem Verfahren dieses Ganze keine echte Ganzheit sein kann, ergibt sich schon aus deren kategorialen Bestimmungen. Denn: „Ganzes kommt nur aus Ganzem“, und nicht aus einem „Kaleidophon“-Mosaik (wie Sch. seine Erfindung nennt) von willkürlich durcheinandergewürfelten Elementen oder Atomen.

Es mag zeitgemäß sein, einer mehr und mehr problemblind werdenden Welt Probleme anzubieten wie diese. Es mag gleichfalls zeitgemäß sein, solche kochkunstartige Fabrikation mit künstlerischer Gestaltung zu verwechseln. Aber wer wird auf die Dauer eine Schwarzwälder Uhr für einen Kuckuck halten? Die Zukunft des „Schillinger-Systems“ liegt bei denen, die dazu bereit sind. Es werden, trotz der günstigen Zeitumstände, nicht viele sein. Es liegt uns ferne, diesen ihr Vergnügen schmälern zu wollen. Albert Wellek

Hermann Pfrogner: Von Wesen und Wertung neuer Harmonik. Verlag Julius Steeger, Bayreuth 1949.

Das schmale Bändchen des Stuttgarter Musiktheoretikers, aus zwei Vorträgen der vorletzten Arbeitstagung „Jugend und Neue Musik“ in Bayreuth hervorgegangen, setzt sich in sehr konziser Form mit zwei Grundproblemen der theoretischen Erfassung moderner Harmonik auseinander: der Enharmonik und der funktionalen Bedeutung von Zusammenklängen. Ausgehend von der Erkenntnis, daß jede Harmonielehre nur unter dem Blickwinkel der jeweiligen musiktheoretischen Situation sinnvoll sein kann, trennt der

Verf. die Entwicklungsphasen der voratonalen (romantischen), atonalen und nachatonalen Harmonik voneinander ab und deutet die zweite als Einbruch der Zwölftonleiter in die Siebentonleiter, die letzte als langsam sich herausbildende Durchdringung beider Prinzipien. Die Aufhebung des Wesensgegensatzes von Diatonik und Chromatik, wie sie die atonale Phase postuliert hatte, weicht für ihn einer graduellen Überbrückung, und damit wird die Enharmonik zu einem Zentralproblem.

In der Auseinandersetzung mit Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“, deren Schwächen mit Recht in der unvollständigen Erfassung der Intervallverhältnisse (nach Hindemith sind der Tritonus und ihm wesensverwandte chromatische Intervalle „unbestimmbar“) sowie in der Nivellierung der auf diatonische Wertverhältnisse gegründeten harmonischen Werte gesehen werden, kommt Pfrogner zu der, wie mir scheinen will, fundamentalen Unterscheidung von Wesen und Bedeutung harmonischer Gegebenheiten. In Übereinstimmung mit H. Erpf wird hier die „Struktur des Zusammenhanges“ als für die Funktion, die „Rolle“ eines Intervalles entscheidend herangezogen.

Ein zweiter Teil befaßt sich mit der Wertung „nachatonaler“ Zusammenklänge und entwickelt aus der einfachen Intervallreihe eine Skala von strukturellen Akkordeutungen, die nach den Begriffen von „Verfestigung“ und „Gelöstheit“ (= Diatonik und Chromatik) ziffernmäßig die Spannungsverhältnisse innerhalb eines isolierten Zusammenklanges (der mit Hindemith als Summe von Intervallen aufgefaßt wird) darzustellen vermag. Der Schritt von hier zur funktionalen Deutung vollzieht sich indessen nicht ohne Schwierigkeit. Mit Recht wird darauf hingewiesen, daß die Grunderlebnisse der (neu

konstituierten) Tonalität, des Tongeschlechts und der akkordischen, senkrechten Klangstruktur eine solche auch heute herausfordern, doch will die Analyse selbst mit Hilfe „zurechtgehörter“, fiktiver Bezugspunkte nicht recht befriedigen; sie erscheint mehr deskriptiv als wahrhaft deutend. Mit dieser einen Einschränkung aber darf die kleine Schrift als einer der wenigen ernst zu nehmenden Beiträge zur Entwicklung einer Theorie der modernen Harmonik ihres Wertes sicher sein.

Günter Engler

Karl H. Wörner: Musik der Gegenwart. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1949.

Eine umfassende Geschichte der Neuen Musik konnte — aus guten Gründen — bisher noch kaum geschrieben werden. Der kompendiös angelegte Versuch Wörners verdient allein deshalb schon die jeder ersten Zusammenfassung gebührende Beachtung. Hier ist auf 250 Seiten ein ungeheures lexikalisches Material über Musik und Musiker seit 1890 zusammengetragen und übersichtlich gegliedert. Dabei ist offenbar nicht so sehr an eine im strengen Sinne wissenschaftliche Bewältigung des Stoffes gedacht (für die ja auch noch weithin die Voraussetzungen fehlen) als an eine gemeinverständliche Darstellung der Zusammenhänge unter dem Gesichtspunkt einer historisch begründeten Entwicklung. Der Autor weist im Nachwort ausdrücklich auf das Umrißhafte seiner Arbeit hin. Die damit notwendig gegebenen Grenzen zeigen sich schon im methodischen Zugriff: Das Gitterwerk von „dionysischen“ und „apollinischen“ Zügen als vertikaler und von Generationstapen als horizontaler Ebene der Einordnung erweist sich gar bald als drückend und zwingt den Autor zuweilen, Schemata zu entwerfen, die dem Tatbestand nicht gerecht werden. So etwa, wenn Stephan neben

Graener, Reger in eine Gruppe mit Skrjabin zu stehen kommt. Auch die Handhabung einzelner Gesichtspunkte geschieht nicht immer einheitlich. So wird das soziologische Moment in der Entwicklung der sowjetrussischen Musik stark unterstrichen, während es anderswo kaum anklingt (wodurch u. a. eine Unterbewertung der modernen Chormusik in Deutschland zustande kommt, die als ein Symptom am Rande des Stilwandels dargestellt wird, während sie in Wahrheit drauf und dran ist, das Gleichgewicht zur Instrumentalmusik zu erobern). Ein allerdings unverschuldeter Mangel besteht schließlich darin, daß einige Teile des Werkes, wie das umfangreiche Kapitel über die Sowjetunion, über die jüngeren italienischen Zeitgenossen und über Südamerika, einer angestrebten „Vollständigkeit“ halber sich fast gänzlich auf fremde Aussagen stützen. Ein Urteil aus zweiter Hand ist immer eine mißliche Sache. (Übrigens sind bei Dallapiccola nicht „deutliche Einflüsse des Zwölftonsystems spürbar“ [S. 230], sondern er ist heute der erklärteste Zwölftöner Italiens.)

Über Auswahl und Charakterisierung einzelner schöpferischer Persönlichkeiten mit dem Autor zu rechten, wäre angesichts der lebendigen Gegenwart seines Themas unbillig. Im Ganzen sind bei ihm die Gewichte bewußt nach der Seite der „Avantgarde“ hin verschoben, und so fehlt z. B. in der älteren deutschen Gruppe ein Name wie Armin Knab, der nur als Bearbeiter älterer Chorweisen eben Erwähnung findet. Hingegen wäre manche Unklarheit durch eine sauberere Verwendung von Stilbegriffen vermieden worden (Strawinskys neobarocke Epoche hat hier „die in sich ruhende Statik der klassischen Musik“ [S. 101]); wie denn überhaupt der vielberufene „Klassizismus“ Hindemiths und anderer endlich eines

neuen, treffenderen Etiketts bedürfte.

Neben diesen z. T. im Vorhaben selbst und im Stande der jüngsten Musikgeschichtsschreibung begründeten Einwänden sollen die Vorzüge der Wörnerschen Arbeit nicht verkannt werden. Sie ist dort am stärksten, wo sie Gelegenheit zu übergreifenden Deutungen epochaler Zusammenhänge und ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes hat, wie in der präzisen Abgrenzung von Impressionismus und Pseudo-Impressionismus (nach dem Vorgang von W. Danckert) oder in der historischen Einleitung zum Kapitel über Strawinsky. Ihr wesentlicher Wert wird in der Sammlung und Ordnung eines bisher noch nie zusammengetragenen Materials zu suchen sein, was ihr trotz der genannten Schwächen vorerst den Charakter eines Handbuches verleiht. Eine Neuauflage mag die umfangreiche Bemühung ergänzen, glätten und vertiefen. Günter Engler

Raimund Zoder: Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich. Verlag Ludwig Doblinger, Wien 1950. 139 S.

In der Reihe der Lehrbücher des Musikunterrichtes, hrsg. von der Abt. f. Musikerziehung an der Akad. f. Musik und darstellende Kunst in Wien, ist mit vorliegender Schrift von einem hervorragenden Kenner der musikalischen Volkskunde in Österreich ein beachtenswerter kleiner Leitfaden erschienen. Der Verf. trägt hierin jahrzehntelange Erfahrungen als Sammler und Forscher zusammen, die bisher in über 300 Abhandlungen und Ausgaben verstreut niedergelegt waren. Erst vor kurzem hat L. Schmidt Zoders Gesamtwerk in der Zeitschrift *Musikerziehung* (Jahrg. 3, Wien 1950, S. 213 ff.) gewürdigt. Wenn Z. nun die Aufgabe auf sich nahm, ein derartiges Lehrbuch herauszubringen, das vornehm-

lich Musiklehrern an Mittelschulen und der Verbreitung des Volkslied-Interesses dienen soll, so kommt das Bestrebungen nahe, die während der Sitzung der Kommission für musikalische Volkskunde auf dem vorjährigen Kongreß in Lüneburg eingehend besprochen wurden. Zwar würde man im Ganzen gesehen in Deutschland so etwas sicherlich anders ansetzen, namentlich was methodische Fragen und den historischen Teil betrifft, doch hat auch dieses Buch viele positive Seiten. Es dürfte wohl den beabsichtigten Zweck erfüllen, zumal die Heimatliebe und innige Verbundenheit des Verf. mit der Volkskunst Österreichs dem Werk einen durchaus echten Charakter verleihen.

In drei Kapiteln werden jeweils Begriff, Form und Pflege des Volksliedes, Volkstanzes sowie Volksbrauches erläutert. Bei Verarbeitung aller zugänglichen Literatur über das deutsche Volkslied vermittelt Z. ein durch viele Beispiele belegtes plastisches Bild von dessen Eigenheiten in Form, Melodiebildung, Rhythmus, sprachlichem Ausdruck und nicht zuletzt dem inneren Leben (Z. sagt „Biologie des Volksliedes“), d. h. dem Wandel im Um- und Zersingen von Mund zu Mund. Die geschichtlichen Ausblicke sind naturgemäß sehr knapp gefaßt und dienen lediglich einer allgemeinen Orientierung. Eine Geschichte des deutschen Volksliedes steht immer noch aus; einen kurzen Abriß gibt W. Wiora in der fünften Auflage von Groves Dictionary.

Das Kapitel über den Volkstanz in Österreich dürfte wohl am besten gelungen sein. Neben interessanten Hinweisen über das Fortleben mittelalterlicher Tänze im neuzeitlichen Volkstanz (z. B. Zäuner oder Firlenz) gibt der Verf. eine gute Übersicht über die Arten der Einzel- und Mehrpersonentänze. Für künftige Ausgaben schlägt er zur Vereinheit-

lichung der choreographischen Anweisungen die Turnsprache vor, weil diese zur Beschreibung der Körperbewegungen am besten geeignet ist. Ziel der Volkstanzgruppen soll die „Wiedererweckung des Volkstanzes als gemeinschaftsbildendem Höhepunkt des Festes“ sein (S. 67).

Im dritten Kapitel werden die wichtigsten Bräuche des Jahreskreises dargestellt, gleichzeitig aber auch die innige Verflochtenheit des Brauchtums mit dem Lied und Tanz aufgezeigt. Nur Weniges davon ist heute noch lebendig. Eine fruchtbare Wiedererweckung alten und mündlich bis an die Schwelle dieses Jahrhunderts überlieferten Sing- und Spielgutes wird also von der Erhaltung oder Erneuerung der Volksbräuche wesentlich abhängen. Andernfalls wird namentlich der Volkstanz keinen festen Standort und Sinn im Leben mehr einnehmen, ohne den er aber bestenfalls noch als Schaunummer weitergetragen werden kann. Eine umfassende Bibliographie sowie 46 vortreffliche Musikbeispiele beschließen das anregende Buch.

Walter Salmen

Jaap Kunst: *Musicologica, A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, Uitgave van het Indisch Instituut, Mededeling No. XC, Amsterdam 1950, 77 S.

Die musikalische Volks- und Völkerkunde, von K. ethno-musicology genannt, nimmt seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts einen immer gewichtigeren Platz in der Musikwissenschaft ein. Ihre bisherigen Ergebnisse sind nur zum kleineren Teil in größeren Gesamtdarstellungen oder Sammelarbeiten zu finden; das meiste ist verstreut oft nur schwer zugänglich. Während man in den übrigen Forschungszweigen an Hand von Handbüchern etc. gewöhnlich leicht einen Überblick über die Materie und

Forschungslage gewinnen kann, war der Lernende auf dem Gebiete der musikalischen Völkerkunde bisher auf wenige kurze Übersichten angewiesen, wie C. Sachs' „Vergleichende Musikwissenschaft“ (1930) oder M. Schneiders „Ethnologische Musikforschung“ (im Lehrbuch der Völkerkunde, hrsg. von K. Preuß, 1937). Hier führt nun die neue Broschüre von J. Kunst einen Schritt weiter. Das notwendig Wissenswerte wird in einem broad outline für den ausfahrenden Sammler wie für den Forscher im Institut mitgeteilt. Vor allem dieser pädagogische Zweck hat den Autor zu dieser Schrift veranlaßt.

In gut überschaubarer Gliederung wird mit der Geschichte dieses Forschungszweiges seit A. Ellis, dem Father of ethno-musicology, begonnen. Nach Herausstellung des Schwergewichts der Forschung einzelner Experten und deren fast vollständig mitgeteilter Biographie und Photo, werden daran jeweils grundsätzliche Betrachtungen über die einzelnen Sachgebiete angeknüpft. So steht zu Anfang die Beschreibung des Ellis'schen Centsystems und des neuen Umrechnungsverfahrens von Schwingungsverhältnissen in Centzahlen von E. Gerson-Kiwi. Dem folgt ein Abschnitt über Tonhöhenberechnung, in dem vor allem die reiche praktische Erfahrung des Verf. sich zeigt. Wie wichtig zu diesem Zwecke gerade die technische Entwicklung ist, ergibt die Bemerkung: „Ethno-musicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented“ (S. 19). Aufnahme und korrekte Aufzeichnung von Musik ist hier eben die Voraussetzung jeder weiteren Auswertung. Je besser dies technisch möglich ist, um so mehr kann der Sammler von den charakteristischen manifestations of a race festhalten.

Des weiteren würdigt der Autor die Einrichtung der Phonogramm-Ar-

chive, voran des grundlegenden Lebenswerkes von K. Stumpf, der bereits 1902 das Berliner Archiv gründete und dies später in die Hände E. v. Hornbostels legte. Er hebt die große Bedeutung dieses hervorragenden Forschers und seiner Schüler hervor und zeigt die Ausbreitung des Forschungszweiges und seiner Methoden über alle Länder bis zur gegenwärtigen Situation.

Besondere Sorgfalt erfordert die Transkription exotischer Phonogramme. Hierfür einige erprobte Vorschläge und Hinweise gegeben zu haben, gehört mit zum Wichtigsten dieses Büchleins. Die z. Zt. noch nicht abgeschlossenen Konferenzen der CIATP werden bald weitere Vereinheitlichung und Klärung in den noch schwebenden Fragen bringen. Neben etwas summarischer Behandlung der Ursprungsfragen der Musik und der Herleitung der Instrumente wird die Klassifikation des Instrumentariums eingehender erörtert. Was wir zwar nach diesen zuverlässigen Orientierungen vermissen, ist eine methodische Unterweisung in weitere Probleme und Aufgabengebiete der Forschung, worauf wir als Erweiterung einer späteren Auflage hinweisen möchten. Angesichts dieser reichen Übersicht, die wir K. verdanken, erhebt sich die Frage nach den Möglichkeiten vergleichender Forschung im Rahmen der deutschen Musikwissenschaft. Freilich erscheint als unumgänglich, uns auf diejenigen Aufgaben zu konzentrieren, die zu lösen auch in dem jetzigen Zustande möglich und notwendig sind. Daß trotz der ungeheuren persönlichen und materiellen Verluste ihre Weiterentwicklung auch bei uns möglich ist, mag der vorjährige Kongreß in Lüneburg gezeigt haben. In dem weiten Felde, das K. umrissen hat, dürften uns insonderheit folgende drei Aufgaben zufallen: 1. in- n e r e u r o p ä i s c h e Ethnographie und

Volkskunde, wofür umfassendes Material vorliegt (besonders im Freiburger Volksliedarchiv); 2. das eigentlich „vergleichende“ Verfahren im pointierten Sinne fruchtbar zu machen, besonders in bezug auf Frühgeschichte und systematische Musikwissenschaft; 3. die Besinnung auf die Grundbegriffe der musikalischen Volks- und Völkerkunde, deren Erhellung und Durchdenken zu den wesentlichsten Aufgaben dieses Forschungszweiges gehört.

Walter Salmen

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 34. Jahrgang. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Verlag J. P. Bachem, Köln 1950. 112 S.

Das für die Musikwissenschaft wichtige und hochverdiente Kirchenmusikalische Jahrbuch erscheint nach langer Pause mit seinem 34. Jahrgang, in welchem eine Reihe von im allgemeinen kürzeren Beiträgen und einige wenige Buchbesprechungen vereinigt sind. Lucas Kunz bringt in einem Aufsatz „Die Romanusbuchstaben c und t“ eine neue, sehr plausible Übersetzung, nach welcher c = cursim, t = tractim ist. Er hat diese, von der Notkerschen Deutung nur terminologisch abweichende Übersetzung aus mittelalterlichen Grammatikern entnommen, kann aber auch in der Musica enchiridis die beiden Begriffe nachweisen. Da nach seiner Ansicht Notkers Deutung nur für den St. Gallener Bereich gegolten haben muß, glaubt er, in seiner eigenen neuen Erklärung die allgemeine, d. h. bei den Grammatikern übliche Übersetzung gefunden zu haben. — Hubert Sidler beschäftigt sich in seinem Beitrag „Ein kostbarer Zeuge der deutschen Choralüberlieferung“ eingehender mit dem schon von P. Wagner als bedeutend erkannten Graduale der Universitätsbibliothek Graz (Cod. 807). Zur Frage des germanischen Choraldialekts sucht er eine Deutung vom latent harmo-

nischen Empfinden her. So soll das germanische Ohr vielleicht bei der Tonfolge D E D das E, das im Raume über dem D nachhallte, „als störende Dissonanz“ empfunden haben. Aus dem andersgearteten germanischen tonalen Empfinden werden dann auch andere Wendungen des germanischen Choraldialekts gedeutet. Ferner wird die romanische Sekunde nur dann in eine Terz verwandelt, wenn in der diatonischen Leiter die aufwärtsgehende kleine Terz möglich ist, d. h. die germanischen Handschriften würden sie nie in eine große Terz verändern. — Thilde Thelen berichtet über „Kölner Sequenzen“ an Hand zweier Gradualien aus der Kölner Kirche St. Cunibert, beide aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Sie enthalten unter 56 Sequenzen viele deutsche und mehrere von mutmaßlich Kölner Herkunft. Acht Melodien sind bisher nicht nachweisbar, hauptsächlich zu Kölner Sequenzen. Die Cunibertnotierungen weichen von anderen durch germanische oder romanische Varianten ab, wobei romanische „Tendenzen“ bei deutschen, germanische bei französischen Sequenzen überwiegen. Die Kölner Melodien weisen germanischen Dialekt auf. Mehrfach sind Kölner Texte anderen Weisen unterlegt. — Karl Dreimüller behandelt „Die Musik im geistlichen Spiel des späten deutschen Mittelalters“. Er wertet hauptsächlich seine Untersuchungen über das Alsfelder Passionsspiel aus. Die aufschlußreiche Studie läßt den Umfang der musikalischen Beiträge zum spätmittelalterlichen Spiel erkennen, wobei liturgische Gesänge im Vordergrund stehen. Es zeigt sich wieder einmal, wie ergebnisreich die eingehende Untersuchung eines Spieles für die Musikwissenschaft sein kann. — Auch Joseph Poll beschäftigt sich in seinem Beitrag „Ein Osterspiel, enthalten in einem Prozessionale der Alten Kapelle in Re-

gensburg“ mit dieser Materie. Das Prozessionale des Kanonikus Johannes Müllich, in welchem sich das Osterspiel findet, scheint um 1620 entstanden zu sein. Poll teilt die deutschen Texte des Spieles mit und gibt auch einige Notenbeispiele. — „Die Psalmen Davids, in allerlei deutsche Gesangreime gebracht durch Kaspar Ulenberg, Köln 1552“ behandelt Joseph Solzbacher in einem musikwissenschaftlich nicht sehr ergiebigen Aufsatz. Ulenbergs Psalter dürfte nach den Textproben, die Solzbacher bringt, doch wohl unterschätzt worden sein, zum mindesten was die sprachliche Leistung betrifft. Nicht ganz klar ist Ulenbergs Beteiligung an den Melodien. Hier müßte, wie auch Solzbacher vorschlägt, die Musikwissenschaft nachprüfen. Dabei wäre allerdings zu wünschen, daß sich ein wirklich ausgewiesener Kenner des Kirchenliedes damit beschäftigte, der auch die Fülle der protestantischen Liedweisen überblickt. Das scheint Solzbacher, der kein Musikwissenschaftler ist, nicht zu tun, wie er überhaupt für den musikalischen Teil seines Themas gern Feststellungen aus zweiter Hand trifft. Schon wegen Lassos dreistimmiger Vertonung einiger Psalmen Ulenbergs wäre eine musikhistorische Untersuchung gerechtfertigt. — Alois Scharnagl steuert eine Abhandlung „Ludovicus Episcopus. Eine bibliographische Studie zur Meßgeschichte des 16. Jahrhunderts“ bei. Der biographische Teil wertet im wesentlichen G. van Doorlaers Studie von 1932 aus, nicht ohne jedoch für die letzten Lebensjahre des Episcopus neues Material hinzuzufügen. Episcopus ist schon als alter Mann aus seiner niederländischen Heimat nach Straubing gekommen. Wie Scharnagl glaubt, hat Lasso die Übersiedlung nach Bayern veranlaßt. Dem Artikel ist ein Werkverzeichnis angefügt, das die Angaben Eitners er-

gänzt. — In einer stark konzentrierten Studie „Thema und Motivbildung der Motette Palestrinas“ liefert Heinrich Rahe den wohl gewichtigsten Beitrag zum vorliegenden Bande. In Anlehnung an W. Kortés Arbeiten zur Strukturformforschung sucht der Verf. die Gesetzmäßigkeit der palestrinischen Thematik aus den Strukturgesetzen der Renaissance zu folgern. Die Arbeit verdiente eine eingehendere Würdigung, die ihr im Rahmen dieser Besprechung leider nicht zuteil werden kann. Es ist nur wärmstens zu begrüßen, daß die etwas ins Stocken geratene Palestrina-Forschung wieder in Fluß gebracht wird, und zwar von einem übergreifenden geistesgeschichtlichen Standpunkt aus. — Bertha Antonia Wallner legt in einer kurzen Darstellung über „Kirchenmusik und Frauengesang“ eine historische Skizze vor, die die Bedeutung des weiblichen Musizierens in Kloster und Kirche an einer Reihe von Beispielen aufzeigt. — „Zur Geschichte der Orgel im Dom zu Münster (Westf.) im 17. Jahrhundert“ bringt Karl Gustav Fellerer wesentliche Einzelheiten, die die Geschichte des westfälischen Orgelbaues bereichern helfen. — Dem Orgelbau ist auch die Studie über „Barocke Orgelkultur im Stifte Ossegg (Sudeten)“ von Rudolf Quoika gewidmet. Auch hier werden interessante neue Forschungsergebnisse vorgelegt. — Heinrich Hüschen beschäftigt sich mit „Ulrich Burchard als Musiktheoretiker“. So knapp die Ausführungen sind, so notwendig ist dieser Hinweis auf einen der frühen „humanistischen Schulmusiker“. — Karl Gustav Fellerer teilt „Regeln des Choralvortrags aus dem 16. Jahrhundert“ aus dem „Münsterischen Psalterium“ von 1537 mit. — Einige Buchbesprechungen schließen den Band ab, mit dem das Kirchenmusikalische Jahrbuch seine alte Bedeutung wieder gewonnen hat. Man

möchte nur wünschen, daß es Fellerer gelinge, es wieder zu einer regelmäßigen Erscheinung im musikalischen Schrifttum zu machen, und daß es auch umfangmäßig wieder seinen alten Stand erreiche. Hans Albrecht

Wolfgang Amadeus Mozart: Briefwechsel und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. im Auftr. d. Internat. Musiker-Brief-Archivs von Hedwig und E. H. Mueller von A s o w. Bd. 1. 2. Lindau: Frisch & Perneder 1949. XXVIII, 359 S.; 691 S.

Noch während des letzten Krieges konnte der Betreuer des Berliner Internationalen Musiker-Brief-Archivs zwei stattliche Bände einer „Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart“ vorlegen, die demnächst durch einen die Briefe von Mozarts Vorfahren enthaltenden Band ausgebaut werden soll. Inzwischen hat nun mit den beiden ersten ein auf vier Bände berechneter revidierter Neudruck der großen Ausgabe in einem handlicheren Format begonnen.

Sogleich drängt sich die Frage nach dem Verhältnis dieses neuen Unternehmens zu L. Schiedermairs grundlegender kritischer Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie von 1914 auf. Schiedermair hatte sich damals, wie er in der Einleitung zum 1. Band, S. XVII, ausdrücklich sagt, „nach reiflicher Überlegung“, zugunsten einer Trennung der Briefe des Schreibers und der Empfänger entschieden. Er glaubte befürchten zu müssen, das „Bild Mozarts hätte bei einer Einreihung seiner Briefe unter die häufig recht ausgedehnten Schriftstücke der Familie an Geschlossenheit eingebüßt und wäre in der Fülle des Materials untergegangen, wie auch umgekehrt die Familienbriefe darunter empfindlich gelitten hätten“. Man mag diesen Standpunkt billigen, den neuen

Herausgebern waren jedenfalls solche Bedenken fremd. Sie haben ganz bewußt Briefe und Antworten mit allem Zugehörigen vereinigt, insbesondere auch alle Einschübe und Nachschriften an ihren ursprünglichen Stellen belassen. Somit rückt in den vorliegenden beiden Bänden für die Zeit von 1769 bis 1779 das gesamte Material dieser Jahre aus den Bänden 1, 3 und 4 der Schiedermairschen Ausgabe zu einer geschlossenen chronologischen Folge zusammen. Das gibt der neuen Gesamtausgabe natürlich ein wesentlich verändertes Gesicht. Es bleibt dem Benutzer jetzt viel Hin- und Herbältern erspart. Man vergleiche etwa für den Münchener Brief vom 29. 9. 1777 (Mueller 2, S. 31 ff.) die Anteile Wolfgangs und der Mutter mit Schiedermair 1, S. 64 ff. und 4, S. 315 f.! Freilich muß man nunmehr auf die charakteristische Fraktur des Schriftbildes der älteren Ausgabe mit jeweils eingestreuter Antiqua verzichten. Alle Briefe sind jetzt durch die Adressen vervollständig, im Original durchstrichene Stellen werden eingeklammert in den Druck mit eingesetzt, wodurch z. B. der Anfang des Mozartschen Briefes an den Vater vom 22. 11. 1777 erst verständlich wird. Man vergleiche:

„Mon très cher Pére!

bald wär ich in das faemininum kommen“ (Schiedermair 1, S. 121) gegenüber

„Mon Très cher [e gestrichen] Pére!“ (Mueller 2, S. 183)!

Wo es anging, wurden die Quellen erneut überprüft, wodurch wahrscheinlich im Brief Wolfgangs vom 6. 10. 1777 (Mueller 2, S. 53) der Einschub der Mutter an eine etwas spätere Stelle rücken mußte, als nach Schiedermair 1, S. 72, nötig gewesen wäre, wodurch aber vor allem auch da und dort andere Lesarten gewonnen wurden. Manche Schiedermair

nur fragmentarisch bekannt gebliebene Stücke konnten auf Grund neuer Quellen vervollständigt werden. Dabei kam den Herausgebern auch die auf Schieder mair sich stützende dreibändige englische Ausgabe der Mozartschen Briefe von Emily Anderson (1938) zustatten. Für den italienischen Brief Mozarts vom 25. 4. 1770 (bei Schieder mair noch nach Nissen) lag jetzt das Autograph aus amerikanischem Besitz vor. Das Stück im Brief des Vaters vom 8. 9. 1773 bei Schieder mair 3, S. 165, Z. 1—9 v. o., erweist sich nunmehr als Wolfgangs Handschrift.

Schieder mair faßte die Quellen seines gesamten Materials in der Einleitung zum ersten Band zusammen, die Verteilung auf die einzelnen Dokumente bei Mueller mag für viele Fälle praktischer sein. Saubere, gewissenhafte Editionsarbeit paart sich mit dem steten Bemühen der Herausgeber, durch verbindenden Text und Kommentierung der einzelnen Briefe die Benutzung zu erleichtern. Dabei ist gegenüber der großen Ausgabe von 1942 noch manches verbessert und ergänzt worden (2, S. 198 muß es natürlich heißen „Abbé“ und nicht „Abt“ Sterkel). Wertvolle Notenbeilagen sind eingestreut, u. a. als Erstveröffentlichung die Skizze zu einem Ballett „Le gelosie del seraglio“ nach einem Plan von Noverre. Der erste Band wird mit einem dankenswerten Abdruck des Nekrologs von Fr. Schlichtegroll aus dem Jahre 1793 eingeleitet. Was Schieder mair mit seiner ersten kritischen Gesamtausgabe der Briefe für die neuere Mozartforschung geleistet hat, wird für immer sein großes Verdienst bleiben. Seiner Ausgabe schließt sich nunmehr die neue, indem sie sich überall auf dem Stande der jüngsten Forschung hält, würdig an. Besseres läßt sich zu ihrem Lobe nicht sagen.

Willi Kahl

Willi Schuh: Zeitgenössische Musik. Ausgewählte Kritiken. Bd. II. 1947. Atlantis-Musikbücherei. 137 S. Atlantis-Verlag A. G., Zürich.

Willi Schuh, durch seine wissenschaftlichen Publikationen über Heinrich Schütz, die Musikgeschichte der Schweiz usw. bekannt, als Musikkritiker seit langem mit der „Neuen Zürcher Zeitung“ verbunden und als Herausgeber der „Schweizerischen Musikzeitung“ hochverdient, legt eine Auswahl seiner Musikkritiken über zeitgenössische Musik vor, die in den Jahren 1929—1947 zum größten Teil in der Neuen Zürcher Zeitung erschienen sind. Sie gruppieren sich um die Namen Debussy, Strauß, Pfitzner, Skrjabin, Schönberg, Bartók, Strawinsky, Kaminski, Berg, Martinu, Hindemith, Gershwin, Krenek, Schostakowitsch, Britten. Es handelt sich fast jeweils um ausführliche Besprechungen einzelner Werke, an denen das Gesamtbild umschrieben wird. Die Auswahl nahm Sch. in dem Wunsch vor, „das Verständnis für die vielfältigen Erscheinungs- und Ausdrucksformen der zeitgenössischen Musik nach dem Maß seiner bescheidenen Kräfte fördern zu helfen.“ Das Bändchen dient vorwiegend zwei verschiedenen Zwecken. Es ist ein instruktives Buch für jeden Musikkritiker. Gestützt auf beste, im Wissenschaftlichen wie Praktischen fundierte, Kenntnisse, vorbereitet durch jeweils genaue Studien der Partitur und orientiert durch sicher mehrfaches Hören, umreißt Sch. die Eigenart eines Werkes in eindringlicher analytischer Sprache, die nur erhellen will und sich von jedem literarischen oder journalistischen Gepräge freihält. Was hier zum zweiten Mal gedruckt vorgelegt wird, sind Fachkritiken im besten und vornehmsten Sinne des Wortes. Gerade dadurch wachsen die Referate über ihren ursprünglichen Zweck hinaus und werden zu zeitgeschichtlichen

Dokumenten, derer sich einmal die Forschung bedienen wird, um das Gesamtbild unserer bewegten Jahrzehnte zu erhellen, wie wir heute die Rezensionen eines E. Th. A. Hoffmann, eines Robert Schumann oder eines Hugo Wolf lesen und in ihnen beispielhafte Äußerungen für ihre Epochen erkennen. Karl H. Wörner

Karl H. Wörner: Robert Schumann. Atlantis-Verlag Zürich 1949. 371 S. 16 Abb.

Verf. verwertet in sorgfältiger Auswahl die im älteren und jüngeren Schrifttum bereitgestellten Unterlagen. Die literarisch-musikalische Doppelnatur des romantischen „Problematikers“ wird bis zum aufkeimenden Realismus der Spätjahre verfolgt. Die Werkanalyse steuert manche feinsinnige Beobachtung bei, z. B. den Nachweis einer „Gestaltgleichheit“ der Kopft Themen oder den H. Abert folgenden Stilvergleich der „Genoveva“-Alterationstechnik mit dem „Tristan“. Es lag nicht in der Aufgabe des Verf., neue Dokumente zu erschließen. Es gelang ihm aber, den verzweigten textkritischen Apparat der Spezialstudien seit Wasielewski, Jansen und Erler voll auszuschöpfen. Damit entspricht das Buch in glücklicher Weise einem lang gehegten Bedürfnis nach synthetischer Darstellung, die auch einem breiteren Leserkreis zugänglich bleibt. — Eine Reihe kleiner Versehen berichtigt sich dem Leser von selbst, hier seien nur genannt: S. 50: Gottfr. Webers Werk lautet richtig „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“. S. 342: Rietz. S. 22: der „französische Verehrer“ ist der Belgier Simonin de Sire, der sonst S. 109, 185 korrekt geführt wird. Im Literaturverzeichnis wäre bei aller Kürze doch ein Hinweis auf die beiden dem Komponisten gewidmeten neueren Dissertationen Else Möllenhoff 1942 und

Peter Kehm 1943, sowie auf Joan Chissel, London 1948 (vgl. Music and Letters XXIX, 4, S. 409), wünschenswert. Soweit zwei Publikationen des Ref. (A = Einführung in Persönlichkeit und Werk, 1941 und B = Schriften und Briefe, 1942) als Quellen benutzt sind, seien ihm hier folgende Emendanda gestattet: S. 39—40: die aus A, 354 wiedergegebene Tagebuch-Notiz über das unveröffentlichte „romantische“ Klavierquartett 1829 ist nicht „nach 15 Jahren“, sondern erst 1848—49 erfolgt, das Datum 1845 im Zitat bezieht sich nicht direkt auf das Werk. (Näheres zu diesem Quartett jetzt auf Grund der Kopien des Ref. in 3 trefflichen Analysen von H. F. Redlich, The Monthly Musical Record, LXXX, Nr. 918—920, 923.). Seite 175—176: Bei Erörterung der literarischen Studien fehlt im Abdruck der Haushaltbuch-Notizen 1847 (nach B, 426) Schumanns Hinweis auf Gustav Freytag, der doch in der Tabelle des Verf., S. 197, ausdrücklich eingesetzt ist. S. 270: Die Zwickauer Jugendsinfonie, noch unveröffentlicht, befindet sich nicht in Privatbesitz, sondern wurde in A, 638 unter Skizzenbl. des Schumann-Museums nachgewiesen. (Neuerdings hat Gerald Abraham, Modern research on Schumann, in: Proceedings of the R. Mus. Assoc., London 1950, sowie in: Musical Quarterly, New York, 1951, I, weitere Hinweise zum Werk gegeben.) S. 273: In der aus B, 364 übernommenen Melodieskizze zur d-moll-Sinfonie, die Verf. für einen schätzenswerten Stilvergleich nutzt, fehlen die charakteristischen Akzentzeichen. S. 272: Die Zitate „Sinfonianflug“ und „Ziemlich ganz fertig“ September 1841 (Verf. schreibt irrig 1851), offenbar B, 356—7 entnommen, bezog ich auf die IV. Sinfonie (1851 überarbeitet), was in das Buch des Verf. übergegangen ist. Da mir inzwischen die sorgfältig datierten Skizzen zu

einer unveröffentlichten Sinfonie, 21. bis 26. September 1841, erreichbar wurden (vgl. schon A, 626, unter „Kompositionsverzeichnis“), halte ich den Bezug auf die IV. Sinfonie für zweifelhaft und gebe doch Litzmanns Datum, 10. November 1841, den Vorzug. S. 61: Das hier genannte Briefkonzeptbuch muß von dem „Briefbuch“ getrennt werden, ersteres enthält seit 1831 nur einige Briefe Schumanns im ausgeführten Konzept (cf. A, 627, unter „Briefentwürfe“), das letztere nur kurze Stichworte eigener Briefe, aber in viel größerer Zahl und für die Zeit 1834—1854, — beide Quellen sind also nach Anlage völlig verschieden. Die an Schumann gerichteten Briefe aber liegen im Original in der sog. „Correspondenz“ (cf. A, 627). S. 360, Anm.: Das Datum 3. Mai 1838 aus dem Tagebuch VI (cf. A, 313) ist, wie in A, 102, Anm. 19, ausdrücklich dargetan, ein „Rahmendatum“, so daß eine Vorverlegung der Notiz über die „Kreisleriana“ durchaus möglich bleibt und meine Vermutung, Schumann habe bereits während der Komposition an die Hoffmannsche Gestalt gedacht, wohl nicht auszuschließen ist. — Bezüglich einiger anderer Einzelheiten, in denen Wörner den beiden genannten Publikationen des Ref. gefolgt ist, muß auf die in Vorbereitung befindliche 2. erweiterte Auflage von B verwiesen werden. W.s Buch kann unter den neueren Schumannbeiträgen, die nicht Quellenschriften sind, als die beste Nachkriegspublikation bezeichnet werden.

Wolfgang Boetticher

Peter Gradenwitz: *The Music of Israel. Its Rise and Growth through 5000 Years.* W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1949.

Der Titel schon rückt das Buch aus dem Bereich wissenschaftlicher Objektivität heraus. Denn eine „israelische Musik“ seit 5000 Jahren, oder

besser über 5000 Jahre hin, gibt es nicht. Wer sich über neueste Verhältnisse des Musiklebens in dem neu gegründeten Nationalstaat Israel unterrichten will, der wird sicherlich gut bedient. Wir erfahren im 10. Kapitel von den Bestrebungen, eine jüdisch-nationale Musik ins Leben zu rufen, von der Gründung der „Gesellschaft für jüdische Volksmusik“ in Petersburg 1908, bis zur Gründung des Palästina-Orchesters in Tel Aviv im Jahre 1936 mit Toscanini als Gast, der Gründung der Volksooper 1941, des israelischen Senders Kol Israel 1948. Wir erfahren ferner, welche Komponisten sich um die Schaffung eines Nationalstiles und einer nationalgefärbten Musik bemühen, von dem Volkslied-Sammler Yoel Engel (1862—1927), der als Komponist der zu dem seinerzeit auch in Deutschland aufgeführten Drama des jüdischen Theaters Habima „Dybbuk“ komponierten Bühnenmusik bekannt geworden ist, bis zu dem heute erfolgreichen Komponisten Paul Ben-Haim, geb. 1897 in München und Schüler Friedrich Klöses (gemeinsam mit dem unterzeichneten Berichterstatter) als Paul Frankenberger, dem Hindemith-Schüler Heinrich Jacoby (geb. 1910), Walter Sternberg (geb. 1898), Joseph Kaminski (geb. 1903) u. v. a.

Seit dem Beginn der zionistischen Sammlung in Palästina und der endlichen Gründung des Staates Israel im Mai 1948 ist in Israel eine nationale Musik im Entstehen. Der israelische Staat erlebt etwa hundert Jahre später als die kleineren Staaten in Europa und auf dem Balkan den Nationalismus. Wie Norwegen, Spanien, wie alle europäischen Länder um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Nationalmusik sich entwickeln sahen, die sich auf die Volksmusik des eigenen Landes

stützt, so versucht nun auch Israel eine national-jüdische Musik zu schaffen. Auf Volksliedsammlung hebräischer, d. h. echt orientalischer Melodien, wie sie Idelsonn gesammelt hat und nach ihm viele andere, jetzt, wie wir lesen, Dr. E. Gerson - Kiwi (Verfasserin der Diss. „Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrh.“, Heidelberg 1937), wird nun ein nationaler Stil kunst- und willensmäßig aufgebaut. Es wird von Interesse sein, inwieweit hier eine ähnliche natürliche Verschmelzung zwischen Kunst- und nationaler Volksmusik eintreten kann und wird wie bei Grieg oder Albeniz! Man wird an den Versuch, auf nationalistischer Grundlage künstlich eine Sprache aufzubauen, erinnert, den die Norweger mit ihrem Folksmaal gegenüber dem Rigsmaal unternehmen haben, aufgebaut auf vier Bauerndialekten Norwegens, gegenüber der dänischen „Reichssprache“.

Den Gegenpol der modernen Zeit Israels bildet das Alte tum. Hier hat der Verf. sich auf eine sorgsame Wiedergabe bekannter Dinge beschränkt. Das gleiche gilt von dem einzigen Abschnitt dieser Geschichte, in welchem jüdische Musiker hervorgetreten sind, nämlich dem Frühbarock. Auch hier werden die bekannten Daten über die jüdischen Musiker am Hofe in Mantua, vor allem Salomone Rossi Hebreo, nur zusammengetragen. Rossi verdiente längst eine gründliche Monographie! Jüdische Komponisten treten dann nicht mehr hervor bis zur Zeit der Emanzipation und Assimilation, einer Zeit, welcher der Verf. als Zionist ablehnend gegenübersteht. Hier nun sind Probleme von höchster Tragweite gestellt, nicht nur im engeren Bereich der Frage jüdischer Musik, sondern der nationalen und rassischen Stile überhaupt. Leider sind nicht nur die Ausführungen des Verf. in

dieser Hinsicht nicht befriedigend. Es darf zwar entschuldigend angenommen werden, daß der Verf. diese weitreichenden Probleme nicht behandeln wollte. Er kommt aber doch nicht um sie herum und es enttäuscht bei diesem von einem Zionisten geschriebenen Buch sehr, daß hier den Antisemiten geradezu ihre alten billigen Argumente als Waffen in die Hand gedrückt werden, wenn ein gemeinsames rassisches jüdisches Element als Grundlage für alle von jüdischen Komponisten geschaffenen Kompositionen angenommen wird! Es muß ausdrücklich betont werden, daß diese Annahme nicht zu beweisen ist. Nation, Volk, Rasse sind auseinanderzuhalten. Eine Nation waren die Juden bis zur Zerstörung des Tempels und zur Vertreibung in alle Welt. Sie werden es wieder in Israel. Ein einheitliches Volk oder gar eine Rasse waren sie in den dazwischenliegenden fast zwei Jahrtausenden nie! Der Verf. ist hier allerdings vorsichtig (S. 170): „Es muß erwartet werden, daß die Werke jüdischer Komponisten, die in der Mitte großer musikalischer Nationen lebten, mehr durch die musikalische Tradition der Völker gekennzeichnet sind, welche ihnen den Untergrund und die Erziehung gaben, als durch die jüdische Kultur, die sie hinter sich ließen“. Der Verf. glaubt, daß die jüdischen Komponisten der verschiedenen Perioden ein Übergewicht des Intellekts über den Impuls (d. i. Antrieb, natürliche Bewegung) erkennen lassen, daß die jüdischen Musiker einen hochentwickelten Sinn für formale Planung, eine geschickte Ausnützung der musikalischen und technischen Mittel und Vielseitigkeit besäßen. Der Jude unterdrücke seine Natur und verberge seine Bewegung, aber er meistere leicht die Kunstregeln, die er in den erhabenen Werken der Meister finde (172). Wo die großen Romantiker leidenschaftlich und ex-

pansiv (aus sich herausgehend) seien, sei Begeisterung und „Contemplation“, Nachdenklichkeit, Beschaulichkeit Kennzeichen der Musiker jüdischer Abstammung. — Und dann wird Mendelssohn wie oben gekennzeichnet. Diese Kennzeichnung besagt und erklärt gar nichts! Mendelssohn ist von der Fortschrittspartei her gesehen, von R. Wagner her, ein Reaktionär. Er ist in seinen Liedern ein Ausläufer der letzten Berliner Liederschule. Daß er zu einer gewissen Glätte neigt, nicht zur Dämonie, zur klassischen Rundung, nicht zur romantischen oder gar neuromantischen „Expansivität“ — ist das „jüdisch“ oder sind das ganz personelle Züge? Wir bekommen keine Antwort, nicht einmal den Versuch einer solchen! Den Nationalcharakter eines Volkes herauszuarbeiten, dürfte über lange Strecken der Geschichte kaum möglich sein. Zeitstil und vor allem „Schule“ täuschen hier Ähnlichkeiten und Unterschiede vor. Die Juden sind kein „Volk“ im rassischen Sinne, keine Rasse! Wirklich gemeinsame Züge zwischen Mendelssohn, der ein ganz persönliches Gesicht hat, Zartheit mit Weichheit gemischt, höchste Kultur mit etwas bürgerlich-akademischer Einengung, und dem begabten, aber charakterlosen und brutalen Meyerbeer zu suchen, erscheint mir ganz abwegig. Und was soll vollends Offenbach mit Mendelssohn gemein haben, mehr als mit Schumann oder Berlioz —, nämlich gar nichts! Eine genaue, auf möglichst objektiver Beobachtung aufgebaute Darlegung der nationalen oder rassischen Eigenschaften des Musikers Mendelssohn, die ihn von zeitgenössischen deutschen Musikern unterscheiden und die nicht höchst-persönliche Züge eines Genialen sind, bleibt der Verf. uns schuldig! Unter den aufgezählten Musikern wird Ignaz Moscheles ganz nebenbei genannt. Zu Unrecht. Er ist ein

hochbedeutendes Talent. Ich habe zweimal (Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, 1927, S. 202 ff. und Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 314 ff.) auf diesen genialen Komponisten von Klaviermusik und insbesondere Konzerten aufmerksam gemacht. Wer sein „Concert pathétique“ op. 93 kennt, der wird eine Kennzeichnung als „nicht leidenschaftlich“ und „expansiv“, sondern „begeistert und beschaulich“ als völlig unzutreffend empfinden: diese rassisch-kollektiven Kennzeichnungen stimmen eben meist nicht, schon oft nicht bei historisch geschlossen gebliebenen Völkern, ganz und gar nicht bei „den“ Juden! Der Verf. befaßt sich dann natürlich auch mit Mahler, dessen Stil als nationaljüdisch wohl zuerst von Max Brod gekennzeichnet wurde. Brod, der, wie wir im vorliegenden Buche lesen, nun auch in Israel als Schriftsteller und auch Komponist tätig ist, schrieb 1920 im Anbruch: „Was vom deutschen Blickpunkt aus inkohärent, stilllos, unförmlich, ja bizarr, schneidend, zynisch, allzu weich, gemischt mit allzu hartem erschien, erscheint anders, wenn man sich in Mahlers jüdische Seele einfühlt: Form und Inhalt stimmen, nichts ist vorlaut, nichts übertrieben. Doch haben nationaljüdische Bestrebungen Mahler ferngelegen“. Ihm, Brod, sei Mahlers Musik beim Anhören eines ostjüdischen Gottesdienstes aufgegangen. Wenn nun diese Kennzeichnung stimmt, wo ist dann die „jüdische“ Seele Mendelssohns? Gerade das Gegenteil aller dieser gebrauchten Beiwörter kennzeichnet ihn! Ist bei Mahler, zwar nicht in Motiven, aber in der Art etwa nur Ostjüdisches aufgebrochen, etwas, das demnach im Gegensatz zum Westjüdischen bei Mendelssohn steht? Was verbindet beide? Der Verf. ist sich der Schwierigkeit der Fragen natürlich bewußt, so wenn er von Bloch

sagt, daß er im Gegensatz zu den russischen, tschechischen oder deutschen Nationalkomponisten eben nicht in nationalem Boden wurzelt. „Bloch schuf einen hebräischen Idiom, um in der Musik den ehrfurchteinflößenden Geist des uralten Erbes von Israel auszudrücken“, im Gegensatz zu den Ostjuden, welche eine musikalische Form in mehr volkstümlicher Hinsicht gaben (241).

Enttäuscht uns der Verf. in der zentralen Frage der russischen Charakteristik, so gibt er doch eine Menge wertvoller Übersichten, etwa des Einflusses der Bibel auf die Komponisten der Jahrhunderte, abgesehen von einer Darstellung der jüdischen Liturgie und ihrer Entwicklung. Für grundlegende Untersuchungen der russischen Bedingungen des musikalischen Schaffens ist die Zeit noch nicht reif, nicht zuletzt, weil diese Fragen einmal in furchtbarer Weise verfälscht worden sind. Das wissenschaftliche Problem bleibt brennend.

Hans Engel

Georg Friedrich Händel: Psalm-Kantaten, Nr. 1. Mein Lied sing auf ewig, Psalm 89. Nr. 2. So wie der Hirsch nach Wasser schreit, Psalm 42. Herausgegeben von Kurt Fiebig und Max Schneider. Edition Merseburger, Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin.

Der fast völligen Nichtbeachtung der Händelschen Anthems in Deutschland will diese dankenswerte Ausgabe ein Ende machen. Sie soll außer den zwölf Chandos-Anthems — davon 6 und 11 in zwei Fassungen — die beiden Hochzeitsanthems und das Findlingshospitalanthem umfassen. Zunächst erschienen das siebente „Mein Lied sing auf ewig“ und das sechste „So wie der Hirsch nach Wasser schreit“ (in der 1. Fassung).

Die Herausgeber haben das Ihre getan, diese große Musik auf unseren Orgeleporen heimisch zu machen,

indem sie ihr zunächst mit der Bezeichnung „Psalmkantate“ statt des fremden „Anthem“ einen ebenso verständlichen wie sachlich zutreffenden Namen gaben. Sie legen die Werke selbst in klarem Urtext vor. Damit sind Verdeutungen schon im Notenbild vermieden, aber es wird dafür von den Musizierenden um so mehr jene schon nach Burney für die Wiedergabe Händelscher Werke notwendige „machtvolle Hilfsarbeiterschaft“ gefordert, die allein die Noten in Händels Sinne lebendig machen kann.

Die Herausgeber waren bemüht — wenn auch sehr zurückhaltend —, dabei zu helfen durch „ergänzende Vortragsbezeichnungen“, die als Zutat kenntlich gemacht sind, durch eine ausgezeichnete Generalbaßaussetzung (nur in 2, S. 22 ist des Guten zuviel getan, da das Akkordisieren der wiederholten Achtel auf jedem einzelnen statt „in langsameren Noten“, wie Heinichen, Der Generalbaß, S. 377, rät, den Fluß zerklopft), ferner durch genaue Bezeichnung des Tutti-Soli-Wechsels sowie durch sparsame Anmerkungen. So bleibt den Aufführenden noch viel Ungewohntes aus Eigenem zu tun, etwa was die Auffassung der Tempi, die Artikulation, das Auszierungswesen betrifft, worauf ja die Fachausbildung unsere Praktiker leider nur selten recht vorbereitet.

Einige Bemerkungen zum 1. Heft: Die erste Anmerkung: staccato bedeute bei Händel nicht „kurz abgerissen“, sondern nur „getrennt“ (vom folgenden Ton), folglich brauche es vor Pausen nicht vorgeschrieben zu werden, trifft im ersten durchaus zu, im zweiten nicht. Staccato bedeutet damals „gestoßen“ (Walther), fast dasselbe wie „piqué ou pointé“ (Brossard), also: konzentriert betont, die lineare Tondauer im Akzent verdichtet und damit verkürzend, es wird also durch Pausieren während der folgenden Taktzeit kei-

neswegs überflüssig gemacht.—Wenn S. 30 *Larghetto* mit „breit und feierlich, aber nicht zu langsam“ erklärt wird, so gerät heute die vorwiegend in Achteln verlaufende Tonbewegung dieses Satzes trotz Händels C-Vorschrift in Gefahr, in breite, schwere Achtel zerfällt zu werden. Die dem *Largo* angehängten Verkleinerungssilben aber fordern dazumal eine **e n t s c h w e r t e** Breite, hier mit anderen Worten die Verbindung von Ehrfurcht und *E n t h u s i a s m u s*, wie es dem Text entspricht: „Der Himmel ist Dein, denn Du schufest die Feste dieses Erdbaus“. Übrigens weisen hier musikalische Faktur wie Text deutlich darauf hin, daß in diesem Takt nur die Halben beschwert sind: „The heavens are thine, / thou hast laid the foundation of the round world“, und nicht: „the heavens are thine, / thou hast laid the foundation of the round world“. Kann man doch diese Musik nicht lebendig machen, wenn man sie nicht dem Text gemäß sprechend singt.

Zum 2. Heft: Ist das S. 5 zugefügte „Andante“, das unsere Praktiker als Anweisung zu langsam-lyrischem Vortrag kennen, wirklich geeignet, sie in den großen pathetischen Schritt dieser Sonata einzuführen? — Sehr gut ist S. 9 der Vorschlag einer Auszierung der Schlußakkorde durch den Generalbaßspieler. Wenn damals aber nicht gerade Händel selbst an der Orgel saß (der dann wohl noch weiter ausgegriffen hätte), dann hätte es der Konzertmeister dem Organisten gewiß verübelt, ihm das Auskadenzieren weggenommen zu haben! — Wird der Ruf des Danks und Frohlockens S. 24 nicht zu gemäßigt klingen, wenn die Sänger die zugefügte Vorschrift „*Allegro moderato*“ befolgen, und das „why so disquieted — (warum) so ruhelos“ S. 29 zu ruhig, wenn sie dem zugefügten „Andante tranquillo“ glauben? Diese Fragen sollen den hohen Wert

der auch äußerlich wohlausgestatteten Ausgabe nicht bestreiten; sie wollen nur auf besonders schwierige Punkte jener notwendigen „Hilfsarbeiter-schaft“ hinweisen und dazu anregen, in den künftigen Heften noch mehr Hinweise dafür zu geben.

Rudolf Steglich

Hans Hickmann: *Instruments de musique*. Einzelband des «Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire». Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1949. 4^o, 216 S., 116 Taf.

Ein großer Teil der altägyptischen Instrumente, über die Hickmann bereits mehrere Einzelstudien veröffentlicht hat, wird hier noch einmal geschlossen, gewissermaßen als Quellenwerk vorgelegt. Die verhältnismäßig geringe Zahl von zusammen 652 vollständigen Stücken und Fragmenten erlaubte es, nicht nur den beschreibenden Teil sehr umfangreich und übersichtlich anzulegen und mit allen möglichen Daten zu versehen, sondern auch fast alle Instrumente in dem bildtechnisch vorzüglichen Tafelwerk wiederzugeben. Das großzünftig ausgestattete Buch, das sich im wesentlichen an die Vorbilder anderer beschreibender Kataloge, nicht zuletzt an die Sachssche Veröffentlichung der alten Berliner Sammlung anlehnt, ist zwar Teil eines größeren Museumskataloges, dennoch aber ein in sich geschlossenes Werk, das auch dem Nichtfachmann die notwendigen Einblicke in grundsätzliche instrumentensystematische Fragen vermittelt. Die in der Sammlung vorhandenen Stücke bedingen dabei allerdings eine ungewöhnliche Schwerpunktbildung bei den Idiophonen und da insbesondere bei den Klappern, während Aerophone und Chordophone einen wesentlich geringeren Raum beanspruchen können und anderes begrifflicherweise ganz fehlen muß.

Die Gliederung des Textteiles geschieht nach der üblichen Einteilung in die vier Hauptinstrumentengruppen, die Untergliederung nach örtlichen Gesichtspunkten. Jedem solchen Abschnitt ist eine knappe grundsätzliche Erklärung der betreffenden Gruppe vorausgeschickt, wobei H. oftmals aus bekannten Instrumentenkunden zitiert, vielfach aber detaillierte eigene Definitionen gibt. Nach Anführung der Inventarnummern folgen sodann die einzelnen Stücke, zunächst in formaler Beschreibung, dann in genauen Maßangaben. Weitere immer wiederkehrende Angaben beziehen sich auf den Auffindungs-ort, die mutmaßliche Entstehungszeit, und schließlich folgen noch sehr sorgfältige bibliographische Hinweise. Darüber hinaus finden sich in Fußnoten noch zahlreiche weitere Literaturangaben und entsprechende Zitate, bei denen der Verf. auch die ägyptisch-arabischen Arbeiten berücksichtigt. Einzelne Namen und Begriffe gibt er sogar in Hieroglyphen und in arabischer Schrift wieder, so daß der Katalog allein durch diese kleinen Aufmerksamkeiten ebenso für den einheimischen Wissenschaftler an Wert gewinnt, wie die in deutsch und englisch beigefügten Instrumentenbezeichnungen alle vergleichenden Forschungen erleichtern. Der Text ist zudem noch reichlich mit Zeichnungen versehen, die, vielfach in konstruktiven Aufrissen, die Grundformen erläutern, Plastiken und Reliefs zeigen, plastische Bildungen der Instrumente sichtbar machen oder schriftliche und ornamentale Verzierungen wiedergeben.

Mehrere Anhänge vergrößern die ausgezeichnete Brauchbarkeit des Katalogs. Da findet sich zuerst eine zwar kürzere, aber ausreichende Beschreibung der zahlreichen in das Koptische Museum überwiesenen Instrumente. Es erscheint danach bedauerlich, daß nicht nur so viele

Stücke nun nicht mehr zusammen mit den anderen im großen Kairoer Museum zu sehen sind, sondern daß sich dadurch auch eine noch eingehendere Erläuterung und vor allem bildliche Wiedergabe in dem vorliegenden Buche zwangsläufig verbot. Es finden sich darunter mehrere Kastagnetten der charakteristischen Flaschen- und Schuhform, während unter den museumseigenen Stücken nur ein Exemplar aufgeführt ist. Weitere Anhänge bringen tabellarische Zusammenstellungen aller Instrumente nach Herkunft und Zeit, sowie Gegenüberstellungen der Numerierungen aus dem Generalkatalog, dem Eingangsjournal, der hier angewendeten Zählung und der von M. Bénédite. Gerade letzteres mag für den aufschlußreich sein, der sich bislang an den älteren Katalog Bénédites gehalten hatte.

Soviel über den Aufbau des Kataloges, den H. mit bewundernswerter Exaktheit zusammengestellt hat und in dem man kaum noch irgendwelche quellenmäßigen Angaben oder Belege vermißt. Dankenswert ist dabei vor allem aber auch, daß der Verf. in strittigen Fragen, die eigentlich nur am Objekt selber gelöst werden können, eine eindeutige Stellung bezieht und damit selbst einen instrumentenkundlichen Forschungsbeitrag liefert. So vermag er für die große Gruppe der „Plattenklappern“ nachzuweisen, daß diese meist in Form von Händen mit oder ohne Unterarme gebildeten Instrumente tatsächlich als Rhythmusinstrumente benutzt worden sind. Er stellt sich damit in Gegensatz zu der bisherigen Auffassung einschließlich der von Sachs, wonach diese Geräte als Spiele, als symbolische Gegenstände oder höchstens als Attribute von Musikern galten. Als Nachweis dienen H. mehrere Gesichtspunkte. Einmal verweist er auf literarische und bildliche Angaben, zum anderen konnte er eindeutig Gebrauchsspuren an den Museums-

stücken feststellen. Die Behauptung, die Instrumente aus Holz, aus den Zähnen des Nilpferdes, aus Elfenbein oder Knochen müßten bei häufigem Gegeneinanderschlagen zerbrechen, widerlegt er durch Versuche mit rekonstruierten Instrumenten aus neuem Material. Damit findet dann zugleich die Handform der Klappern wieder ihre natürlichste Erklärung, da die Instrumente nicht nur wie alle Gegenschlagstäbe als Ersatz klatzender Hände zu gelten, sondern sogar noch die Form dieser beibehalten haben.

Fayence-Sistren und andere Instrumente aus Stein (Glocken), die man bisher nur als musikalisch bedeutungslose, symbolische Kultgeräte angesehen hat, führt H. bewußt hier mit auf, da auch sie Gebrauchsspuren aufweisen und demnach tatsächlich instrumental verwendet worden sein müssen. Er leugnet dabei nicht, daß oftmals solche Reproduktionen wohl auch nur zu dem Zwecke hergestellt worden sind, sie, beispielsweise Tonhörner und -trompeten, Toten in die Gräber mitzugeben. Erfreulicherweise verzeichnet der Verf. auch Glockengeißformen, die, obwohl undatierbar, Aufschluß über den antiken Instrumentenbau zu geben vermögen.

Außer den genannten Idiophonen enthält der Katalog noch Griffklappern, Schellen und Rasseln. Neben den bekannten Rohrlängsflöten (Nays) sind auch Schwirrscheiben, Gefäß- und Knochenflöten vertreten. Bei den Oboen vermerkt H., daß die Doppelinstrumente eine Klasse für sich bilden, ohne allerdings die wie beim *aulós* immer noch umstrittene Frage ihres Spiels zu lösen. Er erwähnt lediglich die beiden Möglichkeiten, daß man sowohl zusammengebundene Instrumente verwendet wie auch zwei lose Exemplare gleichzeitig gespielt hat. Die Ähnlichkeit der Doppelinstrumente mit den heutigen Doppelklarinetten ist für den Verf. Grund

genug, fast stets die Frage „Oboe oder Klarinette“ offenzulassen, zumal die unterscheidenden Teile, die Rohrblätter, durchweg fehlen. Auffällig ist zumindest, daß die beiden einzigen zusammengebundenen Instrumente des Museums eindeutig Klarinetten darstellen. Neben den beiden kostbaren, von H. in einer besonderen Publikation behandelten Trompeten ist hier eine Reihe von Tonhörnern aus der späten griechisch-römischen Epoche angeführt.

Die Kithara ist durch drei asymmetrische Stücke vertreten, von denen eines um 1500 v. Chr. datierbar ist. Aus gleicher Zeit stammen auch die beiden ebenfalls recht gut erhaltenen langhalsigen Spießlauten, deren Ähnlichkeit mit heutigen nordafrikanischen Exemplaren auffällt. Die sieben vollständigen Bogenharfen gehören ebenfalls in das „Neue Reich“, älter ist lediglich ein einzelner Hals. Die reifste Form, die Winkelharfe, ist nur einmal vertreten. Zumal ihr Erhaltungszustand schlechter ist als der des früher in Berlin befindlichen Stückes, ist dessen Verlust um so mehr zu bedauern.

Auf solch seltene Stücke geht H. zwar etwas weitläufiger ein, er verliert sich aber nie in Enthusiasmen über die ihm anvertrauten wertvollen Schätze, die von dem musikalischen Leben einer vergangenen Kultur aus der Zeit zwischen dem dritten Jahrtausend vor und dem ersten Jahrtausend nach Christus künden.

Kurt Reinhard

Vincent Lübeck: Kantaten: „Hilf Deinem Volk, Herr Jesu Christ“ für vierstimmigen gemischten Chor, fünfstimmigen Instrumentalchor und Continuo,

„Gott, wie Dein Name, so ist auch Dein Ruhm“ für dreistimmigen Männerchor, vierstimmigen Instrumentalchor und Continuo,

„Willkommen süßer Bräutigam“ für

zwei hohe Stimmen, zwei Violinen und Continuo. Herausg. von Max Martin Stein.

Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1949.

Es ist gewiß erfreulich, wenn ein der Praxis zugewandter Musiker den Mut aufbringt, musikalische Werke, die in unseren monumentalen wissenschaftlich-historischen Ausgaben dem Musik-Tun verschlossen bleiben, durch eine praktische Neuausgabe dem musikalischen Leben erneut zuzuführen. Das gilt im besonderen, wenn es sich um Werke von so hohem Rang handelt, wie sie in den drei erhaltenen Kantaten Lübecks vorliegen. Gemeinhin hat jeder Herausgeber den verständlichen Ehrgeiz, nur solche Werke zu veröffentlichen, die noch nie einen Neudruck erfahren haben. Dadurch werden aber gelegentlich gerade die wertvollsten Musikdenkmäler der Geschichte unserer Gegenwart vorenthalten, denn die wissenschaftlichen Ausgabereihen bergen das kostbarste Gut der Historie. M. M. Stein stützt sich auf die Urtextausgabe, die Gottlieb Harms 1921 im Ugrino-Verlag für die Gesellschaft gleichen Namens herausbrachte. So wurden die Kantaten Lübecks zugleich von einer gewissen Ideologie befreit und in die heutige Wirklichkeit gestellt. Der Neubearbeiter hat den Text einer kritischen Durchsicht unterzogen und offensichtliche Schreibfehler der Quelle berichtigt, worüber ein Revisionsbericht jeweils Auskunft gibt.

Die letztgenannte Weihnachtskantate erfuhr schon 1924 durch den damaligen Kallmeyer-Verlag eine praktische Neueinrichtung; seitdem hat sie sich einen sicheren Platz in der Haus-, Schul- und Kirchenmusik erworben. Die von daher rührenden Vorschläge einer versweisen Aufteilung der Gesangspartien auf Solo- und Chorstimmen dienen der musikalischen

Architektur und Lebendigkeit. Die bezeichneten obligaten Violinstimmen weisen kein Problem auf.

Die beiden anderen Werke müssen sich erst ihren Ort im musikalischen Leben erobern. Die Kantate „Hilf Deinem Volk“ geht über die vierte und fünfte Strophe von Luthers deutschem Te Deum. Damit ist ihre gottesdienstliche Stellung aufgewiesen. Der Instrumentalsatz blieb in der Quelle unbezeichnet. Der Herausgeber besetzt ihn durch die Violinenfamilie. Das ist zweifellos möglich, vor allem, wenn man an das italienische Vorbild denkt und an die Nähe zu Tunder, Bruhns, Buxtehude. Hält man aber die Tatsache dagegen, daß eine bezeichnete Fagottstimme überliefert ist, die nicht zum ständig durchlaufenden Continuo gehört, sondern jeweils nur den Baß des Instrumentalchores darstellt, denkt man an die Thematik der Instrumentalstimmen, die keine „Bogen“, keine „geigerischen Manieren“ enthält, sondern „bläserische“ Naturtonschritte und Tonteilungen kennt, die sich bei sparsamen Modulationen dem Vokalsatz mitteilen, erinnert man sich der Stadtpfeiferverhältnisse im damaligen Hamburg, so möchte man den gesamten Instrumentalpart vom bezeugten Fagott aus nach barockem, chorischem Klangprinzip mit Holzbläsern auffüllen.

Die Textquelle zu „Gott, wie Dein Name“ ist bislang nicht ermittelt. Man möchte bei dem strömenden Atem und der holzschnittartig kräftigen Formung an eine alttestamentliche Psalmdichtung denken. Die Zuordnung zum Erntedankfest, die der Herausgeber vermutet, erscheint möglich. Ebenso wird man dem Bearbeiter recht geben, wenn er für den unbezeichneten Instrumentalpart hier Trompeten einsetzt. Gewiß lassen die gleichen, zuvor angeführten Gründe auch hier Rohrblattinstrumente zu. Der Instrumentalsatz ist jedoch wie

ein Altenburgsches „Trompeterstücklein“ gehalten von der C-dur-Naturtonthematik bis zur „Zunge“ und „Haue“. Das „Herreninstrument“ der Trompete rechtfertigt sich auch als Symbolisierung des Textes. Gewiß tut man recht, das in der Partitur nicht genannte „Baßinstrument“ des Trompetenchores, die Kesselpauke, hinzuzuziehen, wie es einst selbstverständlicher Brauch war; der instrumentale Einleitungssatz, der über einen dreizehnmal aneinandergereihten doppeltaktigen Ostinato geht, verlangt geradezu danach, zumal dieser Ostinato nichts anderes darstellt als eine Umschreibung der „Paukenmelodie“ I-V-I. Wer sich heute zur Blechbläserbesetzung entschließt, sollte dann auch das Fagott gegen eine Posaune auswechseln. Wenn auch die oberste Stimme des Vokalparts im Alt-Schlüssel notiert ist, so möge man sich daran erinnern, daß die Barockzeit den Chor-Alt in der Kirchenmusik mit Männern besetzte; Frauenstimmen würden hier den Klangwillen empfindlich stören, der einen dreistimmigen Chor von Trompeten gegen einen dreistimmigen Chor von Männern setzt.

Es wäre verfehlt, die „Frühkantaten“ des gesuchten Hamburger Orgelspielers und -lehrers (1654—1740) — etwa von der Position Bachs aus gesehen — als „Vorläufer“ oder gar „vorläufig“ einordnen zu wollen, so sehr sie die Brücke zwischen dem geistlichen Konzert Schützscher Prägung und der Kantate des Bachzeitalters darstellen. Die Neuausgabe erweist die frische Ursprünglichkeit dieser Werke aufs neue, die Potenz ihrer inventio, ihren eigenen Ton, ihre kunstvolle Architektur und in sich geschlossene Form. Das Musikleben wird sich für die Gabe dankbar erzeigen.

Herausgeber und Verlag sind auf ein eindeutiges Notenbild aus. Den in Klammern beigefügten Tempobezeich-

nungen wird man im allgemeinen beipflichten. Die Schlußbezeichnungen „Breit“ und „rit“ würde man jedoch gern missen, zumal der Komponist selbst gelegentlich ein „Schlußritardando“ bis zur zwei- und vierfachen Länge der sonstigen Notewerte ausgeschrieben hat. Auch muß man es bedauern, daß der Herausgeber seine Auffassung der musikalischen Dynamik, wie er sie im Vorwort zur Ausgabe der Weihnachtskantate umreißt, nicht auch auf die anderen Werke übertragen hat, sondern hier im Bestreben, „die starre Monotonie eines gleichmäßigen Forteklanges zu vermeiden“, eine dynamische Aufweichung des strukturierenden Barockklanges vornimmt, wobei er sogar so weit geht, ein Schluß-Amen von einer guten Partiturseite in eine Schwelldynamik vom *p* bis zum *ff* aufzulösen. In der Kantate „Gott, wie Dein Name“ muß der Generalbaß von Takt 17—27 gleichfalls in den $\frac{12}{8}$ -Takt überwechseln. Wenn die Vorworte anstatt von Erdmann stets von Eduard Neumeister sprechen, so ist das wohl ein Leseversehen.

Wilhelm Ehmann

MITTEILUNGEN

Am 7. April 1951 starb in Berlin Dr. Georg Kinsky. Der Verstorbene gehörte zu den Musikforschern, deren Arbeiten sich durch tiefe Sachkenntnis und Gründlichkeit auszeichneten. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Am 21. Dez. 1950 ist der bekannte belgische Musikforscher Ernest Cloosson verschieden. Seine Verdienste um die Musikwissenschaft und besonders um die Musikinstrumentenkunde haben seinen Namen in der ganzen Welt bekannt gemacht. Auch die deutsche Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Professor Dr. Walther Vetter wurde am 10. Mai 1951 sechzig Jahre alt.

Am 25. März 1951 ist in Hildesheim das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung

PROFESSOR
DR. WILHELM ALTMANN

im Alter von 89 Jahren verstorben.

Die Gesellschaft betrauert das Hinscheiden dieses um die Musikwissenschaft verdienten Forschers und gedenkt dankbar seiner Tätigkeit als Direktor der Musikabteilung der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. Sie wird sein Andenken in Ehren halten. Eine eingehende Würdigung des Verstorbenen wird in Kürze in dieser Zeitschrift erscheinen.

Der Präsident
Blume

„Die Musikforschung“ spricht ihm zu diesem Anlaß ihre herzlichsten Glückwünsche aus und verbindet damit die Hoffnung, daß er noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens erleben möge.

Am 27. Februar 1951 konnte Paul Hirsch in London seinen 70. Geburtstag begehen. Aus diesem Anlaß widmete ihm die Zeitschrift „Music Review“ ein Sonderheft. Auch die deutsche Musikwissenschaft darf dem Jubilar ihre Glückwünsche aussprechen in der Hoffnung, daß ihm noch viele Jahre ungestörter Schaffensfreude beschieden sein mögen.

Professor Dr. Thrasybulos Georgiades wurde zum ordentlichen Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-Historische Klasse) gewählt.

Dr. Hans Hickmann, Kairo, wurden vom französischen Unterrichtsminister die „Palmen“ der „Académie“ verliehen.

Die neue Bach-Gesamtausgabe. Als wichtigster Ertrag des Bach-Jahres 1950 ist der Entschluß maßgebender Vertreter des kulturellen Lebens anzusehen, eine nach

neuesten wissenschaftlichen Grundsätzen angeregte Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs durchzuführen. Für diese Aufgabe ist ein Herausgeber-Kollegium vorgesehen, in dem etwa 20 führende Musikforscher aus 12 Ländern vertreten sein werden. Zur Durchführung der für Wissenschaft und Praxis gleich wichtigen, längst notwendigen Ausgabe wurde das „Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen“ gegründet. Als Direktor wurde Prof. Dr. Hans Albrecht, Kiel, berufen. Die für die Tätigkeit des Institutes notwendigen Voraussetzungen werden von einem Kuratorium garantiert. Dieses besteht aus Behörden und Körperschaften, zu deren Aufgaben die Förderung der Musikkultur gehört. Das Kuratorium hat den Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, mit der verlegerischen Durchführung des Unternehmens beauftragt. Am 24. April 1951 konnte das Institut bereits seine erste Arbeitssitzung in Göttingen abhalten, zu der erschienen waren: Professor Dr. Blume, Kiel, Professor Dr. Gerber, Göttingen, Professor Dr. Gerstenberg, Berlin, Professor Dr. Gurlitt, Freiburg/Br., Professor Dr. Mahrenholz, Hannover, Dr.

Schmieder, Frankfurt/M., Professor Dr. Schmitz, Mainz, Professor Dr. Smend, Berlin, Professor Dr. Steglich, Erlangen. In dieser Sitzung wurden grundsätzliche Fragen der neuen Bach-Ausgabe behandelt.

Professor Dr. Hermann Matzke, Herausgeber der „Instrumentenbau-Zeitschrift“, wurde mit der Einrichtung und Leitung des „Instituts für musikalische Technologie“ der schweizerisch-amerikanischen Franklin-Institution betraut. Die neue Forschungsstätte wird die zentral gerichtete Arbeit und Tradition des von Prof. Matzke ehemals an der Technischen Hochschule in Breslau geschaffenen Instituts, des einzigen seiner Art in Europa, im Rahmen der internationalen kunstwissenschaftlichen Franklin-Institute am Bodensee mit Sitz in Lindau (bildende Künste, Dichtung, Musik, Theater) fortführen.

Eine Christoph Willibald Gluck - Gesamtausgabe wird als eine internationale Gemeinschaftsaufgabe der Musikfreunde der ganzen Welt vom Institut für Musikforschung Berlin, der Stadt Hannover und vom Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel angekündigt. Der erste Band, die komische Oper „Der bekehrte Trunkenbold“, ist soeben erschienen.

Das American Institute of Musicology veröffentlicht einen Prospekt über das von ihm geplante Corpus Scriptorum de Musica. Hauptherausgeber ist Professor Joseph Smits van Waesberghe. Zur Mitarbeit werden die bekanntesten Musikforscher herangezogen werden. Vorgeesehen sind zunächst etwa 40 Traktate, die bereits bearbeitet werden. Als erster ist erschienen John of Affligem (Cotton), De Musica cum Tonario, herausgegeben von Jos. Smits van Waesberghe.

Dasselbe Institut kündigt folgende

Ausgaben innerhalb seines Corpus Mensurabilis Musicae an: Musik der Notre-Dame-Epoche (Herausgeber H. Husmann) in 12 Bänden, Adam de la Halle (Fr. Gennrich), Philippe de Vitry (H. Besseler), Die Messe von Tournai (v. den Borren), Italienische Trecento-Musik (Pirotta), Johannes Ciconia (H. Besseler), Guillaume Dufay (H. Besseler), Hayne von Ghizeghem (O. Gombosi), Alexander Agricola (O. Gombosi), Antoine Brumel (A. Carapetyan), Nicolas Gombert (J. Schmidt-Görg), Adrian Willaert (Zenck/Gerstenberg), Clemens non Papa (K. Ph. Bernet Kempers), Thomas Crequillon (N. Bridgman), Claude Le Jeune (D. P. Walker) und Giovanni Gabrieli (H. Besseler). Die Auslieferung für Deutschland hat der Bärenreiter-Verlag Kassel.

Briefe des Thomaskantors Karl Straube. Der K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, beabsichtigt, eine Sammlung von Briefen des im April 1950 verstorbenen Leipziger Thomaskantors, Prof. D. Dr. Karl Straube herauszubringen. Herr Prof. Dr. Willibald Gurlitt, Freiburg, und Herr Dr. Hans-Olaf Hudemann, Heidelberg, haben die Herausgabe übernommen. Alle Besitzer von Briefen Straubes werden gebeten, diese im Original leihweise oder in Abschrift an Herrn Dr. Hans-Olaf Hudemann, Heidelberg, Ludolf-Krehlstraße 1b zu senden, der die Durchsicht und Auswahl des Briefmaterials vornehmen wird.

Berichtigung. Beim Ausdrucken ist in dem Aufsatz „Pseudokanons und Rätselkanons von Beethoven“ von Ludwig Misch auf Seite 253 des Jahrgangs III Zeile 6 ausgefallen. Es muß dort heißen: „-sitionen des gleichen Textes umfaßt) und 5 im Supplementband. Was . . .“ — Auf Seite 273, viertletzte Zeile vor dem untersten Notenbeispiel, bittet der Verf. „mancherlei Art“ zu berichtigen in „zweierlei Art“.

NOTENANHANG zu H.J.Moser: Die Erstfassung des Mozartischen Klavierkonzertes

Erster Satz

KV 450

Frühere Form:

T. 113-114 115-116

Endgestalt:

T. 113-114 115-116

120-130 131 120-130 131

120-130 131 120-130 131

134-135 134-135

134-135 134-135

136 3

136-166

136

136-166

167

167

171-309

171-309

Detailed description: This block contains two systems of piano music. The first system covers measures 136 to 166, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system covers measures 167 to 309, continuing the intricate melodic and harmonic development with dense sixteenth-note passages.

NOTENBEISPIEL 2

Thema des 2. Satzes, frühe Form.

Andante

71-32

Tacet

Solo

Tacet

Detailed description: This block shows the early form of the second movement's theme. It is marked 'Andante' and includes dynamic markings for 'Tacet' and 'Solo'. The score is presented in two systems, with the first system ending at measure 32 and the second system continuing the theme.

Two systems of musical notation in G major, 3/4 time. The first system includes a 'Solo' marking. The second system features triplets and a '32' marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

NOTENBEISPIEL 3

Weitere Abweichungen im 2. Satz:

A series of six systems of musical notation in G major, 3/4 time, showing variations in the second movement. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Measure numbers 35, 39-40, 49, 52-56, 57, and 60-66 are indicated. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

67

72-74

76 77

85-88

89

93-98

99 101-113