

UNBEKANNTE INSTRUMENTALWERKE VON CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK¹

VON RUDOLF GERBER

Als Alfred Wotquenne im Jahre 1904 sein verdienstvolles „Thematisches Verzeichnis der Werke von Ch. W. Gluck“ anlegte, mußte er noch zahlreiche Bezirke der Gluck-Bibliographie in der Schwebe lassen. Im Grunde genommen sind wir auch heute in dieser Hinsicht noch nicht viel weiter, trotz der „Ergänzungen und Nachträge“, die Josef Liebeskind (1911) dem Wotquenneschen Verzeichnis nachgesandt hat, trotz der zahlreichen, aber doch mehr zufälligen Einzelfunde, die Max Arend im Laufe seiner Gluck-Studien machen konnte — und schließlich auch trotz der zeitweisen Wirksamkeit der Gluck-Gesellschaft, die an dieser Fundamentalaufgabe der Gluck-Forschung: der universalen Bestandsaufnahme seiner Werke in erstaunlicher Unbekümmertheit vorbeigegangen ist. Die Forderung nach einem „Catalogue raisonné“ der Quellen muß daher auch heute noch erhoben werden. Nur eine *s y s t e m a t i s c h e* Durchforschung aller in- und ausländischen Bibliotheken und Archive kann hier Wandel schaffen und die Hypothek, die auf der Gluck-Forschung lastet, abtragen. Um bereits vorliegende Teilergebnisse einer solchen Bestandsaufnahme der Gluckschen Werke nicht ungebührlich lange der Öffentlichkeit vorzuenthalten, mögen die folgenden Hinweise auf unbekanntes Glucksches Instrumentalmusik hier Platz finden.

An Gluckschen *Triosonaten* kennen wir die sechs in London (bei Simpson) im Jahre 1746 gedruckten Werke sowie eine handschriftlich in der St.-B. Berlin erhaltene Triosonate in E-dur, die sich stilistisch von jenen in manchen wesentlichen Einzelheiten unterscheidet und eher den Sinfonien als den Sonaten zuzurechnen ist². Daß dies nur Splitter eines größeren Repertoires sind und Gluck in seiner Mailänder Zeit sicherlich eine größere Anzahl solcher Trios verfaßt haben mag, wird man

¹ In seiner ursprünglichen Form bildete der Aufsatz einen Beitrag für die Festschrift, die im Jahre 1947 Professor Dr. Hermann Stephani (Marburg) zu seinem 70. Geburtstag (im Manuskript) überreicht wurde. Über das gleiche Thema berichtete der Verf. auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüneburg im Juli 1950. Im gegenwärtigen Zusammenhang wird der Aufsatz in erweiterter Fassung vorgelegt.

² Vgl. meine Gluck-Biographie (1950²) S. 70. Die E-dur-„Sonate“ (Wotquenne a. a. O. S. 164, 220 f.) wurde von H. Riemann mit den vorerwähnten sechs Triosonaten in seinem *Collegium musicum* herausgegeben. M. Arend (Zur Kunst Glucks, S. 183) weist darauf hin, daß Wotquennes Angabe, das Werk befinde sich — neben zeitgenössischer handschriftlicher Überlieferung im Conservatoire Brüssel — auch in der Landesbibliothek Dresden, unzutreffend sei. Andererseits ist auch Riemanns (durch Arend mitgeteilte) Bemerkung, daß er die Vorlage zu seiner Neuausgabe der St.-B. Berlin verdanke, fragwürdig, da aus neueren Mitteilungen seitens dieser Bibliothek hervorgeht, daß hier das Werk in zeitgenössischer Hs. nie vorhanden war.

ohne weiteres annehmen dürfen. Die sechs gedruckten Sonaten stellen wohl nur eine Art „Blütenlese“ dar, die Gluck im Angesicht Händels veröffentlicht hat³.

Zunächst kann dieser Bestand durch zwei Werke erweitert werden. Leider ist das eine davon unvollständig überliefert, es handelt sich um eine Es-dur-Triosonate, die die UB Uppsala aufbewahrt. Auf acht Blättern einer Hs. des 18. Jahrhunderts ist die Baßstimme von sieben Sonaten verzeichnet, von denen Nr. 1—6 eine Kopie der sechs gedruckten Londoner Sonaten darstellen, während die abschließende Nr. 7 bisher unbekannt war. Daß dieses Stück zu der Londoner Gruppe gehört, wird durch mehrere Einzelzüge nahegelegt. Die dreisätzigte Folge ist ähnlich wie bei den Londoner Sonaten: Largo-Allegro-Allegro (Menuett). Auch die Wahrung der Tonarteneinheit in den drei Sätzen hat das Werk mit den Londoner Trios gemeinsam. Die Satzanfänge innerhalb der erhaltenen Baßstimme lauten folgendermaßen:

The image displays three musical staves, each representing the beginning of a different movement. The first staff is labeled 'Largo' and is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is labeled 'Allegro' and is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The third staff is labeled 'Allegro' and is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. Each staff shows the initial notes and rests of the bass line for its respective movement.

Die zweite der bisher unbekannteren Triosonaten findet sich im ehemals Gräfl. Waldsteinschen Archiv in Hirschberg a. See (bei Böhmisches-Leipa). Dieses Werk, eine F-dur-Sonate in zeitgenössischen handschriftlichen Stimmen, vertritt wieder einen anderen Typus. Sie ist zweisätzig und läßt auf einen langsamen Eingangssatz (Moderato espressivo) einen schnelleren Quasi-Menuettsatz (Allegro) folgen. Es ist dies eine Satzkombination, wie sie für den Großteil der Triosonaten G. B. Sammartinis, Glucks Mailänder Lehrers, und auch für die jüngere italienische Kammermusik (Pugnani, Boccherini) in Betracht kommt⁴. Der erste Satz

³ Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die sechs gedruckten Sonaten im 18. Jahrhundert auch handschriftlich verbreitet waren. Schon Wotquenne weist auf eine Hs. im Conserv. Brüssel hin. Ferner besitzt die Kgl. Musikakademie in Stockholm in zeitgenössischen Hss. folgende Sonaten:

- a) Sämtliche sechs Sonaten in Partitur und Stimmen.
- b) Die Sonaten Es-dur (Nr. 5), A-dur (Nr. 3) und g-moll (Nr. 2) in einer Sammelhs. zusammen mit Sonaten des Oboisten Alessandro Besozzi (in Stimmen).
- c) Sonate B-dur (Nr. 4) in Stimmen.
- d) Sonate g-moll (Nr. 2) in Stimmen.

⁴ Vgl. R. Sondheimer in *ZfMw* III, 85.

beginnt in der 1. Violine folgendermaßen:



Dieser Satzanfang weist eine direkte Beziehung zu dem Duett „Lasciami in pace“ in Glucks „Le nozze d’Ercole e d’Ebe“ (Ende des 1. Aktes) auf⁶: das erste Taktmotiv des Duetts wird dem Trio zugrundegelegt und selbständig weitergesponnen, wobei die Triothematik geschmeidiger, empfindsamer stilisiert ist. Vielleicht darf man auf Grund dieser Veränderung das Trio um einige Jahre später ansetzen als die Oper, die 1747 in Dresden entstanden ist, zumal sich nach 1750 in der Umgebung von „La clemenza di Tito“ (1752) erstmals derartige empfindsame Stilelemente bei Gluck finden⁷.

Reichhaltiger ist der Zuwachs an unbekanntem Sinfonien, die in zeitgenössischen Quellen unter Glucks Namen auftauchen. Allerdings ist hier in einer ähnlichen Weise wie bei J. Haydn Vorsicht geboten, da manche Werke fälschlich unter Glucks Namen segeln, wie z. B. eine c-moll-Sinfonie (Ouvvertüre), die in der Dresdener Landesbibliothek, oder eine C-dur-Sinfonie „de l’opéra Henri IV ou la bataille d’Ivry“, die im Dresdener Opernarchiv aufbewahrt wurde. Die Echtheit der c-moll-Sinfonie wurde schon von Liebeskind (a. a. O., S. 19) angezweifelt, der auch (ebenda, S. 20) auf die Fragwürdigkeit des G-dur-Flötenkonzerts hingewiesen hat, das in zeitgenössischer Hs. in der Landesbibliothek Karlsruhe vorhanden war (neuere Kopie im Cons. Brüssel) und vor einiger Zeit von H. Scherchen (bei Hug & Co. in Zürich) neu herausgegeben wurde.

Unbekannte Glucksche Sinfonien enthält das bereits genannte Gräfl. Waldsteinsche Archiv in Hirschberg a. S., das überhaupt einen großen Schatz musikalischer Werke des 18. Jahrhunderts sein Eigen nennt⁸. Das Vorkommen so zahlreicher Gluckscher Werke in Waldsteinschem Besitz legt die Frage nahe, auf welchem Wege die Hss. an diesen Ort gelangt sein mögen.

Das alte Geschlecht der Grafen von Waldstein (Wallenstein) zählte seit

⁶ Das Werk war im Jahre 1944 für eine Neuausgabe vorbereitet. Doch wurden sämtliche Unterlagen (Manuskript, Korrektur, Stichplatten) in Leipzig durch Kriegseinwirkung vernichtet, so daß hier nur der Anfang des 1. Satzes aus dem Gedächtnis wiedergegeben werden kann.

⁷ Vgl. Wotquenne S. 31 und DTB XIV, 2 S. 78.

⁸ Einen Zusammenhang mit „Le nozze d’Ercole e d’Ebe“ zeigt auch die von Wotquenne (S. 165) an vierter Stelle genannte zweisätzige D-dur-Sinfonie, deren zweiter Satz (Allegro) die Ercole-Arie „Se al troppo giubilo“ (Wotquenne 31) weitgehend reproduziert.

⁹ Für frdl. Auskünfte und wertvolle Hinweise danke ich seinem früheren hilfsbereiten Archivar, Pater Johannes Richter. Die Hirschberger Musikalien befinden sich seit 1945 in Prag.

dem 17. Jahrhundert auch die Herrschaft Dux mit Oberleutensdorf zu seinen Besitzungen. Hier entfaltete eine Seitenlinie des Geschlechts — die sog. Duxer Linie — im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein reges geistiges Leben, besonders als die Söhne des Grafen Emanuel Philipp unter der Leitung ihrer verwitweten Mutter, einer geborenen Fürstin Lichtenstein, zeitweise in Dux ihren Wohnsitz hatten. Der berühmte Abenteurer Casanova verbrachte seine letzten Lebensjahre (1785—98) als Bibliothekar und Archivar im Duxer Schloß. Da die Musik zum Lebensstil auf den Schlössern des 18. Jahrhunderts gehörte und der jüngste der Söhne, der aus der Biographie Beethovens bekannte Graf Ferdinand⁹, hervorragend musikalisch begabt war, ist es nicht zu verwundern, daß sich auch in der Waldsteinschen Hofhaltung in Dux bald eine stattliche Musikalienbibliothek ansammelte, in der auch Glucks Werke vertreten waren. Ob eine direkte Beziehung Glucks zur gräflichen Familie bestand, ließ sich nicht ermitteln. Möglich wäre dies immerhin, zumal Glucks Vater in seinen letzten Lebensjahren (vor 1743) Waldsteinscher Untertan war; er wohnte damals in der Neuschänke in Hammer, das zur Ortsgemeinde von Oberleutensdorf und damit zur Duxer Herrschaft gehörte. Vielleicht entwickelte sich auf Grund dieser Gegebenheiten in späteren Jahren ein unmittelbares Verhältnis zwischen Gluck und der gräflichen Familie, so daß das Vorhandensein Gluckscher Kompositionen in der Duxer Bibliothek bis zu einem gewissen Grad in persönlichen Zusammenhängen begründet sein könnte. Als im Jahre 1901 die Duxer Linie ausstarb, ging der gesamte Besitz auf die ältere sog. Münchengrätzer Linie über, die seitdem in Hirschberg ihren Sitz hatte. Dorthin kamen nach 1918 auch die Musikalien, die zunächst noch im Duxer Schloß verblieben waren.

Unter den dem 18. Jahrhundert entstammenden Gluck-Hss. des Hirschberger Waldstein-Archivs finden sich folgende Werke:

- Nr. 1—8 Acht Sinfonien (Stimmen)
- Nr. 9, 10 Zwei Ouvertüren (Stimmen)
- Nr. 11, 12 Zwei Arienpartituren ohne Titel
- Nr. 13 „Intermezzo“ (Stimmen)
- Nr. 14 Trio (Stimmen)

Das zuletzt genannte Trio (Nr. 14) wurde bereits besprochen. Die beiden Arien (Nr. 11, 12): „Alla selva, al prato“ und „Se tu di me fai dono“ stammen aus „Il re pastore“. Bei den übrigen Werken handelt es sich um Orchesterkompositionen. Darunter befinden sich die bereits bekannten Sinfonien zu den Opern: „Il re pastore“, „L’Innocenza giustificata“ (= Antigono)¹⁰, „Tetide“ und „La Danza“¹⁰. Anderwärts überliefert ist schließlich auch die eine der beiden Ouvertüren (Nr. 9), die die Autor-

⁹ Vgl. H. Heer, *Der Graf v. Waldstein und sein Verhältnis zu Beethoven* (Leipzig 1933), sowie P. Nettl, *Musik und Tanz bei Casanova* (Prag 1924, S. 95 ff.).

¹⁰ Diese Sinfonie liegt doppelt vor.

signierung trägt „del Signor Carlo Kluk“¹¹ und bei Wotquenne als Nr. 3 der Ouvertüren-(Sinfonien-)reihe (S. 165) verzeichnet ist. Ihr erster Satz beginnt folgendermaßen:



Es handelt sich hier um eine Sinfonia von konventionellem Zuschnitt, der von jüngerer Hand noch Trompeten zugefügt sind.

Hinter dem „Intermezzo“ (Nr. 13) verbirgt sich eine ebenfalls anderweit überlieferte (zweisätzig) Sinfonie, die in folgender Weise beginnt:



Singulär sind hingegen die zweite „Ouvertüre“ (Nr. 10) und die beiden restlichen Sinfonien, deren Satzanfänge hier Platz finden mögen:

1. Ouvertura del Signor Gluck (Str. und B. c.)



2. Sinfonia del Signor Gluck (Str., 2 Hörner, B. c.)



¹¹ „Carlo“ ist offenbar ein Schreibversehen für „Cavallere“.

¹² Vgl. Wotquenne S. 165 und oben Anm. 7.

Andante affettuoso



Tempo di Menuetto



3. Sinfonia del Signor Gluck (Str., 2 Hörner, B. c.)

Allegro staccato



Largo assai



Vivace



Ob das zuletzt verzeichnete Werk von Gluck stammt, kann fraglich erscheinen, da besonders der 1. Satz mit seiner geräuschvollen Dreiklangsthematik, den sich breit machenden Tremolo- und Oktavenfolgen und der simplen Harmonik allzu konventionell italienisch wirkt. Die ältesten bekannten Opernsinfonien Glucks (zu „Ipermestra“ oder „Semiramide riconosciuta“) zeigen demgegenüber bereits mehr Eigenprofil.

Um so bemerkenswerter sind die beiden ersten Werke, die D-dur-Ouvertüre und die F-dur-Sinfonie, die vor kurzem in Neuausgabe vorgelegt werden konnten¹³. Die Ouvertüre ist eine schmissige Theatersinfonie von grazilem Wuchs und beachtlicher motivischer Konzentration. Gehaltvoller ist die F-dur-Sinfonie, die vermutlich aus jüngerer Zeit (1760er Jahre?) stammt. Schon der 1. Satz wächst sichtbar über die galante Stilistik hinaus, besonders in dem gedankenvollen Durchführungsteil, der bereits an den reifen Gluck-Stil anklingt. Das Andante ist von zarter Empfindsamkeit, ebenso das Quasi-Menuetto, dessen bedeutendes d-moll-Trio geradezu auf gewisse Alceste- und Armida-Stellen (z. B. „Trop malheureuse Armide“ V 4) vorausweist:

¹³ Partitur und Stimmen im Bärenreiter-Verlag (Kassel).

Dolce

The image shows two systems of musical notation for a piece marked 'Dolce'. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues the piece, showing more of the melodic development and the interaction between the two staves.

Im Andante und Trio des Menuetts fallen ferner die durchbrochene Arbeit und melodische Selbständigkeit der Mittelstimmen besonders auf. Bemerkenswert ist schließlich die andeutungsweise zutagetretende motivische Verknüpfung der drei Satzanfänge.

Eine weitere Sinfonie unter Glucks Namen (für Streichorchester) bewahrt das Museum Regni Bohemiae (Landesmuseum) in Prag auf. Es handelt sich um ein handschriftliches Stimmenmaterial aus dem 18. Jahrhundert, das reichlich fehlerhaft ist (Signatur XXII D 5). Die Satzanfänge lauten:

Allegro

The image shows three systems of musical notation for a piece marked 'Allegro'. The first system is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F#, C#). The melody is more active, featuring eighth and sixteenth notes, and includes some complex rhythmic patterns. The second system is marked 'Andante' and is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. It shows a slower, more rhythmic passage. The third system is marked 'Presto' and is in treble clef, 3/8 time, with a key signature of two sharps. It shows a very fast, rhythmic passage. The text 'senza Basso' is written below the second system.

Andante

senza Basso

Presto

Sollte das noch recht unentwickelte Werk wirklich von Gluck sein, so müßte es wohl in eine frühe Schaffensphase (etwa die Prager Lehrzeit) fallen. Doch sind andererseits etwaige Zweifel an seiner Echtheit nicht unbegründet. Keineswegs von Gluck stammt jedoch — dies darf vielleicht in diesem Zusammenhang kurze Erwähnung finden — das „Oratorium“ in g-moll, das das gleiche Prager Institut unter IX E 55 aufbewahrt,

obwohl es im Titel und in den Einzelstimmen ausdrücklich mit Glucks Namen signiert ist.

Besonders nachdrücklich sei auf die reichhaltige Musikaliensammlung der Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek in Regensburg hingewiesen, die einige beachtenswerte Gluck-Werke besitzt. Abgesehen von drei zeitgenössischen Partituren der komischen Opern: „Le Cadi dupé“, „Le diable à quatre“, sowie der deutschen Fassung von „La rencontre imprévue“¹⁴, besitzt diese Sammlung von Gluck noch neun Sinfonien in zeitgenössischen Stimmen. Unter ihnen gehören Nr. 1, 2, 6—9 zu folgenden Opern: „Semiramide riconosciuta“, „La Danza“, „Ezio“, „L’Innocenza giustificata“ (= Antigono), „Tetide“, „Alceste“ und sind auch anderwärts im Zusammenhang mit diesen Opern erhalten. Von besonderer Bedeutung ist Nr. 5, die Ouvertüre zu „L’arbre enchanté“, weil die hier vorliegende Fassung nicht vollkommen mit der Ouvertüre in der 2. Gestalt der Oper von 1775 (Wotquenne 119) übereinstimmt. Die Satzanfänge laufen:

Allegro



Andante



Tempo di Menuetto



Tatsächlich hat man es hier mit der bisher unbekanntenen Ouvertüre zu der **Erstfassung** des Werkes von 1759 zu tun, was durch das vollständige Stimmenmaterial dieser Fassung in dem ehemals Fürstl. Schwarzenbergischen Zentralarchiv in Krummau a. d. Moldau (Tschechoslowakei) bestätigt wird. Der erste Satz ist in beiden Fassungen identisch. An zweiter Stelle steht in der ersten Fassung ein kleineres Zwischensätzchen, und den Beschluß bildet hier das „Tempo di Menuetto“, das in der zweiten Fassung als Mittelsatz figuriert. Das Finale der zweiten Fassung wurde 1775 neu komponiert.

Hervorzuheben sind weiterhin die Sinfonien Nr. 3 und 4 der Regensburger Bestände. In Nr. 3, einer Sinfonie „del Signor Cluch“ für Streicher, 2 Oboen und 2 Hörner, hat man es mit einem zweifellos echten Werk zu tun, dessen erster Satz Wiener Marschweisen aufklingen läßt, während der Anfang des zweiten Satzes motivisch an den Mittelsatz der Sinfonie

¹⁴ Vgl. S. Färber „Verzeichnis der vollständigen Opern, Melodramen . . . der Fürstl. Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek Regensburg“ in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Augsburg. Bd. 86 (1936).

zu „Semiramide riconosciuta“ erinnert. Der letzte Satz ist vollends identisch mit dem Sinfoniefinale von „La Danza“:

Allegro



Andante



Allegro



Problematischer ist Nr. 4. Der ursprüngliche Titel lautet: „Sinfonia del Signor Galuppi“, wobei von zeitgenössischer Hand der Name Galuppi durchgestrichen und durch Gluck ersetzt wurde. Hier ist also Vorsicht geboten, zumal das auffallend konzertante Wesen und die damit verbundene Durchbrochenheit des Tonsatzes (besonders im ersten Satz) sowie die Pizzicato-Spielerei im zweiten Satz nicht überzeugend Gluckisch anmuten. Andererseits klingt ein Motiv des ersten Satzes (Takt 3) vernehmlich an die miteinander verwandten Kopfmotive der Semiramide- und Ipermestra-Sinfonien an. Auch die Urwüchsigkeit mancher Gedankenprägungen weist das charaktervolle Werk in den Gluckschen Empfindungsraum:

Allegro



Andante



Viol. I pizz.

Presto



Schließlich sei noch auf die schon eingangs erwähnte Bibliothek der Kgl. Musikakademie in Stockholm hingewiesen¹⁵. Hier finden sich zwei Sinfonien, eine in D-dur für Streicher und Hörner (die Hornstimmen sind verschollen), die andere in G-dur für Streicher allein, beide in handschriftlichen Stimmen des 18. Jahrhunderts (die D-dur-Sinfonie trägt auf der äußeren Umschlagsseite das Kopistendatum: 3. November 1773):

Sinfonie D-dur

Allegro

Andante

Allegro

Sinfonie G-dur

Allegro

Viol. I

Viol. II

Andante

espressivo

Presto

¹⁵ Die in der UB Modena (unter E 62 und 63) aufbewahrten 4 „Quintetti“ (teils für Streicher und Oboe, teils für Streicher und Flöte) sowie ein „Sestetto“ (für Streicher, Oboe und Flöte) sind keine selbständige Instrumentalmusik, sondern Transkriptionen von Vokalstücken aus „La rencontre imprévue“ (Die Pilgrime von Mekka), wobei z. T. die Oboen- bzw. Flötenstimme die deutschen Textanfänge der betreffenden Gesänge als Überschriften verzeichnen. Für die freundliche Vermittlung der Indizes in Modena sage ich Frau Dr. Emilia Baroffio (Novara) verbindlichen Dank.

Von konventionellerem Gepräge ist die D-dur-Sinfonie, doch überraschen die beiden ersten Sätze durch charakteristische Seitenthemen, denen man in dieser Stilisierung in den 1740er Jahren nicht eben häufig begegnet. Im ersten Satz der G-dur-Sinfonie mutet die imitatorische Fassade ungewöhnlich an, im letzten weist der frische, volkstümliche Tanzcharakter unverkennbar auf Gluck.

Zum Schluß sei noch auf zwei Glucksche Ballette hingewiesen, die bisher teils unbekannt, teils nur unvollständig bekannt waren. Zunächst handelt es sich um das verhältnismäßig kurze Alexander-Ballett, dessen musikalischer Teil mehrfach (Darmstadt, Berlin, Dresden, Brüssel) überliefert ist, während das Szenarium fehlt. Dies hat sich nun in der Öffentlichen Bibliothek in Leningrad feststellen lassen. Aloys Mooser, der zuerst darauf aufmerksam gemacht hat¹⁶, gibt Einzelheiten an. Das Ballett wurde im Sommer 1767 in Moskau in der Oper „La cameriera spiritosa“ von B. Galuppi aufgeführt (vermutlich am Ende der Oper), sein Textbuch, das jetzt in einem Exemplar in Leningrad liegt, wurde im gleichen Jahr in Moskau gedruckt. Der russische Titel lautet: „Lioubof Alexandra ili vécélié i salva“ (Mooser: „Un amour d'Alexandre ou Plaisir et Gloire“). Man darf wohl annehmen, daß Angiolini der Verfasser der Handlung war. Er wurde 1766 von Wien nach St. Petersburg berufen und tanzte 1767 mit großem Erfolg vor dem kaiserlichen Hof in Moskau, bei welcher Gelegenheit u. a. auch das Glucksche Ballett aufgeführt wurde. Leider ließ sich bisher noch keine Photokopie des Szenariums beschaffen, so daß trotz nunmehriger Kenntnis des Fundorts der Inhalt immer noch verschlossen bleibt¹⁷. Wenn sich meine Vermutung¹⁸ bestätigen sollte, daß das Glucksche Werk mit dem Ballett „Alexandre et Roxane“ identisch ist, das Fürst Khevenhüller-Metsch in seinen Memoiren erwähnt und das am 21. Mai 1765 in Laxenburg aufgeführt wurde — eine Nachprüfung kann erst nach Einsichtnahme des Leningrader Librettodrucks erfolgen —, so würden sich die ersten Aufführungsdaten einigermaßen überschauen lassen. Das Ballett wäre demnach 1765, einem besonders fruchtbaren Jahr des Gluckschen Schaffens, zwischen „Telemacco“, dem Semiramis-Ballett und „Il Parnasso confuso“ auf der einen Seite und „La corona“ andererseits entstanden und zum ersten Mal aufgeführt und weiterhin 1767 von Angiolini unter dem erwähnten geänderten Titel in Moskau von neuem dargeboten worden¹⁹. Sobald es möglich sein wird, das Leningrader

¹⁶ Vgl. A. Mooser, *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle* (Genf 1945) S. 4. Das Werk ist S. 80 (unter russischem Titel) versehenlich Starzer zugeschrieben.

¹⁷ Nach Auskünften aus Leningrad soll das Original z. Zt. unzugänglich bzw. unauflindbar sein.

¹⁸ Gerade dieses Werk ist bisher höchst widersprechend datiert worden: von Wotquenne auf 1775, von M. Arend (S. 198) auf 1770, von R. Haas zuerst (StzMW X 29 f.) auf 1772 oder 1773, dann (JP 1938) auf „vor 1764“, während er in seinem inhaltsreichen Buch „Gluck und Durazzo“ (1925, S. 175) mit einem Zitat aus dem Wiener Diarium von 1766, in dem das Ballett erwähnt ist, den terminus ante quem gefunden hatte und dem vermutlichen Entstehungsdatum (s. o.) nahe kam.

Allegretto



Maestoso andante



Moderato



Tempo giusto



Maestoso



Allegro moderato



Allegretto



Moderato



Andantino



Passacallo (sic)



Ergaben schon diese ersten systematischen Nachforschungen einen ansehnlichen Zuwachs an bisher unbekannter Gluckscher Instrumentalmusik, so steht zu erwarten, daß weitere Bemühungen, insbesondere im dramatischen Bereich, von einem ähnlichen Erfolg begleitet sein werden.

AUFGABEN UND ZIELE DER MONTEVERDI-FORSCHUNG

ZU LEO SCHRADES MONTEVERDI-BUCH¹

VON HANS F. REDLICH

I.

Die letzten dreißig Jahre internationaler Forschungsarbeit haben Monteverdis schöpferisches Vermächtnis der Vergangenheit entrissen. Eine Gesamtausgabe der erhaltenen Werke ist entstanden,² der einige praktische Bearbeitungen musikdramatischer und kirchlicher Kompositionen teils vorangegangen, teils gefolgt sind.³ Gleichzeitig stellten zahlreiche Abhandlungen wie auch populärer gehaltene Aufsätze den Künstler und

¹ „Monteverdi — creator of modern Music“, W. W. Norton & Co., Inc. New York, 1950.

² Tutte le Opere di Cl. Monteverdi . . . novamente data in luce da G. F. Malipiero, 16 Bände, Asolo, 1926—1942.

³ Praktische Bearbeitungen der „Favola d'Orfeo“ von d'Indy, Orefice, J. A. Westrup, Orff, Respighi, G. Benvenuti, H. F. Redlich u. a. m. Praktische Bearbeitungen der „Incoronazione di Poppea“ von d'Indy, v. d. Borren, Westrup, Malipiero, E. Krenek, G. Benvenuti, H. F. Redlich u. a., sowie des „Ritorno d'Ulisse“ von d'Indy, Dalla-piccola u. a. Praktische Bearbeitung der „Vesper von 1610“ von H. F. Redlich und des kleinen Magnificat von 1610 von K. Matthaer; endlich zahlreiche Bearbeitungen der kleineren dramatischen Werke und der Continuo-Madrigale. Einzelheiten nachgewiesen in H. F. Redlich „Cl. Monteverdi — Leben und Werk“, Olten, 1949.

sein Werk in den Mittelpunkt zeitgenössischer Diskussion.⁴ Im umgekehrten Verhältnis zu dieser Fülle der Veröffentlichungen steht die geringe Zahl größerer Spezialstudien, die bis heute das halbe Dutzend nur knapp überschritten hat.⁵ Um so tieferes Interesse darf eine breit angelegte Einzeldarstellung beanspruchen, die es sich zur Aufgabe macht, Persönlichkeit und Werk ohne den, im musikalischen Schrifttum von heute üblichen, strukturellen Dualismus des Aufbaus als einheitliches Phänomen zu begreifen. Dem Buche von Leo Schrade kommt um so größere Bedeutung zu, als es der Beitrag eines ernstzunehmenden (heute als Professor der Musikgeschichte an der Yale University, USA, wirkenden) Forschers ist, der sich erst verhältnismäßig spät dem Problemkreis Monteverdis zugewendet hat und daher an seinen Gegenstand mit größerer Unbefangenheit herantritt. Schrades Buch erscheint in einem Augenblick, da die Monteverdi-Forschung in ein neues Stadium der Spezialisierung auf gewisse Grundfragen getreten ist. Das Verhältnis des Buches zu diesen Grundfragen, der Grad, in welchem es diese Fragen einer prinzipiellen Lösung zuzuführen imstande ist, wird der sicherste Gradmesser für die Gesamtbeurteilung seiner Ergebnisse bilden. Diese Grundfragen ließen sich in Kürze folgendermaßen formulieren:

1. Hat der Verfasser wesentliche Beiträge zur musikalischen Textkritik der erhaltenen Werke geliefert?
2. Schlägt er aufführungspraktische Lösungen vor, die in der modernen Musikpraxis erprobt wurden?
3. Ist es ihm gelungen, Monteverdis Musik als Teil ihrer künstlerischen Epoche und in all ihren historischen Stilzusammenhängen zu begreifen?

Es sei hier vorweggenommen, daß Schrades Buch wertvolle Beiträge zu Punkt 3 liefert, auf die späterhin noch eingegangen werden soll. Hingegen läßt uns sein Buch hinsichtlich einer Beantwortung der in Punkt 1 und 2 gestellten Fragen im Stich. Mehr als das: es verrät eine gewisse Unempfindlichkeit für die Dringlichkeit der in Punkt 1 und 2 formulierten Probleme. Es ist eine jedem Monteverdi-Spezialisten wohlbekannte Tatsache, daß die von G. F. Malipiero besorgte Gesamtausgabe⁶ den Anforderungen wissenschaftlicher Forschung nicht genügt und jede kritische Behandlung des überlieferten Notentextes vermissen läßt.⁷ Schon ein flüchtiger Vergleich etwa der beiden Faksimile-Reproduktionen des Originaldruckes (1609, resp. 1615) der „Favola d'Orfeo“ (1607)

⁴ Vgl. das Quellenverzeichnis in H. F. Redlich, a. a. O. 1949, pag. 198 ff.

⁵ Die Biographien von L. Schneider, Paris, 1921, H. Prunières, Paris, 1924 (1926), D. de'Paoli, Milano, 1945, G. F. Malipiero, Milano, 1930, H. F. Redlich, 1932 (Madrigalwerk) und 1949 (Biographie und Gesamtwerk), vermehrte engl. Ausgabe in Vorb. Oxford University Press, London.

⁶ Hier in der Folge abgekürzt: GA.

⁷ Vgl. H. F. Redlich, „Monteverdis Religious Music“, Music & Letters, London, Oktober 1946, „Stimmen“, Heft 19, Berlin, 1950, J. A. Westrup, „Monteverdis Madrigals“, The Score, London, number 1, 1950, A. Einstein, „The Italian Madrigal“, USA, Princeton, 1949, G. Benvenuti, „Il manoscritto veneziano della Incoronazione di Poppea“, Riv. Mus. Ital. Anno XLI, Fasc. 2, 1937. H. F. Redlich, „Notationsprobleme in Monteverdis Incoronazione“, Acta Musicologica, Vol. V. Fasc. 3, 1938.

wie der venezianischen Handschrift der „Incoronazione di Poppea“ (1642)⁸ erweist die herausgeberische Unzuverlässigkeit Malipieros in zahllosen Einzelheiten musikalischer Orthographie sowie in der willkürlichen Interpretation des musikalischen Schriftbildes.⁹ Das völlige Fehlen jeglichen kritischen Apparates in dieser GA ergibt eine bedenkliche Unvollständigkeit des daselbst gebotenen Materials. Vergleiche verschiedener Lesarten fehlen völlig (außer im Falle der zwei „Poppea“-Handschriften, reproduziert in Bd. XIII der GA), obwohl solche Varianten in gewissen Werken Monteverdis eine bestimmende Rolle spielen. Es fehlt jeglicher Hinweis auf die Identität von Textdichtern in den Madrigalbänden wie auch in den Bänden der Kirchenmusik. Die GA enthält zahlreiche Eingriffe des Herausgebers in das musikalische Schriftbild des Originals — Änderungen der Schlüsselvorzeichnungen, der Bindebögen, der Baßbezifferung etc. —, auf die nur in seltenen Fällen in einer Fußnote verwiesen wird. Vergleicht man die Bände dieser GA mit den kritischen Neudrucken des „Ritorno d'Ulisse“ (hg. von Robert Haas, DTÖ, Bd. XXIX, 1921) und der „Canzonette a 3 (1584)“ sowie der „Cantiunculae Sacrae (1582)“ (letztere beide hg. von Guido Pannain, Ist. e. Mon. Vol. VI, 1939), so fallen ihr verhältnismäßig geringer editionstechnischer Wert und ihre textliche Unzuverlässigkeit besonders scharf ins Auge. Um so erstaunlicher ist es, im Jahre 1950 einen Forscher von Leo Schrades Rang auf einer völlig unkritischen Einstellung zu diesem Problem zu ertappen. Daß ihm die Einwände zeitgenössischer Forschung gegen Malipieros Editionstechnik wohlbekannt sind, geht aus folgender Bemerkung (a. a. O. pag. 12) klar hervor:

„... Despite the criticism that has been voiced against the scholarly accuracy of the edition, its great merits far outrank any aspects open to criticism... In this book all the musical examples are quoted from the edition of Malipiero...“

Schrades wissentlicher Verzicht auf Textkritik hat zu bedenklichen Ergebnissen geführt, auf die in größerer Ausführlichkeit hingewiesen sei, da sie die grundsätzlichen Gefahren einer solchen Einstellung vor Augen führen.

II.

Zu den wundesten Punkten der GA gehört zweifellos der „Lamento d'Arianna“, veröffentlicht in Bd. XI, pag. 161 ff. Die daselbst verwendete Fassung des Opernbruchstückes von 1608 reproduziert nur den unvollständigen Druck, herausgegeben von Gardano in Venedig 1623. Dieser „Gardano“-Druck unterscheidet sich in vielen wesentlichen Einzelheiten der musikalischen Orthographie und der Baßbezifferung, aber vor allem durch seine Unvollständigkeit von einem Florentiner MS (Firenze, Bibl.

⁸ Faksimile-Druck 1927 (ed. Sandberger), Faksimile-Druck 1938 (ed. G. Benvenuti). Für Einzelheiten siehe H. F. Redlich, 1949, Bibl.

⁹ Vgl. H. F. Redlich, „Zur Bearbeitung von Monteverdis Orfeo“, Schweiz. Musikztg., Nr. 2/3, 1936. Vgl. auch a. a. O. 1949, pag. 185 ff.

Naz. MSS, Cl. XIX, No. 114), das von E. Vogel im Anhang seiner Monteverdi-Studie (V. f. Mw. III, 1887, pag. 443 ff.) erstmals im Neudruck veröffentlicht wurde.¹⁰ Schrades Entschluß, sich in allen Fällen unkritisch auf Malipieros Text zu beziehen, führt zu einer völligen Verkennung des Charakters des erhaltenen Opernfragments,¹¹ die sich in dem folgenden Satz (a. a. O. pag. 241) ausspricht:

„... „Lasciate mi morire“ is a purely monodic composition with Basso Continuo. It is not a strophic song, for though the caesurae of the stanza's are maintained, the composition presents new material in every stanza.“ Hätte Schrade die Florentiner Hs. näher untersucht, so hätte er die textliche Unvollständigkeit der in der GA benutzten „Gardano“-Fassung unschwer entdeckt. Aus der Florentiner Hs. geht hervor (worauf schon J. A. Westrup in seinem, in Fußnote 10 angeführten, Artikel hingewiesen hat, ein Artikel, auf den Schrade zwar pag. 241, Fußnote 12, verweist, den er aber nicht gelesen haben kann), daß der „Lamento“ keine Monodie ist, sondern eine dramatische Szene in zwei Teilen, deren erster ein Dialog zwischen Arianna und einem Chor von Fischern ist, deren zweiter aber von einem Dialog zwischen Arianna und ihrer Vertrauten Dorilla bestritten wird. Die von Schrade als „Caesuren“ bezeichneten Einschnitte in Ariannas vermeintlichem Monolog sind die Bruchstellen, in denen in der Oper selbst der Chor jeweils einsetzte. Diese vier Chor-Stellen (deren Musik sowohl in der „Gardano-Fassung“ als auch im Florentiner MS fehlt) sind zumindest textlich erfaßbar aus Rinuccinis erhaltenem Libretto der verschollenen Oper¹² wie auch aus E. Vogels zuverlässigem Neudruck. Überdies enthält das Florentiner MS viel mehr Musik als alle übrigen Fassungen des „Lamento“, die entweder, wie die Madrigalfassung von 1614 und die geistliche Parodie von 1641, den Text bzw. die Musik an der Stelle „parlò la lingua ma non gia core“ abbrechen lassen, oder — wie im Falle der „Gardano-Fassung“ — vor Dorillas erstem Einsatz mit „chi troppo una e troppo crede“ aufhören. Das Florentiner MS enthält noch 46 Takte mehr Musik (Arianna), unterbrochen durch 29 Verse Dorillas, deren Musik nicht erhalten ist. Die von Schrade dem Arianna-Fragment gewidmete Charakterisierung (a. a. O., pag. 241) „The form renews itself with every fresh subject . . .“ ist daher irrelevant. Die von ihm einzig benutzte Gardano-Fassung ist kein Opernbruchstück (wie es zweifellos das Florentiner MS repräsentiert), sondern bereits ein populäres Ar-

¹⁰ Außer diesen beiden Vorlagen wäre auch noch ein MS in Luigi Rossis Handschrift (Br. Mus. Add. MSS 30, 491) heranzuziehen. Vgl. auch J. A. Westrup „Monteverdis Lamento d'Arianna“, Music Review, Cambridge, I/2, 1940; ferner eine MS-Kopie in der „Grilanda“ von Fuci, vgl. F. Torrefianca, Inedito, No. 2, Rom, 1944.

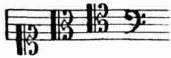
¹¹ Es wurde von Monteverdi noch in zwei weiteren Bearbeitungen, als fünfstimmiges Madrigal (M. B. VI, 1614) wie auch als geistliche Parodie („Pianto della Madonna“ in den „Selva Morale“ von 1640), veröffentlicht. Über das Verhältnis dieser Bearbeitungen zu den monodischen Fassungen, die einzig hier behandelt werden, vgl. H. F. Redlich a. a. O. 1932, pag. 134 ff. und 1949, pag. 106 und 157 ff.

¹² Neudruck in A. Solertis „Gli abori del Melodramma“, Bd. II, 1904.

rangement, eine vokale Kondensierung aller Solostellen Ariannas unter völliger Außerachtlassung aller andern dramatischen und szenischen Faktoren. Es ist eine monodische Transkription im Sinne der Klaviertranskriptionen Wagnerscher Szenen durch Liszt und Hans v. Bülow. So wenig es einem Forscher einfallen würde, eine Szene des „Lohengrin“ aus einer solchen Klaviertranskription zu beurteilen, die geflissentlich alles vernachlässigt, was den melodischen Fluß hemmen könnte,¹³ so wenig kann er die „Gardano-Fassung“ von 1623 als ein Fragment der originalen Oper von 1608 gelten lassen. Wohl aber kann die Florentiner Hs. als ein solches Fragment angesprochen werden, da sie zumindest getreu den dramatischen Aufbau der ganzen Szene widerspiegelt, deren dialogischer Grundcharakter durch das erhaltene Textbuch Rinuccinis erwiesen ist. Mit Recht hat Westrup auf die erstaunliche Tatsache,¹⁴ daß bis heute kein kritischer Neudruck des „Lamento“ vorliege, aufmerksam gemacht. Die Notwendigkeit eines solchen und die gefährliche Unzuverlässigkeit der GA in allen Punkten des Handschriftenproblems dieses Bruchstücks sind durch Schrades Fehlleistung klar bewiesen.

III.

Leider übernimmt Schrade kritiklos offensichtliche bzw. aus den vorhandenen Faksimile-Drucken leicht beweisbare Druckfehler des von Malipiero edierten Notentextes in seine eigenen Notenbeispiele.¹⁵ Das unkritische Verhalten zu Malipieros Ausgabe macht ihn an anderen Stellen unempfindlich für den unvollständig reproduzierten Notentext der Ballettmusik des „Ballo dell’Ingrate“ (1608). Er erwähnt ausdrücklich die fünf Partien „Viole da Braccio“, die Monteverdi auf der Titelseite des Werkes verlangt, aber er übersieht, daß die GA (Bd. VIII/2, pag. 332 ff.) nur vier Streicherstimmen de facto reproduziert, nämlich:



und daß die fünfte Stimme (nämlich Violino II):



fehlt. Diese Stimme findet sich aber in C. v. Winterfelds Spartierung von 1834¹⁶ bereits vor.

Daß aufführungspraktische Fragen dem Verfasser leider ganz fern liegen, geht aus gelegentlichen Entgleisungen hervor, die seine offenbar

¹³ Vgl. R. Wagners Brief an H. v. Bülow vom 25. Nov. 1853, in dem er diesem die Vereinfachungstechnik solcher Arrangements erklärt. (Vgl. R. Wagners Briefe an Bülow, Jena 1916, pag. 35 ff.)

¹⁴ Vgl. seinen in Anm. 10 näher bezeichneten Aufsatz.

¹⁵ Die betreffenden Stellen werden in Abschnitt IX zugleich mit allen andern Erratis des Buches verbessert werden.

¹⁶ Vgl. C. v. Winterfeld, „Gabrieli und sein Zeitalter“, 1834, Bd. III (Beispielband).

geringe Vertrautheit mit diesen für Monteverdi so lebenswichtigen Problemen unter Beweis stellen. Bei Gelegenheit des „Orfeo“ (1607) übersetzt Schrade Monteverdis klare Bezeichnung „Una arpa dopia“ mit „two harps“ (a. a. O., pag. 234). Es handelt sich hier ganz offensichtlich um jene Doppelharfe, die C. Sachs¹⁷ so beschreibt: „Der Doppelbezug der Spitzharfe beginnt im 13. Jh. Dies zweiseitig bezogene Instrument lebt im 17. und 18. Jh. neu auf, erst als Doppelharfe in Harfenform mit einem Zwischenboden zwischen beiden Bezügen . . .“¹⁸ Schrades geringes Interesse an aufführungspraktischen Fragen kommt auch in der durchaus irrigen Beschreibung der „Sonata sopra S. Maria“ zum Ausdruck (a. a. O., pag. 261), wo es heißt:

„ . . . the famous sonata for eight instruments, against which one voice, a soprano, sings in solemn tones . . .“ Es ist jedem Kenner der Epoche ohne weiteres klar, daß Monteverdis lakonische Bezeichnung „a 8“ sich auf Stimmenhefte und nicht auf Spieler bezieht. Wie gewöhnlich stimmt diese summarische Titelbezeichnung mit den Tatsachen des jeweiligen Originals nicht ganz überein. Das Original verzeichnet **n e u n** Systeme und **z e h n** Instrumentalgattungen, nämlich:

Viola da braccio I, II, Cornetto I, II, Trombone I, II (ovvero Viola da braccio) (sic), Viole da braccio, Trombone doppio, Basso Continuo¹⁹.

Die Singstimme heißt „Cantus“, d. h. Oberstimme eines Chores, und wird ausdrücklich im Original als „Parte che canta“ bezeichnet. Hätte Schrade mit seiner Beschreibung recht, so hätte Monteverdi den Gesangspart mit „a voce sola“ überschrieben. Seine orchestertechnische Charakterisierung des Stückes ist demnach irreführend und unzutreffend.

IV.

Die der „Favola d'Orfeo“ gewidmeten Betrachtungen (a. a. O., pag. 224 ff.) fordern gleichfalls zum Widerspruch heraus. Der Versuch des Verfassers, die stilgeschichtlichen Beziehungen Monteverdis zur Florentiner Camerata nach Möglichkeit in ihrer prinzipiellen Bedeutung zu verkleinern, muß dem Kenner als fehlerhafte Stilbewertung erscheinen. Die überwältigende Größe und Originalität des „Orfeo“ darf nicht dazu führen, die thematischen und dramatischen Keimzellen in Peris und Caccinis früheren Versuchen am gleichen stofflichen Objekt geringzuschätzen. Selbst wenn man nicht wüßte, daß Monteverdi durch den Sänger Rasi wie durch die beiden Prinzen Gonzaga über die Florentiner Opernergebnisse der Jahre 1597—1602 orientiert worden war,²⁰ so führt ein

¹⁷ Vgl. C. Sachs, „Handbuch d. Musikinstrumentenkunde“, Leipzig 1920, pag. 135.

¹⁸ Auch Willi Apel in seinem „Harvard Dictionary of Music“, USA, 1945, pag. 520, nennt Monteverdis Harfenstimme ausdrücklich „one harp (un arpa dopia)“.

¹⁹ Vgl. GA, Bd. XIV.

²⁰ Die Partiturdruke von Peris und Caccinis „Euridice“, 1601, waren Monteverdi sicher wohlbekannt, worauf die Erwähnung beider Komponisten in Giulio Cesares „Dichiarazione“ von 1607 schließen läßt.

Vergleich beider Partiturdruke von 1601 und 1609 den Modellcharakter Peris klar vor Augen. Eine Stelle wie:

Peri „Euridice“ (1600)

Fu ne ste Plag gie om bro si or ri di Cam pi etc.

Monteverdi „Favola d' Orfeo“ (1607) [Akt II]

Tu sei mor ta etc.

beweist, wie verständnisvoll Monteverdi das Vermächtnis der Camerata in sich aufgenommen und weitergebildet hat. Obwohl Schrade der stilgeschichtlichen Besprechung des „Orfeo“ zehn Seiten Text und zwei Notenbeispiele widmet, enthalten seine Ausführungen keinerlei Hinweis auf die revolutionären Neuerungen, durch die sich — nach seiner eigenen, pag. 226 ausgesprochenen, Meinung — dieser „Orfeo“ so sehr von seinen stofflichen Vorgängern unterscheidet. Schrade zitiert mit Recht die angstvolle Frage Orfeos beim Erscheinen der Unglücksbotin:

Monteverdi „Orfeo“ (Akt II)

Don de vie mi? O ve vai? Nin fa che por ti? etc.

mit den begleitenden Worten: „... which Monteverdi was inspired to use as indicative of his terrible unawareness...“ (a. a. O., pag. 232).

Leider hat der Verfasser es verabsäumt, das obige Beispiel zusammen mit seiner Basso-Continuo-Stimme zu zitieren. Ein Blick auf die hier mitreproduzierte Baßlinie zeigt, daß es sich hier um eine bewußte h a r m o n i s c h e S e q u e n z handelt (F—C+G—D+A—E), wie sie Monteverdi an thematischen und emotionellen Höhepunkten des Dramas gern verwendet.²¹ Diesem stilgeschichtlich so wichtigen modulatorischen

²¹ Weitere Beispiele für diese Technik im „Orfeo“: das Dante-Zitat „Lasciate ogni speranza“, Akt III (GA, XI, pag. 80), in dem die ganze Stelle von D nach E gerückt wird, ferner das Leitmotiv „Rendete mi il mio ben“ (GA, XI, pag. 102 und 105) mit der dreimaligen harmonischen Sequenz B—G, C—A, D—B.

Kunstgriff steht die erstmalige systematische Verwendung des Leitmotivs zur Seite. Dieses Phänomen ist von Schrade kommentarlos übergangen worden, obwohl es in der Szene der Unglücksbotin (Akt II) eine Hauptrolle spielt, eine Szene, der der Verfasser mit vollem Recht eine zwei Seiten lange gründliche Beschreibung gewidmet hat. Das von ihm übergangene Leitmotiv lautet:

Monteverdi „Orfeo“ (Messaggiera, Akt II)

Es taucht erstmals im Ausruf der Botin (GA, Bd. XI, pag. 56) auf, es wird pag. 61 vom Hirten übernommen, pag. 64 singt es der gesamte Chor in voller Harmonisierung, um es noch zweimal im Alternativ-Duett mit den zwei Hirten leitmotivisch zu wiederholen. Dieses „Schicksalsmotiv“ (das in dem Hilfeschrei Orfeos „Rendete mi“ im III. Akt eine würdige Parallele findet) leitet die Epoche des charakterisierenden dramatischen Motivs überhaupt ein. Keine stilgeschichtliche Untersuchung des „Orfeo“ darf an diesem Urphänomen des Musikdramas achtlos vorübergehen.

V.

Der analytische Teil des Buches verlegt mit Recht den Schwerpunkt nach dem Madrigalwerk, dem mehrere Abschnitte sorgfältiger Stiluntersuchung gewidmet sind. Diese bewußte Akzentverschiebung ist nur zu begrüßen. Ist und bleibt doch das vollständig erhaltene Madrigalwerk — im Gegensatz zu dem gewaltigen Torso der wenigen, vollständig überlieferten, Opern — das Herzstück von Monteverdis schöpferischem Vermächtnis. Es ist erfreulich, daß Schrade sein Augenmerk hierbei vor allem auf jene Einzelmadrigale der Bücher I—VI gerichtet hat, die von seinen Vorgängern in diesem Betrachtungsgebiet etwas vernachlässigt worden sind. Eine ins Einzelne gehende Stilanalyse der frühen Canzonetten von 1583 wie auch ihres geistlichen Seitenstückes, der Cantiunculae von 1582, ist willkommen und füllt eine unleugbare Lücke des Monteverdi-Schrifttums. Besonders erfreulich in diesem Zusammenhang ist die gesteigerte Aufmerksamkeit, die der Verfasser dem heiklen Problem der Texte und Textdichter zugewendet hat. Bei der Stilanalyse der dreistimmigen Cantiunculae fällt auf, daß Schrade das Tricinium im 17. Jahrhundert für einen Anachronismus hält. (Vgl.

a. a. O., pag. 83 et passim.) Er geht sogar so weit, die 1569 bei Phalèse, Antwerpen, erschienenen drei Bücher *Tricinia* für die bezeichnendste Veröffentlichung dieser Motetten-Spielart zu erklären, wobei er augenscheinlich die Rolle übersieht, die das *Tricinium* in der deutschen Spätrenaissance bei Sethus Calvisius (1603), Melchior Franck (1611) und Michael Praetorius (*Musae Sioniae*, 1605/10) spielt. Auch scheinen allzu viele Stilmerkmale aus Phrasierung und Akzentuierung (vgl. pag. 95 ff.) erklärt zu werden, statt aus dem Prinzip der kanonischen Imitation, das für dieses Frühwerk die strukturelle Dominante bildet. Bei der Betrachtung der Motette „Ave Maria“ (GA, Bd. XIV, pag. 25) zitiert Schrade den Diskant der Takte 10/13, denen er die Textworte — im Gegensatz zur GA — folgendermaßen richtig unterlegt:

Cantiunculae Sacrae, 1582 („Ave Maria“)

Schrade be— ne, dic, ta tu in mu, li, e ri, bus
 Malipiero be— ne, dic, ta tu in mu, lie, ri, bus

Es ist dies der einzige Fall, in dem der Verfasser den Mut zu einer Textrevision der Malipieroschen Vorlage gefunden hat. Meist ist seine Abhängigkeit von der GA so unbedingt, daß er selbst offensichtliche Druckfehler derselben, wie die im Inhaltsverzeichnis des Bandes IV verdruckte, aber auf pag. 1 desselben richtiggestellte Überschrift „Ah, dolce partita“ (statt „Ah, dolente partita“) (GA, Bd. IV) mitmacht (a. a. O., pag. 189).

Interessant ist Schrades Feststellung, daß das „Confiteor Terzo alla francese“ der „Selva Morale“ (1640) eine teilweise geistliche Parodie des Madrigals „Chi vuol haver felice“ (M. B. VIII/2, pag. 280 der GA) sei. Beide Kompositionen, deren enge thematische Verwandtschaft unleugbar ist, tragen die Bezeichnung „alla francese“. Merkwürdigerweise zitiert Hugo Leichtentritt (Geschichte der Motette, Leipzig 1908, pag. 249 ff.) mehrere Takte dieses „Confiteor“, von dem er behauptet, Michael Praetorius habe es bereits 1611 in seine „Hymnodia Sionia“ aufgenommen.²² Sollte sich das frühe Entstehungsdatum (v o r 1611) dieses „Confiteor Terzo“ bewahrheiten, so wäre der Unterzeichnete eher geneigt, „Chi vuol haver“ als eine säkulare Parodie des geistlichen Stückes aufzufassen. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß Monteverdi mit der Veröffentlichung des Madrigals bis 1638 gezögert haben sollte, wenn es als stilistische Vorlage des „Confiteor Terzo“ v o r 1611 entstanden wäre. Bei der Analyse der beiden Monodien „Lettere amorose“ (M. B. VII, 1619) fällt auf, daß Schrade den Gattungsbegriff „genere rappresentativo“ automatisch mit einer „Bühnenaufführung“ assoziiert und daher den durchaus undramatischen Charakter der beiden Stücke mit Über-

²² Letztere Feststellung muß wohl auf einer Verwechslung beruhen. Die inzwischen von Prof. R. Gerber edierte Neuausgabe der „Hymnodia Sionia“ (in Prof. Blumes Gesamtausgabe) enthält keinerlei Einlagen aus der Feder Monteverdis.

raschung feststellt (a. a. O., pag. 290). Er übersieht dabei zweifellos, daß das Triptychon „Non havea Febo ancora“, „Amor (Lamento della Ninfa)“, „Si tra sdegnosi“ (M. B. VIII/2, pag. 286 ff. der GA) ebenfalls die gleiche Gattungsbezeichnung im Untertitel trägt, ohne für die Bühne bestimmt zu sein. Es handelt sich hier wie dort um eine affektuose, emotionelle Komposition im Stil der dramatischen Erregung, deren Neuheit in der Freiheit des Tempos und in der Dynamik des Ganzen (Echowirkungen des begleitenden Chores im „Lamento“-Teil) liegt, und nicht in ihrer Bestimmung für eine szenische Darstellung. Die Besprechung des berühmten „Lamento della Ninfa“ (a. a. O., pag. 343) hätte vielleicht durch größere stilgeschichtliche Präzision gewonnen. Das im Rahmen einer Quart absteigende Ostinatomotiv ist nichts anderes als das Motiv der südspanischen Malaguena,²³ eines improvisatorischen Tanztyps über gleichbleibendem Basse. Schrade schließt seine Betrachtung mit dem allgemein gehaltenen Hinweis „Later composers have taken it as a model for works of that (Lamento) nature...“

Die stilbildende Wirkung dieses Monteverdischen Lamento von 1638 kann nicht besser demonstriert werden als durch eine Gegenüberstellung mit dem „Lamento“ aus Cavallis „Dafne“ von 1640, komponiert zwei Jahre nach Erscheinen des VIII. Madrigalbuches und unzweifelhaft in offenbar bewußter Stilmachfolge Monteverdis, wie aus folgendem Beispiel ersichtlich:

Monteverdi „Amor“ (Lamento della Ninfa) M. B. VIII, 1638

Canto

* a

²³ Vgl. H. F. Redlich, a. a. O. 1932, pag. 210 ff.

Cavalli „Gli Amori di Apollo e di Dafne“

1640 (zitiert nach E. Wellesz, Cavalli und der Stil der Venez. Oper. Studien z. Mw. I, 1913)

Lamento

Mi se ro mi se ro A pol lo i tuoi tri on

fi hor van to di cre ar gior no o ve la lu ci gi ri

VI.

Abgesehen von den frühen „Cantiunculae“ hat Schrade nur der Kirchenmusik von 1610 ein ausführlicheres Kapitel gewidmet (Chapter XII, „Sacred Music in Mantua“, pag. 247 ff.), dessen Wert auf einer gründlichen Untersuchung der liturgischen Wurzeln der „Vesper von 1610“ beruht. In einer Anmerkung, pag. 252, macht Schrade dabei dem Verfasser (in dessen praktischer Bearbeitung²⁴ das Werk seit 1935 ausschließlich gespielt wird) den Vorwurf, er sei bei der Bestimmung der jeweiligen liturgischen Funktionen der einzelnen Sätze der Vesper zu großzügig vorgegangen (vgl. a. a. O., pag. 252, Fußnote 5). Schrade bezieht sich hierbei merkwürdigerweise lediglich auf eine Abhandlung des Verfassers vom Jahre 1946²⁵, nicht aber auf sein (von Schrade in der Bibliographie seines Buches pag. 375 angeführtes) Buch „Cl. Monteverdi — Leben und Werk“, Olten 1949, das sich pag. 144/48 bzw. pag. 180/85 ausführlich mit der Vesper von 1610 beschäftigt, noch auf den bereits 1949 erschienenen Klavierauszug seiner praktischen Bearbeitung des Werkes (vgl. Fußnote 24). Das Studium dieses Klavierauszuges hätte Schrade darüber belehren können, daß sein, a. a. O., pag. 252, gemachter Hinweis „At the beginning of any of the ecclesiastical hours ... the „Deus in adiutorium“ is to be chanted, to which the „Domine ad adiuandum“ is, of course, the response ...“ post festum erfolgt ist. Denn genau mit dem Choralzitat „Deus in adiutorium“ beginnt die praktische Bearbeitung des Werkes durch den Unterzeichneten, wie aus pag. 3 des Kl.-A. ersichtlich. Auch für die von Schrade ausgearbeiteten liturgischen Funktionen der einzelnen Psalmen und Antiphonen finden sich die meisten Hinweise im Programmbuch zur Zürcher Erstaufführung der „Vesper“-Bearbeitung des Referenten vom Februar 1935. Um so wertvoller sind die Ergänzungen des Verfassers und sein Hinweis auf den unliturgischen Charakter der beiden Sätze der

²⁴ Publ. Wien 1949 (Universal Edition).²⁵ Vgl. Anm. 7.

Vesper „Audi coelum“ und „Duo Seraphim“. Bei Behandlung der beiden späteren Messen Monteverdis (veröffentlicht in den Sammlungen von 1641 und 1650) versucht sich der Verfasser an einer Datierung derselben, wobei er zu der Feststellung gelangt „. . . but the two masses are not in the stile concitato . . .“ (a. a. O., pag. 319), eine Behauptung, zu der seine eigenen, ganz richtigen Ausführungen auf pag. 321 über den „Concertato“-Stil der drei Alternativ-Einlagen zur Messe von 1641 in offenbarem Widerspruch stehen. Die Analyse des späten Psalms „Laetatus sum“ (GA, XVI) hätte entschieden gewonnen, wenn das Baß-Ostinato G-g-c-d als thematischer Absenker des Ostinatobasses des „Laetatus sum“ von 1610 (GA, XIV) erkannt worden wäre, worauf der Referent wiederholt hingewiesen hat²⁶.

VII.

Zu den wertvollsten Partien des Buches zählen die den venezianischen Spätopern gewidmeten Ausführungen (vgl. „The final Drama“, a. a. O. pag. 345 ff.). Besonders einleuchtend erscheint dem Referenten des Verfassers Versuch, die Echtheit des „Ritorno“ aus der Modellverwandtschaft seiner Melodietypen mit den späten Madrigalen von 1632 und 1638 zu beweisen²⁷. Auch die gründliche und psychologisch interessante Charakterisierung der beiden letzten Librettisten Monteverdis — Badoaro und Busenello — verdient hervorgehoben zu werden.

Die biographischen Exkurse des Buches haben sich eine mitunter etwas stiefmütterliche Behandlung gefallen lassen müssen zu Gunsten der ausführlichen Formanalysen. Es war offenbar des Verfassers Bestreben, Monteverdis Persönlichkeit mehr aus seiner geistigen Umwelt als aus dem bunten Mosaik biographischer „membra disjecta“ zu erklären. Ein einleitender Abschnitt von 74 Seiten ist der „Ars perfecta“ des 16. Jahrhunderts in Italien und der entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnis des niederländischen Stilideals gewidmet. Es wäre vielleicht nützlicher gewesen, Monteverdis unmittelbare stilistische Vorgänger — die Madrigalisten Rore und Marenzio, die Monodisten Peri und Caccini sowie seine späten Schüler und Fortsetzer in Venedig: Saracini, Grandi, Rovetta und Cavalli — dem Leser nahe zu bringen. Dabei hätten sich interessante Perspektiven zu Monteverdis buntschillerndem Lebenswerk ergeben. Gewisse Fehlleistungen in dem an sich sehr lebendig geschriebenen biographischen Teil müssen hier verbessert werden, da sie geeignet sind, die Konturen von Monteverdis Persönlichkeit zu verundeutlichen. Es ist schwer glaublich, daß einem Kenner wie Alfred Einstein, der — vgl. a. a. O. pag. 12 — die Korrekturen des Buches gelesen und überhaupt zu der ganzen Arbeit in gewissem Sinne Pate gestanden hat, ein

²⁶ In der „Music & Letters“-Abhandlung von 1946, wie auch in dem Buch von 1949.

²⁷ Auf das Selbstzitat des Ciacona-Basses des Madrigals „Zefiro torna“, Akt III des „Ritorno“, hat der Referent bereits in seinem 1949 publ. Buch (pag. 215, Anm. 113a) hingewiesen.

Lapsus wie der folgende entgangen sein sollte. Auf pag. 155 schreibt Schrade wörtlich: „. . . Nevertheless he (Monteverdi) remained attached to Vincenzo for many years after he left the Mantuan service . . .“ Hier hat den Verfasser offenbar seine Kenntnis biographischer Fakten völlig im Stich gelassen. Vincenzo Gonzaga, Monteverdis langjähriger Vögteherr, starb bereits am 18. Februar 1612. Monteverdi wurde von seinem Nachfolger, Francesco IV. am 31. Juli d. J. entlassen²⁸. Der junge Herzog starb bereits zu Weihnachten 1612 an den Blattern. Sein Nachfolger wurde Ferdinando, der „Kardinal“ der Familie, der erst 1626 verschied. Vincenzo II., der letzte Sohn Vincenzos I., besteigt den Mantuaner Thron erst 1626 und stirbt bereits Weihnachten 1627. Eine Verwechslung von Vincenzo I. und II. ist noch die plausibelste Motivierung dieses Lapsus . . . Vollkommen irreführend ist auch die pag. 345 aufgestellte Behauptung des Verfassers: „. . . Monteverdi had never interrupted his dramatic work since he left Mantua . . .“ Selbst wenn wir nicht das Eigenzeugnis des Briefes vom 9. Januar 1620 besäßen, demzufolge kirchenmusikalische Pflichten ihn dem Theater etwas entfremdet hatten, die Annalen seines Lebens verzeichnen Pausen von 9 bis 10 Jahren zwischen 1617 und 1627 und wiederum zwischen 1630 und 1639, in denen kein Opernwerk nachweisbar ist²⁹. Auch die Darstellung des persönlichen Verhältnisses zwischen Schütz und Monteverdi (a. a. O. pag. 329 ff.) leidet unter gewissen Unklarheiten. Es ist unrichtig, bei Erwähnung der beiden Stilmodelle „Zefiro torna“ und „Armato il cor“ (Monteverdi GA, Bd. IX) zu behaupten: „. . . Schuetz imitated both works . . .“ Er hat sie selbstschöpferisch paraphrasiert und seinem eigenen Konzert „Es steh Gott auff“ einverleibt (vgl. *Symphoniae Sacrae*, II, 1647), ähnlich wie im Falle von G. Gabriellis Madrigal „Lieto godea“, welches dem 111. Psalm der „Psalmen Davids“ von 1619 eingegliedert ist. Schrade beklagt auch zu Unrecht die Tatsache, daß kein zeitgenössisches Dokument über das Zusammentreffen beider in Venedig erhalten sei (a. a. O. pag. 329 ff.). Das Dokument existiert in der Form eines Trauergedichts von David Schirmer (1623—1686), dessen auf Monteverdi bezügliche Strophen H. J. Moser veröffentlicht hat³⁰. Auch sonst finden sich Lücken in der biographischen Darstellung, wie im Falle der Verhaftung des jüngeren Sohnes Massimiliano durch die Inquisition im Jahre 1628, ein Vorfall, der Monteverdi zutiefst erschütterte und der sich in zahlreichen Briefen

²⁸ A. a. O., pag. 266, heißt es „. . . He (Monteverdi) submitted his resignation after Vincenzos death“, was nicht den Tatsachen entspricht. Die Entlassung Monteverdis und seines Bruders erfolgte fünf Monate nach Vincenzos Tod mit unerklärlicher Plötzlichkeit. Vgl. H. F. Redlich, a. a. O. 1949, pag. 46.

²⁹ Ähnlich unzutreffend ist die a. a. O. pag. 367 gemachte Behauptung, derzufolge die „Madrigali Guerrieri“, die „Selva Morale“, vier Opern und mehrere andere posthume Veröffentlichungen innerhalb von vier bis fünf Jahren komponiert worden seien. M. Buch VIII (1638) wie auch die 1641 publizierten „Selva Morale“ sind Sammelpublikationen, deren Inhalt nachweisbar z. T. bis auf das Jahr 1608 (Ballo dell' Ingrate) zurückreicht.

³⁰ H. J. Moser „Heinrich Schütz“, Kassel 1936, pag. 609.

dieses Jahres widerspiegelt. Er ist in Schrades Buch völlig unerwähnt geblieben. Ähnliche Lacunae — wie das völlige Schweigen des Autors im Falle der Erfindung des Tremolo und Pizzicato anlässlich der Besprechung des Combattimento von 1624 — trifft man auch in den an sich viel sorgfältiger gearbeiteten formanalytischen Partien des Buches an.

VIII.

Die diese Betrachtung abschließende Liste der Errata und Corrigenda des Buches wird hoffentlich jeden Kenner der Materie von der Notwendigkeit einer kritischen Gesamtausgabe überzeugen, die allein imstande ist, künftigen Biographen und Kommentatoren ein wirklich einwandfreies Notenbild zu bieten. Zweifellos hätten sich mancherlei Fehler bei gründlicherer Überprüfung der Vorlagen vermeiden lassen. Jedoch der Zustand der gegenwärtigen GA ist ein solcher, daß jeder Monteverdi-Biograph a priori für mildernde Umstände plädieren kann. Der Referent hält weitere biographische, formanalytische und bibliographische Einzeldarstellungen Monteverdis für überflüssig, ja für schädlich, solange nicht 1. eine GA mit kritisch untersuchtem und reproduziertem Notentext vorliegt, 2. alle biographischen Dokumente (Briefe, Porträts etc.) ähnlich kritisch gesichtet worden sind und 3. für die Aufführungspraxis aller im Basso-Continuo-Stil komponierten Werke des Meisters eine allgemein gültige Basis gefunden wurde, die ärgste Willkürlichkeiten und stilistische Mißverständnisse ausschließt. Erst wenn dieses umfangreiche Arbeitsprogramm von einem internationalen Konsortium von Forschern geleistet worden ist, können neue und nutzbringende Monographien in Angriff genommen werden.

IX. (Anhang)

Errata et Corrigenda

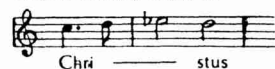
Zu den Illustrationen: Die Texte zur Titellustration und zu Tafel I wurden miteinander verwechselt. Die Illustration des Frontispiece — ein Bild des Meisters in kräftigstem Mannesalter — trägt die irreführende Beschriftung „from Fiori Poetici, 1644“, während Tafel I (gegenüber pag. 26), das Portrait des greisen Meisters, als das neuentdeckte Portrait im „Innsbrucker Ferdinandeum“ bezeichnet wird³¹. Der Irrtum wiederholt sich (sic!) auf der pag. 9 veröffentlichten Liste der Abbildungen.

pag. 94 Ex. 5, XIV, 12
pag. 97 Ex. 9. Takt 3

recte $\frac{1}{2}$
recte:

Cantiunculae, 1582

„Hodie Christus natus est“

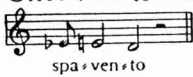


³¹ Vgl. die richtigen Legenden zu den betr. Bildern in den Biographien von D. de'Paoli (1945) und H. F. Redlich (1949).

pag. 189 dolce partita	recte: dolente partita
pag. 239 Paolo Biat	recte: Birt
pag. 260 Done ponam inimicos	recte: donec
pag. 267 Giulio Cesare Marrinengo	recte: Martinengo ³²
pag. 299 „war, prayer and even death “	

Die Übersetzung des ital. Originals dieser Stelle aus Monteverdis Vorrede zu M. B. VIII, 1638 „Guerra cioè preghiera et morte“ ist unrichtig. Nach Professor R. Guarnieri, Universität Amsterdam, kann das Wort „cioè“ auch heute noch die Bedeutung von „das heißt“ an zweiter Stelle besitzen. Dieser ungewöhnliche Gebrauch des „cioè“ ist in italienischen Wörterbüchern sogar kommentiert worden. Die vom Unterzeichneten vorgeschlagene Übersetzung: „Krieg: Gebet und Tod“³³ ist daher vorzuziehen.

Orfeo (Messaggiera, Akt II)



recte

Fassung a findet sich GA, XI/pag. 61 und ist von Schrade unkritisch übernommen worden, obwohl die Führung des Basses ihn von der Richtigkeit der Fassung b hätte überzeugen müssen.

pag. 243, Ex. 85. (Arianna) Hier fehlt die im Flor. Ms. verzeichnete Baßbezeichnung.

pag. 368 Caberlotti	recte: Camberlotti
pag. 352 pastorela	recte: Pastorella
pag. 319, Anm. 3 und 4.	

Das von Schrade hier erwähnte „Salve Regina a voce sola“, komponiert 1620, veröffentlicht in der Sammlung Simonetti von 1625, steht nicht, wie behauptet, in Anm. 3, „Malipiero, Opere XVI, pag. 475 ff.“, sondern vielmehr „Opere XVI, pag. 502 ff.“ Die auf pag. 475 ff. abgedruckte Komposition ist ein „Salve o Regina“ (publ. in der Sammlung Calvi, 1624), das auch gemeint sein könnte, da es die gleichen stilistischen Besonderheiten wie die Simonettische Publikation aufweist. Aus der Anm. 4 zitierten Textstelle „O Regina“ (anstatt des üblichen „Exsules Filii Hevae“) geht aber klar hervor, daß der Verfasser das Calvische „Salve o Regina“ von 1624 und nicht das Simonettische von 1625 gemeint hat.

Eine ähnliche, den Leser verwirrende Verwechslung liegt vor auf pag. 318, Anm. 5, die sich auf die zwei Messen von 1640 bzw. 1650 im a-cappella-Stil bezieht. Die Anmerkung muß richtig lauten: „Malipiero, Opere XV, 59 ff. and XVI, 1 ff. . . the former also edited with an excellent introduction by Ch. v. d. Borren . . .“ Schrades Original hat hier das irreführende „the latter“, welches sich fälschlich auf die Messe von 1650 beziehen müßte, zu der es keinen von v. d. Borren besorgten Neudruck gibt.

³² Martinengo, Monteverdis Vorgänger an der Markuskirche, wird in Schrades Darstellung nur dies eine Mal bei der Zitierung eines Dokuments von E. Vogel erwähnt.

³³ Vgl. H. F. Redlich a. a. O. 1949, pag. 116.

DIE MUSIKPFLEGE AN DER ST. JACOBSKIRCHE IN LOEBEN (STEIFERMARK)

VON HELLMUT FEDERHOFER

Ein Fund von rund zweihundert gedruckten Stimmheften und Handschriften, vornehmlich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der alten Stadtpfarrkirche St. Jakob¹, von denen etwa die Hälfte Eitners Quellenlexikon nicht verzeichnet oder nachzuweisen vermag, lenkt die Aufmerksamkeit auf die musikalische Vergangenheit Leobens, der heute zweitgrößten Stadt Steiermarks. Die Siedlung ist uralt und wird schon 890 als „Liubina“ genannt², doch fehlen über die Musikpflege im Mittelalter nähere Nachrichten. Erwähnt wird die Stadt im „Frauendienst“ des steirischen Minnesängers Ulrich von Liechtenstein, der auf seinen abenteuerlichen Fahrten als Frau Venus verkleidet im Jahre 1227 in Begleitung seiner Spielleute auch nach Leoben kam³. Etwas später (1256 und 1264) wird in Urkunden des benachbarten Benediktinerinnenstiftes Göß ein Schulmeister Dietrich zu Leoben genannt⁴; ebenso finden gelegentlich Stiftungen gesungener Ämter und Vigilien Erwähnung⁵. Von Februar bis gegen Ende April des Jahres 1519 war Sebald Heyden, der Verfasser der „Ars canendi“, Kantor in Leoben, nachdem er vorher kurze Zeit den Schuldienst in Knittelfeld und Bruck an der Mur versehen hatte⁶. Ebenso wie in anderen deutschen Städten mit Lateinschulen lag auch in dem bald überwiegend protestantischen Leoben die Leitung der Kirchenmusik in Händen des lateinischen Schulpräzeptors, der einen tüchtigen Kantor zum Gesangsunterricht halten und für Verpflegung und Unterkunft der Stipendiaten oder Adstanten Sorge tragen mußte⁷. Ein Ratsbeschuß von 1581 besagt, daß der Präzeptor Magister Thomas Gompasser außer dem Kantor jederzeit drei Adstanten halten sollte; entgegen der ursprünglichen Verfügung „das sy (die Adstanten) jede Wochen mit irem singen und converdationen die notturft von fleiß selbs bekhomben“ wurde Gompasser zu deren Unterhalt ein Beitrag aus den Gefällen der damals evangelischen Johanneskirche und „in Ansehung, daß er den Cantoren besolden und unterhalten muß“, ein Einkommen von wöchentlich 14 ß zugesichert. Da trotzdem die Adstanten nicht „dasjenige, so sie ersingen, in die Büchsen legten“, sollte Gompasser

¹ Der Verfasser dieses Aufsatzes hat mittlerweile die Musikalien für das musikwissenschaftliche Institut der Universität Graz käuflich erworben.

² J. Freudenthaler: Eisen auf immerdar. Geschichte der Stadt und des Kreises Leoben in Kulturbildern. 2. Aufl. Leoben 1940, S. 23.

³ „Ze Leuben reit ich al zehant, da ich wol zweinzic ritter vant . . . in den gazzen dort und hie, hört ich holerfloyten dön“. — Vgl. Wichner: Beiträge zur Geschichte der Stadt Leoben. Graz und Wien 1912, S. 7.

⁴ A. v. Muchar: Geschichte des Herzogtums Steiermark. T. 4. Grätz 1848, S. 77.

⁵ J. Wichner: a. a. O., S. 28 u. ö.

⁶ A. Kosel: Sebald Heyden. Würzburg 1940, S. 6.

⁷ Die folgenden Daten sind J. Schmutz: Beiträge zur steirischen Schulgeschichte, Graz 1898, S. 6 ff., ferner den Ratsprotokollen der Stadt Leoben und den Musiker- und Organistenfasziskeln, Sch. 164, 171 und 177 entnommen, die sich mit den Ratsprotokollen im Archiv Leoben des steiermärkischen Landesarchivs Graz befinden.

die großen Adstanten „abthuen“ und an Familien mit Kindern „für Pädagogi“ austeilten, sich selbst aber um jüngere bewerben. Eine gewisse Konkurrenz bildete die deutsche Schule, die sich großen Zuspruchs erfreute; da deren Schüler infolge mangelnder Lateinkenntnisse zum Kirchengesang keine Verwendung finden konnten, so erging im Jahre 1574 an den deutschen Schulmeister Leonhard Gugler die strenge Weisung, neben den Mädchen nicht mehr als zehn Knaben zu unterrichten, damit die lateinische Schule aufblühe „zu merung der musica und zier des cordienstes“. Daß neben der Choralmusik auch der Figuralgesang Pflege fand, geht aus einem Ratsbeschuß von 1583 hervor, demzufolge Compassers Nachfolger, Andreas Reinhard Schubart, die im Rathaus aufbewahrten „partes“ leihweise zum Abschreiben erhielt, und ebenso aus dem Ratsprotokoll des Jahres 1607, fol. 56 und 94: „Ferdinand vnd Rudolf de Lasso gebrüeder, der erste Capellmaister, der Ander aber Organist bei der Für. Dchl. in Bayern dedizieren vnd verehren ainem Er(samen) Magistrat totum opus Orlandi, darinnen alle mutetn, so Ine Vatter Orlandus seliger componiert; sind der partes 6“⁸. Die „partes Orlandi di Lasso in Weiß Leder gebundten, sein dem Johannes Eisenmayr schuelmeister an heut (d. i. der 19. XII. 1607) zugestellt worden“. Es ist demnach wohl anzunehmen, daß sie auch in praktischem Gebrauch standen. Johannes Eisenmayr war bis 1610 Schulmeister in Leoben⁹. Ähnlich widmete der Hofmusikus Erzherzog Ferdinands in Graz, Georg Poß, dem Leobener Stadtrat „12 partes der fürnembsten motetn, welche er ein thesaurum nennt“¹⁰, wofür ihm 1608 6 Taler verehrt wurden. Es war dies wohl sein 1607 bei Widmannstätter in Graz im Druck erscheinener „Orpheus mixtus“ in zwölf Stimmbüchern.

Auch nach der um 1600 erfolgten Rekatholisierung der Bevölkerung blieben die Pflichten des Schulmeisters bezüglich der Kirchenmusik dieselben. Henningus Casselius (Schulmeister, Regenschori und Organist 1612—1616, später Ratsfreund und Stadtrichter) erhielt 1613 einen Verweis, weil er „für die Kinder keinen Cantoren halte“. Georg Kleindienst, der nach Heinrich Vesst (1616—1617) durch 34 Jahre seines Amtes waltete (1617—1651, vorher Präzeptor in Pettau, gest. 1651), erhielt außer der „ordinari“-Schulbesoldung noch Zulagen für den Organistendienst, für den Unterhalt des Kantors Gregor Grassenauer und für Verpflegung seiner Adstanten, im ganzen 155 fl., „doch daß er jederzeit mit einem Cantore versehen sei“. Nach seinem Tod übernahm sein Sohn Georg Kleindienst jun. das Organistenamt, während Schulmeister und Regenschori Bartholomäus Widmann (1651—1669, vorher Schulmeister in Vordernberg) wurde, der durch mehrere Jahre hindurch „der Jugent zum besten am heiligen Carfreytag ein fein mügliche Action produciert

⁸ Gemeint ist das 516 Motetten umfassende *Magnum opus musicum*. 1604.

⁹ J. Schmutz: a. a. O. S. 34. F. Bischoff liest irrtümlich „in Haus“ statt „an heut“, vgl. F. Bischoff: Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark, in: *Mitt. d. hist. Vereines f. Steiermark*, H. 37, Graz 1889, S. 130.

¹⁰ Graz, Stmk. LA. Arch. Leoben. R. P. 1608, fol. 37v.

und exhibiert“. Dieser Brauch blieb auch unter seinem Nachfolger Peter Simon Walch (1670—1684) bestehen, der 1672 dem Stadtrat „zum neuen Jahr etliche von ihm componierte Meßämter“ widmete und „am heiligen Carfreitag vom heiligen Leiden Christi durch die bürgerliche Jugend eine Action exhibiert und dazu die sumptus von selbsten spendiert“¹¹ Die Anregung hierzu kam wohl von den Jesuiten, die sich im Zuge der Gegenreformation 1613 in Leoben niederließen und dort ein Gymnasium eröffneten.

Aus der Zeit Walchs stammt der älteste, leider unvollständig erhaltene Stimmendruck, nämlich Peter Paul Grüningers „Psalmi cum Salve Regina . . . Oeniponti (Innsbruck) 1663“, offenbar ein Unikum. Die noch vorhandenen Stimmbücher (vox II, Violino I, II) tragen auf dem Umschlag den Vermerk „Psalmi Do[min]icales, Salve, Alma, Ave Regina Coeli in usum Simonis Petri Walch 1673; partes 5.“ Das Werk verzeichnet Eitner nach Gerber¹² unter Crüninger, jedoch mit der Jahreszahl 1662, was wohl ein Irrtum ist, da aus dem vorliegenden Druck nichts auf eine frühere Auflage hindeutet. Weder aus dem Titelblatt noch aus der Vorrede ist Stellung und Beruf des Komponisten ersichtlich. Aus der Vorrede geht jedoch hervor, daß die „Psalmi“ die ersten Früchte seiner Komposition waren, denen er noch weitere folgen lassen wollte. Das Werk ließ ein gewisser Adam Neumayr auf eigene Kosten drucken und widmete es als Dank für nicht näher bezeichnete Wohltaten dem Münchner Kaufmann Virgilius Pizl. Es enthält insgesamt zehn Gesänge à 4 (2 Canti e 2 Violini) und à 3 (Canto solo e 2 Violini, Alto solo e 2 Violini, Basso solo e 2 Violini und Alto, Violino solo e Fagotto o Viola). Die Violinen zeigen, soweit sich feststellen läßt, bereits eine von der Vokalstimme gelöste instrumentale Führung. Mit „tremolo“ bezeichnete Tonwiederholungen und Echoeffekte (pp-ff) kehren mehrmals wieder. Die Taktstriche sind noch unregelmäßig verteilt und gliedern verschieden lange Abschnitte.

Da Walchs Nachfolger Johann Martin Ulrich (1684— 1706) das Salarium des Kantors eigenmächtig gekürzt hatte und keinen Diskantisten unterhielt, erwog der Stadtrat, den Kantor selbst zu besolden, verfügte aber schließlich „so . . . kein Cantor in Condition, soll solche Besoldung dem Schulmeister nicht gegeben, sondern in der Kammer innen behalten werden.“ Von dem 1692 neu aufgenommenen ungenannten Kantor heißt es: „singt einen saubern Tenor, kann geigen und was trompeten; hat auch seine Studien absolviert“. Die Besetzung des Chores ist auch im Verhältnis zur damaligen Aufführungspraxis als sehr bescheiden zu bezeichnen. Gewöhnlich waren nur ein Diskantist (wegen seines „instruiert unterhaltenden und bey der Music brauchenden Discantisten“ Balthasar Riebler erhielt der Regenschori Bartholomäus Widmann mehrmals eine Recompens), ein Altist (ebenfalls ein Knabe), ein Tenorist (gewöhnlich

¹¹ J. Schmutz: a. a. O. S. 40 und 45.

¹² E. L. Gerber: *Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*. Bd. 1, 1792, S. 314.

der Kantor) vorhanden, während den Baß wohl häufig der Regenschori selbst sang, was von Gregor Häntsch (1706—1744) ausdrücklich bezeugt ist¹³. Doch war der Regenschori gelegentlich auch gleichzeitig Organist. Im Jahre 1717 beklagte sich der Bürgermeister, daß Häntsch nicht einmal einen Diskantisten unterhalte; Häntsch erklärte sich bereit, falls ihm neben der Schulmeisters- auch die Kantorsbesoldung gereicht würde, „daß er auf seine Uncosten dafür einen Discantisten und einen Altisten halten wolte, auch darob sein wolte, daß nicht nur 2, sondern 3, 4 auch 5 Knaben, welche er ablehrnen wolte, in Vorrath sein solten, also daß das Chor ohne gmainer Statt uncosten erfület sein würde“¹⁴. Hinzu traten, hauptsächlich als Instrumentisten, noch die Stadtmusikanten, auch Stadtgeiger genannt, freiwillige Helfer, die nur fallweise (bei Hochzeiten, Kondukten und dgl.) vom Regenschori eine Vergütung erhielten. Sie standen offenbar mit der um 1700 aus zehn Musikanten (Stadtkantor, Succentor, Stadtorganist, Stadttürmer und Stadtgeiger)¹⁵ bestehenden Grazer Stadtmusikantenkompagnie in Verbindung, da 1668 „Erasmus Lüttich Statt Musicus zu Grätz“ (gemeint ist der im Jahre 1677 als „langwieriger Statt-Pfaher Geiger“ in Graz verstorbene Erasmus Littnig) an Stelle des verstorbenen Leobener Stadtmusikanten Adam Schiernigger einen gewissen Sebastian Pichler dem Stadtrat empfahl, „welcher ein gueter Musicus vnd sonderlich in der Viol di gamba woll erfahren sey“. Der Leobner Rat beschloß „weillen die Compagnia von der Statt khein bezallung hat, mögen Sye, wie Ihnen beliebt, ainen mitgespan gleichwoll selbst aufnehmen“¹⁶.

Der Großteil der noch erhaltenen Notenschätze von St. Jacob wurde unter Ulrichs Nachfolger als Schulmeister und Regenschori Gregor Häntsch (1706—1744, vorher Bassist in Göß) angeschafft. Mehrmals ist das Datum der Anschaffung genannt, das meist knapp nach dem Erscheinungsjahr des betreffenden Druckes liegt, ein Beweis, daß die neuesten kirchenmusikalischen Werke zur Aufführung gelangten. So findet sich in den beiden Violinstimmen der Offertorien op. 5 von Meinrad Spies, die 1723 in Mindelheim erschienen, der Vermerk: „Empta sunt sumptibus ecclesiae S. Jacobi 1724 sub Gregorio Hantsch, R[egente] Chori, cuius quondam sint memores tamen, dum ludunt ultimum Alleluja vel Amen“. Auch sind drei vermutlich von seiner Hand geschriebene Stimmbücher von zwölf Messen erhalten. Die Musikpflege zu seiner Zeit scheint insbesondere durch die angesehene Leobner Bürgersfamilie Egger gefördert worden zu sein, von denen mehrere Mitglieder das Amt des Bürgermeisters und Stadtrichters bekleideten. Mehrfach kehrt ihr Name in den Stimmheften wieder. So besagt ein Vermerk in der Cellostimme von Valentin Rathgebers Messen op. 1 (1721): „Has missas emit Dominus

¹³ Graz, Stmk. LA. Arch. Leoben, Sch. 177, H. 1021.

¹⁴ Graz, Stmk. LA. Arch. Leoben, R. P. 1717, fol. 102.

¹⁵ Vgl. H. Federhofer: Die Grazer Stadtmusikanten und die privilegierte Stadtmusikantenkompagnie. Erscheint in der Zeitschr. d. hist. Vereines f. Stmk. Jg. 1951.

¹⁶ Graz, Stmk. LA. Arch. Leoben, R. P. 1668, fol. 211.

Jacobus Egger 1723“. Fünf Jahre später stiftete der Bürgermeister Paul Egger d. J. einen Betrag von 650 fl. jährlich zur Pflege der Kirchenmusik. Von diesem Betrag sollten vier Geiger aufgenommen, die Besoldung des Chorregenten, des Kantors und des Organisten verbessert und der Rest von 25 fl. für den Ankauf von Kirchenmusikalien angewendet werden¹⁷. Der seinerzeit wahrscheinlich viel umfangreichere Notenbestand mag als typisch für die kirchenmusikalische Praxis kleinerer süddeutscher und österreichischer Städte gelten, die nicht Sitz einer fürstlichen Hofhaltung mit eigener Hofkapelle waren, sondern sich mit bescheideneren Mitteln begnügen mußten. Die zum überwiegenden Teil in süddeutschen Verlagen, hauptsächlich bei Lotter in Augsburg, erschienenen Werke gehören einem eigenen, von den Klöstern und Stadtpfarrkirchen gebildeten Kulturkreis an und stammen namentlich von Klosterkomponisten aus süddeutschen und österreichischen Klöstern. Allen voran ist Valentin Rathgeber aus Banz bei Bamberg zu nennen, dem sich Marian Königsperger aus Prüfening bei Regensburg, Nonnosus Madlseder aus Andechs am Ammersee, Meinrad Spieß, ein Schüler Bernabeis, aus dem Kloster Irsee, Franz Sparri aus Kremsmünster, der Schwazer Beneficiat Johann Georg Tschortsch u. a. anschließen. Ihr Schaffen ist bisher nur wenig erforscht¹⁸. Marian Königspergers „Odeum sacrum“ op. 1 (1733) für eine Singstimme, 2 Violinen und Orgel zeigt, daß auf einfache Verhältnisse Rücksicht genommen ist. Aber auch die übrigen Werke halten sich besetzungsmäßig zumeist in bescheidenen Grenzen. Die ältere Instrumentation, die mit Vorliebe einen fünfstimmigen Streicherkörper mit dem vierstimmigen Chorsatz verbindet, ist fast überall bereits aufgegeben zugunsten der jüngeren mit 2 Violinen, ev. Viola „Cum duplici basso“ (Orgel und Streicherbaß) zum Chorsatz, dem sich 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken, doch zumeist ad libitum, als bloße Harmonieverstärkung hinzugesellen können. Die beiden Violinen, die die vokalen Oberstimmen figurieren und Zwischenspiele ausführen, zeigen erst in den Werken gegen die Jahrhundertmitte zu eine lebhaftere Figuration in neapolitanischer Manier. Vielfach ist den Werken ein Zug zur Volkstümlichkeit (Vermeidung eines kunstvolleren Satzes, dagegen Vorliebe für Terzenparallelen und Verdoppelungen) eigen, der offenbar mit der Bestimmung dieser Musik für einfachere Kreise zusammenhängt. Schwächlich wirken stereotype Tonwiederholungen in den Vokalstimmen und mechanische Akkordbrechungen. Hinzuweisen ist auf die oft ausführlichen Vorreden, die mitunter Aufschlüsse über die Aufführungspraxis gewähren. So schreibt Heinrich Wernher im „Vorbericht an

¹⁷ Vgl. H. Federhofer: Die Stadttürmermeister von Leoben, in: Blätter f. Heimatkunde. Jg. 23, 1949, S. 110.

¹⁸ Über Rathgeber liegt neuerdings eine Dissertation von Max Hellmuth, Erlangen 1943, vor, die ich jedoch nicht einsehen konnte. Von Madlseder (1730—1797), der bereits zur jüngeren Generation zählt, hat kürzlich W. Senn dessen einzig erhaltenes symphonisches Werk, eine Symphonie in D-dur, im Neudruck herausgegeben; vgl. W. Senn: Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrh., in Denkm. d. Tonkunst in Österreich. Bd. 86, Wien 1949, S. 54.

den geneigten Philomusum“ zu seinem op. 1 (1737): „damit nit . . . ein andächtiges Kirchen-Gesang in einen Bauren-Tantz verwechselt werde, will ich alle Herren Musicanten nachdrücklich von aller Geschwindigkeit abgemahnet haben, weßwegen ich mehrentheils das Woertlein Allegro vermeiden, und an dessen statt Vivace gesetzt, welches nit geschwind, sondern frisch und lebendig heißet, Wo das Wörtlein Adagio gesehen wird, kan es kaum langsam genug gemacht werden, sonderlich in dem Crucifixus.“

In dem nun folgenden Verzeichnis der gedruckten Werke sind die bei Eitner nicht genannten oder nachgewiesenen Werke mit einem Stern (*) versehen und die noch erhaltenen Stimmhefte nach dem Erscheinungsvermerk angeführt. Alle Stimmen sind nur in einfacher Auflage vorhanden. (V. = Violine, Va. = Viola, Vc. = Violoncello, Bc. = Basso continuo.)

Biber, Heinrich Franz:

Vesperae longiores ac breviores unacum litanii lauretanis a 4 voc. 2 V. et 2 Va. in conc. add. 4 voc. in capella atque 3 Tromb . . . Salisb. J. B. Mayr 1693. — A. conc., T. conc., B. conc., V. 1. 2. Org.¹⁹

Faitelli, Vigilio Biagio:

Giubilo sacro e festivo tripartito per Motetti 12 . . . Opera 1. Parte 1, consistente in Motetti 4 a Voce sola, V. 2, Va., Vc. e Org. Scolpsit in rame e fatti stampare G. Chr. Leopold in Augusta. o. J.²⁰ — V. 1. 2. Org.

(*) **Fiebig, Johann Christoph Anton:**

Heptaphonum musicum seu 7 Missae a C. A. T. B., 2 V. et Org. Budissinae: Richter 1706. — A. B. Org.

Geisler, Benedict:

OpVs II, contInens In se VI Missas . . . a C. A. T. B., 2 V. atque 2 Corn. . . pro lib., Vc. cum Org. Aug. Vind.: Lotter 1741. — C. A. T. B., V. 1. 2, Clar. 1. 2.

Geisler, Benedict:

Petro denuo percussa stillat copiose quintum opus Marianum, consistens in 5 Missis brev. et 2 Missis de Requiem a 2 voc., 1 V. & Org. nec., T. B. V. 2 & 2 Clar. ad lib. Aug. Vind.: Lotter 1744. — C. A. T. B., Clar. 1, Vc.

(*) **Grüniger, Peter Paul:**

Psalmi cum Salve Regina, Alma redemptoris mater, Ave Regina, Ave Maria, Regina coeli a 2 voc. & voce sola c. 2 V. Oeniponti: Wagner 1663. — vox 2, V. 1. 2.

(*) **Königsperger, Marian:**

Odeum sacrum sive 33 Cantilenae sacrae per annum in ecclesia decantari solitae. A voce sola, 2 V. & Org. op. 1. Aug. Vind.: Lotter 1733. — Sämtliche Stimmbücher vorhanden.

¹⁹ Vgl. K. A. Rosenthal: Zur Stilistik d. Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730, in: Studien z. Musikw. Bd. 17, 1930, S. 86.

²⁰ Das Werk wurde im Jahre 1746 von dem Leobner Jesuitenkolleg erworben, wie aus dem handschriftlichen Umschlagtitel hervorgeht. Offenbar wurde es zu Aufführungszwecken an die St. Jacobskirche ausgeliehen.

- (*) *Mariale Lauretanum, complectens 6 solennes lytanias de B. V. Maria a 4 voc. obl., 2 V. nec., AVa., 2 Clar. v. Cor. ad lib. ac dupl. B. gen. op. 7. Aug. Vind.: Klaffschenckelius 1744. — C. A. T. B., V. 1. 2, AVa., Vc. Org.*
- (*) **Lichtenauer, Paul Ignaz:**²¹
Missae 6 . . . a 4 voc. C. A. T. B. variisque instrumentis. op. 2. Aug. Vind.: Lotter 1742. — T. B., V. 2, Clar. 1. 2, Vc. Org.
- Madlseder, Nonnosus Benedictus:**
Offertoria 15 a 4 voc. ord., V. 2 obl., Va. obl., Clar. vel Corn. ad lib. c. dupl. B. op. 1. Aug. Vind.: Rieger 1765. — Sämtliche Stimmbücher vorhanden. Miserere 5 et Stabat mater 1 . . . a 4 voc. ord., V. 2, Va. obl., Clar., Corn. & 3 Trombis ad lib. c. dupl. Bc. . . op. 3. Aug. Vind.: Rieger 1768. — Cornu 2.
- (*) **Michl, [Ferdinand]:**²²
12 Symphoniae [tribus conc. instr., sc. 2 V. ac Bc. op. 1. Aug. Vind. 1740]. — Org.
- Münster, Joseph Joachim Benedict:**
Epithalamium mysticum . . . geistliches Hochzeit-Lied, bestehend in 60 solenn. u. anmuthig teutschen Arien von 1 Vocal-Stimm oder Solo, 2 V. obl., Clar. cum Tymp. vel Cor . . . cum Org. & Vc. op. 3. Augspurg: Lotters Erben 1740. — V. 1. 2, Clar. vel Cor. 1, Org.
- (*) **Planicky, Joseph Anton:**²³
Opella ecclesiastica seu Ariae 12 . . . Aug. Vind.: Lotter 1723. — Vox, V. 1. 2, Org. o Cemb.
- Pögl, Peregrinus:**
Sacrificium Deo vespertinum. op. 3. Bambergae: Schnell 1747. — A. T. B., Clar. 1, Vc., Org. In der Orgelstimme: „Joseph Fürst, artistes ecclesiae 1747“.
- Rathgeber, Valentin:**
*Octava Musica . . . a 4 voc. C. A. T. B., 2 Vl. & dupl. Bc., op. 1. Aug. Vind.: Lotter 1721. — Vc. Org. Diese Stimmen fehlen in der Staatsbibliothek München.
 Sacra Anaphonesis per 24 Offertoria a 4 voc. ord. C. A. T. B., 2 V. nec., 2 Tubis vel Lituus . . . cum dupl. Cont. op. 4. Aug. Vind.: Lotter 1726. — C. A. B., V. 2, Tuba v. Lit 2, Vc. Org.*
- (*) *Chelys sonora . . . orbi data in bis duodenis, h. e. 24 concertationibus, quarum 12 part. a V. princ. obl., part. a 2 V. conc., 12 a 2 Clar. vel Lituus . . . 2 V. cum Org. & Vc. op. 6. Aug. Vind.: Lotter 1728. — Vc. Org.*
- (*) *Decas Mariano-Musica, h. e. 10 Missae solennes . . . a C. A. T. B., part. 2 V., part. V. unis . . . Clar. vel Lituus . . . & dupl. Bc. op. 7. Aug. Vind.: Lotter 1730. — A. T. B., V. 1. 2, Org.*
- (*) *Harmonia lugubris . . . continens Missas de Requiem 6 et 2 Libera a 4 voc. ord., instr. part. nec., part. pro lib. op. 8. Aug. Vind.: Lotter 1731. — C. A. B., V. 1. 2, Lit. 1. 2, Tromb. A. T. B., Vc. Org.
 Holocaustoma eccles. . . . continens Offertoria festivalia 20. 20. 20. a C. A. T. B., 2 V. & Org. nec., Vc. Tubis vel. Lit. ac Tymp . . . ad lib. in 3 part.*

²¹ Bei Eitner unter Lichtenauer genannt.

²² Da das Titelblatt der allein erhaltenen Orgelstimme fehlt, läßt sich der Autor nur aus dem Lagenvermerk erschließen. Titel nach Eitner ergänzt.

²³ Über ihn vgl. K. G. Fellerer: Beiträge zur Musikgeschichte Freising's. Freising 1926, S. 118 ff. Bei Eitner irrtümlich Planiczky genannt.

P. 1. op. 14. Aug. Vind.: Lotter 1734. — C. A. T. B., V. 2, Tuba v. Lit. 1. 2, Org.

Schollenberger, Caspar:

Gaudia et luctus in unum concinnata, sive Missae 6 ariosae . . . a 4 voc. 2 V., 2 Violone, Org. ac 2 Clar. op. 3. Aug. Vind.: Schlüter 1718. — C. A. B.

Spieß, Meinrad:

Cithara Davidis noviter animata, h. e. Psalmi vespert. 4 voc., 2 V., 2 Va., Violone, Org. op. 2. Constantiae: Parcus 1717. — V. 2.

(*) Cultus latreutico-musicus, h. e. Missae 6 breves unacum 2 Requiem . . . a C. A. T. B., 2 V., 2 Va., Violone, Org. 4 ripp. op. 4. Constantiae: Parcus 1720. — C. A. T. B., V. 1. 2, Va. 1. 2, Org.

(*) Laus Dei in sanctis eius, h. e. Offertoria 20 . . . a 4 voc. ord. C. A. T. B., 2 V. conc., 2 Va., Violone, 4 Ripp. & Org. op. 5. Mindelhemii: Ebel 1723. — C. T., V. 1. 2, Va. 2, Org.

(*) **Tschortsch, Johann Georg:**

Harmonia sacra in se continens . . . Missas 7 cum 1 de Requiem, conc. 4 voc. obl., 2 V. non nisi in 2 v. 3 Missis nec. cum Basso Va. ac dupl. Bc. op. 2. Aug. Vind.: Lotter 1731. — C. T. B., V. 1. 2, Basso Va. Org.²⁴

Wernher, Heinrich:

Festivae suavesquae primitiae . . . seu 6 Missae . . . a 4 voc., Org., Vc., 2 V., 2 Tub. v. Lit. pro lib. op. 1. Aug. Vind.: Lotter 1737. — C. B., V. 2, Tuba v. Lit. 2, Vc. Org.

Ferner sind handschriftlich vollständig erhalten Messen von Tobias G s e e r (D-dur), Leopold L i n z b a u e r (G-dur), Joh. Georg R e u t t e r (D-dur), Johann Adam S c h e i b l (c-moll und e-moll) und Ägidius S c h e n k h (A-dur), Litaneien von Carl Heinrich B i b e r (ex C-dur de S. Joanne Nepomuceno a 11; 4 voc., 2 V., 4 Trombe, Timp., Org. con Viol.), Franz Anton E r t l (C-dur), Johann Adam S c h e i b l (C-dur), (Franz?) S c h n e i d e r (C-dur) und Joseph Anton S i e s l (D-dur), zwei als „Sinfonia a 3“ bezeichnete Werke von Georg Christoph Wagenseil (beide in E-dur mit der Satzfolge Allegro-Andante-Allegro, bezw. Vivace-Larghetto-Tempo di Minuet, aus dem Jesuitenkolleg Leoben stammend), ferner ein dem Leobner Magistrat im Jahre 1709 gewidmetes deutsches Weihnachtslied „O Lieb, o Gwalt“ und ein Duett „Forth unbeständig glückhe“ für Sopran, Tenor, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner ad lib. Orgel und Violoncello von Franz S p a r r y , einem gebürtigen Grazer, außerdem noch anonyme Messen und Litaneien und gedruckte sowie handschriftliche Bruchstücke.

Gregor Häntsch resignierte bereits im Jahre 1717 den Schuldienst und war in der Folgezeit ausschließlich Regenschori und Bassist. Die seit altersher leitende Stellung des Schulmeisters in der Ausführung der Kirchenmusik zu St. Jacob hatte damit ihr Ende gefunden, denn als Häntsch Ende 1744 starb, betraute der Stadtrat nicht den neuen Schulmeister, sondern den Leobner Türmermeister Jakob Seybalt (gest. 1785 in Leoben) mit der Leitung der Kirchenmusik (Schulmeister Joseph Schilcher war unter ihm Stadtenorist), die auch weiterhin in Händen

²⁴ Auch in der Züricher Zentralbibliothek vorhanden. Vgl. E. Schenk: Die österr. Musik-Überlieferung d. Züricher Zentralbibliothek, in: Die österreichische Nationalbibliothek. (Bick-Festschrift.) Wien 1948, S. 580.

des jeweiligen Türmermeisters (Anton Seybalt, Sohn des Jakob Seybalt, gest. 1834, Franz Kronberger, gest. 1846, Johann Zoder 1847—1852) verblieb, bis mit Anton Absenger (1852—1883) im Jahre 1899 der letzte Türmermeister von Leoben starb²⁵. Die St. Jacobskirche aber war bereits im Jahre 1810 als Pfarrkirche aufgegeben worden²⁶.

HERMANN ZENCK (19. 3. 1898 - 2. 12. 1950)

VON WALTER GERSTENBERG¹

Musicus nascitur, non fit. Nach diesem Satz haben bereits Jugend und Schulzeit Hermann Zencks, der am 19. März 1898 zu Karlsruhe geboren wurde, im Zeichen der Musik gestanden. Die Familie Zenck stammt aus dem Rheinfränkischen; trifft es zu, daß antike Bildung und christliche Gesittung sich diesem Volkstum am tiefsten verbunden haben, so mag es erlaubt sein, in Hermann Zenck den Franken zu erkennen.

²⁵ Hans von der Sann (d. i. Johann Krainz): Anton Absenger, der Nestor der steirischen Tondichter. Graz 1899. — Es hat den Anschein, als ob der in Graz und Bruck a. d. M. bereits im 15. und 16. Jahrhundert nachweisbare Stand der Türmermeister in Leoben erst eigens zum Zwecke der Musik- — insbesondere der Kirchenmusikpflege — um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde. Darauf weist eine im Leobner Stadtarchiv erhaltene, zwar undatierte aber wohl erst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende „Thurnermaisters-Stiftung“ hin, in der neben Zinken auch bereits Klarinetten erwähnt werden und von den ursprünglichen Türmerpflichten (Turm- und Feuerwache, Stundenblasen, musikalische Begrüßung von Standespersonen usw.) nichts mehr verlautet. Jedenfalls lassen sich vor Jakob Seybalt keine musikalisch geschulten Türmermeister nachweisen, sondern nur „Turmwächter“, die die Stunden „ausschreien“ mußten; solche werden aber auch noch nach 1750 neben dem Türmermeister genannt und können daher mit diesem, bzw. seinen Gesellen, nicht identisch sein. Im Ratsprotokoll 1711, fol. 40 heißt es ferner: „Johann Sturmb Ein Turner von Ybs auß Österreich khombt mit einem memorial ein pro conferierung der ThurnermaisterStöll alhier. (Ratschluß): Sintemahlen man alhier kheinen dergleichen Turner brauchet, aiß kham dem Herrn Supplicanten in seinem Begehren nit gratifiziert werden.“ Diese Erledigung ist wohl so zu verstehen, daß es um diese Zeit noch keine Türmermeisterstelle in Leoben gab. — Aus den unter Anm. 7 genannten Quellen kann ich noch folgende Leobener Stadtmusikanten namhaft machen. 1. Stadtkantoren: Johannes Pruggner um 1589, Heinrich Schultheß um 1591, Georg Seuterer um 1610, Georg Schubhardt um 1648, Georg Praun nach 1705, auch Stadtgeiger und Musikant bei den Dominikanern, Anton Scheuerl 1713—1717, ebenfalls zugleich Instrumentist, Simon Faullandt um 1738, Georg Plöchl um 1747. — 2. Stadtorganisten: Ernst Schwimbeckher seit 1568, vorher Organist in Seckau, Iheronymus Puechleutner 1572—1578, zugleich Mautner (genannt bei M. Loehr: Lcoben, S. 157), Adam Hanzschkh 1605, Friedrich Schmidt (Fridericus Fabritius) 1606, danach Organist in Göß, Hieronymus de Mauris 1610, Sighart Schuster 1612, Christoph Falckhenstainer, Nachfolger von Georg Kleindienst jun. seit 1662, vorher Organist in Rottenmann, † Juli 1700 in Leoben, Lucas Bernhard Grasser bis 1715, Joseph Hueber seit 1715, Franz Carl Haas 1743—1746, vorher Stiftsorganist in Göß, nachher im Stift Admont, Jakob Kainz bis 1776. — 3. Stadtgeiger: Hans Egger um 1640, Adam Prödl bis 1658, Adam Schiernegger (Schierniger, auch Schierlinger, der sich „ain Zeit herumb bey den Gotsdienst bey denen Herrn Dominicaner vnd Pfarrkirchen gebrauchen lassen“) ca. 1644 bis 1654, Johann Wolfgang Millinger um 1757 bis nach 1777. Daneben werden noch 1605 „Trumbtschlagler vnd Pfelfer“, 1633 „Spilleyt oder Geyger“ und im 18. Jahrhundert auswärtige Spielleute genannt, die sich bei dem Türmermeister, der die „gemeine tänz nicht geigen“ konnte, einen Lizenzzettel für 12 Kreuzer beschaffen mußten, sooft sie in Leoben bei Bauernhochzeiten aufspielten. R. P. Leoben 1746, fol. 173 und 1747, fol. 43.

²⁶ M. Loehr: Leoben. Baden bei Wien 1934, S. 97, Anm. 2.

¹ Dieser Nachruf knüpft an eine umfangreiche Gedenkrede an, die der Verfasser am 1. Juni 1951 in der Universität Freiburg i. Br. gehalten hat.

Karlsruhe konnte damals einem Jüngling, der sich zur Musik berufen wußte, mancherlei Anregungen geben. Noch lebte die Erinnerung an jene Glanzzeit des Hoftheaters, die mit dem Namen und dem Wirken Felix Mottls verbunden ist; vor allem aber besaß die Stadt im Großherzoglichen Konservatorium eine hervorragende musikalische Ausbildungsstätte. Ihre Gründung und Blüte ist einem Musiker zu danken, in dessen Schule und Bann der junge Zenck alsbald geriet: der badische Hofrat Heinrich Ordenstein war ein ausgezeichneter Pianist, aber auch ein vielseitig gebildeter Musiker, dem wir einige wertvolle geschichtliche Studien verdanken.

Zunächst hat sich Zenck als werdender Komponist gefühlt. Wir besitzen eine Reihe handschriftlicher Versuche aus dieser Zeit, die von Begabung und ernstem Streben Zeugnis ablegen. Auf die Tatsache, daß er nach Abschluß der Konservatoriumsstudien einen vom badischen Kultusministerium gestifteten Kompositionspreis erhalten hat, ist Zenck zeit lebens stolz gewesen.

Unmittelbar nach der Reifeprüfung erfolgte im Jahre 1916 die Einberufung zum Heeresdienst. Kaum weniger tief als wiederum ein Vierteljahrhundert später haben damals Krieg und Kriegsereignisse in Leben und Weltsicht Zencks eingegriffen: in dieser Zeit scheint sich in ihm jene Wendung zur Wissenschaft angebahnt und vollzogen zu haben, die ihn nach einigem Schwanken zwischen klassischer Philologie und Theologie endlich doch zur Wissenschaft von der Kunst geführt hat, der seine Liebe gehörte: der Musik.

Welche Motive hierbei bestimmend gewesen sind, können wir nur vermuten. Wichtiger ist wohl die Erkenntnis, daß von diesem ganz ursprünglichen Zugang zur Musik her, der in der Geschichte unserer Disziplin vielfach beglaubigt ist, daß von dieser jugendlichen Begegnung mit dem Schöpferischen her Hermann Zenck sich zeitlebens eine innere Nähe zu Schicksalen und Beschaffenheit der Gegenwartsmusik bewahrt, ja leidenschaftlich daran teilgenommen hat.

In Heidelberg, dem Heidelberg Friedrich Gundolfs, Karl Hampes und Carl Neumanns, fand der Student Zenck für mehrere Jahre die Bestätigung seiner hochstrebenden Wissenschaftsgesinnung und erhielt Antworten, die zu neuen Fragen führten. Hier auch ist er dem Musikhistoriker Theodor Kroyer begegnet, der seine zukünftige wissenschaftliche Bahn vielfältig leiten und bestimmen sollte. Er hat Zenck zuerst auf das klassische Zeitalter der flämisch-italienischen Renaissance hingewiesen: ihre Quellenerschließung und Interpretation hat fortan eine Mitte seiner wissenschaftlichen Arbeiten gebildet.

Um Kroyer scharte sich damals in Heidelberg und seit 1923 in Leipzig ein Kreis begabter und innerlich bewegter Schüler, in deren Gemeinschaft Zenck die Spannung des eigenen, anders getönten Wissenschaftsideals zu dem des Lehrers zu bejahen und auszutragen lernte. Erschüttert von Krieg und Kriegserfahrungen, tief berührt von der neuen geistes-

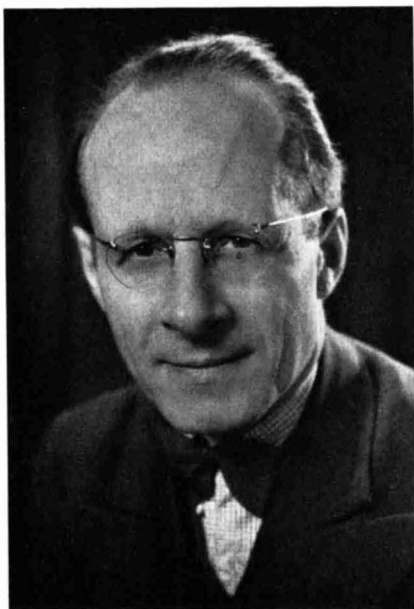
geschichtlichen Besinnung auf das Wesen der Künste, ergriffen vom Erlebnis der Jugendbewegung und ihrer Wendung zum unmittelbaren Lebenswert der alten Musik konnten sich Hermann Zenck und seine Freunde unmöglich in den traditionellen Bahnen wissenschaftlichen Denkens halten.

So wurzelt denn Zencks Leipziger Dissertation vom Jahre 1924 (erschienen 1928 als Abhandlung I der „Publikationen älterer Musik“) nur noch der Themenstellung nach im Arbeitsgebiet des Lehrers. Sie betrifft einen sekundären süddeutschen Meister des XVI. Jahrhunderts, Sixtus Dietrich. Programmatisch aber im Sinne des Angedeuteten mutet sofort der Untertitel an: „Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation“.

In der Probevorlesung des jungen Leipziger Privatdozenten vom Jahre 1929 ist dieser fundamentale Begriff „Musikanschauung“ von Zenck begründet und systematisch eingeordnet worden. Er zielt, Teil einer neuverstandenen musikgeschichtlichen Wirklichkeit, wie diese auf eine Überwindung von Positivismus und Historismus in der Musikwissenschaft. Im Sinne Diltheys geht es Zenck darum, die einmaligen musikhistorischen Erscheinungen einer jeden Epoche zu „verstehen“: das künstlerische Schaffen, seine Formen und seine Realisierung im Musizieren; die Kunstanschauung, in der es wurzelt: all diese Phänomene stehen ihm in einem unlösbaren geschichtlichen Zusammenhang, sind Strukturglieder der musikgeschichtlichen Wirklichkeit.

Musikalisches Gestalten und musikalisch Gestaltetes, Musizieren und Hören und Musikanschauung weisen in einer jeden Epoche aufeinander hin, sind Fächerungen einer geistigen Grundhaltung. Die Fülle der Problemstellungen im „Sixtus Dietrich“ ist Folge der methodisch solcherart befestigten Position, zugleich Ausdruck dafür, daß das neue Wissenschaftsprogramm reiche Früchte versprach. Mit dieser Arbeit also promovierte Hermann Zenck 1924 in Leipzig und übernahm alsbald die Stelle eines ersten Assistenten am Musikwissenschaftlichen Institut.

Zu Riemanns und Aberts Zeiten war die Musikwissenschaft an der Leipziger Universität räumlich arg beschränkt; unter Kroyer wuchs das Institut im Zuge eines allgemeinen äußeren Aufstieges unserer Dis-



ziplin. Der sächsische Staat erwarb mit Hilfe einer hochherzigen Spende des Verlegers Henri Hinrichsen die Heyersche Instrumentensammlung und gliederte sie dem Musikwissenschaftlichen Institut an. Eine Zeitlang schienen von diesem Museum aus, von der klaren, scharfzeichnenden Klangwelt seiner Orgeln und Cembali, seiner Clarini und Blockföten, auf Klangideal und Musizierstil der Gegenwart starke Anregungen und Anstöße auszugehen.

In dieser Periode einer Erwartung und Hoffnung bin ich als Leipziger Student Hermann Zenck zuerst näher gekommen. Noch ist mir gegenwärtig, wie ich förmlich erschrak vor der mit hinreißender Leidenschaft entwickelten Überzahl der Probleme und Aufgaben in unserer Wissenschaft, mit der mich Zenck in unseren ersten Gesprächen bekannt machte. Da lagen sie nun ungeordnet, fast chaotisch, und kaum wußte der ratlose Jüngere sich selbst einen Rat. In dieser Situation hat sich eine weitere geistige Kraft in Zenck bewährt; anderer, ja scheinbar entgegengesetzter Art als das begeistert und begeisternd Impulsive in ihm: das Beharrende, Stetige nämlich, das ihm eigen gewesen, im Bereich des Menschlichen aber als Zuverlässigkeit und Treue unvergeßlich ist.

1929 hat sich Zenck in Leipzig habilitiert, und zwar mit einer umfangreichen, leider nur teilweise gedruckten Schrift „Studien zu Adrian Willaert“, einer grundlegenden Einleitung in die Musik und die Musikanschauung desjenigen Meisters, der fortan im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Bemühungen stehen sollte. Nach dreijähriger Lehrtätigkeit habilitierte sich Zenck auf Aufforderung der Göttinger Fakultät dorthin um, erhielt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft und übernahm die Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars: trat somit praktisch die unvergleichlich ehrenvolle Nachfolge Friedrich Ludwigs an. Ein Jahrzehnt ist er an der Universität Göttingen tätig gewesen. Nach außen sind es Jahre schnell zunehmender Schätzung und Anerkennung gewesen — er stieg nach wenigen Jahren zum Ordinarius auf und wurde Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften —; nach innen wuchs er tief in den traditionellen philologisch-historischen Wissenschaftsstil Göttingens hinein. Auch auf die ortsübliche Pflege Händelscher Musik hat Zenck anregend und leitend eingewirkt (s. die Neuausgabe einiger italienischer Kantaten Händels im Bärenreiter-Verlag seit 1943).

So war es ein schwerer Entschluß für ihn, im Jahre 1942 den Ruf auf den Freiburger Lehrstuhl anzunehmen. Bestimmend ist dabei seine langjährige Bindung gerade an die Freiburger Musikwissenschaft und ihren Begründer, Wilibald Gurlitt, gewesen, dann aber auch ein geschichtliches und persönliches Heimatgefühl. Die Lehrtätigkeit in Freiburg ist durch Soldatendienst, Kriegsgefangenschaft und Nachkriegswirren empfindlich unterbrochen worden (1944—46). Erst in den letzten Jahren konnte sie sich eines ungestörten Gleichmaßes erfreuen, jener Beata tranquillitas, deren Zencks wissenschaftlicher Geist bedurfte.

Ein nach innen gekehrter Zug des Stetigen hat Zenck wie kaum ein anderer gekennzeichnet. Er schloß das Sprunghafte und Zufällige aus, das Laute, aber auch alles Unvollkommene, Beiläufige und Gleichgültige. Leben und Wissenschaft scheinen gleichmäßig von einem geheimen Gesetz reguliert und durchleuchtet, schließen sich wie zu einer Harmonie zusammen, Harmonie verbreitend. So lag über seiner wissenschaftlichen Arbeit allzeit ein freudiger Ernst und ein im strengen Sinne des Akademischen verpflichtendes Bewußtsein, verantwortlich am verantwortlichen Orte wirken zu dürfen. Bei aller Zurückhaltung den Studenten gegenüber waren ihm Lehren und Lernen untrennbar verknüpft.

Gleiche Zurückhaltung hat Zenck in seiner Wissenschaft geübt. Das Unfertige, Vorschnelle war ihm ungemäß und zuwider. Im gütig strengen Blick der Augen spürten wir auch die immer wache Selbstkritik. Ein fast handwerkliches Gefühl für Wert und Gediegenheit einer jeden Arbeit war zu stark in ihm entwickelt, als daß er an sich selbst nicht den höchsten Anspruch hätte stellen dürfen.

Die Besinnung auf Herkunft und Ursprung eines Kunstwerkes hat Zenck zu Quellenforschung und Edition geführt. Ausgebreitete, eindringende Quellenkenntnisse erwartete er von jedem seiner Schüler, und sie zeichnen auch die unter seiner Leitung entstandenen Dissertationen aus. Die philologische Akribie seiner eigenen Editionen kann kaum übertroffen werden. Ist auch deren umfangreichste, die auf 16 Bände berechnete Gesamtausgabe der Werke Adrian Willaerts, Torso geblieben (Band I als Neunter Jahrgang der „Publikationen älterer Musik“, 1937; Neudruck in den beiden ersten Bänden der nunmehr vom American Institute of Musicology in Rom übernommenen GA; Band I—III 1950) — an ihrer Vorbereitung hat Zenck seit etwa 1925 gearbeitet —, so besteht doch alle Hoffnung, daß sie auf Grund seiner Vorarbeiten und nach seinem Plan vollendet werden kann. Über die nationalen und persönlichen Momente seines Schicksalsweges nach Italien hinaus ist es die einzigartige historische Situation Willaerts, die den Historiker Zenck betroffen hat: die epochale Wendung vom Spätmittelalter zur Gegenreformation, die in Willaerts Musik ihren monumentalen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Andere, minder umfangreiche Veröffentlichungen erscheinen als fernere oder nähere Kontrapunkte zu einem zentralen Thema. Die Hymnenbearbeitungen des Sixtus Dietrich (RD. 23, 1942) dokumentieren die gemeinsame musikalische Substanz, aus der alte und neue Kirche zur Reformationszeit geschöpft haben; Michael Praetorius ist der leidenschaftlich bewegte Wortführer des Italianismus im deutschen Frühbarock (Bd. XIV der Praetorius-GA). Als Leiter der Landschaftsdenkmale Niedersachsen hat Zenck 1937 den „Musikalischen Lustgarte“ von Johannes Schultz (1622) herausgegeben.

Ihm war wissenschaftlich-kritisches Edieren Grundlage, Voraussetzung dafür, daß das Denkmal der Geschichte erneut seine Stimme zu uns erheben kann. Nur die reine Quelle vermag rein zu tönen. Um diese

Problematik eines Musizierens und Hörens auf historischer Grundlage hat sich Zenck in den *Collegia musica* der Universitäten Leipzig (wo er dessen vokalen Zweig begründet hat), Göttingen und Freiburg ein Leben lang bemüht. Einige Male haben sich diese Versuche auch in der Öffentlichkeit zu gültiger Darstellung befestigt. So erinnern wir an die Auf-führung hoch- und spätmittelalterlicher Musiken, die unter seiner Leitung 1934 auf der Weimarer Tagung der Deutschen Dante-Gesellschaft stattgefunden hat. Der Einführungsvortrag, den Zenck damals gehalten hat (veröffentlicht im *Dante-Jahrbuch* 1935), zielt wiederum auf die enge Verflechtung zwischen den historischen Gegebenheiten von Musizieren und Hören einerseits und jenen Musikanschauungen andererseits, in denen sie wurzeln.

In mehreren, wahrhaft grundlegenden Aufsätzen hat Zenck zur Problematik der spekulativen Musikbetrachtung das Wort ergriffen, diesem innersten Kreis seines wissenschaftlichen Bemühens. Sie gelten den geistigen Hintergründen der Renaissance-Musik, speziell Willaerts, dessen Musik sich im Denken der Zeitgenossen und Schüler Zarlino (s. in *ZfMw* XII einen Auszug aus der Habilitationsschrift) und Vicentino (s. *Festschrift* Theodor Kroyer, 1933, die Zenck mitherausgegeben hat) spiegelt. Zusammenfassend hat Zenck in einem tief eindringenden Göttinger Akademievortrag „Grundformen deutscher Musikanschauung“ entwickelt (s. „*Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*“, 1941/42). Die Schüler und Hörer der Vorlesungen und Vorträge wissen, wie fruchtbar die Erkenntnisse sind, die sich überall für Zenck ergeben haben, sooft er die Frage der Musikanschauung aufwarf. Es ist zu hoffen, daß aus dem Nachlaß wenigstens ein Teil dieser Forschungen wird veröffentlicht werden können.

Der Göttinger Akademievortrag ist der gültige Versuch, im Medium der Musikanschauung die Kontinuität deutscher Musikgeschichte vom Spätmittelalter bis zum Barock über allen Wandel der stilistischen und klanglichen Erscheinungsformen hin nachzuweisen und zu verstehen. Für Zenck sind Musik und Musizieren auch vor jeglicher Reflexion ursprüngliche Seinshaltungen zur Welt, Organe ihrer Deutung; im lebendigen geschichtlichen Wirkungszusammenhang metaphysischer, symbolischer und ausdrucksstarker Kräfte erkennt er die Ursache für Vielgestalt, Spannweite und Tiefe der deutschen Musik.

Musicus nascitur, non fit: vor aller Bildung und Erfahrung ist der Mensch wesenhaft der Musik zugeordnet. Wir stehen an der Grenze wissenschaftlicher Erkenntnis, ein anderes Reich tut sich auf. Denn auch für Hermann Zenck ist die uns im Sinne der mittelalterlich-barocken Musikklassifikation allein wahrnehmbare *Musica humana* Gewähr, Bürgschaft, Verheißung einer universalen Musikordnung gewesen, die uns verschlossen ist, solange wir in dieser Welt sind. Unsere Musik aber vermag in eigentümlicher Art auf die Harmonie der zukünftigen höheren Welt hinzuweisen: je größer sie ist, desto deutlicher scheint sie diese

vorzuahnen. Immer dürfen wir darum den dahingegangenen Musiker in der Gemeinschaft derer wissen, die er am tiefsten geliebt hat. Dies wenigstens mag ein Trost sein, wenn wir den unbegreiflich frühen Tod Hermann Zencks bedenken.

WILHELM ALTMANN ZUM GEDÄCHTNIS

VON WILHELM KRABBE

In der Frühe des ersten Ostertages verschied „sanft und unerwartet“, wenige Tage vor Vollendung seines 89. Lebensjahres Wilhelm Altmann, der Begründer der Deutschen Musiksammlung und spätere Direktor der Musikabteilung der ehem. Staatsbibliothek in Berlin. Mit dem Verstorbenen ist eine Persönlichkeit von starker Eigenart dahingegangen, die sich im deutschen Musikleben und darüber hinaus auch im Auslande allgemeiner Wertschätzung, ja einer gewissen Popularität erfreute; der Verfasser zahlreicher Nachschlagewerke, die heute zum eisernen Bücherbestande aller Musiker und Musikfreunde gehören.

Altmann entstammte einer Dorfpfarre der Provinz Posen. Als Sohn des Superintendenten Dr. phil. Wilhelm Altmann wurde er am 4. April 1862 in Adelnau geboren. In seinem Elternhause gehörte die Pflege der Musik sozusagen zum täglichen Brot, namentlich seine Mutter war eine hochmusikalische Frau. Seine Gymnasialzeit verbrachte Altmann in Breslau auf dem Elisabeth-Gymnasium. Schon als Schüler trieb er eifrig Musik, wurde im Violinspiel und auch in der Theorie von dem Kammervirtuosen Lüstner unterwiesen. Als Primaner bereits war er bei Operaufführungen im Stadttheater als routinierter Geiger geschätzt. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er Geschichte, besonders des MA, klassische Philologie und Staatswissenschaften in Marburg und Berlin, wurde 1885 Assistent von Leopold v. Ranke, der ihn beim 6. Bande seiner Weltgeschichte einsetzte. Im gleichen Jahre promovierte er zum Dr. phil. und trat bereits ein Jahr später als Volontär in die Breslauer Universitätsbibliothek ein. Seine bibliothekarische Laufbahn führte ihn weiter über Greifswald, wo er nebenher einen Dilettanten-Orchesterverein gründete, dessen Leitung er später übernahm. Dort habilitierte sich Altmann 1893 auch als Privatdozent für Geschichte des MA und historische Hilfswissenschaften. 1900 wurde er als Oberbibliothekar an die damalige Kgl. Bibliothek in Berlin berufen. Hier widmete er sich bald ganz den Bestrebungen, die 1906 zur Gründung der Deutschen Musiksammlung führten. Bereits ein Jahr vorher wurde ihm der Professortitel verliehen. 1915 wurde er zum Abteilungsdirektor ernannt und trat 1927, nach Erreichung der Altersgrenze, in den Ruhestand. Frei von der Bürde des Amtes, war Altmann rastlos weiter tätig im Dienste der Musik, die ihm alles bedeutete. Aufs schwerste wurde er von den Schrecken des Krieges heimgesucht: durch Bomben und obendrein durch Brandschaden verlor

er schließlich sein gesamtes Hab und Gut, darunter auch seine wertvolle Bibliothek. Als seines Bleibens in Berlin nicht mehr war, suchte er Zuflucht in Breslau, um alsbald wieder nach dem Westen zu flüchten, wo er in Wesseln bei Hildesheim auf einer Mühle eine Unterkunft primitivster Art fand, bis es ihm nach mehrjährigem Bemühen Anfang 1950 gelang, in Hildesheim wieder in den Besitz einer wenn auch bescheidenen Wohnung zu kommen. Hier, fern der Heimat, beschloß Altmann am 25. März 1951 sein langes, arbeitsreiches Leben. Er war Inhaber der Otto-Nicolai-Medaille der Wiener Philharmoniker, Ehrenmitglied des Vereins Beethoven-Haus in Bonn und wurde 1947 als einer der Ersten Ehrenmitglied unserer Gesellschaft.

Bei seinen Überlegungen, die letzten Endes zur Begründung der Deutschen Musiksammlung führten, ging Altmann von der freilich nicht ganz zutreffenden Voraussetzung aus, daß die öffentlichen Bibliotheken gar nicht oder doch nur unzulänglich in ihren Sammelgebieten auch die praktische Musik berücksichtigten. Seine Pläne verdichteten sich schließlich zur Schaffung einer Art Archiv des deutschen Musikverlags. Um diese seine Ideen verwirklichen zu können, hatte man ihn 1900 an die damals Kgl. Bibliothek in Berlin berufen. Von hier aus war Altmann Gelegenheit gegeben, seine Gedanken und Absichten mit den führenden Persönlichkeiten des deutschen Musikverlags zu erörtern und die Gründung eines Archivs des deutschen Musikverlags zu propagieren. Zunächst war dabei an eine Reichsmusikbibliothek gedacht, zu deren Gründung der Seniorchef des altberühmten Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig, Oskar v. Hase, 1904 die Musikverleger aufrief: diese sollten ihre Produktion dem Reich für die geplante Gründung kostenlos und laufend zur Verfügung stellen. Wohl an 70 Verleger erklärten sich auch dazu bereit, aber das Reich lehnte die angebotene Spende ab, mußte sie ablehnen und verwies auf die Länder als die für solche bibliothekarischen Unternehmungen in erster Linie zuständigen Stellen. Das Angebot wurde alsbald an den Preußischen Staat (auch an Sachsen hatte man gedacht) wiederholt, und dieser erklärte sich nach langwierigen und nicht in jeder Phase gleich aussichtsreichen Verhandlungen zur Annahme bereit. So kam es 1906 zur Begründung der „Deutschen Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek“, die von nun an neben die altberühmte „Musiksammlung bei der K. B.“ trat, und mit deren Leitung Altmann betraut wurde. Der Wunsch der Spender, die neue Institution mit der älteren zu einer Verwaltungseinheit verschmolzen zu sehen, erfüllte sich zunächst nicht. (Auf Organisationsfragen der DMS, die weitgehend nach damals noch neuen bibliothekarischen Gesichtspunkten auf- und ausgebaut wurde, kann hier nicht näher eingegangen werden.) Nach Kopfermanns Tode (1914) wurde Altmann 1915 zum Abteilungsdirektor ernannt, und der Wunsch der Verleger nach Verschmelzung der neuen mit der alten Sammlung zur „Musikabteilung der (späteren) Preußischen Staatsbibliothek“ ging damit, freilich nicht restlos, in Erfüllung. Man gliederte diese einzigartige

musikalische Schatzkammer in eine Neue Abteilung (alles Gedruckte seit 1701, also auch die DMS umfassend) ein und unterstellte sie dem neuen Abteilungsdirektor; für die Alte Abteilung (die gesamten Handschriften sowie die Drucke vor 1700 in sich begreifend) wurde die Stelle eines Vorstehers geschaffen und mit Johannes Wolf besetzt.

Verbrachte Altmann den Tag gewöhnlich im Dienste der ihm anvertrauten Sammlung, so gehörten die Abende dem Konzert und der Oper. Altmann war wohl einer der eifrigsten Konzertbesucher Berlins, der wichtige Aufführungen nur notgedrungen versäumte und auch auswärtige musikalische Ereignisse von Bedeutung wahrnahm. Mit vielen Musikern, namentlich den Orchestermusikern, stand er auf freundschaftlichem Fuße und war ihnen, wenn es nottat, ein allzeit kundiger Berater und Helfer. Gern stellte er sich für Fragen der Programmgestaltung zur Verfügung. Seine ungewöhnliche Literaturkenntnis, sein unfehlbares Gedächtnis waren in Musikerkreisen allbekannt. Die Berliner Philharmoniker feierten ihn in einem Telegramm gelegentlich eines „großen Geburtstages“ als „Retter aus allen Opusnöten“. Dem Musikernachwuchs galt seine besondere Fürsorge durch Vermittlungen, Empfehlungen, Gewährung von Freitischen in seinem Hause usw. Ein Lieblingsgedanke von Altmann war die „Opernversuchsbühne“, um deren Schaffung er sich unablässig, auch höheren Orts, bemühte, zu seinem größten Leidwesen ohne Erfolg. Ungemein groß ist die Zahl von Altmanns Veröffentlichungen, die man von ihm selbst in der MGG zusammengestellt findet. Seine Stärke lag in den lexikalischen und bibliographischen Arbeiten.

Schließlich noch ein Wort über Altmann, den Menschen. Aus seiner Ehe mit Marie Louis gingen zwei Söhne und eine Tochter hervor. Der eine Sohn ist ihm im Tode vorangegangen. Die heranwachsenden Enkel und Urenkel waren die Freude seines Alters. Gattin und Tochter teilten mit ihm die Leiden und Freuden des Flüchtlingsdaseins. 1948 durfte er noch die diamantene Hochzeit feiern. Obwohl als Kind von zarter Gesundheit, ist er doch während seines langen Lebens eigentlich nie ernstlich krank gewesen. Er meisterte alles, was er anpackte, mit größter Energie und Ausdauer. Das war ihm aber nur möglich, weil er von einer kaum vorstellbaren Anspruchslosigkeit war. Bis ins höchste Alter gab er sich der Freude am Naturgenuß hin: immer wieder trieb es ihn in die Berge, und Hochtouren waren seine ganze Leidenschaft. Noch als Siebziger bestieg er ohne Begleitung von Ehrwald aus die Zugspitze, und in den Jahren 43 und 44 wanderte er noch stundenlang in seinem geliebten Riesengebirge. Er besaß einen grenzenlosen Optimismus und bis in seine letzten Tage hing er am Leben und hatte Freude am Leben. „Ich freue mich auf morgen“ waren seine letzten Worte am Abend vor seinem Tode. Energie und Zähigkeit waren es letzten Endes auch, die ihn die Hauptaufgabe seines Lebens durchführen ließen: die Schaffung der Deutschen Musiksammlung, die wohl für immer mit seinem Namen verbunden bleiben wird.

DER BUCHELKLOBBER, EIN SUDWESTDEUTSCHER STAMPFTANZ

BEITRAG ZUR SYSTEMATIK DES VOLKSTANZES

VON HANS VON DER AU

Bei einem der jüngsten Zweige der Volkskunde, der Volkstanzforschung, sind bislang fast nur allgemeinere Erkenntnisse gewonnen. Es fehlen noch Untersuchungen der meisten Volkstanzlandschaften, auf Grund deren allein sich eine genauer begründete Durchordnung und Darstellung des Volkstanzgutes ermöglichen läßt¹. Auch ist man den Beziehungen zu außerdeutschem Volkstanzgut nur erst gelegentlich nachgegangen. Aber vordringlich und lohnend zugleich ist die Untersuchung einzelner Tanzfamilien oder Tänze, da es kaum einen Tanz ohne Parallelen gibt. Im Folgenden sei aus der großen Fülle der Stampftänze ein Tanz herausgegriffen und ihm mit seinen Spielarten nachgegangen, dem **B u c h e l k l o b b e r**.

Zur vollständigen Erfassung eines Tanzes ist sein vierfacher Wesensbestandteil zu berücksichtigen: Name, Text, Melodie sowie Tanzausführung und Ort im Brauchtum.²

Für die Verbreitung des zu behandelnden Tanzes liegen folgende Belege vor:³

a) P f a l z

1. Der Buchelklobber im Holz- und Felsenland, z. B. Salzwoog, Donsieders, Ober- und Nieder-Schlettenbach, Bobenthal, Bundenthal, Lemberg u. a.
2. Der Holzschuhwalzer in der Rheinebene, besonders im Klingbachtal, u. a. Klingenmünster, Billigheim. Dort wird er von der Trachtengruppe regelmäßig beim Purzelmarkt an St. Galli dargeboten.⁴

b) E l s a ß

1. Der Buchelklobber, z. B. in Ober-Seebach, Wingen.
2. Der Holzschuhwalzer, z. B. in Hunspach.
3. Der Heustall fällt um, z. B. in Nieder-Steinbach, Ober-Seebach.

c) L o t h r i n g e n

1. Der Buchelklobber, z. B. in Götzenbrück, Lemberg bei Bitsch.
2. Der „Bucheklobber“ aus dem Bitscher Land⁵.

Danach ist der Buchelklobber verbreitet etwa zwischen Lemberg in der Pfalz und Lemberg in Lothringen im Westen einerseits sowie in der Rheinebene von Ober-Seebach bis Billigheim bei Landau im Osten andererseits. Das Verbreitungsgebiet dieses Tanzes ist also das große Waldland, in dem Pfalz, Lothringen und Elsaß aneinander grenzen, die gleiche Landschaft, die sich

¹ Vergl. v. d. A u, Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen = Gießener Beiträge z. deutschen Philologie, 1939.

² Raimund Z o d e r, Zur Systematik der deutschen Volkst. = Mitteldeutsche Bl. f. Volksk. 13, 1938, 34 ff.

³ Vom Verf. in den Jahren 1936 ff. gesammelt.

⁴ v. d. A u, Pfälzische Vt., 1936, 20 f., 30.

⁵ Louis P i n c k, Verklingende Weisen, 4, 132 und 286.

durch besonders altes Lied- und Volkstanzgut sowie durch reiches Brauchtum bis an die Schwelle der Gegenwart ausgezeichnet hat.

1. Was ergibt sich nun bei der Durchordnung der Belege zum Stampftanz für den Namen? Die häufigste Bezeichnung ist Buchelklobber. Daneben kommt Holzschuhwalzer vor, während für den Namen „Der Heustall fällt um“ nur Belege aus dem Unter-Elsaß vorliegen. — Da der Name eines Tanzes ja nur selten, zumal wenn er nicht eine Tanzgattung meint, für seine wissenschaftliche Einreihung ausreicht, müssen noch weitere Gesichtspunkte beachtet werden.

2. Die Berücksichtigung des Tanzliedes erweist wie so oft auch hier die Herkunft des Tanznamens. Der Buchelklobber ist sinngemäß aus dem Text, der allerdings nur noch in Verbindung mit der Melodie Nr. 7 und 8 erhalten ist, genommen. Das Gleiche gilt auch für den Tanz „Der Heustall fällt um“, während der Name Holzschuhwalzer von der regelmäßigen Ausführung in Holzpantinen herrührt, wobei vielleicht, zumal in Billigheim, das klassische Vorbild von Lortzings Holzschuhtanz namentlich eingewirkt hat.

1. Das Buchelklobberlied⁶ lautet:

Na, gehstde mit, Binche?
Mir gehn in de Wald,
Lese die Buchele,
De Winter werd's kalt!

Ich klobb se a runner,
Un du setzsch dich drunner,
Füllschd der dei Säckel,
Und dann gehm mer ham!

„Un der Buchelklobber!“
„Un der Märestobber!“

2. Das Lied zum Holzschuhwalzer:

Hab ich der's, hab ich der's
Alleweil net gesagt,
Daß ich dich, daß ich dich
Daß ich dich mag?
Aber du witt mich jo net!

3. Ein weiteres Lied⁷:

Un der Buchelklobber!
Un der Märestobber!
„Hans-Jörg, wärst du ledig blieb',
Hättst net mit de Mädle g'spielt,
Wär dir's ja, wär dir's ja
Immer noch emol so wohl!“

⁶ Bavaria 1860.

⁷ Malte H a ß , Lieder deutscher Waldarbeiter, 1938, 34 und 88 f.

Und du bist mei' Schatz,
 Und ich bin dei' Schatz,
 Und du bist feuerrot
 Und ich bin kohlschwarz!
 Und du muß unten liegen
 Und du muß die Kränke kriegen,
 Wenn du net, wenn du net
 Mein Schatz willst sei!

Wie es eine dreifache Überlieferung des Namens zum gleichen Tanze gibt, so eine vierfache für das Lied. In allen Fällen ist sie recht spärlich. Das Buchelklobberlied lebt heute fast nur noch in der gleichen Fassung mit unwesentlichen mundartlichen Verschiedenheiten, wie sie bei ihrer ersten Drucklegung durch die „Bavaria“ um 1860 gestaltet war. Für das Lied zum Holzschuhwalzer fand ich Belege nur in der pfälzischen Ebene. Beide Male handelt es sich gegenüber der Verbreitung der Weisen um eine recht dünne Überlieferungsschicht. Dasselbe gilt für 4. „Der Heustall fällt um“, die einzige erhaltene Zeile.

Sie wird zum Stampfen gesungen. Diese Zeile gehört ihrerseits in einen größeren Zusammenhang oberdeutschen Liedguts. Der Odenwald kennt z. B. als Zwischengesang zwischen einen Tanz und seine Wiederholung:

Schockel net eso, wackel net eso,
 Das Haisel fällt um!⁸

Die süddeutsche Entsprechung lautet:

Wiegel net aso, wagel net aso,
 's Haisel fällt um!⁹

und im steirischen Salzkammergut ist ein ähnliches Lied üblich. Sie alle aber haben, über die Melodie hinweg, unzweifelhaft eine Beziehung zu dem außerordentlich weit verbreiteten Lied „Es stäiht e schäi Häisel am Ran“. Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, daß auch zur musikalischen Prägung der Zeile „Das Haisel fällt um!“ bisweilen noch die gleichen 5 Stampfritte links/rechts im Wechsel üblich sind. Auch darauf sei hingewiesen, wie in einem Pfälzer Lied, das inhaltlich in die Nähe des Lemberger Lieds = Nr. 1 gehört, nämlich

Madche, 's wird Winter,
 Mach's Stübche fei' warm,
 Setz dich hintern Ofe
 Un nimm mich in die Arm! usw.

auf die Zeile „Die Liebe macht warm!“ in Melodie und Rhythmus ein ähnliches Tonmaterial sich findet wie zur Zeile „Der Heustall fällt um!“

Das abgedruckte dritte Lied ist mir bei meinen Sammlungen nirgends aufgestoßen. Ich kenne es nur aus der Literatur. Den Eingang hat es mit dem Buchelklobberlied gemeinsam; der Text der weiteren Verse hat Be-

⁸ v. d. Au, Hess. Volkst. 3, 10 f.

⁹ Das deutsche Volksl. 39, 1937, 123.

ziehungen zum Holzschuh-Walzerlied, die bei der Berücksichtigung der Weise noch deutlicher werden.

Im Buchelklobber ist eine kleine Liebesszene in drei Gesätzchen gestaltet. Der Bursch kleidet — echt bäuerlich empfunden — die Äußerung seiner Zuneigung in die Form seiner Hilfsbereitschaft für den Fall der Teilnahme an der Buchellese, der Ernte der Bucheckern, zu der er ermuntert. Diese fällt gewöhnlich mit einem guten Weinjahr zusammen und treibt wie die Alten so besonders die Jungen in den Herbstwald hinaus. Sie ist ein härteres Geschäft als die Heidelbeernte. Sobald die Bucheckern reif waren, zog man in den Wald und breitete unter den Buchen große Leintücher aus. Dann wurden die Äste geklopft und die Früchte eingelesen. Zu Hause siebte man die eingebrachte Ernte in einem Reiter, einem runden Sieb. Das zurückbleibende „Grobzeug“ kam auf einen Haufen und wurde verbrannt. Die staubfreien Früchte tat man zur weiteren Behandlung in die Wann- und von da in die Ölmühle. Das letzte Gesätzchen ist wohl als deutendes Echo der Dorfjugend zu verstehen, die letzte Zeile, gegenüber der harmlos feststellenden ersten, das Verhältnis des Buchelklobbers zu seinem Schatz derb sinnlich deutend.

Das 2. kürzere Tanzliedchen aus drei Zeilen ist der Seufzer eines Burschen, dessen Liebe keine Erwidderung erfährt. Es steht ohne jegliche Beziehung zum Buchelklobber. Im Gegensatz zum ersten Lied entfällt auf den II. Melodieteil im Text nicht die Äußerung Dritter, sondern der Ärger aus Enttäuschung. Wenn der Buchelklobber im Zusammenhang mit der Buchelernte in der Ebene nicht bekannt ist, so kommt es vielleicht daher, daß man, zumal wo der Buchenwald fehlt, auf die Buchelsammler etwa mit einer gewissen Geringschätzung herabsieht. Aber die ausgelassene Freude am selben Tanz ist in der Ebene wie im Waldgebirge gleich groß geblieben.

Auch das letzte Lied hat außer mit dem Eingang — „De Buchelklobber, de Märestobber!“ —, der die Feststellung der Dorfansicht gibt, nichts mit dem Buchelklobber zu tun. Das 1. Gesätz schildert die Schadenfreude, die die Burschen dem als Buchelklobber tätigen Dorfgenossen zum Ausdruck bringen. Im 2. und 3. stellt er selber die Tatsache seines Verliebtseins fest, aber er weist auch auf die Folgerungen daraus hin. Nach Angaben bei Malte Haß war das Lied zum „Holzmachertanz aus dem Wasgau“ in den pfälzischen Forstämtern Hinter-Weidenthal, Pirmasens, Erlenbrunn und Eppenbrunn verbreitet.

1, 1. Bitscher Land



2. Pfalz



3. Pfalz



4. Elsaß



5. Elsaß



6. Pfälzer Ebene



7. Pfalz



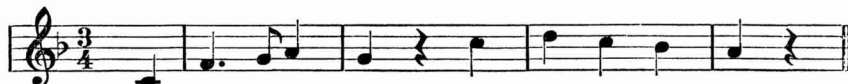
Wiederholung des Motivs 1 Ton tiefer

8. Pfalz



Wiederholung des Motivs 1 Ton tiefer

9. Lermen des Busecker Tals



II, 1. Elsaß und Lothringen



2. Allgemein



3. Pfalz



3. Eine Übersicht über die Melodien zeigt ihre enge Zusammengehörigkeit zu einem Typus. Sämtliche Weisen stehen im Walzertakt; der II. Teil wird etwas schneller gespielt.

Am einheitlichsten ist das Motiv in den ersten beiden Takten erhalten. Bei allen Beispielen läßt sich ein Grundschema erkennen, das aus einem Auf- und Abschwung gebildet ist, gleichsam ein Frage- und Antwortspiel. Es ist nicht schwer zu ersehen, daß es sich ursprünglich um ein Dreitakter-Motiv handelt, das hier in Unordnung geraten und nur aus einem größeren Zusammenhang zu begreifen ist. Es handelt sich dabei um das Motiv des Besenbinderliedes¹⁰. Dieses ist ursprünglich in seiner doppelten Aufgliederung drei- + zweitaktig. Nach dem Vorgang des Volkstanzes „Der Neubayrische“¹¹ ist auch hier die Melodie erweitert, aber im Gegensatz zu dem süddeutschen Tanz nicht durch Pausen, die mit Stampfer, bzw. Klatsch ausgefüllt sind, sondern durch Überbrückung der Naht, bei der der Schluß der ersten 3 Takte zusammenfällt mit dem Beginn der „Antwort“. In den ersten drei Fassungen spürt man noch förmlich, wie sich der Musikant, der Kenntnis der Dreitaktformen bar, aus seiner Verlegenheit heraushilft und das Motiv, das sich anfänglich auf 3+2 Takte verteilte, auf 4 Takte zusammengedrängt. Die Weisen Nr. 6 bis 8 scheinen darauf hinzudeuten, daß auch die Dreiertaktgruppe nicht ursprünglich ist, sondern einst zweitaktig war, wie auch aus der Melodie des hessischen „Lermen“ Nr. 8¹² hervorgeht, dessen „Antwort“ im Stampferteil der gesamten Melodien erhalten sein dürfte. Die engere Zusammengehörigkeit der Holzschuhwalzermelodie, der Weise zum 1. und 3. Lied, Nr. 7 und 8, liegt zu Tage, und gerade da ist es nicht schwer, ein einstiges Motiv von 2 + 2 Takten zu erkennen. So können wir aus der Synopse noch ein dreifaches Schema ablesen. Wir gehen wohl nicht fehl, das 2-taktige Motiv der Frage und auch das der Antwort für das älteste, das auf 3+2 Takte erweiterte für das mittlere und das 4-taktige für das neuere zu halten. Erstaunlich bleibt das zeitliche Nebeneinander im gleichen Raum zum gleichen Tanz. Freilich soll auch zugegeben werden, daß eine Melodieform wie die elsässische aus Hunsbach, Nr. 4, sich über die historischen Belastungen der Grundform hinwegsetzt. —

Der II. Melodieteil ist außerordentlich einheitlich, und es hat sich dazu fast überall Beispiel 1 durchgesetzt, auch wo sonst eine engere Beziehung zur eigentlichen Buchelklobbermelodie nicht vorliegt. Es handelt sich dabei um einen ursprünglichen Abgesang 5/6543, der hier quintenversetzt erscheint. Aus der Melodie Nr. 7 könnte aus Takt 4 ein ehemaliger Stampferrhythmus 5/565/54 mit seiner Entsprechung in Takt 8 erschlossen werden: 4/454/43. Nur einmal, und zwar bei der Heustall-

¹⁰ Vergl. Werner Thust, Das Besenbinderlied = Jahrb. f. Volksliedforschung, 5, 1936, 147 ff.

¹¹ Werner Thust, Beiträge z. Form des „Neubayrischen“ = Das deutsche Volksl., 39, 1937, 78 ff.

¹² Hess. Volkst., 3, 26 f. und 32.

zeile erscheint im gleichen Rhythmus 5/876/5, noch deutlich als Abgesang empfunden. Eine Auflockerung des Auftaktes erklärt sich vom Texte her. Auch im „Hausschlüsselwalzer“¹³ ist noch die alte Tonart erhalten. Vielleicht stammt die Wahl der Quinttonart im 2. Teil daher, daß man sie, zumal in Verbindung mit dem Stampferrhythmus, als schmissiger empfand. Der bisweilen vorkommende 3. Teil der Melodie enthält ein Motiv volksmusikalischer Herkunft.

4. Während das Tanzlied sich vielfach verloren hat, ist im Gegensatz dazu die Weise mit der *Tanzausführung* überall erhalten geblieben, sicher ein Zeichen für das Alter gerade des Tanzes. Es ist heutzutage ein Paartanz im Kreise; gelegentlich auch in der Reihe. Der Bewegungsablauf als das entscheidende Merkmal ist in allen Fassungen der gleiche: im 1. und 3. Teil Schleifwalzer-Rundtanz. Dabei hat der Holzschuhwalzer der Pfalz noch zu Beginn Wiegeschritte in der Tanzrichtung und zurück, vielleicht eine gefällige Abänderung für den Billigheimer Purzelmarkt durch einen Tanzlehrer im Blick auf die Vorführung des Tanzes. Wenn Nr. 3 offenen Walzer aufweist, so bedeutet das ja keinen Unterschied, da eine vorgeschriebene Fassung beim Volkstanz nicht besteht. Die Hauptsache ist eben die Tanzart, ihre Durchführung ist ins Belieben der Tänzer gestellt.

Ähnlich ist's beim 2. Teil. Zur Musik stehen die Tanzenden auf die beiden ersten Takte entweder ruhig einander gegenüber an Ort ohne Fassung oder sie führen, allerdings nur in einem Falle, Nr. 6, 2 Seitnachstellschritte in der Tanzrichtung aus, um dann nach dem Motiv der Takte 9 und 10 diese ohne Musik nachzut trampeln, scharf im Rhythmus links/rechts im Wechsel. Schon oben wurde darauf hingewiesen, wie gerade zu diesem Tanz eben um der Stampfritte willen heute noch Holzschuhe aus der Arbeitstracht besonders des Berglandes verwendet werden.

5. Stampfer in Volkstänzen sind häufig. Hier sollen nicht die einfachen Stampfer erwähnt werden, die sich bei ausgelassener Sprühlaune fast wie von selber einstellen, etwa beim Rheinländer, auch nicht die zu bestimmten Tänzen gehörenden einfachen Stampfer wie z. B. beim pfälzischen Klatscher „Geh mit der Dordel“¹⁴ am Schluß. Zweifache Stampfer wie im Neubayrischen kommen in unserm Raum nicht vor. Dreifache als Motiv erscheinen in mehreren Fällen, z. B. beim lothringischen Reichsverweser, der als „Buckeklobber“, c 2, aufgeführt ist, jedoch zu Unrecht infolge einer irrtümlichen Mitteilung an den einstigen Aufzeichner bei L. Pinck. Das dreifache Stampfen erscheint in diesem außerordentlich weit verbreiteten gesamtdeutschen Tanz neben dreifachem Klatschen und „Drohen“. Ähnlich liegt es im pfälzischen Hausschlüsselwalzer¹⁴. Ebenso kennt die Pfalz in den beiden Formen des „Vetters Michel“ ein dreifaches Stampfen. Dabei wird der Stampf-

¹³ = Kümmerform des Jos. Lannerschen Walzers „Abendsterne“.

¹⁴ v. d. Au, Druckfertige Sammlung von 75 Pfälzer Tänzen.

rhythmus wie bei dem Buchelklobber zuerst von der Musik vorgespielt, ehe man ihn ausführt.

Der fünffache Stampfer erscheint mit seiner Zahl bedeutsam. Sie steht in einer gewissen Beziehung zur Fünzfzahl bei den Wechselhupf- wie Klatschmotiven, auch zum Fünfertritt, bei dem im jeweils 1. Takt 2 und im 2. Takt 3 Schritte ausgeführt werden. Zwar soll es im Elsaß noch einen „Dragünertanz“¹⁵ geben, bei dem ein Stampfrhythmus in 2 Phasen von 2 und 3 Bewegungen, analog den Wechselhupf- und Klatschtänzen¹⁶, üblich ist, allein beim Buchelklobber und seinen Verwandten handelt es sich um 5 Stampfer in einem Bewegungsvorgang.

Die Herkunft des Stampfermotivs aus dem Brauchtum im Zusammenhang mit Fruchtbarkeitsriten scheint nach Parallelen, etwa der Tresterertänze u. a., sicher.

Zum Verhältnis der für den Volkstanz konstitutiven Merkmale wie Name, Lied, Weise und Tanzausführung ergibt sich Folgendes:

Der älteste Bestandteil ist das Stampfermotiv mit seiner Fünzfzahl, das ursprünglich lediglich durch seinen Rhythmus gebunden ist. Später erst, vermutlich Ende des 18. oder zu Anfang des 19. Jahrhunderts, hat es sich mit einer Melodie verbunden, die ihrerseits aus der Weise zum gesamten Tanz entnommen oder gebildet erscheint. Die Wurzeln dürften in einem deutschen Tanz des 17. Jahrhunderts liegen. Ursprünglich wohl aus einem Motiv von 2+2 Takten gebildet (Holzschuh-Walzer), dann zu einem Tanz erweitert, dessen 2 Hälften je 2 Dreiertaktgruppen umfassen nach der Art alter Dreiertaktgruppen-Ländler, wie sie sich noch bis heute z. T. erhalten haben. Wie es bei der Zweiertaktgruppe eine Erweiterung zu 3+2 Taktgruppen mit einer Art Echo-Erweiterung gibt, so ist diese Entwicklungsstufe noch sichtbar, bis dann schließlich eine ausgesprochene Vierertaktgruppe die Entwicklung abschließt. Der 2. Teil zeigt eine nicht zu sehr verbreitete Gepflogenheit, das Motiv vorzuspielen und es dann ohne Musik nachstampfen zu lassen, eine letzte Erinnerung an den einstigen Tatbestand, den Tanz ohne Melodie und Text auszuführen. Freilich ist dann der Brauch, in vorgeschriebenen Pausen der Musik Zwischenrufe irgendwelcher Art, besonders bei Spotttänzen zu verwenden, auch anderweitig bekannt. —

Die Melodie im Zusammenhang mit dem Bewegungsablauf reizte geradezu zu einer Textunterlegung und zugleich zu einer lautmalerisch-psychologischen Ausdeutung der Stampfer in erster Linie: „Der Buchelklobber“, „der Märestobber“ deutet noch in die Nähe des ursprünglichen Sinnes, nämlich der Weckung von Wachstumskräften bei Mensch und Pflanzen im Waldgebirge. Vielleicht gehört dahin auch die Zeile: „Die Liebe macht warm!“, ferner der Ruf: „Das Haisel fällt um!“, der sich schließlich umwandelte in die Zeile: „Der Heustall fällt um!“ in der wiesenreichen Ebene. Dann erst entstanden Lieder, wie sie oben an-

¹⁵ v. d. A u , Das Volkstanzgut im Elsaß = Oberdeutsche Zs. f. Volksk., 1941, 13, 20.

¹⁶ Vergl. Das Volkstanzgut im Rheinfr., 52 ff., 57 ff.

gegeben sind. Am weitesten aber fand Verbreitung der „Buchelklobber“, zu dem sich das Liedchen Nr. 1 fand, bis schließlich auch Verse ohne Beziehung auf den Buchelklobber üblich wurden. Aber aufs Ganze gesehen hat sich der alte Ruf: „Der Buchelklobber!“ am besten durchgesetzt und bis zur Gegenwart erhalten, im wesentlichen in der Dreiländerecke, wo ja das Brauchtum der Buchellese den Tanz sich mit ausführlichem Text einverleibte. Jedoch ursprüngliche Zusammenhänge zwischen Text- und Weisengruppen bestehen nicht.

So erscheint der Buchelklobber mit seinen Spielarten als eine Gattung von Stampftänzen, wie sie im nördlich daran anschließenden Volkstanzraum des Rheinfränkischen nicht festzustellen sind. Umgekehrt finden sich im südlich angrenzenden Gebiet besonders zahlreiche Tänze mit Stampfermotiven, namentlich auch in Bayern und in Österreich. Sie in größerem Zusammenhang zu untersuchen, wäre eine lohnende und reizvolle Aufgabe. Vielleicht ließe sich so eine Volkstanztypologie auf stammestümlicher Grundlage herausarbeiten. Sie trüge nicht nur zur Kenntnis landschaftsgebundenen Tanzes und seiner Wesensmerkmale bei, sondern lieferte auch Bausteine für die Erfassung von Frühformen im deutschen Volkstanz.

Nachträglich erhalte ich den Text zum Tanz „Der Heustall fällt um“.

Was brauche mer Butter,
Was brauche mer Schmalz!
Mer klopfe uns Buchle, --
's kosch' kaane de Hals!
De Heustall fällt um!

Die Melodie hat keinerlei Ähnlichkeit mit den oben mitgeteilten Weisen, stellt vielmehr eine Variante zu dem ersten der bekannten Merklingschen Elsässer Tänze dar. Die Tanzausführung jedoch gleicht völlig der des Buchelklobbers. Nach einer Aufzeichnung aus dem Hanauer Land, Unter-Elsaß.

HANS JOACHIM THERSTAPPEN

VON FRIEDRICH BLUME

In einem Hamburger Krankenhaus verstarb am 28. März 1950 Hans Joachim Therstappen im Alter von 44 Jahren. Sein Tod hat in diejenige Altersschicht der deutschen Musikwissenschaft, die bestimmt war, nach dem Ende des Krieges die Fackel der Forschung weiterzureichen, eine empfindliche Lücke gerissen. Eine ungewöhnlich reiche und vielseitige Begabung ist ausgelöscht worden, bevor sie zu ihrer vollen Entfaltung hatte gelangen können.

Der Sohn aus Bremer Kaufmannsfamilie, geboren am 1. August 1905 in Bremen, dem ein feines Gefühl für die eigenartige Kultur seiner Vaterstadt angeboren war und der ihr zeitlebens eine dankbare Treue bewahrt hat, gelangte als 18jähriger zum Studium, das er in München und

Leipzig von 1924 bis 1928 gleichzeitig an den Musikhochschulen und Universitäten betrieb. Das entsprach seiner Veranlagung. Denn Therstappen gehörte zu den seltenen Menschen, denen die Gaben für praktische Musikausbübung, Komposition und Wissenschaft gleichermaßen in die Wiege gelegt worden waren. Seine Übersiedlung an die Universität Kiel zog ihn auf die wissenschaftliche Seite seiner Neigungen. Hier promovierte er 1930 unter Fritz Stein zum Dr. phil. mit einer Dissertation über „Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien“ (Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel). Gleichzeitig erhielt er eine Anstellung als planmäßiger Lektor an der Universität Kiel.

In diesem Amt hat Therstappen eine rege Lehr- und Musiziertätigkeit entwickelt. Sein praktisches Können, seine pädagogische Ader und sein temperamentvoller Humor erschlossen ihm die Herzen der Studenten. Aus der Zusammenarbeit mit Therstappen, in die der Verfasser 1933/34 an der Universität Kiel eintrat, ist schnell eine wirklich lebendige Arbeitsgemeinschaft und bald eine schöne Freundschaft geworden.

Damals hatte Therstappen schon ein beachtliches kompositorisches Werk aufzuweisen, vorwiegend Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke, bei denen die Bläser besonders liebevoll bedacht sind. Unter ihnen befindet sich auch das Divertimento für fünf Blasinstrumente in Es-dur, das seine meistgespielte, vielfach durch Radio verbreitete Komposition wurde und das ihm die Solobläser der Hamburger Philharmonie auch über das Grab gespielt haben. Für die Neigungen des keineswegs einseitig der Wissenschaft Verschworenen waren seine Pläne in jenen Jahren bezeichnend. Der eine richtete sich auf ein grundlegendes Unterrichtswerk zur musikalischen Satzlehre, das die verstaubten Methoden der Harmonie- und Kontrapunktlehre durch eine einheitliche, aber strenge Lehrweise ersetzen und ein „Vorschmack“ moderner Kompositionslehre werden sollte, der andere auf das Theater. Dem Opernleben der Gegenwart brachte Therstappen viel Verständnis, weitreichende Kenntnis und die Fähigkeit zum eigenen Schaffen entgegen. Er glaubte, daß es der Opernbühne an einem feinen und modernen Lustspiel vor allem fehle. Aus dieser Überzeugung und der Verbindung mit Theaterpraktikern, die eine Aufführung in Aussicht stellten, erwuchs der Plan zu dem „Chiromanten“ (nach O. Wilde). Die Oper wurde vollständig aufgeführt; das Lehrbuch blieb ungeschrieben.

Ein größerer Wirkungskreis eröffnete sich, als Therstappen 1936 zum Leiter des Musikinstituts der Universität Hamburg berufen wurde. Hier habilitierte er sich 1939 als Dozent für Musikwissenschaft mit der Schrift „J. Haydns sinfonisches Vermächtnis“ (Wolfenbüttel 1941, G. Kallmeyer). Wieder entfaltete er eine rege pädagogische und praktische Tätigkeit. 1938/39 konnte er die künstlerische Leitung eines kleinen Haydn-Festes in Bad Ems übernehmen; eine Vortrags- und Konzertreise führte ihn 1938 nach Oxford und Cambridge. Aber die aussichtsvoll angebahte

Arbeit erschütterte der Krieg. Therstappen wurde 1941 einberufen, verbrachte schwer empfundene Soldatenjahre (meist als Singleiter, Feldbibliothekar u. dgl.) in Frankreich und Rußland und brachte von dort die Keime jener entsetzlichen Krankheit mit, die den durch und durch gesunden Mann in einem fast sechsjährigen Siechtum allmählich dahinfraß. 1946 ernannte ihn die Universität Hamburg zum ao. Professor; eine vorübergehende Besserung erlaubte auch 1946—1948 die Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit, aber der Wiederausbruch der Krankheit führte nach langem Leiden zum Tode.

In einem so jäh zerbrochenen Leben bilden die fertiggestellten Arbeiten nur Ansatzpunkte, Fragmente eines Ganzen, das aus Plänen zu ahnen bleibt. Daß die beiden akademischen Schriften auf benachbarten Feldern liegen, ist kein Zufall. In Therstappen lebte ebensoviel elementarisches Temperament wie Bedürfnis nach gezügelter Form, ebensoviel musikalische Leidenschaft wie literarische Kultur. Daher zog ihn im Felde der Musikgeschichte alles an, was die Glut des Herzens in vornehm verhaltene Form schlägt. Das erklärt den scheinbaren Widerspruch zwischen den weit auseinanderliegenden Erscheinungen, denen seine Vorliebe galt: die glücklichen Jahrzehnte der vollendeten Wiener Klassik einerseits, die heute so selten verstandene Welt Orlando Lassos andererseits. Zur Wiener Klassik leisteten die beiden akademischen Schriften und einige Aufsätze wesentliche Beiträge. Über Lasso einmal ausgedehnte Studien treiben zu können, war immer ein Herzenswunsch Therstappens; einige Lasso-Ausgaben von seiner Hand sind fragmentarische Ansätze zu eindringender Beschäftigung.

Begonnenes blieb unausgeführt, übernommene Aufträge kamen über Ansätze nicht hinaus. Die Schriftleitung des „Archivs für Musikforschung“, die Therstappen im Anfang des Krieges übernehmen sollte, die Ausarbeitung von Bänden der (alten) Haydn-Gesamtausgabe, eine angefangene Schrift über die böhmisch-österreichische Frühklassik, dies alles ging im Chaos der Kriegsjahre und in der folgenden Leidenszeit unter, und selbst das kompositorische Schaffen setzte schließlich aus. Leuchtende Gaben des Geistes erstickten im Schutt des Krieges und im Elend des körperlichen Verfalls. Das tragische Geschick eines jungen deutschen Gelehrten und Musikers.

Schriften

Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien, Leipzig 1931, B. & H.

Josef Haydns sinfonisches Vermächtnis, Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Wolfenbüttel 1941, G. K. V.

Aufsätze in „Deutsche Musikkultur“: „Die Musik im großdeutschen Raum“, Jahrgang III/425, 1939, „Die Musikkultur des deutschen Barock“, Jahrgang V/29, 1940, „Das Barock Max Regers“, Jahrgang VI/143, 1941/2.

A u s g a b e n

O. di Lasso, Bußtränen des Hl. Petrus (Lagrima di S. Pietro), Das Chorwerk, Heft 34, 37, 41, Wolfenbüttel 1935/36, G. K. V.

O. di Lasso, Prophetæ Sibyllarum, Das Chorwerk, Heft 48, Wolfenbüttel 1937, G. K. V.

H. Ph. Telemann, Triosonate f. V., Va., Bc. (sog. Darmstädter Trio), Hannover 1940, Nagels Musikarchiv Nr. 151.

O. di Lasso, Die Klagen des Hiob (Sacrae Lectiones novem ex propheta Hiob), Berlin 1950, Merseburger.

K o m p o s i t i o n e n

Zwei Sätze für Streich-Trio d-moll op. 1, 1926; 6 Klavierstücke, op. 2, 1927; 5 Lieder für Sopr. und Kl. op. 3 (Klabund), 1929; 2 Gesänge für Sopr. und Kl. op. 4 (Rilke), 1929; Suite für Kl. g-moll op. 5, 1928; Partita für Fl. und Kl. h-moll op. 6, 1929; 2 Nachtlieder für Sopr., Fl. und Kl. (Dehmel, Rilke) op. 7, 1928; Schlaflied für Mirjam für Sopr., Fl., Va. und Kl. (Beer-Hofmann) op. 8, 1928; Kammersonate für Va. und Kl. e-moll, op. 9, 1929; Partita für V. und Kl. G-dur, op. 10, 1929; 5 Gedichte des Li Tai Pe für Sopr. und Kl. (Klabund), op. 11, 1929; 3 Gesänge für Sopr. und Kl. (St. George), op. 12, 1930; Kammer-sonate für Vc. und Kl. F-dur, op. 13, 1930; 2 Gesänge für Sopr. und Orgel, op. 14, 1938; 5 Lieder für Sopr. und Kl. (C. F. Meyer), op. 15, 1930; Variationen über ein eigenes Thema für Kl., op. 16, 1932; Geistliches Konzert für Alt, 2 V. und Orgel (Rilke), op. 17; Kammersonate für Oboe und Kl. h-moll, op. 18, 1930; Divertimento für 5 Blasinstr. Es-dur, op. 19, 1931; Musik zu Goethes „Satyros“ für Kammerorchester, op. 20, 1933; Toccata c-moll für Orgel oder 2 Kl., op. 21; 3 gemischte Chöre a cappella (M. Claudius, Gryphius, Terstaagen), op. 22, 1938; Sonatine für 3 Fagotte B-dur, op. 23, 1931; „Der Chiromant“ („Lord Savilles Verbrechen“), Oper in 3 Akten nach O. Wilde, op. 24, 1937—44; Bremische Serenade für Orch., op. 25, 1936; 2. Quintett für 5 Blasinstr. F-dur, op. 26, 1937; Kleine Suite für Fl. und Kl. F-dur, op. 27, 1944; Sonatine für Fl. und Kl. fis-moll, op. 28, 1944.

G E O R G K I N S K Y

VON ERICH H. MUELLER v. ASOW

Am 7. April 1951 verstarb im jüdischen Krankenhaus in Berlin-N der ausgezeichnete Musikinstrumentenkenner und Musikbibliograph Dr. Georg Kinsky an den Folgen eines Schlaganfalles, der ihn am Karfreitag ereilt hatte.

Kinsky war als Sohn eines Kaufmanns am 29. September 1882 in Marienwerder geboren. Dort besuchte er das Kgl. Gymnasium bis zur Prima-reife. 1898 kam er mit seinen Eltern nach Berlin, wo er die nächsten elf Jahre — abgesehen von einem halbjährigen Aufenthalt in Leipzig — verbringen sollte. Kinsky betätigte sich im Musikalienhandel und wissenschaftlichen Antiquariat und trieb nebenbei fleißig als Autodidakt musikgeschichtliche Studien. 1908 kam er als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an die Kgl. Bibliothek in Berlin zu Albert Kopfermann, der sich seiner besonders annahm. Kopfermanns Empfehlung hatte es Kinsky zu verdanken, daß er von Wilhelm Heyer als Leiter und Konservator an das Musikhistorische Museum in Köln berufen wurde. Am 1. Mai 1909

trat er sein Amt an, das er bis zur Auflösung des Museums im Jahre 1926 bekleidete. Den Weltruf, den die Heyersammlung besaß, verdankte sie nicht zuletzt dem außerordentlichen Spürsinn Georg Kinskys, der es verstand, mit den ihm zu Gebote stehenden reichen Mitteln eine der reichhaltigsten und wertvollsten Sammlungsstätten alter Musikinstrumente, Musiker-Autographen und alter theoretischer und praktischer Musikdrucke aufzubauen, von der nur durch die Munifizenz Henri Hinrichsens die Instrumentensammlung vollständig erhalten blieb und in den Besitz der Universität Leipzig gelangte. Nach dem Tode Heyers 1913 wurde die Sammlung nicht mehr erweitert. Kinsky fand daher Zeit, sich privaten Studien zu widmen, und übernahm 1921 einen Lehrauftrag für Instrumenten- und Notationskunde, Musikbibliographie und Editions-technik an der Universität Köln. Nachdem er noch als 32jähriger am Berliner Kultusministerium die sogenannte „Begabtenprüfung“ abgelegt hatte, wurde er Ende Februar 1925 zum Dr. phil. auf Grund einer Studie über „Rohrblatt-Instrumente mit Windkapsel“ promoviert. 1932 legte Kinsky seine Dozentenstelle nieder, um sich ganz seiner wissenschaftlichen Arbeit widmen zu können, die aber durch die späteren Judenverfolgungen sehr beschnitten wurde. So mußte denn Kinsky von Juli 1942 bis September 1944 zwangsweise als Flaschenspüler und Flascheneinsetzer (!) in den Opekta-Werken in Köln arbeiten. Als im Februar 1944 die Zwangsmaßnahmen gegen die „Mischehen“ einsetzten, verkaufte er seinen gesamten Besitz, darunter seine wertvolle Bibliothek und kostbare Musiksammlung, sowie seinen wissenschaftlichen Handapparat, den er sich in jahrzehntelanger Arbeit geschaffen hatte. Im September wurde er aus dem ihm zugewiesenen Einzelzimmer in ein „Barackenlager für Mischehen“ abgeschoben und von dort nach zwei Wochen der „Organisation Todt“ zum Straßenbau (!) in Thüringen übergeben. Als er im Oktober 1944 als Schwerkranker entlassen wurde, konnte er nicht mehr nach Köln zurückkehren, da inzwischen sein Zimmer und mit diesem seine letzte Habe ein Opfer der Bombenangriffe geworden war. Völlig mittellos übersiedelte Kinsky nun in eine Wohnlaube in Berlin-Mahlsdorf, wo er endlich im Mai 1945 wieder ein menschenwürdiges Unterkommen fand. Während der nationalsozialistischen Zeit arbeitete Kinsky an einem „Beethoven-Katalog“, dessen Bearbeitung ihm besonders durch die Förderung Hans Halms ermöglicht wurde. Das fast vollendete Werk, an dem Kinsky bis zum Gründonnerstag 1951 unermüdlich feilte, wurde vom Verlag Henle zum Druck angenommen und soll auf Wunsch des Verstorbenen von Hans Halm vollendet werden. Ebenso harret ein fast fertiger „Katalog der Autographen-Sammlung Floersheim-Koch“ noch der Drucklegung.

Kinskys Hauptarbeitsfeld war neben der Musikbibliographie die Instrumentenkunde, in der er als ein hervorragender Sachkenner galt. Ebenso war er ein versierter Fachmann auf dem Gebiete der Autographenkunde und Musiker-Ikonographie. Seine Veröffentlichungen aus den genann-

ten Gebieten zeichnen sich durch saubere Arbeit und große Gründlichkeit aus. Seine Kataloge der Heyer-Sammlung, seine „Musikgeschichte in Bildern“, seine Ausgabe der Briefe Glucks an Kruthoffer gehören zum eisernen Bestande jeder Musikbibliothek und werden noch viele Jahrzehnte von dem Wissen und Können Georg Kinskys zeugen, der zu den ernstesten Forschern auf seinen Gebieten zählte. Die nachfolgende Bibliographie seiner Veröffentlichungen soll einen Überblick über das fruchtbare Schaffen Kinskys geben, der sich als stets hilfsbereiter Kollege und Förderer der jungen Musikwissenschaftler erwiesen hat.

Verzeichnis der Schriften von Georg Kinsky

Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente (Musikhistor. Museum v. Wilh. Heyer, Cöln). Hrsg. vom Besitzer des Museums, Wilh. Heyer, Cöln. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. Kl. 8°. 250 S. und 16 Taf.

Musikhistorisches Museum Wilh. Heyer in Cöln. Katalog

- Bd. I: Besaitete Tasteninstrumente
- Bd. II: Zupf- und Streichinstrumente
- Bd. IV: Musik-Autographen

Hrsg. vom Besitzer des Museums, Wilh. Heyer, Cöln. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, 1912 und 1916. Lex.-8°. 478 S. und 69 Taf.; 718 S. m. Abb., eingedr. Faks. und Taf.; XXXI, 870 S. 1 Bl. 32 S. Notenbeilagen und 65 Taf.

Glucks Briefe an Franz Kruthoffer. Mit 1 Bildn. und 1 Faks. Wien, Ed. Strache, 1927. 8°. 79 S.

Musiker-Autographen aus der Sammlung Heyer in Köln. Versteigerung am 6./7. 12. 1927. Beschreibendes Verzeichnis. Berlin, K. E. Henrici & L. Liepmannsohn (1927). 4°. 128 S. und 16 Taf.

Musikbücher, Praktische Musik und Musiker-Autographen aus der Sammlung Wilh. Heyer in Köln. Versteigerung 9./10. 5. 1927. Beschreibendes Verzeichnis. Berlin, L. Liepmannsohn & K. E. Henrici (1927). 4°. 115 S. und 19 Taf.

Musiker-Autographen aus der Sammlung Wilh. Heyer in Köln.

(Dritter Teil) Versteigerung am 29. 9. 1927.

(Vierter und letzter Teil) Versteigerung am 23. 2. 1928.

Beschreibendes Verzeichnis. Berlin, K. E. Henrici & L. Liepmannsohn (1927, 1928). 4°. 74 S. und 10 Taf.; 67 S. und 1 Taf.

Geschichte der Musik in Bildern. Unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929. XV, 364 S. mit 1560 Abb. und farb. Taf. Auch mit englischem, französischem und italienischem Text.

Franz Schubert und andere Meister der Romantik in Erst- und Frühausgaben. Geleitwort. Katalog 37 der M. Lengfeldschen Buchhandlung, Köln 1930. 8°. IV, 100 S.

Die Handschriften von Beethovens Egmont-Musik. Wien, H. Reichner, 1933. 8°. 4 Bl.

Die Originalausgaben der Werke Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie. Wien, H. Reichner, 1937. 8°. 134 S.

N. Paganini, 4 nachgelassene Kompositionen für Violine und Klavier. Wien, Universal-Edition [1927].

J. S. Bach, Präludium und Fuge (h-moll) für Orgel (Faks.-Ausgabe). Wien, Universal-Edition [1927].

F. Schubert, Quartett für Flöte, Gitarre, Viola und Violoncell. München, Drei Maskenverlag, 1926. [Bearb. v. W. Matiegka, op. 21!]

*

Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartien in Bachschen Werken. In AMZ. 36, 49.

L'année de la mort de Hans Ruckers. In *Le Guide musicale*. 57, 43.

Die Autographensammlung des Heyermuseums in Köln. In *Rhein. M.- und Theaterztg.* 14, 43.

Ein neuentdecktes Lied von Beethoven. In AMZ. 40, 2.

Ein unbekanntes Gedicht von Peter Cornelius. In *Rhein. M.- und Theaterztg.* 18, 7/8.

Zur Bläserserenade in Es-dur von W. A. Mozart. Eine Richtigstellung. In AMZ. 42, 16.

Hans Richter. In *Rhein. M.- und Theaterztg.* 17, 51/52.

Ein Künstlerbrief Anton Rubinsteins. In *Rhein. M.- und Theaterztg.* 17, 41/42.

Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten. In *ZfMw.* 2, 2.

Von Beethovens Handschriften und Manuscripten. In *Rhein. M.- und Theaterztg.* 21, 24/25.

Ungedruckte Briefe Beethovens. In *ZfMw.* 2, 7. [An Chelard, 16. 8. 1828; an Wildfeger, o. Dat.; an Joseph Bernard, 19. 8. (1819), o. Dat., o. Dat. (vor 17. 9. 1819); an Griesinger, ca. 20. 6. 1822; an Franz Brentano, Baden, 13. 9. 1822.]

Zur Geschichte der Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik. In *ZfM.* 1. Märzheft 1920.

Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit u. Gegenwart. In *JbP.* 1920.

Randnoten z. Katalog d. neuen Wiener Instrumentenmuseums. In *ZfMw.* 4, 3.

Daniel Tobias Faber. In *ZfI.* 42, 23/24.

Ein Brief Jos. Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach. In *Bach-Jb.* 1921.

Vergessene Musikinstrumente. In *Illustr. Ztg.* Leipzig, 30. 11. 1922.

Das musikhistorische Museum in Köln. In *ZfM.* 90/5.

Beiträge zur Tielke-Forschung. In *ZfMw.* 4, 11/12.

Hans Haiden. Der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks. In: *ZfMw.* 6, 4/5.

C. Sachs, Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatl. Hochschule für Musik zu Berlin. [Besprechung.] In *ZfMw.* 6/9.

Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. [Diss. Köln.] In *AfMw.* 7, 253—96.

C. Moreck, Die Musik in der Malerei. [Besprechung.] In *ZfMw.* 7, 9/10 und *ZfM.* 93, 2.

Glucks Reisen nach Paris. In *ZfMw.* 8, 9/10.

Zur Echtheitsfrage des Berliner Bachflügels. In *Bach-Jb.* 1924.

Die Musikinstrumentensammlung des musikhistorischen Museums in Köln. In *Dtsche. Musikerztg.* 56, 1.

Briefe Stradivaris. In *Die Geige und verwandte Instrumente.* 2, 1.

Ungedruckte Briefe C. M. v. Webers. In *ZfM.* 93, 6 ff.

- Beethoven und das Hammerklavier. In Rhein. M.- und Theaterztg. 28, 11/12 f. Die Versteigerung der Musikerhandschriften aus dem Musikhistorischen Museum von Wilh. Heyer. In ZfMw. 9, 5 und ZfM. 94, 3.
- Th. Frimmel, Beethoven-Handbuch. [Besprechung.] In ZfMw. 9, 6.
- Ein Brief Caroline v. Webers. In ZfM. 95, 7/8.
- Beethoven och Flöjturet. In Musik-Kultur, Stockholm, 4, 1.
- Une lettre inédite de F. A. Boieldieu. In L'opéra comique, Paris, 2, 3.
- Mozart-Handschriften. In Dtsche. Musikerztg. 60, 41.
- 100jähriges Bestehen des Hauses Heckel. In ZfM. 98, 4.
- Ein Schütz-Fund. In ZfMw. 12, 9/10.
- Nochmals: Die Viola pomposa. In ZfMw. 13/6.
- Mozart-Anheisser: Il Rè Pastore. [Besprechung.] In ZfMw. 13, 8.
- Schröder, Verzeichnis der Musikinstrumentensammlung Braunschweig. [Besprechung.] In ZfM. 98, 4.
- Grove, Dictionary of Music and Musicians. [Besprechung.] In ZfMw. 13, 11/12.
- Franz Schuberts Gitarren-Quartett. In Viertes Rheinisches Kammermusikfest im Brühler Schloß (Köln-Lindenthal) 1925 (Lisureb-Druckerei) [Programmbuch] — Der Gitarrefreund, 31, 9/10 — ZfMw. 14, 11/12. [Das Werk ist eine Bearbeitung von W. Matiegka, op. 21!]
- Beethovens Erstdrucke bis 1800. In Philobiblon, Wien, 3, 8.
- Haydn und das Hammerklavier. In ZfMw. 13, 9/10.
- Haydns Kunst der Orchesterbehandlung. In Dtsche. Musikerztg. 63, 13 u. 14.
- Ein Schlußwort über die Viola pomposa. In ZfMw. 14, 3.
- P. Hirsch und K. Meyer: Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. [Besprechung.] In ZfMw. 14, 6.
- Aus Forkels Briefen an Hoffmeister & Kühnel. In JbP. 1932.
- Zeitgenössische Goethe-Vertonungen. In Philobiblon, Wien, 5, 3 und 4.
- Der Streicherflügel im Weimarer Goethehaus und andere Musikinstrumente aus dem Goethekreis. In ZfI. 52, 18.
- Musikbibliotheken. In Philobiblon, Wien, 6, 2.
- Zu Händels Briefen an Telemann. In ZfMw. 15, 1.
- Zur Bibliographie der Mozart-Drucke. In ZfMw. 15, 4.
- Zu Beethovens Heiligenstädter Testament. In Schweizer. Mztg. 74, 14/15.
- Neue Kataloge von Musikinstrumentensammlungen. [Besprechung.] In ZfMw. XVI, 435—38.
- Die Urschriften Bachs und Händels. In Philobiblon, Wien, 8, S. 109—22.
- Berühmte Opern, Ihre Handschriften und Erstdrucke. In Philobiblon, Wien, 8, S. 363—94.
- Ein unbekanntes Fantasiestück Robert Schumanns. In Schweizer. Mztg. 75, S. 769—75.
- Pedalklavier oder Orgel bei Bach? In AMI. 8, S. 158—61.
- Zur Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlaß. In Neues Beethoven-Jb. VI, S. 67—86.
- Die Geschäftskarte eines alten holländischen Blasinstrumentenmachers. [Betr. Richard Halka und Coenraad Rykel, Amsterdam.] In ZfI. 56, S. 120—21.
- Mozarts handschriftlicher Nachlaß. In Schweizer. Mztg. 76, S. 435—41.
- Das verschollene Manuscript von Haydns 1. Londoner Symphonie. In Gerd Rosen, Auktion XV. April 1951 (Berlin) S. 11 f.

TONMESSUNGEN AN FÜNF OSTAFRIKANISCHEN KLIMPERN

VON KURT REINHARD

Die nachfolgende Abhandlung sollte ursprünglich einem Buche über die Klimpern von Georg Neuner als Anhang beigefügt werden, dessen Veröffentlichung im Bäßler-Archiv 1939 nicht mehr zustande kam. Sie wurde 1948 in die Festschrift für Carl-W. Günther aufgenommen, die ebenfalls nur Manuskript blieb.

Um sich bei der Untersuchung exotischer, im Lande selbst nicht theoretisch fixierter Tonsysteme nicht allein auf die zufälligen Intonationen während einer phonographischen Aufnahme stützen zu müssen, zog die Vergleichende Musikforschung stets gerne Instrumentalstimmungen zum Vergleich heran. Es versteht sich von selbst, daß auch der Genauigkeit entsprechender Messungen Grenzen gesetzt sind, sofern man nicht die Möglichkeit hat, Untersuchungen an Ort und Stelle vorzunehmen. Abgesehen von der natürlichen Verstimmung aller Chordophone und ebenso abgesehen von den unterschiedlichen Anblasmöglichkeiten der Aërophone, ist auch zumindest für die hölzernen Idiophone, die sich in unseren Museen befinden, Vorsicht geboten. Wenn möglich, wählt man darum am besten Selbstklinger, deren Klangkörper aus Metall bestehen.

Zu ihnen gehört auch ein der Forschung bisher unbekannt gebliebener Typ der afrikanischen Zanza, dessen Metallzungen nicht — wie sonst üblich — verschiebbar¹, sondern unverrückbar sind. Die Lamellen dieser Klimpern bestehen nämlich aus einem dünnen, frei schwingenden Teil sowie aus einem verdickten, scharfwinklig abgebogenen und in den Resonanzkörper eingelassenen Fuß. Für die hier veröffentlichten Messungen standen fünf Exemplare der Wamuera (Ostafrika) aus der inzwischen in das Münchener Instrumentenmuseum überführten Privatsammlung Georg Neuners zur Verfügung². Als Meßinstrument diente ein Appuntesches Gerät.

Alle fünf Klimpern haben je sieben Zungen, die von der mittleren tiefsten Zunge nach beiden Seiten hin immer höher gestimmt sind. Von ihnen sind sechs zu einer Leiter innerhalb einer Oktavgrenze vereinigt, der restliche Ton ist entweder unter oder über die Oktavbegrenzung gelegt. Bei Berücksichtigung dieses Prinzips lassen sich die fünf Instrumente in zwei Gruppen (A und B) einteilen.

Bei Gruppe A (Klimpern 1, 2 und 3) ist Zunge 3³ unterer und Zunge 7 oberer Oktavton, dazu tritt die Mittelzunge als Unterton. Zwischen den

¹ An Exemplaren mit verschiebbaren Zungen sind Messungen bereits vorgenommen worden. Deren Ergebnisse können aus naheliegenden Gründen nicht als verbindlich angesehen werden. Vgl. S. Baglioni, Ein Beitrag zur Erkenntnis der natürlichen Musik („Globus“ 98, 1910, S. 249 ff.) und H. Husmann, Marimba und Sansa der Sambesukultur (Zeitschrift f. Ethnologie 68, 1936, S. 197 f.).

² Sie trugen dort, der hier gewählten Reihenfolge entsprechend, die Inventarnummern 9—113, 9—112, 9—112a, 9—110 und 9—111.

³ Die Zungen in spielfertiger Lage des Instruments von links gezählt.

Zungen 1 und 2, 5 und 6, 6 und 7 liegt je ein Quartintervall. Die Oktavaufteilung ergibt eine pentatonische Reihe mit folgenden Schritten: klein—klein—groß—klein—groß. Ich sage absichtlich nicht Ganzton und kleine Terz, da, wie die Zahlen nachher zeigen werden, das gewollte Intervall nicht immer richtig getroffen ist, sondern manchmal dem nächst größeren bzw. kleineren näher liegt. Der Eindruck ist aber dennoch der einer in der angegebenen Weise pentatonisch aufgeteilten Oktave. Der Unterton ist entweder leitereigen (groß) oder noch größer, was durch seine kadenzierende Funktion zu erklären ist⁴. In dieser pentatonischen Reihe erscheint auch die Quinte (klein + klein + groß). Sie ist bei den ersten beiden Klimpfern ziemlich rein, woraus sich schließen läßt, daß bei der Abstimmung neben der Oktave auch die Quinte zuerst berücksichtigt wurde und als Gerüst diente.

Bei Gruppe B (Klimpern 4 und 5) bilden 4. und 1. Zunge die Oktavtöne, während Zunge 7 als Überton dazutritt. Die pentatonische Reihe der Klimper 4 sieht folgendermaßen aus: groß—klein—klein—klein—groß und die der Klimper 5 so: groß—klein—groß—klein—klein. Zu beiden kommt der Überton als kleiner, also nicht leitereigener Schritt.

Die bisherigen Feststellungen lassen sich schon durch den reinen Gehöreindruck machen. Nun folgen die Tafeln der Messungsergebnisse. Bei jeder Klimper sind die Maße erst in der Ordnung, wie sie das Instrument selber zeigt, dann in der daraus gebildeten Leiter wiedergegeben. Unter den Nummern der Zungen folgen die Schwingungszahlen in Hertz, dann die unserer Leiter etwa entsprechenden Töne, danach die Umrechnungen in Cents (nach Ellis), ausgehend von dem jeweiligen Grundton der Reihe, und zuletzt die Intervalle sowie deren Abweichungen von den reinen Intervallen⁵. Die Bezeichnung mit unseren Notennamen geschieht, um die entsprechenden Intervalle sofort ersehen zu können, vor allem aber, um die ganze Leiter unmittelbar tonlich vor Augen zu haben; dabei wurde nur der Grundton mit unserer Stimmung (a = 435 Hertz) verglichen, während die übrigen Stufen nur nach ihrem gegenseitigen Verhältnis angegeben sind.

Klimper 1 — Gruppe A

Anordnung am Instrument

Zunge	1	2	3	4	5	6	7
Hertz	480	357	276	224	310	417	554
Ton, etwa	ces''	ges'	des'	heses	es'	as'	des''
Cents	958	446	0	—361	201	714	1206
Intervall in Cents	512	446	361		513	492	
Abweichung	q + 14	q — 52	T — 25		q + 15	q — 6	

⁴ Beim Gesang werden die Kadenzuntertöne ja häufig auch zu groß genommen.

⁵ H = Halbton (15 : 16), g = kleiner Ganzton (9 : 10), G = großer Ganzton (8 : 9), t = kleine Terz (5 : 6), T = große Terz (4 : 5), q = Quarte (3 : 4) und Q = Quinte (2 : 3).

Leiterbildung

Zunge	4	3	5	2	6	1	7
Hertz	224	276	310	357	417	480	554
Ton, etwa	heses	des'	es'	f'/ges'	as'	b'/ces''	des''
Cents	-361	0	201	446	714	958	1206
Intervall in Cents	361	201	245	268	244	248	
Abweichung	T-25	G-3	G+41	t-47	G+40	G+44	

Bei der Stimmung wurde vermutlich folgender Weg eingeschlagen: Vom Grundton des' zur Oktave des'' (+6 Cents) und zur Quinte as' (+12 C) und von as' zur Unterquarte es' (+15 C). Dieses Gerüst es'-as'-des'' liegt auf der rechten Seite des Instruments. Ziemlich genau in die Mitte der oberen Quarte legte man den Ton b'/ces'', zu dem wiederum eine Quarte (+14 C) nach unten gebildet wurde. Diese beiden Zwischentöne b'/ces'' und f'/ges' liegen auf der linken Seite des Instruments. Der Unterton heses ist ganz unabhängig von den anderen Stufen. Deshalb ist in der ersten Tafel auch nur sein Verhältnis zu dem Grundton des' angegeben.

Klimper 2 — Gruppe A

Anordnung am Instrument

Zunge	1	2	3	4	5	6	7
Hertz	532	389	309	268	349	463	615
Ton, etwa	c''/des''	g'	es'	des'	f'	b'	es''
Cents	940	398	0	-247	210	700	1191
Intervall in Cents	542	398	247		490	491	
Abweichung	q+44	T+12	G+43		q-8	q-7	

Leiterbildung

Zunge	4	3	5	2	6	1	7
Hertz	268	309	349	389	463	532	615
Ton, etwa	des'	es'	f'	g'	b'	c''/des''	es''
Cents	-247	0	210	398	700	940	1191
Intervall in Cents	247	210	188	302	240	251	
Abweichung	G+43	G+6	g+6	t-13	G+36	G+47	

Grundton es', dazu Quinte b' (-2 C) und Oktave es'' (-9 C), zu b' Unterquarte f' (-8 C). Die beiden restlichen Töne wurden unabhängig voneinander in die beiden Quartan gelegt, c''/des'' annähernd in die Mitte zwischen b' und es'' und g' als Ganzton über f'. Auch hier befindet sich wieder rechts das Gerüst, zu dem die beiden linken Zungen in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt wurden. Der Unterton ist etwa Unteroktave zu des'' (-13 C).

Klimper 3 — Gruppe A

Anordnung am Instrument

Zunge	1	2	3	4	5	6	7
Hertz	383	291	226	187	267	353	465
Ton, etwa	g'	d'	b	g	c'	f'	b'
Cents	913	438	0	-328	288	776	1249
Intervall in Cents	475	438	328		488	473	
Abweichung	q-23	T+52	t+13		q-10	q-25	

Leiterbildung

Zunge	4	3	5	2	6	1	7
Hertz	187	226	267	291	353	383	465
Ton, etwa	g	b	c'	d'	f'	g'	b'
Cents	-328	0	288	438	776	913	1249
Intervall in Cents	328	288	150	338	137	336	
Abweichung	t +13	t -27	g -32	t +23	H +26	t +21	

Diese Klimper wurde vermutlich von dem oberen Oktavton b' aus gestimmt: zuerst die Unterquarte f' (-25 C) und zu dieser die weitere Unterquarte c' (-10 C). In die Quartan legte man zwei Zwischentöne g' und d', die zu ihren nächstoberen Tönen jeweils eine kleine Terz bilden und wohl als Quartintervall (-23 C) gedacht sind. Der eigentliche Grundton b wurde etwas zu tief genommen, vielleicht um eine Schwebung zu erreichen, wie ja vergleichsweise auch beim Stimmen von Glocken des besseren Klanges wegen das Sekundintervall gerne verschärft wird. Der Unterton g ist leitereigen.

Klimper 4 — Gruppe B

Anordnung am Instrument

Zunge	1	2	3	4	5	6	7
Hertz	554	429	330	276	373	475	620
Ton, etwa	cis''	gis'/a'	e'	cis'	fis'	ais'	dis''
Cents	1206	763	309	0	521	940	1401
Intervall in Cents	443	454	309	521	419	461	
Abweichung	q -55	q -44	t -6	q +23	T +33	q -37	

Leiterbildung

Zunge	4	3	5	2	6	1	7
Hertz	276	330	373	429	475	554	620
Ton, etwa	cis'	e'	fis'	gis'	ais'	cis''	dis''
Cents	0	309	521	763	940	1206	1401
Intervall in Cents	309	212	242	177	266	195	
Abweichung	t -6	G +8	G +38	g -5	t -49	G -9	

Dieser Leiter liegen zwei Tetrachorde zu Grunde. Da hier, wie bei der Tetrachordbildung üblich, melodische Gesichtspunkte im Vordergrund standen, ist die untere Quarte cis'-fis' zu groß geraten (+23 C), aus dem gleichen Grunde wählte man auch für das Bindeglied fis'-gis' einen starken Ganzton. Um trotzdem die Oktave zu erreichen, mußte die obere Quarte gis'-cis'' gekürzt werden (-55 C). In die Tetrachorde wurden e' als großer und ais' als kleiner Schritt zu ihren jeweiligen Grundtönen eingelegt. Der Überton ist nicht leitereigen.

Klimper 5 — Gruppe B

Anordnung am Instrument

Zunge	1	2	3	4	5	6	7
Hertz	558	445	336	285	385	500	622
Ton, etwa	d''	a'/b'	f'	d'	g'	c''	e''
Cents	1163	772	285	0	521	973	1352
Intervall in Cents	391	487	285	521	452	379	
Abweichung	T +5	q -11	t -30	q +23	q -46	T -7	

Leiterbildung							
Zunge	4	3	5	2	6	1	7
Hertz	285	336	385	445	500	558	622
Ton, etwa	d'	f'	g'	a'/b'	c''	d''	e''
Cents	0	285	521	772	973	1163	1352
Intervall in Cents	285	236	251	201	190	189	
Abweichung	t—30	G+32	G+47	G—3	g+8	g+7	

Hier liegen die Verhältnisse schwieriger. Vielleicht wurde nach dem gleichen Verfahren wie bei Klimper 4 vorgegangen, wofür das ebenfalls zu große untere Tetrachord und das große Bindeglied g'—a'/b' sprechen. Noch wahrscheinlicher ist eine primär stufenweise, melodische Stimmungsfolge, da Konsonanzen wenig beachtet sind und die anfänglich starken Intervalle nach oben zu immer kleiner werden.

Als wichtigstes Ergebnis der vorliegenden Untersuchungen ist die Erkenntnis anzusehen, daß die Wamuera offensichtlich die Konsonanz als einen wesentlichen Bestandteil ihres Musizierens bevorzugen und sie gleichzeitig zum Ausgangspunkt für die Bildung pentatonischer Skalen machen. Daß diese Haltung, die sich der rhythmischen Grundveranlagung der Neger inzwischen vielenorts beigegeben hat, auch folgerichtig zu mehrstimmiger Praxis geführt hat, geht aus Reiseschilderungen hervor, die besagen, daß man auf der Klimper meist zweistimmig, oft sogar dreistimmig musiziert. Die Zanza ist ja tatsächlich hierzu prädestiniert, sie kann aber — und das förderte vermutlich ihre Beliebtheit — ebenso rhythmisch exakt gehandhabt werden. Beim Spiel werden mit den beiden Daumen je zwei Zungen angerissen. Damit dabei aber sinnvolle Zusammenklänge entstehen, traf man wohl überhaupt die zunächst so unverständliche Anordnung der Lamellen. So liegen beispielsweise bei den Instrumenten der Gruppe A am linken Ende eine und am rechten Ende zwei Quarten (Klimper 1: es-as, ges-ces und as-des), die ein organales Spiel ermöglichen.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

FRANCESCO CORBETTA UND DAS GENERALBAß-SPIELEN

VON MAX SCHULZ

Wer heute den Generalbaß spielt, geht etwa von Bach oder Telemann aus. Vor allem die Tasteninstrumente scheinen die Frage sehr einfach, vielleicht zu einfach anzufassen. Gewöhnlich wird der Baß gespielt und werden die angegebenen Akkorde mit der rechten Hand gegriffen. Wer sehr genau spielen will, setzt eine Gambe oder ein Cello an, um den Baß noch dicker zu unterstreichen.

An die Zupfinstrumente denkt niemand. Wir wissen nichts darüber, was die Lauten, die Theorben und die Gitarren gespielt haben. Nur daß sie in reichlichem Maße verwandt worden sind, ist bekannt. Daß die Instrumente nur den Baß des Continuo gegriffen haben, ist ungewiß. Bekanntlich ist Sylvius Weiß zu der ersten Aufführung einer Fuxschen Oper nach Prag gefahren und hat dort im Generalbaßkörper mitgespielt. Es ist ausgeschlossen, daß Sylvius Weiß nur beauftragt war, den Generalbaß mit einigen Akkorden zu spielen. Gerade Sylvius Weiß war als Extemporaneus berühmt und wird seine Stimme sehr selbständig gespielt haben.

Hier liegt eine Unklarheit, ja vielleicht ein Geheimnis vor. Was haben die Zupfinstrumente gespielt? Wahrscheinlich wird es Notierungen geben; sie sind aber noch unbekannt und für die meisten unzugänglich, weil sie in Tabulaturen geschrieben sind, in die man sich hineinlesen muß. Ein glücklicher Zufall ermöglichte mir die Beschäftigung mit dem Werk von Corbetta, *La Guitarre, Royale, 1670*. Corbetta war ein berühmter Gitarre-Spieler, der in England und in Frankreich gewirkt hat. Nach seiner Vorrede traf er in Paris mit dem Opernmeister Ludwigs XIV., Lulli, zusammen. Er erzählt, daß er für ein Werk Lullis eine Eingangsmusik für mehrere Gitarren geschrieben habe, die anscheinend auch aufgeführt worden ist. Sein Buch enthält sehr bemerkenswerte Suiten. Am Schluß aber fügt er Aufstellungen und Anweisungen bei, um Akkorde spielen zu können. Dazu führt er Begleitungen an, in denen der Gitarre-Part zu einem Basse ausgeführt ist, offenbar so wie Corbetta sich das Spielen dachte und wie es damals auf der Gitarre gespielt wurde. Ausgegangen wird von Akkorden, wie sie für die üblichen Colpi, d. h. für ein Durchstreichen über 5 Saiten, gebraucht wurden. Chromatische Veränderungen werden berücksichtigt. Endlich folgen die Aussetzungen von bezifferten Bässen. Dabei — scheint es — hat die Gitarre den Baß nicht gespielt. Sie gibt eine harmonische Untermalung, während der Baß seine eigene Linie darstellt. In großem Umfange wird von den Colpi — dem Durchstreichen von oben nach unten und von unten nach oben — Gebrauch gemacht. Nur der harmonische Untergrund wird gegeben. Die Beilagen enthalten eine Corbettasche Akkord-Skala. Die Notation ist in der damals üblichen abgekürzten Gitarreschrift aufgeführt und der Deutlichkeit wegen in moderne Notenschrift überschrieben worden. Eine Beilage ist ein Teil einer Sarabande, die der Verfasser als Tombeau — ein Gedenkblatt für eine verstorbene Prinzessin — bezeichnet. Die Bezeichnungen □ und ∨ geben die Colpi, das Durch-

streichen von der tiefsten zur höchsten Saite nach einem Muster wieder, das Zuth und Koczirz¹ in einer Veröffentlichung der Gitarre-Komposition des Grafen Logy angeführt haben. Es sind mächtige Akkord-Griffe, wie sie von einem guten Spieler mit einiger Mühe gegriffen werden können. Wer die Gitarre zum Generalbaßspielen verwenden will, wird gut tun, das Beispiel Corbettas nachzuahmen, um eine ähnliche zeitgetreue Wiedergabe zu erzielen.

¹ Graf Logy, Ausgewählte Gitarrenstücke, bearbeitet von Josef Zuth, Wien, Verlag von Anton Goll.

MARGINALIA BACHIANA

VON ALFRED DURR

I.

Noch immer wird im Bachschrifttum gelegentlich mit der Möglichkeit gerechnet, Bach habe bei seinem Leipziger Aufenthalt im Dezember 1717 seine Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Nr. 61) aufgeführt und sich bei dieser Gelegenheit den Gang des Leipziger Gottesdienstes auf die Innenseite des Partiturerschlages notiert.¹ Daß diese Annahme unmöglich zutreffen kann, zeigt folgende Überlegung:

Der 1. Adventssonntag fiel im Jahre 1717 auf den 28. November. Zu dieser Zeit befand sich Bach noch in Weimar in Arrest. Erst am 2. Dezember wird er entlassen,² und am 16. Dezember finden wir ihn in Leipzig zur Prüfung der Pauliner-Orgel.³ Selbst wenn nun Bach von Weimar aus unmittelbar nach der Haftentlassung nach Leipzig reiste, so kam er zu einer Kantatenaufführung doch zu spät, denn in der Adventszeit — den 1. Advent ausgenommen — schwieg dort die hohe Musik.

Wenn also Bach diese Kantate überhaupt vor 1723 in Leipzig musizierte, dann am ehesten 1722.⁴ Im Jahre 1717 jedenfalls nicht.

II.

In J. S. Bachs Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht“ (Nr. 197) finden sich insgesamt 3 Arien, deren letzte beide Parodien aus der Kirchenkantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Nr. 197a) darstellen; die erste, deren Musik offenbar nicht entlehnt ist, lautet im Text:

Schläfert allen Sorgenkummer
In den Schlummer
Kindlichen Vertrauens ein.
Gottes Augen, welche wachen
Und die unser Leitstern sein,
Werden alles selber machen.

Vergleichen wir diesen Text mit der Arie BWV 249a, Nr. 7

Wieget euch, ihr satten Schafe,
In dem Schlafe
Unterdessen selber ein.
Dort in jenen tiefen Gründen,
Wo schon junge Rasen sein,
Wollen wir euch wiederfinden.

und ihren beiden Parodien BWV 249b, Nr. 5 und 249, Nr. 7

Senket euch nur ohne Kummer	Sanfte soll mein Todeskummer
In den Schlummer,	Nur ein Schlummer,
Ihr entschlafnen Götter ein.	Jesu, durch dein Schweißstuch sein.
Flemmings Feier, die erschienen,	Ja, das wird mich dort erfrischen
Wo ich muß zugegen sein,	Und die Zähnen meiner Pein
Hab ich jetzo zu bedienen.	Von den Wangen tröstlich wischen.

so wird auf den ersten Blick deutlich, daß auch diese Arie in der Absicht gedichtet wurde, sie der Musik aus BWV 249 (a, b) zu unterlegen. Bach hat

¹ So z. B. Bach-Jahrbuch 1940—1948, S. 129, und „Musikforschung“ Jg. IV (1951), S. 252.

² Entsprechend der Notiz Theodor Benedikt Bormanns, Thür. Staatsarchiv, Weimar, Bl. 66b anno 1717.

³ A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs III, Leipzig 1941, S. 9.

⁴ So Bernhard Friedrich Richter, Bach-Jahrbuch 1905, S. 57 f.

aber — vielleicht weil er unvorhergesehenerweise noch genügend Zeit zur Verfügung hatte — eine originale Musik dazu geschrieben! Das muß uns als Warnung dienen. Nicht in jedem Falle können wir bei Ähnlichkeit der Texte mit Sicherheit auf das Vorliegen einer Parodie schließen, wo die Musik des einen Satzes (oder beider) verschollen ist. Mit der — wenn auch schwachen — Möglichkeit, daß der Satz später doch neu komponiert wurde, muß in derartigen Fällen (z. B. der Markus-Passion) gerechnet werden⁵.

III.

In den Stimmen der Kantate „Christen, ätzt diesen Tag“ (Nr. 63)⁶ findet sich auf der Rückseite der Alt-Dublette der Anfang einer Baßstimme (die Überschrift „Basso“ wurde später durchstrichen und durch die Beischrift „Alto“, die sich auf die umstehende Seite bezieht, ersetzt), von der, soweit bekannt, bisher noch keine Notiz genommen wurde. Sie lautet:

5

20

30

40

45

65

⁵ Anders liegt der Fall natürlich, wenn sich aus der Musik eines späteren Werkes deutliche Anhaltspunkte für ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem früheren Text gewinnen lassen.

⁶ BB Mus. autogr. Bach St 9, z. Zt. in treuhänderischer Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, für deren freundliches Entgegenkommen hier verbindlichst gedankt sei.

The image shows a musical score for a bass clef instrument. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), then changes to a bass clef. The second staff is labeled with measure numbers 70 and 75. The third staff continues the melody. The fourth staff is labeled with measure number 85. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and phrasing slurs.

Der Komponist des zugehörigen Werkes ist mir nicht bekannt; vielleicht ist jedoch diese Veröffentlichung geeignet, hier weiterzuführen. Sicher scheint hingegen, daß es sich um den Beginn einer Messe handelt. Darauf deutet die Tatsache, daß sich die Worte „Kyrie, Kyrie eleison...“ usw. ohne jede Schwierigkeit unterlegen lassen (vgl. auch T. 45 ff.), ferner die Ähnlichkeit mit der h-moll-Messe und auch andern Messen der Zeit, die erkennen läßt, daß die ersten 5 Takte einer homophonen Tutti-Eröffnung zugehören dürften, während ab T. 6 ein fugierter Teil beginnt, wie das Auftreten des Themas als Dux (T. 27 ff. und 38 ff.) und als Comes (T. 18 ff. und 41 ff.) beweist. Die TT. 52 bis Schluß stellen die Wiederholung von T. 6 ff. dar. Ob sie wirklich noch zur Komposition gehören oder bereits Schreibversehen des Kopisten sind (der Anlaß zur fragmentarischen Überlieferung), bleibe dahingestellt. Immerhin liegt es nahe, das 1. Kyrie mit T. 51 enden zu lassen und die Takte 52 ff. dann evtl. — nach einem solistisch musizierten Christe — dem 2. Kyrie zuzuweisen.

Betrachten wir nun noch den Überlieferungsbefund! Die Handschrift ist kein Autograph J. S. Bachs. Das Papier zeigt in Übereinstimmung mit der Mehrzahl der übrigen Stimmen der Kantate 63 das bei Spitta II, S. 788, abgebildete Wasserzeichen, das ich (entgegen Spitta) der Weimarer Zeit Bachs zuweisen konnte.⁷ Ob jedoch auch Kantate 63 aus der Weimarer Zeit stammt, ließ sich nicht mit Sicherheit beweisen. Immerhin besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß Bachs Aufführung des vorliegenden Kyrie in die Zeit um 1708—1717 fällt. Das wird bestärkt durch die tiefe Lage des Basses, die auf die in Weimar übliche Notierung für Chorton schließen läßt (zweimaliges Erreichen des E, das z. B. in der gesamten h-moll-Messe zur zweimal verlangt wird), sowie die altertümliche Schreibung des b anstelle des Auflöszeichens. Gleichviel, ob wir hier das Fragment einer verschollenen Komposition Bachs oder aber — was wahrscheinlicher ist — die eines anderen Meisters vor uns haben, muß die Tatsache, daß Bach sie kannte, offenbar auch aufführte, im Hinblick auf die h-moll-Messe von Interesse für uns sein. Weisen doch nicht allein der formale Aufbau, sondern auch Rhythmik und Melodik (der ersten 6 Töne) des Fugenthemas deutliche Beziehungen zum Eingangsschor dieses Großwerks auf.

⁷ In meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Diss. Göttingen 1950.

DIE BESETZUNG DES „CORNO“ BEI JOH. SEB. BACH VON GEORG KARSTÄDT

Die Besetzung der mit „Corno“ bezeichneten Stimmen im Kantatenwerk Joh. Seb. Bachs hat zu erneuter Mißdeutung Anlaß gegeben. Curt Sachs wollte im „Reallexikon der Musikinstrumente“ unter dieser Bezeichnung allgemein ein Horninstrument verstanden wissen, wozu er auch den Zinken rechnet. Nach genauer Untersuchung aller Hornstimmen bei Bach besteht jedoch kein Zweifel, daß unter „Corno“ nur das Naturhorn verstanden werden kann. Trotz dieser eindeutig belegten Feststellung in meiner Dissertation¹ glaubt W. Neumann im Vorwort des „Handbuches der Kantaten Joh. Seb. Bachs“ (Leipzig 1947) den Einsatz des Hornes in Zweifel ziehen zu müssen und meint, daß „in Anbetracht der trotzdem außerordentlichen Intonationsschwierigkeiten und der ganzen Stimmführungs- und Notationseigenart die Möglichkeit einer Zinkenausführung (entgegen Karstädt) für den Bachschen Aufführungsgebrauch durchaus bestehen“ bleibe. Das ist eine gänzliche Fehldeutung und widerspricht durchaus dem gegebenen Tatbestand.

Hinsichtlich der technischen Frage der Ausführung der chromatischen Zwischentöne bei den Naturinstrumenten vom 7. Naturton aufwärts habe ich in meiner Arbeit auf die Möglichkeiten „durch Treiben der Lippe“, eine bei den praktischen Bläsern bekannte Verstimmungstechnik, und auf das Stopfverfahren Hampels hingewiesen. Selbst wenn das letztere, das 1750 in der Hornschule des Dresdner Virtuosen nach voraufgehender praktischer Erfahrung niedergelegt ist, nicht allgemein bekannt gewesen sein mag und auch die heutige Haltung des Horns mit eingeführter rechter Hand in die Stürze voraussetzt, so geht aus einer Stelle bei Eisel „Musicus autodidaktos“ (Erfurt 1738) hervor, daß das erstere Verfahren bei den Naturinstrumenten bekannt war. Es heißt dort S. 91: „Was hat der Komponist bei der Trompete in acht zu nehmen? . . . soll auch der Komponist derer Semitonien, sie seyn hart oder weich, sich enthalten, damit die Zuhörer, sie seyn Music-Verständige oder nicht, von solchen herausgemarterten Semitonien den Ohrenzwang nicht bekommen mögen: denn es lassen sich ja wohl selbe noch zwingen, aber mit großer Mühe und das gehöret vor rechte Künstler.“ Die Intonationsschwierigkeiten waren also zwar außerordentlich, wurden aber trotzdem überwunden. Was nun die Stimmführung und die Notationseigenart anbetrifft, bilden gerade diese zuverlässige Kriterien für die Verwendung der Hörner, da sich die Stimmen vorzugsweise auf den Naturtönen bewegen und die chromatischen Zwischentöne nur gelegentlich auftreten. Die transponierte Schreibweise und die Bindung an eine Grundstimmung des Instruments schließen den Zink völlig aus. Aus gleichem Grund ist das „Corno“ in der Kantate 60 ein Horn in D und der Zusatz Neumanns in der Fußnote „sonst wohl Zugtrompete D gemeint“ überflüssig.

Im Ganzen muß gesagt werden, daß von den im „Handbuch“ aufgeführten 55 Kantaten 43 das Horn und 12 den Zink besetzen, wobei der letztere in 9 Fällen den Diskant zu 3 Posaunen bildet, in einem mit einer Posaune und in zweien ohne Posaune mit anderen Instrumenten zusammenwirkt. Eine selbständig geführte Zinkenstimme tritt überhaupt nur in den Kantaten 95 und 118 auf, im übrigen bildet der Zinken- und Posaunensatz nur Stütze der

¹ Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16. bis 18. Jh. Archiv für Musikforschung II, 4 (1937), S. 425.

Singstimmen. In der Kantate 95 führt Neumann im Choralchorsatz „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ das Horn an, obwohl er im vorangestellten Gesamtinstrumentationsverzeichnis ganz richtig den Zink notiert. Hier ist eine der wenigen Stellen, wo dies Instrument nun wirklich geblasen wurde, und zwar handelt es sich laut Kantatentitel um den Cornettino, den kleineren Quatzinken.

Im übrigen ist der Zink in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts schon stark im Veralten. 1713 schrieb Mattheson im „Neueröffneten Orchester“ vom Zinken, daß „der itzige wenige Gebrauch dieses Instruments nicht meritire, daß sich jemand sonderlich mehr darauff lege und seinen Wind so unnützlich anwende wie wohl vor diesem geschehen. In den Kirchen halten die Zincken noch bißweilen her: sonst aber lassen sie sich selten sehen“, während es in der gleichen Veröffentlichung von den Hörnern heißt: „Die lieblich-pompeusen Waldhörner sind bei jetziger Zeit sehr en vogue kommen, sowohl was Kirchen- als Theatral- und Kammermusik anlangt“. So hat Bach (entgegen Neumann) dem „Corno“, dem er in solistischem Einsatz so charakteristische Entfaltung gegeben hat, entschieden den Vorzug über den Zink eingeräumt, den er nur mehr mit den angeführten drei Ausnahmen in der alten Stadtpfeiferzusammenstellung mit 3 Posaunen für die motettenartigen Chorsätze verwendet.

**FRIEDRICH CHRYSANDERS ABHANDLUNGEN
ZUM 50. TODESTAG DES HÄNDELFORSCHERS
VON RICHARD SCHAAL**

Am 3. September 1951 jährt sich zum 50. Mal der Todestag Friedrich Chrysanders. Der Musikforschung ist das Werk des Hamburger Gelehrten so vertraut, daß eine Würdigung an dieser Stelle angesichts zahlreich vorliegender, von berufener Seite verfaßter Darstellungen unterbleiben darf.¹ Im folgenden wird vielmehr erstmalig ein Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Abhandlungen Chrysanders geboten. Mit seinen Schriften hat Chrysander ebenso Pionierleistungen in unserem Fach vollbracht wie mit seinen „Denkmälern der Tonkunst“ und seiner großen Händel-Gesamtausgabe. Zu den künftigen Aufgaben der Forschung gehört deshalb nicht nur die dringende Erörterung über Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Händelausgabe bzw. praktischer Editionen, sondern besonders die Erstellung einer Gesamtausgabe der Chrysanderschen Abhandlungen. Von den grundlegenden Arbeiten über Händel abgesehen, zeugen auch die übrigen, vielfach in Zeitschriften verstreuten und daher heute nicht immer leicht zugänglichen Aufsätze von eminenter Stoffbeherrschung und Gründlichkeit der Darstellung. Aus Gründen der Raumersparnis schließt das folgende Verzeichnis die Vorworte zu den Chrysander-Ausgaben sowie Rezensionen, Berichte und Zeitaufsätze aus. Die auf Händel bezüglichen Titel sind im Händel-Jahrbuch 1933 verzeichnet. Auf diese, für eine Chrysander-Bibliographie sehr wichtige Publikation sei ausdrücklich hingewiesen. Das vorliegende Verzeichnis beschränkt sich also auf die selbständig oder in Zeitschriften erschienenen musikwissenschaftlichen Arbeiten. Die Titelaufnahme erfolgte durch Autopsie.

¹ Ausführliches Verzeichnis der Chrysander-Würdigungen im Händel-Jahrbuch VI (1933), S. 150 f.

1. Selbständig erschienene Abhandlungen

Über die Molltonart in den Volksgesängen und Über das Oratorium. Zwei Abhandlungen. — Schwerin 1853, Oertzen u. Schlöpke.

Georg Friedrich Händel. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. 1: 1858, Bd. 2: 1860, Bd. 3 (1. Hälfte): 1867. Zweite unveränderte Auflage 1919.

Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung. — Hamburg 1897, Otto Meißner. Zweite Auflage Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel. Vierte Auflage 1922 ebenda.

2. In Zeitschriften erschienene Abhandlungen

a) Jahrbücher für musikalische Wissenschaft

Jahrgang 1863

Deutscher Volksgesang im 14. Jahrhundert.

(Vollständige Mitteilung des poetisch-musikalischen Teils der Limburger Chronik von Johannes, nebst Fritschen Closeners Bericht über die Fahrten der Geisler.)

Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges „God save the King“. Händels Orgelbegleitung zu „Saul“, und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums.

Beethovens Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Jahrgang 1867

J. S. Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle.

Mendelssohns Orgelbegleitung zu „Israel in Ägypten“.

Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Konzertinstitute Deutschlands und der Schweiz.

b) Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig)

III. Jahrgang (1868)

Pietro de la Valle.

IV. Jahrgang (1869)

Weltliche und geistliche Gelegenheitsgesänge von J. H. Schein.

Der italienische Musikverlag um 1700.

Programme zu Konzerten.

Briefe von C. Ph. E. Bach und G. Ph. Telemann.

Eine Geschichte des Wiener Konzertwesens.

Das Kunstpedal an Klavierinstrumenten von Ed. Zachariä.

Anno Domini 1870.

V. Jahrgang (1870)

Über die Aufführung von Händels Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline.

Das Oratorium auf der Bühne: 1. Das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn.

2. Die dramatische Aufführung Händelscher Oratorien.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst“.

Mendelssohns Wirksamkeit als Musikdirektor an Immermanns Theater in Düsseldorf.

Die Rose vom Libanon. Oper von Josef Huber.
J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg.

VI. Jahrgang (1871)

Die Salbung Davids. Oratorium von Ant. Deprosse.

Instrumentalmusik. VII. Jahrgang (1872)

IX. Jahrgang (1874)

Des einigen deutschen Reiches Musikzustände I.

X. Jahrgang (1875)

Über Kunstbildung auf Universitäten.

Begräbnis-Liturgie von H. Purcell.

Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestehens.

Eine neue Notation.

Eine Hochschule für die Schauspielkunst.

Corona Schröter.

Die Oratorien von Carissimi. XI. Jahrgang (1876)

Mendelssohns Antigone.

Dingelstedts Faust-Bearbeitung.

Zur Partitur des Don Giovanni.

Über die Unterstützung der Gesangvereine durch Staat und Kommune.

Zur Erinnerung an Dr. Hermann Härtel.

J. Melchior Rieter-Biedermann.

Mozarts Lieder. XII. Jahrgang (1877)

Mozart in einer Gesamtausgabe.

Vom Verhältnis der Musiker zu den musikalischen Gelehrten.

Bemerkungen zu Hillers Brief über das Verhältnis der Universitäts-Musikdirektoren zum Staat.

Die harmonische Begleitung auf Grund des Basses in der Musik des 16. bis 17. Jahrhunderts.

Lodovico Viadanas Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso continuo.

Viadanas Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen.

Joh. Stadens Anleitung, den Basso continuo zu behandeln vom Jahre 1626.

Zwei Klaviere bei Händel. Cembalo-Partituren.

Zelter über Händels Messias und Mozarts Bearbeitung desselben.

Goethes und Zelters Korrespondenz über Händels Messias.

Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678—1728, gedruckt im „musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.

Ein Hamburger Opern-Pachtkontrakt vom Jahre 1707, und Einnahmen dieses Theaters in den Jahren 1695—1705.

Über englische Kirchenmusik.

Über Kirchenmusik im allgemeinen.

Über katholische Kirchenmusik.

Rembrandts Farbengebung mit der Musik verglichen.

XIII. Jahrgang (1878)

Adonis, Oper von Reinhard Keiser.

Die Feier des 200jährigen Bestandes der Oper in Hamburg.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682—1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direktion Kussers.

Die Subventionierung der Theater.

Matthesons Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit (Schluß).

Miscellanea Matthesoniana. Ein beschreibendes Verzeichnis von Texten, welche Mattheson komponiert hat, nebst politischen und sonstigen Gelegenheitschriften.

Das Oratorium „Jephtha“ von Carissimi (mit deutscher Übs. von B. Gugler bearbeitet und hrsg. von I. Faißt).

Francesco Antonio Urio. Lebensnachrichten und Werke.

Der 4. Band der Geschichte der Musik von A. W. Ambros.

Orgelkompositionen von J. B. Litzau und seine Ausgabe von Frescobaldis Orgelstücken.

Orgelpräludien und Orgelschulen.

Generalbaß- und Harmonielehren.

XIV. Jahrgang (1879)

Francesco Antonio Urio (Schluß).

Über Händels fünfstimmige Chöre.

Der 1. Entwurf der Baß-Arie „Nasce al bosco“ in Händels Oper Ezio.

Abriß einer Geschichte des Musikdrucks vom 15.—19. Jahrhundert.

Die Musikübung auf dem Gymnasium in Hamburg vom 16.—18. Jahrhundert.

Die Hamburger Oper unter der Direktion von Joh. Sigism. Kusser 1693—1696.

Eine englische Serenata von Joh. Sigismund Kusser um 1710.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kussers bis zum Tode Schotts (1695—1702).

D. Buxtehude als Orgelkomponist.

Die Musik der alten abyssinischen Kirche.

Verzeichnis der Werke und Publikationen von Dr. Sourindo Mohun Tagore, dem Gründer und Präsidenten der bengalischen Musikschule in Kalkutta.

A. Weber über Dr. Tagores indische musikalische Schriften.

Professor G. B. Vecchiotti über den Fürsten S. M. Tagore und indische Musik.

Dr. Tagores Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältnis der indischen Musik zu der europäischen.

Das bengalische Konservatorium in Kalkutta.

Spontini nach Mitteilungen von Caroline Bauer und H. Marschner.

Über die Unsittlichkeit in unseren Operntexten.

XV. Jahrgang (1880)

Über Händels fünfstimmige Chöre (Schluß).

Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direktion von Reinhard Keiser.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

XVI. Jahrgang (1881)

Der Schul- und Chorgesang in seinem nachteiligen Einfluß auf die Ausbildung des Sologesanges.

Händels 12 Concerti grossi für Streichinstrumente.

Mozarts Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“.

Mozarts Tänze für Orchester.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.
 Johann Ludwig Dussek.
 Max Nordau über Offenbach und die Operette.
 H. Deiters über Johannes Brahms.
 Über moderne italienische Musik.
 Über litauische Volkslieder.
 Ein Pianoforte aus dem Jahre 1598.
 Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts von Joh. Rist.

XVII. Jahrgang (1882)

Friedrich Ludwig Spohr.
 Giov. Batt. Pergolesi.
 Die Erfindung des akkompagnierten Rezitativs durch A. Scarlatti.
 Die Familie Herschel.
 Bernhard Gugler.
 Reinhard Keiser war niemals in Rußland.
 Händels Teufels-Arie.
 Mozarts Mitridate (Schluß).
 Rühlmanns Geschichte der Bogeninstrumente.
 Über theatralische Maschinen um 1700.

c) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft

Über die altindische Opfermusik (I).
 Händels Instrumentalkompositionen für großes Orchester (III).
 Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität (IV).
 Die Oper „Don Giovanni“ von Gazzaniga und von Mozart (IV).
 Kritik über „Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm und Namen- und Sachregister zu Nottebohms Beethoveniana und zweite Beethoveniana“ (V).
 Eine Klavierphantasie von C. Ph. E. Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten (VII).
 Kritik über Emil Vogel „Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel“ (VII).
 Der Bestand der kgl. Privatmusik und Kirchenkapelle in London von 1710 bis 1755 (VIII).
 Besuch eines Engländers bei J. S. Bach (IX).
 Dr. Crofts Gesänge für das Theater (IX).
 Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges (VII).
 I. Die Georgia. Über die Ausführung der Koloraturen und den Gebrauch der modernen Passagen (VII).
 II. Über Gesang und Sänger im Verhältnis zu den Komponisten und Kompositionen der damaligen wie der früheren Zeit (IX).
 III. Der zweite Band der „Prattica di Musica“ (X).
 Kritik über Taddeo Wiel „Catalogo delle opere . . . in Venezia, 1701—50“ (X).
 Nachwort zum Tode Ph. Spittas (X).

d) In anderen Organen

Musik und Theater in Mecklenburg. (Meckl. Arch. f. Landeskunde 1854, 56.)
 Die Originalstimmen von Händels Messias. (Jahrb. d. Musikbibl. Peters II, 1896.)
 Georg Friedrich Händel. (Allg. Deutsche Biographie XII, 1880.)

DIETRICH BUXTEHUDES GEBURTSORT¹

VON WILHELM STAHL

Da weder in Helsingborg noch in Helsingör noch in Oldesloe die Taufregister über das Jahr 1642 zurückreichen, läßt sich die Geburt Dietrich Buxtehudes nicht urkundlich belegen. Die Nachforschungen von Studienrat Paul Läßle im Stadtarchiv Oldesloe, die dieser auf meine Bitte anstellte, haben aber ergeben, daß das Geschlecht Buxtehude in Oldesloe vom Anfang des 16. bis zum ersten Drittel des 17. Jahrhunderts mit 13 Eintragungen vertreten ist. Darunter ist auch Johannes Buxtehude, der Vater Dietrichs (geboren 1602 in Oldesloe). Im „Karkswarenbook“ und in den Kirchenrechnungen von Oldesloe finden sich Notizen über Zahlungen an den „Scholmeister Johannes, Rechenmeister der Lateinschule und ehrenamtlicher Organist“ bis 1638. Von 1639 an taucht ein neuer „Scholmeister Friederich“ auf. Johannes Buxtehude wäre also erst 1638 nach Helsingborg gegangen, wo sich die bekannte, 1928 entdeckte Holztafel in der Marienkirche befindet, die seine dortige Tätigkeit als Organist für das Jahr 1641 belegt. Diese Feststellung deckt sich mit einem Aufsatz von Lauritz Pedersen im „Medlemsblatt for Dansk Organist og Kantorsamfund“ 1937. Da Dietrich Buxtehude am 9. Mai 1707 im Alter von siebenzig Jahren gestorben ist, kann er also weder in Helsingör noch in Helsingborg geboren sein, sondern muß 1637 — das bedeutet aber: in Oldesloe — das Licht der Welt erblickt haben. Seine Mutter wird vielleicht die weite und beschwerliche Reise von Oldesloe nach Helsingborg 1638 nicht überstanden haben; denn sein Vater heiratete in Helsingborg die Tochter eines Dänen namens Jasper. Dietrich Buxtehude hat vermutlich seinen Vornamen von einem 1624 in Oldesloe verstorbenen Diderich Buchstehude, der wohl sein Großvater war.

BESPRECHUNGEN

Vivaldi-Veröffentlichungen der Accademia musicale Chigiana in Siena.

1. Antonio Vivaldi. Note e Documenti sulla vita e sulle opere. Hrsg. von S. A. Luciani anlässlich der „Prima Settimana musicale“ in Siena 1939 (gedruckt bei Sansaini in Rom), 75 Seiten.
2. Lettere e Dediche di A. Vivaldi a cura di Olga Rudge. Quaderno I dell'Accademia Chigiana. 25 Seiten. Ticci Editore Siena 1942.
3. Facsimile di un Autografo di A. Vivaldi von note sul Centro di Studi Vivaldiani all'Accademia Chigiana in Siena (1938—1947) a cura di Olga Rudge. Quaderno XIII dell'Accademia Chigiana. 24 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.
4. Facsimile del Concerto funebre di A. Vivaldi. Discorso di A. Bruers per l'inaugurazione della quinta Settimana. Note e ricerche del Centro di Studi Vivaldiani. 14 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.
5. A. Bruers, La rivendicazione di A. Vivaldi. Nel decennale delle settimane musicali Senesi 1939—1949. 32 Seiten. Ticci Editore Siena 1949.
6. A. Vivaldi, Quattro Concerti. Autografi della Sächsische Landesbibliothek di Dresda (Facsimile), ed. Olga Rudge. Siena 1949.

¹ In der letzten Zeit brachte die Tagespresse Nachrichten über die von Prof. Dr. W. Stahl-Lübeck getroffene Feststellung, daß Oldesloe der Geburtsort Buxtehudes sei. Die Schriftleitung bringt hiermit eine kurze Darstellung des von Prof. Stahl bzw. Studienrat Läßle entdeckten Sachverhalts.

Seit geraumer Zeit erfreuen sich in Italien Vivaldis Werke einer besonderen Pflege und auch einer Beachtung im wissenschaftlichen Sinne, die weit über das bisherige Maß hinausgehen. Den ersten Anstoß dazu gaben die Bemühungen des Grafen Guido Chigi Saracini, der im Jahre 1932 in Siena eine musikalische Akademie ins Leben rief, die seit 1939 durch die alljährliche Veranstaltung von mehrtägigen Musikfesten (jeweils im Spätsommer) stärker hervortrat und dem Musikleben von Siena einen erhöhten Auftrieb gab. Die „Prima Settimana musicale Senese“ fand im September 1939 statt, und wenn auch die durch die Kriegs- und Nachkriegszeit bedingten äußeren Schwierigkeiten die Stetigkeit der Veranstaltungen etwas beeinträchtigt haben, so konnte doch im September 1950 bereits die siebente dieser Musikwochen begangen werden. Der besondere Zweck der *Settimane musicali Senesi* wurde von Anfang an programmatisch dahin bestimmt, daß durch diese Veranstaltungen berühmte, aber wenig bekannte Meister der italienischen Vergangenheit in breitem Umfange der Allgemeinheit bekannt und zugänglich gemacht werden sollen. Richtunggebend wurde sogleich das Generalthema, unter das die erste *Settimana* von 1939 gestellt wurde. Es lautete: *Vivaldi*. Wenn auch in den nächsten Jahren andere Meister in das Programm aufgenommen wurden (z. B. im vergangenen Sommer die *Scuola Napolitana* mit Cimarosa und Rinaldo di Capua), so war doch Vivaldi stets der Mittelpunkt, um den das Sieneser Gremium, das in Alfredo Casella von Anfang an einen begeisterten Helfer fand, seine lebhafteste Tätigkeit entfaltete. Dieser Aktivität muß hier um so mehr gedacht werden, als sie sich nicht nur nach der praktischen Seite entfaltete, sondern, wie schon angedeutet, auch eine betont wissenschaftliche Bedeutung hat. Man

begnügte sich nicht mit den zwar bekannten, aber natürlich noch lange nicht erschlossenen gedruckten Instrumentalwerken Vivaldis (op. 1 bis 12 bzw. 13), sondern versuchte den großenhandschriftlichen Werkbestand, den die *Biblioteca Nazionale* in Turin seit 1927 besitzt, auszuwerten. Um aber die vielseitigen künstlerisch-praktischen wie wissenschaftlich-historischen Ziele wirkungsvoll vorzutragen und erfolgreich durchzuführen, entfaltete die *Accademia musicale Chigiana* eine ausgedehnte Editions-tätigkeit, von der die oben zusammengestellten Vivaldi-Veröffentlichungen einen zwar nicht vollständigen, aber doch charakteristischen Ausschnitt darstellen.

Die erste dieser Schriften schildert in zwei kurzen Artikeln des Herausgebers S. A. Luciani und des Grafen Chigi Saracini den angedeuteten Werdegang der *Settimane musicali* in Siena, während Casella, Mortari und Luciani die Werke der ersten *Settimana* besprechen. Bemerkenswert ist bei der Auswahl der zum Vortrag gekommenen Werke die Universalität: sowohl der kirchenmusikalische Sektor als auch das dramatische Schaffen (*Metastasio's Olimpiade*) und die weltliche Vokalmusik wurden neben dem instrumentalen Bereich berücksichtigt. Das größte Interesse für den Historiker birgt jedoch der Anhang mit einigen Verzeichnissen von O. Rudge und U. Rolandi. Die Geigerin und Vivaldi-Spezialistin O. Rudge (zugleich Sekretärin der *Accademia Chigiana*) veröffentlicht einen thematischen Katalog derjenigen Instrumentalwerke Vivaldis, die als einzigartiger handschriftlicher Bestand in der *Biblioteca Nazionale* in Turin aufbewahrt werden. Es ist dies die Sammlung Foà-Giordano, in ihren Grundlagen auf die Bibliothek des Grafen Durazzo zurückgehend, des bekannten Wiener Hoftheaterinten-

danten und Gluck-Freundes, der seit 1765 österreichischer Gesandter in Venedig war, später ausgebaut und schließlich im Besitz von Dr. Robert Foà und Renzo Giordano, die ihre Bibliotheken der Turiner Nationalbibliothek vermachten. Die umfangreichere Sammlung Foà wurde 1927 von der Nationalbibliothek erworben. Allein 8 Bände enthalten bis dahin zum größten Teil unbekannte Instrumentalwerke von Vivaldi. Die geistlichen Werke (z. T. auch mit Instrumentalmusik untermischt) finden sich in 5 Bänden, Solokantaten in 2, während Vivaldis Opern 12 Bände füllen. Der thematische Katalog von O. Rudge, der sich, wie gesagt, auf die Instrumentalmusik beschränkt, umfaßt insgesamt 309 Werke (meist Konzerte von verschiedener Besetzung), die in keinem Fall mit den gedruckten Vivaldi-Werken (vgl. W. Altmann in AfMw IV) identisch sind. Ein künftiges Studium der Konzerte insbesondere wird zeigen, wie mannigfaltig Vivaldi das Konzertproblem nach seiner klanglichen, formalen und ausdrucksmäßigen Seite gelöst hat. Vor allem die Konzerte mit Bläsern (Trompete, Horn, Oboe, Flöte oder Fagott) dürften die Gewißheit verschaffen, daß der Bläserklang keineswegs eine Spezialität des Nordens war und daß Bach bei seinen Brandenburgischen Konzerten in dieser Hinsicht sicherlich ebenso sehr durch Vivaldi als durch das deutsche Stadtpfeiferorchester bestimmt wurde. Das zweite aufschlußreiche Verzeichnis dieses ersten Heftes (Seite 60) stammt von dem um die Erforschung der italienischen Oper verdienten U. Rolandi. Es handelt sich um eine tabellarische Übersicht über Vivaldis Opern und Oratorien mit näheren bibliographischen Angaben. Solange die amerikanische Dissertation von Jonathan Schiller über Vivaldis Opern noch nicht zugänglich ist, wird dieses Verzeichnis eine lange Zeit schmerz-

lich empfundene Lücke schließen. In einem dritten Verzeichnis wird der Inhalt der oben erwähnten weiteren Bände der Sammlung Foà-Giordano (Kirchenmusik, Kantaten, Opern) nach Titeln bzw. Textanfängen mitgeteilt und schließlich eine Übersicht über Mikrofilme von Musikhandschriften und -drucken, die die Bibliothek der Accademia Chigiana besitzt, dargeboten.

Daß die Sieneser Vivaldi-Freunde auch um die Vivaldi-Biographie bemüht sind, zeigt die zweite der genannten Publikationen. Es handelt sich hier um den von O. Rudge kommentierten Wiederabdruck von sechs Briefen, die F. Stefani 1871 in einem inzwischen sehr selten gewordenen Büchlein herausgab, vermehrt um einen 7. Brief, der gleichfalls schon früher publiziert worden war (durch La Mara und Vatielli). All diese Briefe sind an Vivaldis Gönner Marchese Bentivoglio d'Aragona gerichtet und entstammen Vivaldis späterer Lebenszeit 1736/37. Besonders aufschlußreich ist der letzte Brief, wo sich Vivaldi gegen die Verleumdungen verteidigt, die über ihn im Umlauf waren („... io vivo quasi sempre in casa, e non esco che in gondola o in carrozza, perchè non posso camminare per male di petto ossia strettezza di petto“). Als Dedikationen erscheinen die Vorworte zu den instrumentalen Druckwerken „Estro armonico“ op. 3, „La Cetra“ op. 9 und zu dem Opernlibretto „Adelaide“ (Verona 1735). Eine weitere Veröffentlichung (oben Nr. 3) bietet in vorzüglicher Reproduktion das Faksimile eines Violinkonzerts in A-dur dar, dessen Autograph im Fitzwilliam-Museum in Cambridge liegt. Wie die Herausgeberin O. Rudge wahrscheinlich macht, war dieses Werk offenbar mit andern zusammen ursprünglich für den Druck bestimmt, wozu es aber nicht gekommen ist. Eine Neuauflage veranstaltete vor einiger Zeit

F. Guarnieri (Ricordi). Aber gerade die Neuausgaben Vivaldischer Werke für den „praktischen Gebrauch“ machen ja infolge ihrer zumeist willkürlichen Bearbeitungstechnik die Veröffentlichung der Originale um so notwendiger. Das Fitzwilliam-Museum besitzt überdies neben dem Konzert auch einige Arien aus Vivaldis Oper „Semiramide“, während die UB Cambridge eine noch nicht näher bestimmte Flötensonate aufbewahrt. In einem zusammenfassenden Artikel („Il centro di studi vivaldiani“) verbreitet sich O. Rudge schließlich noch über die Geschichte der Sieneser Vivaldi-Bewegung, wobei des kurz zuvor verstorbenen A. Casella, der sich leidenschaftlich für Vivaldi einsetzte, gedacht und weiterhin die Frage einer Vivaldi-GA aufgeworfen wird.

Im gleichen Jahr (1947) wie das Violinkonzert aus dem Fitzwilliam-Museum erschien in Quaderno XV (vgl. oben Publikation Nr. 4) ein weiterer Faksimiledruck, diesmal aus der Sammlung Foà-Giordano: das „Concerto funebre con Hautbois sordini e Salmo e Viole all'Inglese, tutti li Violini e Violette sordine non però il Violino prinzipale, di Vivaldi“, wie der Originaltitel lautet. Neben dem Auftreten von gedämpften Oboen, Tuttiviolinen und -violen sowie nicht gedämpfter Solovioline überraschen hier vor allem die Instrumentbezeichnungen „Salmo“ und „Viole all'Inglese“. Jenes ist vielleicht eine verketzerzte Form von Chalumeau, das hier mit dem Baßumfang F-c' zutage tritt und von A. Casella (vgl. Publikation Nr. 3, S. 43) als „un grosso Oboe basso (tiefe Baßoboe) alquanto più esteso del nostro attuale Heckelphon“ bezeichnet wird. Unter Viole all'Inglese hat man wohl das „Englisch Violett“ zu verstehen, eine Variante der Viola d'amour, ähnlich den „Violini in tromba marina“, die Vivaldi in einem klanglich besonders fesseln-

den Orchesterkonzert („con due Flauti, due Tiorbe, due Mandolini, due Salmò, due Violini in tromba marina e d'un Violoncell“) von 1740 zur Verwendung bringt. Der weitere Inhalt dieses Heftes umfaßt einen Vortrag von A. Bruers anläßlich der Quinta settimana im September 1947, der den Ruhm Vivaldis in überschwenglichen Worten feiert und mit rhetorischen Vergleichen nicht spart. Weiterhin macht u. a. B. Szabolcsi auf zwei unbekannte Konzerte und eine Sinfonie in der Bibliothek des Konservatoriums di S. Pietro a Maiella in Neapel aufmerksam, S. A. Luciani kritisiert die freien Bearbeitungsverfahren bei Vivaldi-Neuausgaben und erläutert die soeben erwähnten „Violini in tromba marina“, während O. Rudge auf weitere unbekannte Vivaldi-Hss. hinweist und originale Druckausgaben Vivaldischer Werke aus dem Besitz der Kongreßbibliothek in Washington namhaft macht, die wichtige Ergänzungen zu W. Altmanns Katalog darstellen.

In der fünften der oben aufgezählten Veröffentlichungen faßt A. Bruers in seinem Vortrag bei der Zehnjahresfeier der Settimane musicali Senesi (1949) die einzelnen Ereignisse der Vivaldibewegung übersichtlich zusammen.

Schließlich sei auf die reizende Faksimileausgabe der vier Vivaldischen Violinkonzerte hingewiesen, die die verdiente Sekretärin der Chigi-Akademie, Olga Rudge, veranstaltete. Hier wird einmal in praxi demonstriert, von welcher hohen Bedeutung die photographische Reproduktion der handschriftlichen Unica ist und daß es eine der dringendsten kulturellen Verpflichtungen der Musikforschung darstellt, unersetzliche Quellen auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen und sicherzustellen, bevor weitere Kräfte der Zerstörung unabsehbares Unheil anrichten und wissenschaftliche Forschungsgrundlagen

unwiderruflich vernichten. Es muß mit besonderer Anerkennung hervorgehoben werden, daß die Accademia Chigiana schon seit 1938 ein derartiges Mikrofilmarchiv angelegt hat (vgl. die Verzeichnisse in der eingangs erwähnten Publikation Nr. 1 auf Seite 70 und die Schrift „La scuola Veneziana“ hrsg. von S. A. Luciani. Siena 1941). Glücklicherweise enthält dieses Archiv auch Reproduktionen der berühmten Vivaldi-Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die durch Kriegseinwirkung offenbar vollständig verloren gegangen ist. Diese Dresdener Vivaldi-Autographe und Kopien stammen aus dem Nachlaß des Vivaldischülers Pisendel, kamen schon 1755 in den Besitz des sächsischen Königshauses und wurden 1896 der sächsischen LB überlassen. Vier Autographe vereinigt die Publikation Nr. 6. Unter ihnen ist das erste Konzert wieder eines jener Klangexperimente, an denen Vivaldi Schaffen besonders reich ist. Es handelt sich (Signatur Dresden $\frac{2389}{0/77}$) um

ein Gruppenkonzert, und zwar um ein doppelchöriges Konzert, bestehend aus zwei 4-stimmigen Instrumentalchören zu je zwei obligaten Flöten, einem Streicherconcertino sowie konzertierender Orgel im 2. Chor. Bei dieser Wiederaufnahme der frühbarocken Variatio per choros in spätbarocker Stilistik dachte Vivaldi sicher auch an eine räumliche Trennung der Chöre und Verwirklichung des Echoeffekts, wie er ihn in anderer Weise in einem weiteren Dresdener Konzert („con Violino prinzipale ed altro Violino per eco in lontano“) zu realisieren versucht. Bei den drei übrigen Konzerten, die in der zierlichen Schrift nicht immer leicht zu lesen sind, hat man es mit SoloviolinKonzerten zu tun.

Zum Schluß sei erwähnt, daß die Accademica Chigiana seit 1948 in dem

„Bullettino dell'Accademia musicale Chigiana“ ein weiteres, vierteljährlich erscheinendes, allgemein-musikalischen Zwecken dienendes Mitteilungsblatt besitzt, das aber auch dem „Centro di studi vivaldiani“ in Siena dient. Im 2. Heft des 3. Jahrgangs (1950) dieses „Bullettino“ (S. 26 ff.) — alle Hefte konnten nicht eingesehen werden — wird einiges über „Cataloghi e indici tematici vivaldiani“ berichtet, das auch den Musikhistoriker berührt. Mit einigen Hinweisen wird der „Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. Vivaldi“ von Mario Rinaldi (Rom 1945) als unzuverlässig und unvollständig charakterisiert (vergl. die ausführliche Würdigung in der oben bezeichneten Publikation Nr. 4, Seite 40). Auch der „Inventaire thématique“ der Instrumentalwerke im 2. Band von Pincherles neuestem Vivaldi-Werk (1948) wird als unvollständig bezeichnet (vergl. hierzu auch „Bullettino“ 1949, 2. Jahrg., Märzheft). Vor allem aber erfährt man, daß die Initiative in der Frage der geplanten Vivaldi-Gesamtausgabe auf das „Istituto italiano Antonio Vivaldi“ übergegangen ist, das 1947 von A. Fanna in Treviso gegründet wurde und unter der Leitung von G. F. Malipiero die Publikation der unedierten Instrumentalwerke aus der Sammlung Foà-Giordano in die Wege geleitet hat. Bis jetzt sind hier in rascher Folge drei Serien zu je 25 Werken (also insgesamt 75 Einzelkompositionen) erschienen. Eine Abstimmung dieser bei Ricordi erscheinenden Ausgabe auf die Katalognummern von O. Rudge vervollständigt in dankenswerter Weise diese auf kurzem Raum zusammengefaßten aufschlußreichen Bemerkungen.

Eine Würdigung von Malipieros Vivaldi-Ausgabe ist in diesem Zusammenhang nicht beabsichtigt. Es wird abzuwarten sein, wie weit sich diese Ausgabe entfaltet, und einer beson-

deren Prüfung bedürfen, ob man es hier mit einer kritischen Edition zu tun hat. Auf jeden Fall wird man mit Aufmerksamkeit die primär von Siena ausgehenden Bemühungen um Vivaldi verfolgen, für die nicht zuletzt charakteristisch ist, daß zwei der bedeutendsten Vertreter des jungen Italien, Casella und Malipiero, in traditionsbewußter Verantwortlichkeit die Wiederbelebung und ganzheitliche Erkenntnis Vivaldis zu ihrer eigenen Sache gemacht haben. Rudolf Gerber

G. F. Hartlaub: Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen. K. F. Koehler Verlag, Stuttgart (1950). 264 Seiten.

Der bekannte Heidelberger Kunsthistoriker vereinigt hier 14 Aufsätze, von denen zwei der Musik gewidmet sind. Auch in den übrigen wird gelegentlich auf musikalische Fragen eingegangen. Die erste Abhandlung gilt dem Thema „Das Unbehagen an der modernen Kunst“. Der Verf. spricht hier u. a. von dem Abrücken der Maler von der konkreten Nachbildung der Natur, vom Rückgang ihres Vertrauens auf das, was die Natur unsere Sinne zu lehren schien, von Entfremdung, endlich Vergröberung, Entstellung, sogar Haß auf das klassisch veredelte Ideal des Menschen. Der bewußte Abbau der Mittel, neuartige Preisgabe des Häßlichen, mit denen neue Gewinne der Kunst erkaufte waren, von ihnen sei bis jetzt in der Kunstgeschichte noch niemals die Rede. Der Laie muß an den Werten hängen, die hier angetastet werden. Abstrakte Malerei könne hier mit Musik verglichen werden. Die moderne Musik (die Neue Musik) mit ihren Ganztonleitern (die allerdings keine besondere Rolle gespielt haben!), ihren Zwölftonsystemen und dergleichen ahme keineswegs einfach die archaische Musik nach, sondern gebe sich unter Beseitigung der Dur-Moll-Diatonik einem frei-konstruktiven

Gestalten hin: Dieser Vergleich hat viel für sich. Die abstrakte, gegenstandslose Malerei entspricht wohl hier der Zwölftonmusik. Die Auflösung der alten Tonalität hat, so möchte ich sagen, soweit sie nicht nur Auflösung mit Resten alter Gesetze war, zwei neue theoretische Formulierungen gefunden (in der Hauptsache wenigstens): Hindemiths Theorie, die wiederum naturalistisch ist, da sie sich auf natürliche Ordnungen stützen will, und die völlig unnaturalistische, konstruktive der Zwölftönekomposition. Diese allein wäre die vollkommene Parallele zur abstrakten Malerei, während die irgendwie gefestigte Atonalität (sozusagen) etwa dem malerischen Expressionismus entsprechen würde.

So geben auch die nicht geradezu die Musik behandelnden Aufsätze dem Musiker viel zu denken. Zwei Beiträge wenden sich direkt an ihn. „Musik und Plastik bei den Griechen“ heißt ein Beitrag zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Künste. Der Verf. geht von den Zahlenbeziehungen aus: „Geometrie . . . Sternkunde und Tonkunst als überflügelnde, überwölbende Mächte der Baukunst!“ v. Hornbostels Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel ist freilich nicht mehr bedingungslos angenommen. Sprache und Musik sind bei den Griechen auf einzigartige Weise miteinander verbunden: die Hervorhebung der akzentbetonten Silbe durch den höheren Ton, die O. Crusius 1894 feststellte (und die Jammers in einer schönen Untersuchung AfM VI und VIII wiederum dargelegt hat), setzte das griechische Melos in rätselhaften Kontakt mit Text und Deklamation (S. 106). Ob des Verf. Anschauung: „Auch war die eigentliche gesangliche Stimmbildung des antik-orientalischen Menschen ‚instrumentaler‘, wie das noch heute bei den Primitiven und Exoten der Fall ist“, während wahrscheinlich

bei den Griechen zum ersten Male die ungepreßte, wahrhaft ‚anthropomorphe‘ Menschenstimme (Bruststimme) erklungen ist!“ überzeugt, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wir wissen sehr wenig schon über die Gesangstechnik der letzten Jahrhunderte. Das Falsettsingen der Männer, nicht das moderne Falsett des Tenors, das die Voix-mixte-Höhe der Carusozeit abgelöst hat, sondern der durchgehende Gebrauch des Falsett-Registers in der Diskantlage, für die Bachzeit noch bezugt, ebenso die überreiche Verzierungstechnik etwa um 1600 im Kunstgesang läßt die Vermutung aufkommen, daß dieser Gesang sehr der heutigen, im Sinne des Verf. „gepreßten“ Stimmgebung gleichkam, die nicht nur bei den Orientalen, sondern bei allen Volkssängern um das Mittelmeer herum, in Italien, Spanien, auf dem Balkan beobachtet werden kann. Ob diese Art zu singen, instrumentaler, die entwickelte „Bruststimme“ (um die es sich nicht allein handelt, sondern ebenso um Mittel- und Kopftöne) aber gesanglicher, natürlicher ist, ist nicht zu entscheiden. Der Grenze der griechischen Kunst, die Aloys Riegl meinte, der „schwer zu beschreibenden Bindung der antiken Kunst, die darin besteht, daß von den drei Raumdimensionen die dritte, die Tiefenausdehnung, zwar nicht ganz unterdrückt, aber doch nach Möglichkeit ihres Unendlichkeitscharakters beraubt wird“ (110), entspricht in der Musik die prinzipielle Einstimmigkeit. Die (seit Adler) üblich gewordene Anwendung des platonischen terminus Heterophonie hat Handschin jüngst als mißverständlich bezeichnet: sie benennt direkte, echte Zweistimmigkeit. Die Gemeinsamkeit der Entwicklung der griechischen Künste sieht der Verf. darin, daß der Pentatonik mit ihrer Auslassung gewisser Tonstufen in der Plastik und Zeichnung die Umgehung gewisser Übergänge entsprä-

che. Vierteltöne, Enharmonik, Aulos-Praxis entsprechen dem „unglaublichen Stufenreichtum“ der jonischen Ordnung (122). Die „nachklassische“ Periode bringe danach in der Malerei Perspektive und Modellierung, in der Musik entsprechend Umspieldung, höhere Tonlage, Erweiterung des Umfangs der Instrumente, kontrastierende Sätze, Modulationen. Entgegen C. Sachs, der glaubt, hier von „Barock“ sprechen zu können, der aber in der bildenden Kunst erst durch den Hellenismus ausgelöst wird, spricht der Verf. von „Nachklassisch“, oder auch von einem weiterhin gebrauchten „Archäobarock“, „letzter Weiterbildung in den alten magisch, kultisch, kosmisch bedingten Bindungen“ (126). Im Gegensatz zu Sachs, dessen Theorie musikalischen Verfall und bildnerischen Aufschwung zusammenreffen läßt, sieht der Verf. hier Parallelen der Entwicklung. Allerdings sagt er dann: „Solange das Plastische gleichsam auf seinem Gipfel war, . . . solange konnte die Musik als Ausdruck einer ganz anderen Seelenschicht nicht über eine gewisse, bei aller Kunst doch naturnahe Entwicklungsstufe hinauskommen“ (137). Der Musik gilt ein weiterer Aufsatz: „Barock-Musik? Die Tonkunst im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“. Hier knüpft der Verf. an seine Darstellung an, daß in der griechischen Musik archaisch, klassisch und barock sich folgen. Barock wird nicht als historischer, sondern als periodischer Stil genommen. Rich. Hamann hat wohl hauptsächlich in der Kunstgeschichte die Anwendung der üblichen Stilbegriffe nicht im historischen Sinne, sondern als Kategorien vorgenommen und damit eine Einteilung, die zunächst etwas Bestechendes hat und auch verschiedentlich in der Musikgeschichte versucht wurde. Es geht nicht allein um den Begriff Barock, sondern ebenso um Romantik und andere Begriffe.

So ließe sich gewissermaßen innerhalb der großen Abschnitte der Geschichte jedesmal wieder eine der großen entsprechende kleine Abfolge der Stile feststellen. Diese Fragen sind oft untersucht worden, etwa vom Literaturhistoriker Petersen für die Romantik. Es fragt sich, ob eine solche Anwendung nicht die historischen Begriffe ihres ursprünglichen Sinnes entleert. Doch darum geht es dem Verf. nicht. Pinder hat einmal die Ungleichzeitigkeit der Stile in den Künsten aufzeigen wollen. Der Verf. fragt, ob der natürliche Entwicklungsrhythmus auch in der nachchristlichen Zeit in den einzelnen Künsten noch zeitlich parallel gehe (154). Er fragt, ob man das 15. Jh. von Dufay bis Josquin etwa als „barock“ bezeichnen könnte (in periodischem Sinne natürlich, als Kategorie), wie die spätmittelalterliche Baukunst und Ornamentik? Aber eine Tonkunst, meint er, die von Josquin zu Palestrina aufsteigt, werde kaum als barock bezeichnet werden können. Die zeitliche Abfolge gehe seit dem Ende des Altertums weniger parallel mit der in den bildenden Künsten. Die Mozart-Epoche werde mit Recht als „klassisch“ empfunden (155); dann müßte die nachklassische und romantische Musik als „barock“ anzusprechen sein. Wären die Werke des 17. und 18. Jh. Barock, so müßten die ihnen folgenden als „Nachbarock, Klassizismus, Archaik, historischer Stilrezeption, Abbau, Rückbildung“ sich ergeben. Die Musik der Mannheim- und der Bachsöhne würde sich als Vorklassik enthüllen, die der schon überreifen Archaik folgte. Die Durchführung z. B. sei Weiterbildung, nicht im Sinne barocker Übersteigerung, sondern eben von klassischer Vollendung (156). Die Bildende Kunst des 19. Jh. bringt nachbarocke Tendenzen: Nachahmung, Rückgriffe, Abbau. Mit der Musik sei das Gegenteil der Fall. Der Alterationsstil sei der eigentliche

musikalische Barock seit Berlioz. Trotzdem behalte man den Ausdruck barocke Musik für das 17. und 18. Jh. „Kann der Zeitgeist auf dem einen Kunstgebiete sich barock äußern, auf dem anderen dagegen ganz abweichend?“ Hier stoßen wir auf das Grundproblem! „Zeigt die Tonwelt von Schütz bis Bach überhaupt einen Stil (Zeitstil)?“ fragt der Verf. (159). Die musiktechnische Bezeichnung Riemanns „Generalbaßzeitalter“ findet er nicht ausreichend. Zwar sieht er die Ähnlichkeiten in Musik, Baukunst, Dekoration, Malerei, Plastik (162), warnt aber mit Recht vor zu weitgehenden Vergleichen wie zwischen „Bachs Arpeggien“ und „dem Sfumato in Watteaus Landschaften“. Auch lehnt er den Vergleich zwischen dem „Verwickelten“ im Aufbau der Fuge und der Kompliziertheit eines barocken Grundrisses (womit er wohl Kortés Darlegung meint) ab. Die Tonkunst stehe eher auf einer „archäo-barocken Stufe“ (163). Bei Bach, dem besonders innerlichen Protestanten, aber auch bei dem sinnfroheren Händel, ja schließlich in der gesamten nordischen und südlichen Musik des Zeitalters überwiege das schlechthin „Unbarocke“, was unseren Gesamteindruck bestimme und was man kühn als „gotisch“ charakterisieren möge. Der Verf. geht dann auf Wölfflin ein. Zumeist, nicht immer, sei in der Musik ein Analogon zur bildenden Kunst feststellbar. Die Musik von 1570 bis 1745 könne aber nur als letzte großartige Entfaltung einer im ganzen noch „archaischen Ausdrucksweise“ verstanden werden. Es handle sich um die Vollendung eines Jahrtausends musikalischer Archaik (169). Der spätarchaische Abschnitt aber, die Vollendung im 17. Jh., bringe diejenigen Anlagen hervor, welche später antithetisch-reaktiv zu klassischer Freiheit auseinanderbrechen werden . . . Hierher gehöre die neue . . . Rolle des harmonischen Akkord-

wesens, während das 16. Jh., erfüllt mit gleichsam kosmischer Symbolik, in seinem von Vorhaltsdissonanzen noch freien Akkordwesen noch etwas Selbstzweckliches und darum Statisches gezeigt habe . . . Diese neuen Elemente seien erst frei geworden, als all jene schwere Rüstung des Fugen- und Generalbaßstiles abgeschüttelt worden sei . . . Wir müßten die . . . Tatsache ins Auge fassen, daß uns dasselbe Jahrhundert in der bildenden . . . sichtbaren Gestaltung Züge echt barocker Hypotrophie, Totalisierung und Auflösung offenbare, während es im Spiegel . . . der Musik sich noch als befangen und altertümlich enthülle...Chromatik, Vorhaltsdissonanzen und kühne Modulationen (171) seien doch nur Keim und Knospe geblieben.

Diese zunächst ansprechenden Anschauungen werden dann noch unterstützt durch einen Hinweis auf das Malerische: steif und gravitatisch erscheine das gackernde Huhn Couperins gegenüber dem malerischen Tierstück eines Hondecoeter. Der Abstand von Schütz zu Gabrieli werde besser mit dem von Dürer zu Tizian als von Rembrandt zu Domenichino erfaßt . . . Hier wird der Musikhistoriker viele Fragezeichen setzen! Wenn dann noch ein Akkord im Palestrinazeitalter gleichsam beziehungslos neben dem anderen gestanden haben soll, wenn von jener stockenden Akkordlogik gesprochen wird, die weit noch entfernt von dem vollentwickelten, fließenden harmonischen Satz der Klassiker gestanden habe, so muß man widersprechen: Denn der klassische Satz ist harmonisch einfacher, aber keineswegs logischer als der Generalbaßsatz des Bachzeitalters; die enharmonische Chromatik, die Weitung der Modulationen bei Schubert, Chopin, Wagner ist nur äußerlich gesehen eine Steigerung der Akkordlogik, in Wirklichkeit etwas wesenhaft Neues! Die polyphone Möglichkeit, die ihr ar-

chaisches Stadium in naturnotwendiger Weise entfaltet hatte, trete im 19. Jahrh. in ihr drittes, nun wirklich und endgültig barockes Stadium ein. Auch hier muß man abrücken: Wohl hat der Kontrapunkt, wo er stilmachend überlieferungsmäßig angewandt wird, in den Fugen von Beethoven bis Reger etwas „bewußt Archaisches“ an sich. Aber etwas Neues bedeutet schließlich auch die Virtuosität des sozusagen lockeren Kontrapunktes im Orchestersatz der Zeit! Daß im 17. Jh. nicht nur längst die „Befreiung vom vokalen Vorbild“ erfolgt sei, sondern daß das „Instrumentale seinerseits tonangebend“ geworden sei, muß bestritten werden. Die Beseelung des oberitalienischen Violinstiles (der bis ins 19. Jh. nachgewirkt hat) stammt aus der Vokalmusik. Die Entwicklung der dürren instrumentalen Melodik der Frühzeit um 1640 wird namentlich durch jene venezianischen Melodien im $\frac{3}{2}$ -Takt, die in der Oper zu den seelenvollen Hymnen bei Corelli und Händel umgebildet werden, gefördert. Ich glaube auch, daß der Laie nicht den Ablauf der melodischen Linien bei Bach als „unabänderlich, gottgewollt, objektiv“ empfindet, wenn er etwa Aufführungen der Passionen erlebt, sondern daß er gerade die gewaltige, nun wirklich in der Weite der Tonbewegung der Rezitative barock übertreibende, tief affektausdruckhafte Gesanglichkeit als Gesamteindruck mitnimmt.

Der Autor faßt seine Theorie dahin zusammen, daß die Tonkunst später in der Geistesgeschichte zur Entfaltung ihrer Möglichkeiten und zur Vorherrschaft komme als die Augenkünste. Ich bin der Überzeugung, daß wir bei solchen Vergleichen die Musik älterer Zeiten zu sehr von der Niederschrift aus beurteilen, die ihren Klangleib nur dürftig wiedergibt, während wir viel zu wenig hörend von ihr erfahren und auch in der Ausführung, was echten Klang und

freie Verzierung, was Tempo, Ausdruck (der schon nach Dürers Tagebuch die Zuhörer zu Tränen rührte) anbetrifft, zu wenig orientiert sind. Die gewaltige Wirkung, welche die Musik nach literarischen Schilderungen und ebenso nach ihren bildlichen Darstellungen hat, spricht allein schon gegen diese Annahme! Trotz dieser und anderer Einwände bietet die Lektüre der Aufsätze des Verf. mit ihrem hohen geistigen Niveau, gerade weil diese von einem anderen Blickpunkt als dem des Musikers ausgehen, viele Anregungen. Hans Engel

Walter Georgii: Klaviermusik. 2. umgearb. und erw. Aufl. Zürich, Freiburg, Atlantis-Verlag (1950). XV, 656 Seiten.

Die 1941 erschienene erste Auflage dieses Buches teilte das Schicksal so mancher wertvoller Veröffentlichungen jener Jahre. Der kriegsbedingte Zustand des damaligen Besprechungswesens erlaubte kaum Anzeigen, die ihrem Umfang nach der Bedeutung eines solchen Werkes angemessen gewesen wären. Eine ausführliche Würdigung von der Hand Walter Niemanns (Zs. f. Mk., 109, 1942, S. 260 bis 262) dürfte wohl die einzige ihrer Art geblieben sein. So gilt es also heute, angesichts der vorliegenden 2. Auflage einiges nachzuholen.

Die 1. Auflage war eine Geschichte der zweihändigen Klaviermusik, ein zweiter Band sollte über die Musik für vier Hände, für zwei Klaviere, das Klavierkonzert sowie die Klavierspieltheorie handeln. Indes hat sich eine solche Fortsetzung infolge der Materialschwierigkeiten in den ersten Nachkriegsjahren nicht in der geplanten Weise durchführen lassen; immerhin aber waren die Vorarbeiten des Verf. für eine Geschichte der vierhändigen Musik noch rechtzeitig abgeschlossen worden. So konnte diese wenigstens in die neue Auflage mit übernommen werden, dazu eine

Übersicht über die Musik für eine Hand, für drei, fünf und sechs Hände an einem Klavier.

Unter diesen Umständen waren in der vorliegenden Neuauflage dem Kernbestand einer Geschichte der zweihändigen Klaviermusik für Umarbeitungen und Erweiterungen enge Grenzen gezogen, sollte das Ganze ein handlicher Band bleiben. Das ist vor allem für die Kapitel 16 bis 18 zu berücksichtigen, die mit ihrer Behandlung der deutschen Moderne sowie der ausländischen Klaviermusik seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts Niemann in seiner genannten Besprechung eine besondere Angriffsfläche geboten hatten, wobei seine Kritik freilich zum guten Teil allzu durchsichtig eine Rechtfertigung „pro domo“ zugunsten seiner eigenen Klavierwerke geworden war. Es darf aber festgestellt werden, daß Verf. zu einer erweiterten und insbesondere auch die Entwicklung der letzten Jahre nachzeichnenden Darstellung hier getan hat, was ihm unter den gegebenen Umständen möglich war. Die Ausführungen über Hindemith, Pepping, Maler, Weismann und andere wurden zeitgemäß ausgebaut, Namen wie Gál, Raphael oder Degen erscheinen ganz neu, die vordem nur eben registrierten Fortner, Genzmer und Hessenberg werden kurz charakterisiert. Dazu kommen zusätzlich fast drei Seiten über die deutsche Klavieretüde des 20. Jahrhunderts, um das 16. Kapitel auch nach dieser Richtung abzurunden. Ähnliches war freilich für die neuere ausländische Klaviermusik nicht zu erreichen, immerhin haben die Bemerkungen über die Schweiz und Rußland einigen Zuwachs erfahren. E. Satie fehlte im Frankreichkapitel der ersten Auflage noch ganz. Weiterhin ist mit einem längeren Abschnitt über Mendelssohn eine fühlbare Lücke der bisherigen Darstellung geschlossen worden. Die Kapitel über die vierhändige Musik

können den Anspruch auf eine erste zusammenhängende und über einige wenige Ansätze in der bisherigen Literatur weit hinausgehende Behandlung dieses Gegenstandes erheben. Dieses Buch will grundsätzlich keine aus dem ganzen Quellenbereich schöpfende Gattungsgeschichte in einem höheren wissenschaftlichen Sinn sein. Es hält sich in erster Linie an das, was „noch jetzt lebendig zu wirken vermag“. Mit einer anderen Zielsetzung hätte der Verf., um nur dies anzudeuten, neben Wagenseil den für die Wiener Vorklassik nicht minder wichtigen A. Steffan behandeln müssen, neben Schobert etwas ausführlicher die nur eben erwähnten Eckard und Honauer. Aber wer will solche Lücken einem Buch nachrechnen, das, alles in allem genommen, dennoch die bisher umfassendste Gesamtdarstellung einer Geschichte der Klaviermusik bis zur Gegenwart geworden ist? Wenn sich der Verf. allzu bescheiden zunächst an Musiker, Musikstudierende und Musikfreunde glaubt wenden zu sollen, so darf gerade an dieser Stelle ausdrücklich gesagt werden, daß auch der Wissenschaftler aus seiner Darstellung reichste Belehrung schöpfen kann. Über allem waltet der gute Geist H. Aberts, aus dessen Schule der Verf. hervorgegangen ist. In seltener Weise erfüllt Georgii das Ideal einer sinnvollen Vereinigung von Ars und Scientia. Wer ihn als Pianisten und Klavierpädagogen kennt, weiß, daß das Allermeiste aus dieser Geschichte der Klaviermusik von ihm nicht nur am Instrument erspielt, sondern zu einem beträchtlichen Teil seit Jahrzehnten auch als Vortragstoff im Konzertsaal und als Übungsmaterial im Unterricht immer wieder erprobt worden ist. Ein solches Verhältnis zu ihrem Gegenstand gibt der Darstellung erst ihr inneres Leben, verleiht den vielfach sehr persönlichen, oftmals von einem echten Schwabenhumor gewürzten

Urteilen ihre eigentliche Überzeugungskraft. Das Buch muß den Liebhaber als Ganzes und bis ins letzte Detail hinein fesseln, weil ihm Ähnliches in solcher Ausführlichkeit und mit so weiter Zielsetzung noch nicht geboten wurde, auf der anderen Seite muß der Kenner zu ihm vollstes Vertrauen fassen, weil hinter allem die Haltung des Wissenschaftlers steht, die an gegebenem Ort wie etwa zur Frage von Mozarts sogenannten „Wiener Sonatinen“ (S. 206) einer notwendigen Quellenkritik nicht aus dem Wege geht. Was alles an treffenden Bemerkungen im einzelnen oder an belehrenden Durchblicken (z. B. S. 64 über musikalische Fastnachtszenen, S. 87 f. über Schlachtendarstellungen in der Klaviermusik u. a. m.), was weiterhin an Aufführungsvorschlägen für die Praxis geboten wird, läßt sich hier kaum andeuten. Bei den Abschnitten über die großen Meister der Klaviermusik bewundert man in gleicher Weise die Sorgfalt der Stilanalysen wie die hohe Kunst des Verf., eine Vielfalt von Einzelbeobachtungen zu geschlossenen Bildern zu runden. Dankbar nimmt man die reichen Literaturhinweise entgegen, die allerdings mehr das Dargestellte von Fall zu Fall erhärten als in die vorhandene Literatur als Ganzes einführen wollen.

Und eben hier könnte vielleicht eine als helfende Kritik gemeinte Wunschliste für eine spätere Auflage anknüpfen: Nachweis, an einer Stelle zusammengefaßt, wenigstens der wichtigeren, in manchem doch noch brauchbaren früheren Gesamtdarstellungen (z. B. Niemann oder Schünemann), dann auch einiger nützlicher Führer durch die Klavierliteratur (Prosniz, Ruthardt u. a. m.). In der Bibliographie der Sammlungen älterer Musik (S. 645 f.) könnte man den editionstechnisch recht fragwürdigen Köhler wohl missen (vgl. meinen Sammelbericht: Dt. Musikkultur 1,

1937, S. 182), sähe aber gern einen zusammenfassenden Hinweis auf die schönen Hefte der Edition Cotta, Neue Folge.

Bei aller verständlichen Beschränkung der Literaturnachweise, was die Biographien angeht (vgl. die Bemerkung S. 611), hätte doch vielleicht der Kreis der vom Verf. für seine Zitate bevorzugten Aufsätze und Dissertationen um einiges erweitert werden können. Ich würde etwa noch vorschlagen: E. Born, Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen J. Pachelbels, Diss. Frankfurt 1941, E. Ziller, J. H. Buttstädt, Diss. Halle 1934, W. Schmidt-Weiß, G. H. Stölzel als Instrumentalkomponist, Diss. München 1938, E. Schenk, G. A. Paganelli, Diss. München 1928, F. Raabe, B. Galuppi als Instrumentalkomponist, Diss. München 1929, E.-D. v. Rabenau, Die Klaviervariation in Deutschland zwischen Bach und Beethoven, Diss. Berlin (Ms.) 1941, L. Hesse, Sonatine und Handstück für Klavier, Diss. Freiburg (Ms.) 1941, H. Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit, 1933, H. Dessauer, J. Field, sein Leben und seine Werke, 1912, Th. Schlesinger, J. B. Cramer und seine Klaviersonaten, Diss. München 1928, E. Reinecke, Fr. Kiel, sein Leben und sein Werk, Diss. Köln 1936, E. Epstein, Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert, Diss. Berlin 1940. Torrefrancas Aufsätze zur Sonate des 18. Jahrhunderts (Anm. 31) vereinigt sein Buch „Le Origini italiane del romanticismo musicale“, 1930.

Dann noch zu einigen Einzelheiten: Zu Loeillet, dessen Klavierwerke übrigens als 1. Jahrgang der „Monumenta Musicae Belgicae“ 1932 erschienen, hätte S. 75 gleich auch J. H. Fiocco als bedeutender belgischer Clavecinist genannt werden können

(Ausgabe im 3. Jahrgang derselben Sammlung, 1936). Von E. Bach (zu S. 167) gibt es noch eine frühere zweite Suite e-moll von 1733, umgearbeitet 1744 (Nr. 5 des Nachlaßverzeichnisses, vgl. Bachjb. 35, 1938, S. 107, in A. Wotquennes Themat. Verz., 1905, S. 20 unter den ungedruckten „Sonaten“, Autograph ehemals Musiksammlung der Preuß. Staatsbibl. unter P 365, Abschrift dort unter P 371 sowie in einem Sammelband der Musikbibl. Peters, vgl. E. Schmitz, Die Musikbibliothek Peters als Fundort, JbP 46, 1940, S. 84). Vom älteren J. Chr. Bach hätte S. 97 noch die durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. 39, H. 2, 1940 bekannt gewordene „Aria Eberliniana pro dormiente Camillo“ mit den chromatischen Wagnissen ihrer 9. Variation Erwähnung finden sollen. Für J. G. Mühels c-moll-Variationen darf ich gegenüber dem verstümmelten Neudruck bei K. Herrmann, Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs, auf meine eigene Ausgabe, Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, H. 3, 1936, verweisen. Zum Fall Clementi-Mozart (Sonate op. 47, Nr. 2, Thema des 1. Satzes und Zauberflötenouvertüre) wäre neuerdings zu vergleichen A. Hyatt King, The melodic Sources and affinities of Die Zauberflöte, The Mus. Quarterly, 36, 1950, S. 242 ff. N. Burgmüller, dessen Rhapsodie ich in meinem Heft „Lyrische Klavierstücke der Romantik“ (Ed. Cotta, Neue Folge) herausgegeben habe, muß Brahms gekannt haben, als er seine h-moll-Rhapsodie in der gleichen Tonart schrieb (dies zu S. 408). Zuletzt noch zwei Versehen: Das Thema der Variationen des jungen Beethoven (S. 232) ist ein Marsch von E. Chr. Dressler (nicht Dressel). S. 431 muß es zu Regers Telemannvariationen heißen: Telemanns „Hamburger Tafelmusik“ statt „Tafelkonfekt“.

Willi Kahl

Der kleine Köchel. Chronologisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher musikalischen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Zusammengestellt auf Grund der dritten von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage des „Chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtl. Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts“ von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Hrsg. von Hellmuth von Hase. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1951.

Die Idee eines „Volks-Köchel“ hat viel für sich: Der hohe Preis erschwert die Anschaffung des Originalwerkes, und die Art der Benutzung rechtfertigt eine Konzentrierung des Inhaltes. Denn — um an das zuletzt genannte Argument anzuknüpfen — in vielen Fällen wird das Verzeichnis lediglich zur Identifizierung der KV-Nummern benötigt, so daß der kostbare Wissensstoff des großen Werkes ungenutzt bleibt. Musikalienhändler, Konzertdirektionen, Kammermusikvereinigungen, Dilettanten werden mit einem Nummernskelett sehr gut bedient sein — wenn dieses den von ihnen gestellten Bedingungen entspricht.

Der Herausgeber hatte zur Erreichung seines im Vorwort zum Ausdruck gebrachten Zieles, „eine die für den ‚täglichen Gebrauch‘ wichtigen und hauptsächlichsten Angaben enthaltende Volksausgabe ... herauszubringen“, folgende Wege vor sich: Er konnte bei der etwas komplizierten Nummernfolge Einsteins eine Konkordanz der alt-ehrwürdigen und der neuen Nummern in einer Tabelle von wenigen Seiten voranstellen, dann die Werke in ihrer chronologischen Folge anschließen, ferner einen sachlich gruppierten Teil bringen und womöglich mit einem kurzen alphabetischen Titelregister, das dem raschen Aufsuchen eines bestimmten Werkes dienen sollte, abschließen. Auf diese Weise wären diejenigen, die ein exaktes Bild über die chronologischen Zu-

sammenhänge der Werke — dies war im Jahre 1862 der Ausgangspunkt für Köchels Arbeit — erhalten wollten, ebenso gut und rasch unterrichtet worden wie diejenigen, die sich über bestimmte Werkgruppen oder ein Einzelwerk informieren möchten. Eine besondere Regelung mußten außerdem die in den Anhängen stehenden Werke erfahren, deren Aufnahme nicht ganz unterbleiben konnte, da sich in ihren Reihen zu viele Stücke befinden, die zwar zu Unrecht, aber dennoch hartnäckig bis zum heutigen Tage mit Mozarts Namen identifiziert werden (z. B. „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein“) und die daher sehr gesucht werden würden. Es besteht ein gewisser Zwang, den wahren Standort auch dieser Pseudo-Mozarte festzulegen.

Diese Wege hat der Herausgeber so zusammengefaßt, daß er mit zwei Abteilungen, einer „chronologischen“ und einer „systematischen“ auszukommen versuchte. Er hat dabei als Ausgangspunkt die alten Köchel-Nummern gewählt und hat aus dem wohl etwas allzu formalistischen Grund („um die Ziffernfolge nicht zu unterbrechen“) auch solche Werke mit hineingenommen, die in die Anhänge gehören. Was dabei gewonnen wurde, ist lediglich die alte Köchel-Nummernfolge, die man in der erwähnten Konkordanzliste billiger hätte haben können; was dabei verloren ging, ist die tatsächliche, exakte chronologische Aufeinanderfolge der Werke Mozarts, d. h. der eigentliche und älteste Sinn des Köchelverzeichnisses. Wer sich über die genaue Folge der Werke orientieren will, erhält in diesem „Kleinen Köchel“ mindestens für die Zeit bis zum Jahre 1784 nur gewisse Anhaltspunkte: Der Herausgeber hat in der Erkenntnis des Mangels dieser Chronologie zu den einzelnen Werken die Jahreszahlen in Klammern hinzugefügt. Den genauen „geometrischen Ort“ kann er damit

freilich nicht fixieren. Vor allem bringt er den an der Entstehungsgeschichte der Werke Mozarts Interessierten um den besonderen Genuß, mit den Augen mühelos die Zusammengehörigkeit der einzelnen Werke zu verfolgen. Die Arbeit Einsteins kommt infolgedessen nicht zu ihrem vollen Recht, und es ist etwas zuviel gesagt, wenn die chronologische Liste überschrieben ist: „in der Reihenfolge des Köchel-Verzeichnisses, 3. Auflage“.

Der Ausgang von den alten Köchel-Nummern, deren Bedeutung ganz gewiß groß ist, und die Meinung, die Nummernfolge lückenlos geben zu müssen, haben außerdem dazu geführt, daß zahlreiche zweifelhafte Anhangswerke und Werke anderer Komponisten (Abel, Raupach, Leopold Mozart, Byrd, Ph. E. Bach, Michael Haydn, Gasparini, Bernh. Flies, Kozeluch) mit in die beiden Listen aufgenommen wurden. Das ist sicherlich kein großes Unglück, aber bei einem so konzentrierten Nummern- und Titelverzeichnis hätte man gewiß recht gern eine reine Scheidung der Mozartschen Werke von allen anderen gesehen, und es wäre bei der notwendigen genaueren Durcharbeit des großen Köchel in einem hingegangen, diese nicht Mozart angehörigen Stücke separat aufzuführen. Es hätte eine ganz stattliche Liste ergeben und es wäre im Grunde genommen genau dasselbe, was der Herausgeber im umgekehrten Sinne mit jenen echten Mozartwerken getan hat, die früher in einem der Anhänge standen und die er in seine beiden Listen mit ihren neuen Einstein-Nummern einbezogen hat.

So bleiben an diesem „Kleinen Köchel“ einige Wünsche offen. Aber es fragt sich, ob diese die Nützlichkeit des Büchleins ernstlich beeinträchtigen werden. Neben seiner Handlichkeit und seiner der raschen Orientierung dienlichen registerhaft-knappen An-

lage, die außer dem Titel zumeist noch die Besetzung enthält, bringt es am Schluß eine sehr verdienstliche Themenzusammenstellung von tonartgleichen Werken mit gleichen Titeln sowie eine Konkordanzliste für die alten Köchel-Anhangnummern, die zu echten, von Alfred Einstein mit neuen Nummern in den Hauptteil übernommenen Mozart-Werken gehören.

Bei einer künftigen Neuauflage müßten die bisher ignorierten neuen Forschungsergebnisse (so z. B. der Nachweis von O. E. Deutsch in „Music and Letters“, Jg. 1945, Heft 1, daß KV 511a Rondo für Klavier B-dur nicht von Beethoven, sondern von Kozeluch stammt) ausgewertet werden, dabei könnte auch das Erscheinungsjahr des André-Verzeichnisses (auf S. 5) von 1826 in 1828 verbessert werden. Außerdem wäre ein knappes alphabetisches Register zu empfehlen, das allen jenen Benutzern des „Kleinen Köchel“ sehr gelegen kommen dürfte, die weder die KV-Nummer noch die Besetzung noch die Gattung eines bestimmten Werkes genau kennen.

Wolfgang Schmieder

Eberhard Preußner: Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712—1716. 195 Seiten. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1949).

Besitzen wir aus älterer Zeit hin und wieder Mitteilungen über Fragen und Erscheinungen des praktischen Musiklebens in Korrespondenzen, Memoiren, Rechnungen, Statuten und dgl., so fehlt es doch an zusammenhängenden Beschreibungen, die aus einer ebenso sachgemäßen wie unmittelbaren Anschauung gewonnen sind. Man ist daher letztlich immer wieder gezwungen, zu den musikalischen Denkmälern und biographischen Tatsachen seine Zuflucht zu

nehmen und aus ihnen ein Bild der lebendigen Musikpraxis zu rekonstruieren. Am ehesten sind wir noch über das Opernleben des Barockzeitalters orientiert, falls man hier nicht aus der polemisch-satirischen Behandlungsart (wie etwa bei B. Marcello) den wahren Tatbestand erst herauschälen muß. Unter diesen Umständen besitzen die Reisetagebücher des Frankfurter Patriziers, Architekten, Bürgermeisters und universell gebildeten Kunstfreundes Joh. Friedrich Armand v. Uffenbach (1687 bis 1769) besondere Bedeutung. Obwohl der Forschung bekannt und teilweise auch in Neuausgaben zugänglich, sind diese handschriftlichen Aufzeichnungen von der musikgeschichtlichen Forschung bisher nur beiläufig beachtet worden, ohne daß ihr reicher musikhistorischer Inhalt systematisch ausgewertet worden wäre. E. Preußner hat sich dieser Aufgabe unterzogen und den weitschichtigen Stoff in einer gefälligen und, wie Stichproben ergaben, sachlich verlässlichen Weise wiedergegeben. Darüber hinaus hat er jede Gelegenheit wahrgenommen, um die Persönlichkeit Uffenbachs in ihrem Kern zu erfassen und lebensvoll aus dem Ganzen her austreten zu lassen. Ein vollständiger Neudruck der Tagebücher kam von vornherein nicht in Betracht, jedenfalls nicht im Rahmen des musikalischen Schrifttums. Denn auf den rund 2900 Seiten der vier dickleibigen Manuskripte, die Uffenbach selbst im Jahre 1736 mit Teilen seiner Bücher- und Bildersammlung der neugegründeten Göttinger Universität stiftete, wird nicht nur Musikalisches registriert, sondern schlechthin alles, was dem in die Welt hinausziehenden und begierig alles Neue und Andersartige aufnehmenden jungen Mann in den Weg kam. Das Musikalische bildet nur einen Teil der Tagebücher, die Musik war keineswegs der Anlaß dieser Reisen. Insofern ist der Titel

von Preußners Buch irreführend und ungenau. Es handelt sich um keine „musikalischen“ Reisen, wie sie etwa Burney und Reichardt unternommen haben, sondern um „Kavaliersreisen“ eines wohlhabenden Patriziers, der fremde Länder und Völker aus eigener Anschauung kennen lernen will. Deshalb wird alles getreu aufgezeichnet, was er draußen sieht und wahrnimmt. Die zahlreichen, dem Original beigegebenen Bilder mit Stadtplänen, Kostümen, eigenen Zeichnungen, Wiedergaben italienischer, französischer und antiker Kunstdenkmäler, Schlösser und Parkanlagen usw. werden im Text eingehend beschrieben. Daneben finden sich Schilderungen örtlicher Sitten und Gebräuche, Feste, Aufzüge aller Art, die Beschreibung einer Vesuvbesteigung, des Sklavenarsenals in Livorno, sogar die Belagerung von Freiburg i. Br., der U. als Schlachtenbummler beigewohnt hat, wird weitläufig beschrieben. Kulturhistoriker, Kunsthistoriker und Archäologen würden für ihre Spezialgebiete gewiß ebenso viel Bedeutsames diesen Tagebüchern entnehmen können wie der Musikhistoriker. Preußner hat darauf verzichtet, die auf Musik bezüglichen Stellen originalgetreu zu veröffentlichen. Man muß dies vom wissenschaftlichen Standpunkt aus bedauern. Der originalgetreue Wortlaut würde dem Ganzen den Charakter einer Quelle belassen haben, während wir nun eine modern stilisierte (und auch verkürzte) Umschrift mit gelegentlichen Zitaten des originalen Textes besitzen, die gleichzeitig bereits eine Auswertung der Quelle darstellt. Da Preußner jedoch, wie gesagt, Uffenbachs Darstellung getreu folgt und ausschmückende Zutaten meidet, wird man sein Vorgehen von einem weniger streng wissenschaftlichen und quellenkritischen Standpunkt aus billigen dürfen, zumal das

Ganze dadurch auch den Vorzug der leichteren Lesbarkeit erhält. Der wohlhabende Frankfurter Patriziersohn, der sich zeitlebens musizierend, malend und nicht zuletzt dichtend betätigte, hatte das Glück, ausgedehnte Reisen nicht nur in seinem deutschen Vaterland, sondern in den Jahren 1709 bis 1716 auch nach Italien, Frankreich, Belgien, Holland und England unternemen zu können. Es ging ihm um eine lebendige Anschauung der Dinge, die in der realistischen Schilderung innerhalb seiner Reisetagebücher ihren Niederschlag findet. Obwohl in einer rationalistischen Geisteswelt aufgewachsen, die dem Empirischen einen nur geringen Wert beimaß, holte sich der Jüngling seine Kenntnisse und Erfahrungen aus der „wirklichen Welt“, nicht aus der „Bücherwelt“. Dies macht seine ausführlichen Tagebucheintragen nicht nur anziehend und fesselnd, sondern für die historische Forschung auch wertvoll. Dabei ist es von besonderer Bedeutung, daß U. auf seinen Reisen nicht nur Konzerte und Opernaufführungen besuchte, über die er anschaulich und mit großer Sachkenntnis zu berichten weiß, und mit führenden Künstlerpersönlichkeiten des Auslandes in Berührung kam, die er mit wenigen Strichen in Lebensnähe rückt, sondern als nobile dilettante auch in die bürgerlich-privaten Musizierkreise Eingang fand und sich dabei an Cembalo, Violine oder Laute (seinem Lieblingsinstrument, dessen zunehmende Vernachlässigung in der zeitgenössischen Musikübung er bedauert) selbst betätigte. Hier erfährt man mancherlei Neues über das musizierende Laientum. Besonders aufschlußreich sind die mancherlei Erfahrungen, die U. während seiner Studentenzzeit in Straßburg machen konnte, wo er in den „wöchentlichen Konzerten“ sowie in andern musikalischen Vergnügungen der Musik-

liebhaber mitwirkte. In Bern war bereits das schöne Geschlecht aktiv an der Musikpflege innerhalb der *Collegia musica* beteiligt, mußte aber durch einen Vorhang den Zuschauern unsichtbar gemacht werden. Überall, wo U. auch in Italien und Frankreich Station macht, hat er sofort Kontakt mit den örtlichen Musikliebhabern und taucht im Musikleben der jeweiligen Stadt unter. Die Ausbeute an Mitteilungen über das private gesellige Musikleben im Haus, in der Familie, in akademischen und aristokratischen Kreisen ist in U.s Tagebüchern ungewöhnlich groß und wird von Preußner gebührend hervorgehoben. Es zeigt sich hier mit aller Deutlichkeit, welch starken Rückhalt das offizielle Kunstleben im Laienmusikertum hatte, wie das eine durch das andere bedingt wurde, wie beide in lebendiger Wechselwirkung standen. Besonders ertragreich sind die Schilderungen des italienischen Musiklebens, das Leben und Treiben in einer venezianischen Opernaufführung im Karneval deckt sich ganz mit anderen Beschreibungen, die wir über Opernvorstellungen im Barock besitzen. Überaus fesselnd ist das Zusammentreffen mit Vivaldi geschildert, vor allem dessen Kennzeichnung als Opernunternehmer, Opernkomponist und Violinvirtuose in einer Person. Bemerkenswert ist der Hinweis, daß Vivaldi in seine Opern ausgedehnte Violinsoli einlegte und durch seine exclusive Virtuosität U. mehr erschreckte als erheiterte. U. sagt geradezu, daß Vivaldi „zwar extra schwere und bunte sachen spielte aber keine annehmliche und cantable manir dabey hatte.“ Ostern 1715 verlebte er in Rom, erhält Zutritt zu den festlichen Konzerten des Fürsten Ruspoli, in denen einige Jahre zuvor der junge Händel seine ersten italienischen Triumphe gefeiert hatte. Mannigfaltig sind schließlich auch seine Erlebnisse in der französischen

Hauptstadt, wo er gerade beim Tode Ludwigs XIV. eintraf. Er nahm hier Lautenunterricht bei Gallot, lernte den Flötisten Hotteterre sowie den Engländer Eccles kennen. Es handelt sich hier zweifellos um Henry Eccles, dessen Pariser Aufenthalt damit dokumentarisch gesichert ist. Diese Bekanntschaften waren immer sogleich mit einem intensiven Musizieren verknüpft. In St. Gervais hörte er neben Marchand einen weiteren ausgezeichneten Organisten, der einen tiefen Eindruck auf ihn machte. Es wird kein anderer als Fr. Couperin gewesen sein! Auch zur Opéra führte ihn sein Weg, wo er vornehmlich die Tänze bewunderte, die französische Singart aber in ähnlicher Weise verurteilte („langhalsig und heulend“) wie spätere Generationen. Einen mächtigen Eindruck machte auf ihn das hebbare Parterre, das bis zur Bühnenhöhe emporgehoben werden konnte, um das Haus für den Opernball zu vergrößern. Nicht weniger interessieren den entdeckungslustigen und wißbegierigen U. auch das bunte Volkstreiben und die Jahrmarktspossen von St. Laurent. Überall vermittelt er durch seine Schilderungen eindrucksvolle Bilder, die unsere Kenntnisse vom französischen Musikleben nach 1700 zu vertiefen vermögen.

In einem Schlußkapitel beleuchtet Preußner noch Uffenbachs spätere Tätigkeit in Frankfurt und kennzeichnet insbesondere seine Beziehungen zu Telemann, dem er nahestand. Hervorzuheben sind seine damals viel beachteten dichterischen Arbeiten (Kantaten, Singspiele, Umdichtungen Händelscher Opern!), durch die er zu führenden Musikern seiner Zeit (Graun, Schürmann, Fasch) in Beziehung trat. Diese Seite Uffenbachs als Librettist, seine Anschauungen von der Oper verdienen eine ausführlichere Würdigung, zu der Preußners Auslassungen eine wert-

volle Grundlage bilden könnten. Hier empfindet man übrigens in Preußners Darstellung das Fehlen quellenmäßiger Belege und Hinweise als einen besonderen Mangel, wie man überhaupt ein kritisches Glossarium innerhalb der Tagebuchauswertung vermißt. Viele Einzelheiten in Uffenbachs Aufzeichnungen (so die erwähnten Facta bei Eccles und Couperin) könnten dadurch verdeutlicht und historisch eingeordnet, Fragwürdiges richtiggestellt werden. Es ist z. B. auch kaum anzunehmen, daß Uffenbach im Jahre 1744 eine Sinfonie des 1731 geborenen Cannabich hören konnte. Diesen und ähnlichen Dingen hätte Preußner in kritischen Anmerkungen nachgehen müssen. Ein kritischer Hinweis gelte schließlich noch dem Stil, der gelegentliche Entgleisungen aufweist wie: „U. war mit von der Partie“ -- „die Chaise kippte um“ oder „das sind die Stärken der Franzosen“ u. a. Im Ganzen ist das Buch mit einer schönen Wärme und Anschaulichkeit geschrieben und mag, wenn es auch nicht als wissenschaftliche Quellenpublikation gelten kann, seinen Zweck darin erfüllen, „den Blick auf den ganzen Menschen Uffenbach gelenkt zu haben.“

Rudolf Gerber

Agrippina, Heitere Oper in drei Akten (8 Bildern) von Vincenzo Grimani, Musik von G. F. Händel. Bearbeitet und ins Deutsche übersetzt von Hellmuth Christian Wolff. (Kl.-Auszug und Textbuch, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1950.)

Mit dieser praktischen Bühnenbearbeitung von Händels genialer, für Venedig um 1709 geschriebener Jugendoper hat sich Hellmuth Christian Wolff, einer der gründlichsten Kenner der Barockoper und ihrer speziellen Probleme, ein besonderes Verdienst um die noch immer in Fluß befindliche Händel-Renaissance erworben. Wolffs Ausgabe hat den Vorzug, in

mehrfachen Aufführungen (Winterthur, Halle, Göttingen) die Feuertaufe moderner Klangrealisierung erfolgreich bestanden zu haben. Ihr besonderer Wert für den Theaterpraktiker wie für den Händelforscher liegt in der Einbeziehung mannigfacher wertvoller Erfahrungsergebnisse aus diesen Aufführungen und in einem Notentext, der zukünftigen Aufführenden zu einer stilvollen und lebendigen Händel-Interpretation verhilft. Der buffohafte Charakter der Original-Rezitative hat eine — musikalisch oft frei umschreibende — Neufassung notwendig gemacht, wobei Notenwerte des Originals häufig verändert werden mußten, um ein dem italienischen Sprachoriginal angenähertes Reim- und Vokalschema zu ermöglichen. Die sehr gewandte, wenn auch bisweilen die Grenze des Trivialen streifende Übersetzung betont geflissentlich und mit vollem Recht das komödienthafte Element dieses erstaunlichen Jugendwerkes, dessen offenherzige Anleihen bei zeitgenössischen Opern von Keiser und Mattheson ebenso bemerkenswert sind wie die — an die venezianische Frühoper der Monteverdi, Cavalli und Saccati gemahnende — Vermischung des Heroischen und des Burlesken. Mit besonderem Geschick hat Wolff die vielen Lücken gestopft, die in dieser Barockoper den Bearbeiter vor heikle Entscheidungen stellen. Die ausgezeichneten Cembalo-Kadenzen, die der Bearbeiter der Original-Ouvertüre organisch eingefügt hat (vgl. Kl.-A. pag. 11), sind geradezu ein Schulbeispiel dafür, wie solche „Lacunae“ einer Partitur der Barockzeit ausgefüllt werden müssen. Auch die übrigen (sämtlich aus Händels Werken bestrittenen) Einlagen für das fehlende Schlußballett, die fehlenden Vorspiele zu den Akten II und III etc. sind mit Geschmack und sicherem Instinkt für praktische Bühnenwirkung ausgewählt worden. Besonderes

Augenmerk hat Wolff dem Verzierungsproblem zugewandt. Die Singstimmen seines Klavierauszuges enthalten durchweg ausgeschriebene Verzierungen und obendrein ornamentale Varianten für jeden Da-Capo-Teil der betreffenden Arie. Hoffentlich finden die löblichen Vorschläge des Bearbeiters die nötige Gegenliebe bei Sängern und Kapellmeistern . . . Durchaus akzeptabel erscheint auch die — zweifellos notwendige — Verwandlung der Partie des „Alt-Kastraten“ (Ottone) in einen Bariton. (Der Unterzeichnete hat in seinen eigenen Bearbeitungen Monteverdischer Opern [„Orfeo“, 1936; „Poppea“, 1948] ähnliche Stimmtranspositionen mit unwiderleglichem praktischem Erfolg durchgeführt.) Die Stimmtransposition in der Partie des „Ottone“ macht natürlich eine völlige Umgruppierung des orchestralen Begleitapparates nötig, der stark in die Baßregion hinuntergedrückt wird. Die instrumentale Umgestaltung der Ottone-Arie „Voi che' udite“ (Wolffs Ausgabe, No. 22, pag. 116), in welcher der Bearbeiter das Orchester des Händelschen Originals (Oboen, Viol. I/II, Viola, Kontrabaß und Basso Continuo Instr.) durch Englisch Horn, Theorbe, Kontrabaß und Streicher ersetzt, ist sicher einer der heikelsten und zugleich gelungensten Eingriffe dieser Neubearbeitung.

Ob Wolffs deutsche Rezitative dem dramatischen Charakter des italienischen Originals immer gerecht werden, könnte nur der unmittelbare Eindruck der praktischen Aufführung entscheiden. Zweifellos unterscheidet sich die instrumentale Grundierung dieser Rezitative, die vom dissonierenden Effekt der „Acciacatura“ reichlichen Gebrauch macht, vorteilhaft von den Continuo-Ausarbeitungen früherer Bearbeiter Händelscher Opern. Besonders begrüßenswert ist es, daß Wolff endlich Schluß macht mit der angeblich stielechten Verzöge-

rung der Schlußkadenzen und — ganz im Gegenteil — diese Kadenzen dramatisch beschleunigt, wobei er sich mit Recht auf C. P. E. Bach und J. J. Quantz berufen kann, und daß er die in langen Notenwerten notierten Halteakkorde in diesen Rezitativen „secco“ gespielt haben will, wie Türk es noch im Jahre 1800 in seiner „Anweisung zum Generalbaßspiel“ verlangt hatte. Die höchst instruktiven Vorworte zu Wolffs Klavierauszug (1950) und Textbuch (1943) finden ihre lesenswerte Ergänzung in seiner Einführungsschrift zur „Agrippina“ (Wolfenbüttel, 1943), in der Händels Stilmodelle (Keisers „Octavia“, 1708 und Matthesons „Cleopatra“, 1704) und ihre mannigfachen Beziehungen zur „Agrippina“ untersucht werden (vgl. daselbst pag. 15 ff. und 23 ff.). Zur Frage der Inszenierung, praktischen Bühnengestaltung und tänzerischen Ausdeutung Händelscher Opernmusik hat sich Wolff in kleineren Aufsätzen geäußert, deren Erwähnung dem modernen Händel-Interpreten vielleicht hier erwünscht ist. Es handelt sich hier vor allem um „Die Darstellung der Händel-Oper“ (Allgem. Musikzeitung, 62. Jg. No. 40, Okt. 1935), „Die Aufführungspraxis der Barockoper“ (Neues Musikblatt, Schott, Mainz, No. 85. März 1943) und „Das Sprachmelos im alten Opernrezitativ“ (Archiv f. Sprach- und Stimmphysiologie, Berlin, 1940).

Händels „Agrippina“, entstanden fast siebzig Jahre nach Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ (mit der die jüngere Oper nicht nur die meisten dramatischen Figuren, die heroisch-burleske Grundmischung des Librettos, sondern auch noch viele andere typische Erscheinungsmomente spezifisch venezianischer Opern-Atmosphäre teilt), ist wie kein zweites Werk des Meisters geeignet, den integralen Zusammenhang Händels mit den urtümlichen Anfängen italienischer Operntradition unter Beweis zu stel-

len. Dr. Wolffs praktische Bearbeitung, die dem Sänger und Dirigenten einen erfreulich eindeutigen Weg zu einer zwingenden Ausdeutung des Händelschen Notentextes bietet, ist vorzüglich dazu geeignet, das Interesse am Musikdramatiker Händel wieder anzufachen, der sich in dieser wesentlich heiteren, von überraschenden Ensemblesätzen durchzogenen, farbig instrumentierten Oper überzeugender offenbart als in manchem heroischen Opernwerk der Londoner Jahre.

Hans F. Redlich

Georg Philipp Telemann:
Concerto D-dur, hrsg. von Walter Upmeyer im „Hortus musicus“ (Nr. 52). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Bezeichnung „Concerto“ darf nicht irreführen, sie ist hier nur in weitestem Sinne als Orchestermusik zu verstehen, für vier Streichstimmen mit Continuo, der aber bei solistisch-quartettmäßiger Besetzung schon weggelassen kann. Genauer handelt es sich um eine „kleine Tanzsuite“, wie der Untertitel der Ausgabe es richtig anzeigt: Allemande (mit fülliger Dreiklangsmelodik), Ballo (lebendig durch hartnäckige Synkopen-Rhythmik), Giga (diese dreistimmig). Vermutlich schrieb der vielgewandte Komponist die ansprechenden und problemlosen Stücke neben vielen anderen ähnlicher Art in seiner Frankfurter Zeit für die dortigen, von ihm selbst veranstalteten wöchentlichen Konzerte, zu denen zuweilen auch das Darmstädter Hoforchester herüberkam. Das Manuskript der kleinen Suite fand sich in der Hessischen Landesbibliothek. Als frisch-fröhliche bürgerliche Gesellschaftsmusik hat das Werk seiner Zeit Genüge getan, bietet aber auch heute wieder den Spielgruppen und privaten Streichquartetten Gelegenheit zu beschwingtem Musizieren.

Kurt Stephenson

Giuseppe Tartini: Sinfonie in A-dur für Streicher, hrsg. von Hans Erdmann im „Hortus musicus“ (Nr. 53). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Daß Tartini eine Anzahl handschriftlicher „Sinfonien“ hinterlassen hat, ist der musikalischen Öffentlichkeit wenig bekannt. Man rubriziert ihn als den großen italienischen Geiger, der in barocker Fruchtbarkeit eine Unzahl von Violinkonzerten, Kammermusikwerken und Violinsonaten komponiert hat, der als Pädagoge internationale Wirkung ausstrahlte und der sich über die physikalischen und philosophischen Grundlagen seiner Kunst sehr ernste Gedanken gemacht hat. Es ist nicht verwunderlich, daß aus dieser kleinen A-dur-Sinfonie der Adel und die bestrickende Klanglichkeit der Schule Corellis und Geminianis zu uns sprechen — typische und ideale Streichmusik, aus dem festlichen und biegsamen Streicherklang konzipiert und auf die Dolcezza der gezeigten Terzen und Sexten abgestellt. Die Zeitgenossen rühmten das ausdrucks-gesättigte Spiel des Meisters. Es spiegelt sich auch in diesem freundlichen Werk, das, dem neuen Stil verwandter als dem Kernbarock, offenbar aus der reifsten Zeit Tartinis stammt. Dreiteilig folgt es der Anlage der italienischen Ouvertüre, ohne jemals aus dem Bereich liebenswürdiger Unterhaltungskunst herauszutreten. Auf den knappen, Sonatengeist atmenden Kopfsatz folgt ein Andante („sempre dolce“) im gleichnamigen Moll, auffällig durch abwärts strebende Melodik, mit dem damals beliebten Unterton schmerzlichen Affektes. Spannungslos reiht sich ein abschließendes Menuett an, das sich unter Verzicht auf das Trio der Rondoform annähert. Innerhalb der schlichten Harmonieführung des Ganzen wirkt einmal der „Neapolitaner“ in der Schlußkadenz als Ereignis. Der vierstimmige Satz „klingt“

— auch als Soloquartett, falls kein Streich-Orchester zur Verfügung steht. Kurt Stephenson

Alessandro Scarlatti: Sinfonien für Kammerorchester. Nr. IV in e-moll, hrsg. von Raymond Meylan im „Hortus musicus“ (Nr. 48). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Hier wird eine Probe aus dem Londoner Autograph (British Museum) vorgelegt, der zwölf Sinfonien des epochemachenden Opernmeisters enthält. Sie stammen aus dem zweiten Jahrzehnt des musikreichen Jahrhunderts. Diese Probe zeigt Scarlatti als eigenwilligen Schöpfer auch auf dem Experimentierfelde der Konzertmusik. Der Grundriß der nach ihm benannten Opern-Ouvertüre mit dem langsamen Satz in der Mitte ist nicht zu verkennen: er gehört zu den ästhetisch glücklichsten und durch die Jahrhunderte tragfähigsten der Musikgeschichte. Doch wird hier das erste Allegro nach einleitendem musikalischem *Al fresco* seinerseits schon durch ein kurzes *Adagio* unterbrochen, um dann in einem siebenstimmigen zügigen *Fugato* (bzw. freier Fuge) glanzvoll auszuströmen, hier in Anlehnung an die Praxis der Kirchensonate. Neben ihr hat auch das *Concerto grosso* bei dem Werke Pate gestanden: Flöte und Oboe stehen als eine Art *Concertino* dem fünfstimmigen Streichkörper (mit *Continuo*) gegenüber, am deutlichsten im *Adagio*-Mittelsatz, dem Orte der Ruhe inmitten der Bewegung und im (zweiteiligen) Schluß-*Allegro* im $\frac{12}{8}$ -Takt, das dem *Siziliano* näher steht als der *Gigue* und durch das *Wagnis* des *piano*-Schlusses überrascht. Dies alles fesselt den Historiker, es gibt aber auch dem praktischen Musiker im *Collegium musicum* wie im heutigen Konzertsaal eine prächtige Spielmusik in die Hand, deren ausgezeichnete Gebrauchswert bei festlicher Gelegenheit unterstrichen werden muß. Kurt Stephenson

Antonio Vivaldi: Zwölf Concerti „La stravaganza“ op. 4. In Partitur gesetzt und mit ausgesetztem Generalbaß versehen von Walter Upmeyer. Nr.1 B-dur, Nr.2 e-moll, Nr. 3 G-dur (jeweils für Violine Solo, Streicher und Bc., Partitur und Stimmen). Bärenreiter-Verlag, Kassel (1949).

Von den Originaldrucken Vivaldis hat W. Upmeyer nach der Herausgabe des op. 1 die Soloviolinekonzerte op. 4 ins Auge gefaßt. Die vorliegenden ersten drei Konzerte, die der Herausgeber nach den gleichen Gesichtspunkten wie die Kammersonaten op. 1 darbietet, vermitteln bereits ein anschauliches Bild von dem Einfallreichtum des genialen Venezianers, der sich naturgemäß im Solokonzert viel freier äußern kann als im Bereich der Sonate. „La stravaganza“ nennt Vivaldi das ganze Opus, das vermutlich bald nach 1703 entstanden ist und erst um 1712/13 bei E. Roger in Amsterdam gedruckt wurde. Neudrucke dieser Konzertsammlung sind viel spärlicher als bei dem vorangegangenen op. 3. Soviel ich sehe, wurden bis jetzt nur Nr. 1 (durch Stephan Frenkel bei Ries & Erler) sowie Nr. 6 und 12 (von Tivadar Nachez bei Schott) in nicht durchaus sachgemäßen Bearbeitungen zugänglich gemacht. Um so mehr ist die vorliegende Ausgabe zu begrüßen, die auf die Originalgestalt der Werke zurückgreift.

Es ist schon viel daran herumgerätselt worden, was Vivaldi wohl mit der Bezeichnung „stravaganza“ (Wunderlichkeit, Überspanntheit, Ausschweifung) gemeint haben mochte. Offenbar schwebte ihm ein „stilo stravagante“ vor, der sich von dem Concerto-grosso-Stil seines op. 3 (Estrormonico) sichtbar unterscheiden sollte. Und „extravagant“ im Sinne des Ungewöhnlichen, Neuartigen mutet in op.4 vor allem die violinistische

Thematik auf der Grundlage einer virtuosen Technik an. Ein neuer Elan ist in diesen Konzerten lebendig, der die Kunst des improvisierenden Virtuosen, wie ihn Uffenbach schildert, ahnen läßt und oft im Gewand buffohafter Einfälle zutage tritt, so z. B. gleich im 1. Satz des B-dur-Konzerts, den Bach (nach G-dur transponiert) als Klavierkonzert bearbeitet und dessen Anfang sicherlich noch in die Lacharie seines Äolus hineingewirkt hat. Die ersten Sätze legen das neu geprägte Schema aus fünf Tutti (mit unveränderter, aber modulierender Ritornellthematik) und vier Soli (von absoluter, oft exzentrisch-phantasierender Selbständigkeit) zugrunde. Die langsamen Sätze besitzen drei Tutti und zwei Soli (mit teilweise ausgeschriebenen „willkürlichen Manieren“), während für die Schlußsätze keine Norm gilt. Hier verfährt Vivaldi in formaler Hinsicht am zwanglosesten. Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Freiheit sich Vivaldi in dem jeweils gegebenen Rahmen bewegt. Charakteristisch sind da etwa: das fortgesetzte spielerische Wiegen in einem „stehenden Klang“, das ebenso aus einem instrumentistischen Spieltrieb herauswachsende taktelange Sequenzieren (mit 7-Vorhaltskettungen), plötzliche harmonische Eindunkelungen nach Strecken einer geradezu „stationären“ Harmonik, weit ausgedehnte Soli mit Arpeggien oder Figurenspiel über tasto-solo-Begleitung. Die Begleitung der Soloteile ist überhaupt von der größten Manigfaltigkeit. Bald begleitet nur der B. c., bald bilden die Ripienviolin und Viola senza B. c. die Begleitung. Dabei kommt es vor, daß (wie im ersten Satz von Nr. 1) diese Ripienstimmen solistisch verdünnt werden und mit einer quasi kantablen Melodik unter der Figuration der Solovioline hervortreten (ähnlich wie im

letzten Satz von op. 3 Nr. 8). In der mannigfaltigen Klangdifferenzierung des einfachen Streicherapparates offenbart sich ein spezifischitalienischer Klangsin. Man wird auf die weiteren Konzerte gespannt sein dürfen.

Rudolf Gerber

Johann Friedrich Fasch: Sonate B-dur, hrsg. von Waldemar Woehl, im Hortus musicus (Nr. 26), Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Der „ältere Fasch“ — einer jener Barockmeister, deren Nachruhm im Schatten der Größeren erloschen ist, dennoch kein „Kleinmeister“, vielmehr einer jener hochgewachsenen Zeitgenossen, deren Zahl und Fruchtbarkeit — aufschlußreich für die allgemeine Kunstblüte der Epoche — uns immer wieder in Erstaunen setzt, war jüngerer Zeitgenosse Sebastian Bachs, wie dieser Sproß des mitteldeutschen Kulturraumes und von diesem selbst als Kunstgenosse hoch eingeschätzt, überhaupt in hohem Ansehen bei seiner Umwelt, der er sich, wanderfreudig, in allen Sätteln sicher, aufschloß: in seinen reifsten Jahren nicht Kantor, sondern Hofkapellmeister. Schwerlich wird sich uns jemals das Gesamtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammenfügen, sein Erbe (darunter 7 Jahrgänge Kirchenkantaten und etliche Opern) ist zum größten Teil untergegangen. Aber der Instrumentalkomponist, der wie Telemann mit Gewandtheit und vollendeter Beherrschung die Tonsprache seiner Zeit spricht, geistreich und origineller Züge nicht ermangelnd, tritt uns doch in dieser B-dur-Sonate (wohl aus der Zerbster Spätzeit) so gleich, Spielfreude erweckend, entgegen. Das Klangbild ist nicht alltäglich: drei hohe Instrumente stark unterschiedlichen Charakters (Blockflöte, Oboe, Violine) heben sich im Diskantraum — in vollem Gleich-

gewicht der musikalischen Beteiligung — voneinander ab und bilden andererseits eine dichte Klangeinheit, die das Cembalo bindet und wiederum stellenweise durch eigenes Pausieren hervortreten läßt. Kräftige Stützung des Basses, der sporadisch auch thematische Funktion übernimmt, ist unerläßlich; hier vielleicht wirkungsvoller durch Fagott als durch Streicherbaß. Satzfolge, Strukturprinzip (Fugato und Sequenz) und Adel der Melodik weisen auf die Kirchensonate zurück, das Grave an dritter Stelle beschwört gleich zu Beginn mit dem chromatisch ausgefüllten fallenden Quartraum die zeitgebundene Passions-Symbolik. Ein Probestück auf handfestes („musikantisches“) Spiel ist das Schluß-Allegro, beschwingt ablaufend im dreifachen Kontrapunkt der Stimmen, aufgegliedert in Concertino-Partien (Diskante) und Tutti (mit Cembalo) und somit konzertmäßiger Haltung nahegerückt. Beihilfweise Besetzung mit 3 Violinen ist möglich. Kurt Stephenson

MITTEILUNGEN

Professor Dr. Heinrich Lemacher feierte am 26. Juni 1950 seinen 60. Geburtstag. Gleichzeitig beging er das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Lektor an der Universität Köln. Aus diesem Anlaß veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut Köln eine Feierstunde mit Werken des Jubilars.

Professor Dr. Marius Schneider, Barcelona, wird im Wintersemester 1951/52 als Gastprofessor die Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Köln vertreten.

Dr. Adam Adrio wurde zum apl. Professor an der Freien Universität Berlin ernannt.

Dr. Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, erhielt den von der italienischen Regierung für die beste Monographie über Leben und Werk Guidos von Arezzo ausgesetzten Preis von 500 000 Lire. Der Preis wurde ihm in einem Festakt in Rom am 30. April 1951 überreicht.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte hielt unter dem Vorsitz von Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, ihre erste Tagung nach dem Kriege ab. Der Gründer der Arbeitsgemeinschaft, Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier, Bonn, sowie Dr. Alf, Düsseldorf, und Dr. Zobeley, Heidelberg, hielten Vorträge zur rheinischen Musikgeschichte. Mit einem Konzert „Musik am Düsseldorfer Hof unter Kurfürst Johann Wilhelm“ (Werke von Steffani, Gasparini, Fadini und Wilderer) im Schloß Benrath wurde die Tagung abgeschlossen.

Der Unterzeichnete hat soeben ein Werk über G. B. Bassani (1657 bis 1716), das auch einen catalogue raisonné enthält, im wesentlichen abgeschlossen. Zur Vervollständigung des Katalogs bittet er daher öffentliche und private Bibliotheken um Mitteilungen über ihren Bestand an handschriftlichen oder gedruckten Werken des genannten Komponisten sowie auch über Korrekturen, die etwa gegenüber Eitner und andern Quellenwerken anzubringen sind.

Richard Haselbach,
Zürich 8 (Schweiz), Dahliastr. 13.

Der Rat der Stadt Lüneburg hat auf Anregung von Kapellmeister Heinz Gottwald dem Stadtarchiv ein J.-A.-P.-Schulz-Archiv angegliedert. Zu den Aufgaben dieses Archivs gehört die Sammlung aller Kompositionen und musiktheoretischen Schriften des Komponisten im Original oder in Photokopie, des Schrifttums über ihn und von Erinnerungsstücken; außerdem soll das Archiv die Voraussetzungen für die praktische Aufführung

Schulzscher Werke schaffen. Nach einem Vortrag mit ausgewählten Werken von Schulz, den H. Gottwald am 10. Juni 1951 hielt, wurden am 26. Juni in einem Festkonzert unter Gottwald in der Lüneburger Nikolai-Kirche die Chöre und Gesänge zu Racines „Athalia“ in der von Schulz zum „Geistlichen Oratorium“ erweiterten Fassung aufgeführt. Das Konzert schloß mit der Hymne „Gott Jehova sei hoch gepreist“ von Schulz in der Urfassung von 1791. Böhme

Dr. Günter Haußwald in Dresden wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1950 als Dozent für Musikwissenschaft an die Universität Jena berufen.

An der Universität Jena wurde ein „Mitteldeutsches Musikarchiv“ unter Leitung von Professor Dr. Heinrich Besseler errichtet. Es hat die Aufgaben eines Forschungsinstitutes und bereitet Publikationen vor.

Berichtigung: Auf Seite 224 des laufenden Jahrgangs ist in der Besprechung von Friedrich Blume über A. Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, in der linken Spalte beim Einrichten des Satzes eine Zeile verworfen worden. Es muß dort, Zeile 23 ff., heißen:

„Wenn im Einzelfalle die angewendeten Figuren definierbar sind und wenn aus der Theorie der angewendeten Figur eine fest umrissene Bedeutung zugesprochen werden kann, so muß sich zeigen...“

Einbanddecken für „Die Musikforschung“. In nächster Zeit werden Einbanddecken für den Jahrgang 1951 angefertigt. Die Decken werden nur auf Vorbestellung einmalig hergestellt; d. h. nur so viele Exemplare, wie vorbestellt wurden. Nachbezug ist nicht möglich. Preis der Einbanddecke: DM 2.—. Vorbestellungen erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 29—37.