

UM DEN URHEBERRECHTLICHEN SCHUTZ DER MUSIKALISCHEN QUELLENAUSGABEN

VON KONRAD AMELN

In den letzten Jahren mehren sich die Fälle, daß „praktische“ Ausgaben alter Musik unter Ausnutzung der „Denkmäler“ und anderer wissenschaftlicher Neuausgaben veröffentlicht werden, ohne daß diejenigen gefragt wurden, geschweige denn eine angemessene Entschädigung erhielten, die als Musikwissenschaftler die Hauptlast der Arbeit oder als wissenschaftliche Verleger die Unkosten und das Risiko der wissenschaftlichen Neuausgaben getragen haben. Der Wissenschaftler hat sich wohl oder übel damit abgefunden, daß er für seine Ausgaben nicht entfernt das Honorar bekommt, das seiner oft sehr mühseligen Arbeit entspräche; ganz abgesehen von seiner Ausbildung mit einem mindestens vier- bis fünfjährigen musikwissenschaftlichen Studium, das ihn erst zu seiner Herausgeberarbeit befähigt, muß er nicht nur die Quellen in die heutige Notation übertragen, sondern auch zeitraubende quellenkritische Studien ausführen, ohne die eine wissenschaftliche Ausgabe nicht vor der Kritik der Fachgenossen bestehen kann. Dazu kommt, seit den schweren Einbußen des 2. Weltkrieges in erhöhtem Maße, die oft sehr schwierige Beschaffung der Quellen; nur wer selbst einmal verzweifelt nach verlorengegangenen Quellen gesucht hat, kann ermessen, wieviel Bemühungen gerade in den letzten fünf Jahren erfolglos geblieben sind, weil die gesuchten Quellen entweder vernichtet oder für uns unzugänglich geworden oder infolge Auslagerung der Bibliotheksbestände noch nicht wieder verfügbar sind. Alle solche Mühen erspart sich der Herausgeber praktischer Ausgaben, mit anderen Worten: er nutzt die vielfältige Arbeit des Wissenschaftlers für sich ohne jede Gegenleistung aus; ja, er erwähnt in vielen Fällen nicht einmal die wissenschaftlichen Ausgaben, deren er sich bedient hat. Und es ist bis heute so, daß das Gesetz zum Schutze des Urheberrechts die wissenschaftliche Arbeit völlig schutzlos der Ausbeutung überläßt, während es in vielen Fällen einer praktischen Ausgabe, wenn diese in irgendeiner erkennbaren Weise „bearbeitet“ ist, Schutz angedeihen läßt. Die Verlage solcher Ausgaben pflegen denn auch meist mit den üblichen Vermerken alle Rechte vorzubehalten, sind aber ihrerseits wenig geneigt, das Recht der ersten wissenschaftlichen Edition anzuerkennen.

Dazu kommt noch, daß praktische Ausgaben billiger angeboten werden können und infolgedessen häufig auch noch den Absatz der für sie ausgenutzten wissenschaftlichen Ausgaben beeinträchtigen; dies hat folgende Ursachen: 1. die praktischen Ausgaben wenden sich an eine breitere Käuferschicht und haben daher höhere Auflagen; 2. sie können mit einem geringeren Gewinnanteil der Herausgeber belastet werden, weil

diese ja dank der von ihnen ausgenutzten wissenschaftlichen Vorarbeit geringere Zeit und Mühe aufzuwenden hatten; 3. die Verlage praktischer Ausgaben verfügen meist über einen größeren Werbeapparat und können ihn in ganz anderer Weise als die wissenschaftlichen Verleger für die Verbreitung ihrer Ausgaben einsetzen. In manchen Fällen kommt noch hinzu — und das gilt wieder in besonderem Maße für die Nachkriegsjahre —, daß die praktischen Ausgaben in sehr billiger Weise hergestellt und auf schlechtem Papier gedruckt wurden, während die wissenschaftlichen Verleger stets auf sorgfältigen Stich der Noten, angemessene Qualität des Papiers, teure Faksimile- und Bildbeigaben u. ä. Wert gelegt haben.

So wirken alle Umstände zusammen, daß die Herausgeber und Verleger, von denen im Dienste der Wissenschaft ohnehin schon ein hohes Maß von Idealismus und Uneigennützigkeit erwartet wird, noch zusätzlich in jeder Weise geschädigt werden. Dies gilt in fast allen Punkten auch für diejenigen Ausgaben, die nach den Grundsätzen der wissenschaftlichen Editionspraxis hergestellt, aber vornehmlich für den praktischen Gebrauch bestimmt sind. Da der Typus der Denkmäler-Ausgabe sich in den letzten zwei Jahrzehnten gewandelt hat in der Richtung, daß sie auch der praktischen Verwendung unmittelbar zugänglich gemacht werden soll — wie es z. B. im „Erbe deutscher Musik“ der Fall ist —, hat sich in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe weitgehend verwischt; die Unterscheidung ist also nicht so sehr nach der Zweckbestimmung als nach der Editionspraxis vorzunehmen. Als wissenschaftliche Ausgaben sind alle diejenigen anzusehen, die nach den originalen Quellen mit dem Rüstzeug der wissenschaftlichen Quellenkritik herausgegeben sind.

Um diese allgemeinen Feststellungen zu belegen, sind aus einer großen Zahl von Beispielen zwei ausgewählt worden, die nach Umfang und Bedeutung hervorragten. Dabei sei von vornherein betont, daß es nicht geschieht, um diese beiden Herausgeber persönlich oder ihre Verlage anzugreifen, sondern um die Unhaltbarkeit eines Zustandes nachzuweisen, der auf der Unzulänglichkeit veralteter gesetzlicher Bestimmungen beruht, und um den Boden dafür zu bereiten, daß in einer zu erwartenden Neufassung des Gesetzes zum Schutze des Urheberrechtes auch die Arbeit des Musikwissenschaftlers in angemessener Weise geschützt wird.

Geistliches Chorlied. Zwei- bis sechsstimmige Sätze für gemischten Chor. Hrsg. von Gottfried Grote. I. Zum Kirchenjahr. II. (ohne Untertitel). Edition Merseburger 322/323.

Die Sammlung enthält 120 Sätze „von Dufay bis Bach“ und „bietet aus dem großen Bereich des mehrstimmigen geistlichen Liedes eine Auswahl dessen, was heute aus praktischen und musikalischen Gründen dem Chor, und zwar dem unbegleiteten Chor zuzuweisen ist“. Ihr Schwerpunkt liegt bei den vierstimmigen Cantionalsätzen: M. Praetorius ist mit

35 Sätzen vertreten, die in der von F. Blume herausgegebenen Gesamtausgabe (1928 ff.) leicht zugänglich sind; daneben ist H. Schütz am stärksten vertreten mit 16 Sätzen aus seinem Psalter von 1628 (1661), die W. Blankenburg 1936 neu herausgab. Danach folgen J. Eccard mit 12 Sätzen (überwiegend bei Winterfeld und Schöberlein, großenteils aber auch in neueren Ausgaben gedruckt) und J. S. Bach mit 8 Sätzen, die zuletzt F. Smend 1932 in der berichtigten Ausgabe der Erkschen Sammlung vorgelegt hat. J. Walter und A. Gumpelzhaimer sind mit je 5 Sätzen vertreten, die ebenso wie einige Sätze von Josquin, Senfl, v. Bruck, Resinarius, Lasso u. a. teils in Denkmälerbänden, teils in Gesamtausgaben vorliegen. Der Herausgeber teilt die Entnahme aus solchen wissenschaftlichen Veröffentlichungen in seinen Anmerkungen auch meist mit; er hat es offenbar als sein gutes Recht angesehen, wissenschaftliche Vorarbeiten für seine Sammlung auszunutzen, ohne bei den Herausgebern und Verlagen anzufragen oder eine Entschädigung anzubieten. In einigen Fällen ist er dabei sogar mit dem Gesetz in seiner jetzigen Form in Konflikt gekommen, indem er „Bearbeitungen“ übernahm, wie z. B. zwei Psalmkompositionen von Schütz (Nr. 89 und 90 seiner Sammlung) und den Satz von J. Walter (Nr. 83), bei denen ursprünglich nicht zusammen auftretende Texte und Melodien bzw. Tonsätze von ihren ersten Herausgebern neu miteinander verbunden wurden, und bei dem Quodlibet von L. Paminger (Nr. 10), dessen lateinischen Texten von den ersten Herausgebern deutsche Übertragungen beigelegt worden sind. Die eigene Leistung besteht also nur in der Auswahl der Stücke und ihrer Zusammenstellung, die keine „Geschichte in Beispielen“ sein will, sondern vor allem dem Lied der Gemeinde das „Chorlied“ gegenüberstellen und diesem den gebührenden Platz sichern will. Anzuerkennen ist auch ein umfangreicher Anhang von „Quellenangaben und Bemerkungen“. Die Notierung der Sätze erfolgt mit Taktstrichen; darauf soll unten im Zusammenhang mit dem zweiten Beispiel näher eingegangen werden, das ein weit bedenklicheres Verfahren zeigt.

Antiqua-Chorbuch Teil I. 171 geistliche zwei- bis achtstimmige Chorsätze deutscher Meister aus der Zeit um 1400 bis 1750.

Antiqua-Chorbuch Teil II. 196 weltliche zwei- bis achtstimmige Chorsätze deutscher Meister aus der Zeit um 1400 bis 1750.

Hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die großangelegte Sammlung erscheint in zwei Teilen zu je fünf Hefen, von denen bisher je drei erschienen sind. Sie erhebt den Anspruch, mit ihrer chronologischen Anordnung eine Beispielsammlung der Chormusik bis J. S. Bach zu sein, und wendet sich an „Musikschulen, Seminare, Akademien und musikwissenschaftliche Institute, aber auch an Kirchenchöre beider Konfessionen sowie an alle sonstigen Chorvereinigungen und ernsthaft musizierende Sing- und Spielkreise“ — kurzum an alle! Der Herausgeber hat „von Quellenangaben und biographischen Notizen vorerst Abstand genommen“, „um die Bände nicht allzu sehr

anschwellen zu lassen“. Er versichert jedoch, die Sätze seien „soweit als möglich“ „aus alten handschriftlichen oder gedruckten Stimmbüchern spartiert worden“. „Dadurch konnte eine Reihe von Werken erstmals vorgelegt werden. Wo die Originale nicht oder durch die Zeitverhältnisse nicht mehr erreichbar waren, wurde auf ältere Publikationen (Commer, Eitner u. a.) zurückgegriffen. Alle Sätze, die bereits in Denkmäler- oder sonstigen wissenschaftlichen Ausgaben veröffentlicht sind, wurden mit den eigenen Übertragungen sorgfältig verglichen.“ Wer dies alles im Vorwort des Herausgebers liest, muß unwillkürlich Hochachtung vor seiner Leistung bekommen: 367 Chorsätze aus den alten Stimmbüchern vorlegen, das heißt ja doch, eine noch weit größere Anzahl übertragen, um daraus eine verantwortliche Wahl treffen zu können. Und wenn in Ausnahmefällen auf „ältere Publikationen“ zurückgegriffen werden mußte, so ist das eben wegen der Zeitverhältnisse entschuldigbar und darf der Hochachtung vor einer solch großen Leistung keinen wesentlichen Abbruch tun.

Wer jedoch die Angaben des Herausgebers nicht ganz so gutgläubig hin nimmt, sondern einmal nachprüft, ob wirklich „eine Reihe von Werken erstmals vorgelegt“ werden, kommt zu einem wesentlich anderen Ergebnis: von den bisher vorliegenden 104 Tonsätzen des I. Teils und den 128 Sätzen des II. Teils konnten mehr als 200 in neueren wissenschaftlichen und praktischen Ausgaben nachgewiesen werden; die übrigen stehen größtenteils in älteren Ausgaben, andere würden sich durch das Heranziehen weiterer Ausgaben, die hier z. Z. nicht zur Verfügung stehen, sicherlich noch nachweisen lassen. In großem Umfange haben die Bände 4, 8, 10, 15, 20, 21, 23 und 25 der „Reichsdenkmale deutscher Musik“, die sechs Bände des Chorbuchs von Fritz Jöde, das Chorgesangbuch von Richard Götz, die beiden Bände der „Geselligen Zeit“ von W. Lipphardt, das „Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik“ von K. Ameln, C. Mahrenholz und W. Thomas, „Luthers Kirchenlieder in Tonsätzen seiner Zeit“ von K. Ameln, einzelne Hefte des „Chorwerks“ von F. Blume und die Gesamtausgaben von J. Walter, Lasso und Schütz sowie mehrere Bände der deutschen und österreichischen Denkmäler erhalten müssen. Es läßt sich auch an einer ganzen Anzahl von Fällen nachweisen, daß der Herausgeber diese Ausgaben benutzt hat und nicht auf die Quellen zurückgegangen ist. Um nur ein paar unzweifelhafte zu nennen: auch er hat das oben erwähnte Quodlibet von L. Paminger, das im Original nur die lateinischen Texte von „Resonet in laudibus“ und „Omnis mundus jocundetur“ enthält, mit den deutschen Übertragungen aus dem „Handbuch der dt. ev. Kirchenmusik“ übernommen. Der Herausgeber war nicht gewarnt, weil der Krit. Bericht zu dem in Lieferungen erscheinenden „Handbuch“ noch nicht veröffentlicht ist, in dem die Tatsache der „Bearbeitung“ erwähnt wird. Ebenso steht es mit dem Satz zu „Gelobet seist du, Jesu Christ“ von B. Hoyoul, von dem nur die beiden Unterstimmen erhalten ge-

blieben sind, während die den C. f. führende Oberstimme von C. Gerhardt für das „Handbuch“ ergänzt wurde. Auch dieser Satz erscheint genau so im Antiqua-Chorbuch. Der dreistimmige Satz zum ältesten deutschen Weihnachtsliede „Sei willekommen, Herre Christ“ aus der Erfurter Amploniana-Handschrift Perg. Hs. Q 332 in 4' ist nach einer Fotografie im 5. Jg. der „Singgemeinde“ 1928 von mir neu herausgegeben, wobei an einer älteren Übertragung, die 1889 im 14. Jg. des Gregorius-Blatts erschien, einige Korrekturen vorgenommen werden mußten; diese Fotografie stellte ich Heinz Funck für seine Sammlung „Deutsche Lieder des 15. Jhds. aus fremden Quellen“ (Chorwerk, Heft 45) zur Verfügung, und es ist aus verschiedenen Einzelheiten zu erkennen, daß Mönkemeyer das Stück hieraus entnommen hat. Im zweiten Heft des Teils II bringt er acht dreistimmige Sätze von Clemens non papa, die im Original als „Souterliedekens“ gereimte niederländische Psalmtexte haben. Eine Auswahl von 15 Sätzen veröffentlichte Wilhelm Blanke 1928 bei Kallmeyer mit deutschen Volksliedtexten bzw. eigenen Übertragungen flämischer Lieder; daraus hat Mönkemeyer nicht weniger als sechs von seinen acht Sätzen genau so übernommen, und auch die beiden letzten hat er nicht selbst bearbeitet — sie finden sich im „Männerlied“, das W. Lipphardt 1934 im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht hat. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren, wenn man den Fragen zweifelhafter Textunterlegung oder ähnlichen für den Wissenschaftler leicht erkennbaren Merkmalen nachgehen wollte; sie dürften genügen zu dem Nachweis, daß der Herausgeber nicht nur in Ausnahmefällen auf „ältere“ Publikationen zurückgegriffen hat, sondern ohne Scheu in weitestem Umfange die Arbeit anderer für sich nutzbar machte. Die Herkunft der Sätze wird natürlich verschwiegen, denn der Verlag Schott hätte eine so zustande gekommene Sammlung bestimmt nicht übernommen, wenn ihm der Sachverhalt bekannt geworden wäre. Ja es darf wohl zur Ehre des deutschen Musikverlegers angenommen werden, daß kein seriöser Verlag sich zur Übernahme einer so entstandenen Sammlung bereitgefunden hätte; darum auch das Bemühen, im Vorwort die eignen wissenschaftlichen Vorarbeiten zu betonen und — sich mit dem Hinweis auf „zeitbedingte“ Ausnahmen eine kleine Hintertür offenzuhalten. So bleibt nur zu fragen, ob H. Mönkemeyer glaubte, daß sein Verfahren unbemerkt bliebe oder daß die von ihm — sagen wir einmal vorsichtig — ausgenutzten Erstherausgeber sich sein Verfahren ruhig gefallen lassen würden.

Er geht aber noch einen Schritt weiter: während die Wissenschaftler im Laufe der letzten 25 Jahre immer mehr dazu übergegangen sind, die original in Mensuralnotation überlieferten Werke nicht mehr mit Taktstrichen, sondern den sog. Mensurstrichen herauszugeben, kehrt er praktisch wieder zu jenen zurück und versieht auch die Stücke wieder mit taktstrichähnlichen Zeichen, die bereits mit Mensurstrichen in den von ihm benutzten Ausgaben ediert waren. Denn „ein völliger Verzicht auf

Taktstriche schien nicht gerechtfertigt, da sie der heutigen Praxis wesentliche Erleichterungen bringen“. Das heißt mit anderen Worten: Ihr Wissenschaftler habt ja keine Ahnung von der Praxis; diese kann auf Taktstriche nicht verzichten. Allerdings „Taktstriche werden nur angedeutet“; das sieht so aus, daß sie nur durch die beiden mittleren Spatien jedes Systems gezogen sind. Aber was viel entscheidender ist: wo Notenwerte über einen Mensurabschnitt hinaus gehalten werden, teilt Mönkemeyer sie mit Bogen zu Quasi-Synkopen, wie es in älteren Ausgaben mit „richtigen“ Taktstrichen der Fall ist; warum in aller Welt setzt er dann keine richtigen Taktstriche (wie es Grote in seiner Sammlung konsequent und ehrlich tut)? Aber nein, das geht doch nicht: „Sie — d. h. die Taktstriche — dürfen jedoch nicht zu Betonungen im Sinne von guten und schlechten Taktteilen oder gar zu synkopischen Akzenten führen“. Daß er gerade durch die von ihm gewählte Notierung zu solchen falschen Betonungen verleitet, ist ihm offenbar nicht klar; es scheint ihm auch nicht bekannt zu sein, daß die auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnisse eingeführte Notierung mit Mensurstrichen sich in der Praxis tausendfach bewährt hat. Weiterhin ist sehr störend, daß er auch bei „Allabreve-Mensur“ nur zwei Halbe in einen „Takt“ nimmt, wodurch nicht nur das Schriftbild höchst unruhig, sondern auch die große Linie mensuraler Stimmführung im Notenbild erheblich gestört wird.

Bleibe noch die Frage, wieweit die Auswahl als „Beispielsammlung zur Geschichte der Chormusik“ Geltung beanspruchen darf: Schütz, der größte deutsche Chorkomponist des 17. Jhds., ist mit ganzen drei Sätzen (zwei aus dem Psalter von 1628 [1661] und einem aus der Chormusik von 1648), Schein mit einem Cationalsatz und einer Motette vertreten gegenüber neun Sätzen von M. Praetorius; dies allein mag genügen als Symptom dafür, daß auch in dieser Hinsicht der Herausgeber mehr versprochen hat, als er zu halten imstande ist.

Der Verlag Schott hat mich unterrichtet, daß geplant sei, den beiden fertigen Teilen ein Quellenverzeichnis beizugeben, in dem auch die benutzten Neuausgaben verzeichnet wären; er hat ferner eine Mitteilung von H. Mönkemeyer weitergeleitet, daß er ursprünglich eigene Spartierungen nach den Quellen angefertigt habe, die ihm im Bombenkrieg verloren gegangen seien, so daß er sich gezwungen gesehen hätte, „gelegentlich“ auf andere Neuausgaben zurückzugreifen. So bedauerlich der Verlust solcher Arbeitsergebnisse ist, der Herausgeber steht damit durchaus nicht allein. Damit erwirbt er aber noch nicht das Recht, die Arbeit anderer — ohne zu fragen und ohne Entgelt anzubieten — für sich nutzbar zu machen. Nach der bisherigen Fassung des Gesetzes zum Schutze des Urheberrechts, das doch zweifellos von ihm dem Sinne nach verletzt wurde, kann er juristisch kaum belangt werden — damit dürfte die Dringlichkeit unserer Forderung bewiesen sein, daß bei einer Neufassung des Gesetzes der Schutz wissenschaftlicher Erstausgaben in angemessener Weise gesichert wird.

DIE „TERPSICHORE“ VON MICHAEL PRAETORIUS UND DIE FRANZÖSISCHE INSTRUMENTALMUSIK UNTER HEINRICH IV.

VON FRANÇOIS LESURE

Zwischen Attaingnant und der Zeit Lullys scheinen die französischen Notendrucker an der Herausgabe instrumentaler Ensemblesmusik kein Interesse gehabt zu haben. Abgesehen von den Instrumentalstimmen des „Ballet comique“ von Beaujoyeux (1582), ist man auf die im Jahre 1612 in Wolfenbüttel erfolgte Veröffentlichung der „Terpsichore“ angewiesen, um einen genauen Beleg vom französischen Instrumentalstil zu haben, der unter Heinrich IV. (1589—1610) in einem Jahrhundert des Fortschritts im Instrumentenbau und in einer fortschreitenden Bereicherung der Tanzsuite auftauchte¹.

Auf Grund der Vorrede, die Michael Praetorius der „Terpsichore“ vorausgehen ließ, und nach einigen ergänzenden Aktenstücken aus den Beständen der Pariser Nationalbibliothek läßt sich über die Entstehung dieses kostbaren Sammelwerkes heute folgendes sagen: Einem zunächst noch nicht näher bekannten Franzosen, dem Tanzmeister des Braunschweigischen Herzogs Friedrich Ulrich (ihm ist die „Terpsichore“ gewidmet) namens Anthoine Emeraud verdankte Praetorius die Kenntnis einer großen Zahl französischer Tanzmelodien, zu denen er den Baß und die Mittelstimmen ergänzte. Sie sind daran zu erkennen, daß der Bearbeiter ihnen sein Namenszeichen gab. — Bei anderen Melodien jedoch lag außer dem Cantus auch der Bassus vor, so daß hier die zwei oder drei Mittelstimmen zu ergänzen waren; Praetorius bezeichnete sie als „Incerti“. Eine Ausnahme bilden nur die Nummern 45, 51, 56 und 60 unbekannter Herkunft, deren vorhandene Mittelstimmen nicht erst ergänzt zu werden brauchten. — Eine dritte Gruppe von vollstimmig übernommenen Musiksätzen ist mit dem Namen ihrer Autoren bezeichnet. Einer von ihnen war dem Praetorius in Wolfenbüttel zweifellos persönlich begegnet, wie sich aus französischen Dokumenten ergibt^{1a}.

Wie bereits J. Écorcheville vermutet hat, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Pierre Francisque Caroubel² sich nach Wolfenbüttel begab, wo Praetorius ihn bat, ihm bei der Harmonisierung der mehr als 300 Sätze

¹ Neudruck in Partiturform von Günther Oberst im XV. Bande der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke von Michael Praetorius, hsg. von Friedr. Blume, Wolfenbüttel-Berlin, 1929.

^{1a} (Anmerkung des Übersetzers.) Auffällig ist, daß die Vorrede der „Terpsichore“ den Namen des französischen Violinisten und Komponisten Caroubel erwähnt, aber nichts von seiner Anwesenheit oder seinem Aufenthalt in Wolfenbüttel verlauten läßt. Auch ist nicht feststellbar, ob Emeraud schon vorher dort angestellt war oder in Caroubels Begleitung dort hinkam. Jedenfalls erhielt Praetorius genaue Kenntnis von dem damaligen Repertoire französischer Hof- und Volksmusik und deren Aufführungsart; ein gnädigster Befehl seines Landesherrn veranlaßte ihn, die fünf Stimmbände der „Terpsichore“ und damit den ersten Arbeitsabschnitt der auf sechs Teile vorgesehenen „Musae Aoniae“ zu veröffentlichen. Das Vorwort ist am 4. März 1612 datiert.

² s. u. S. 16.

zu helfen, von denen er jedoch einen großen Teil von Ant. Emeraud geliefert bekommen hatte. Dieses Repertoire war kein anderes als das der Volksmusiker, die gerade zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der „Terpsichore“ im Begriff waren, sich mit dem Kammermusikkorps des Königs zu vereinigen. Diese Körperschaft hatte seit dem Ende der Bürgerkriege eine recht erhebliche Entwicklung erfahren, die man kennen muß, wenn man die Bedeutung der „Terpsichore“ ermessen und die Anfänge der französischen Instrumentalschule mit ihr in Beziehung setzen will.

Die Geschichte der französischen Hofmusik im 16. Jahrhundert bis gegen 1560 hat ihre Glanzpunkte in den Aufwartungen auswärtiger Musiker — der römischen Kurie, des englischen Königs, Karls V., der Herzöge von Lothringen und verschiedener italienischer Fürsten. Nach 1560 aber trifft man nur noch Italiener, die zumeist am Hofe selbst angestellt waren. Das hinderte den König nicht, seit der Mitte dieses Jahrhunderts mehrere Pariser Musiker aus der alten Bruderschaft St. Julian für seine Kammermusik zu engagieren. Als die besonderen Körperschaften der Oboisten und Violinisten innerhalb der Kammermusik eingerichtet wurden, verschwanden die ausländischen Virtuosen, während Pariser Musiker in Massen eintrafen und gleichzeitig einschneidende Veränderungen organisatorischer Art (s. u.), des wirtschaftlichen und sozialen Lebens geschahen.

Die Schriften von Henry Prunières haben den Einfluß herausgestellt, den der italienische Anteil in den Musikkapellen Franz' I. und Heinrichs II. ausübte, und zwar auf Grund von Rechnungen und Voranschlägen, die aus der Regierungszeit beider Könige vorliegen. Diese Quellen werden in der Zeit ihrer Nachfolger erheblich seltener, so daß man genötigt ist, die Musiker der Valois mit Hilfe verwickelterer Unterlagen zu ermitteln. In jedem Fall scheint Prunières die Geltung der Italiener im Rahmen des französischen Musiklebens ein wenig überschätzt zu haben³. In bezug auf die Hoffestlichkeiten läßt sich der italienische Einfluß jedoch nicht bestreiten. Die ganze Geschichte der Choreographie wartet noch auf ihren geschichtlichen Bearbeiter. Hier mag es genügen, auf das Zeugnis des „eccellente professore di ballare“ Cesare Negri hinzuweisen, des Autors der „Nuove inventioni di balli“ (Milano 1604): die Tanzmeister Ludovico Palvello, Pompeo Diobono, Virgilio Bracesco⁴, Giovanni Paolo Ernandes, Giovanni Francesco Giera, fast alle aus Mailand, wurden von den französischen Königen Heinrich II. und Heinrich III. mit Ehren und Ehrengaben überschüttet. Negri selbst äußert sich dankerfüllt wegen der Geldsummen, der Ehrengelder, der Dienerschaft und der kleinen Geschenke, die seinen Landsleuten zuteil geworden waren⁵. Wenn er nicht in seinem Buche vor allem seine Meister und

³ L'opéra italien en France avant Lully, Paris 1913, S. XIV—XVI.

⁴ Am Hofe „Virgille“ genannt. Archives nationales, KK 134, fol. 52 v^o: Rechnungen für 1572.

⁵ Vorwort der Nuove inventioni.

Schüler aus der mailändischen Schule hätte zur Geltung bringen wollen, so hätte er darin auch noch andere Namen anführen können, wie Francesco Delagere und Bernardo Tetona, die beide von 1581 bis 1582 ordentliche Tanzmeister des Königs waren⁶.

Wenn man aber von diesem Bereich der Hofaristokratie absieht, fragt man sich vergebens nach dem Beitrag, den italienische Musiker zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts geleistet haben. Daß bis unter Heinrich IV. cremonensische und mantuanische Instrumentalisten vorhanden waren, entspricht durchaus der Vorliebe des französischen Hofes für italienischen Stil. Die Neigung, Baumeister, Maler und Bildhauer nach Paris und Fontainebleau zu ziehen, hatte zur Folge, daß sich auch Musiker dort einstellten. Andererseits aber werden die Stadtbewohner kaum davon berührt und bleiben einer ihrem Wesen und Herkommen entsprechenden Kunst treu — genau wie sie ihre Holzhäuser beibehielten — in stummem Widerstand gegen die mythologischen Anspielungen und dekorativen Zierformen der aus Italien eingeführten Baukunst⁷. Das Problem, das es zu lösen gilt, heißt zu erfahren, seit welchem Zeitpunkt diese volkstümliche Kunstart zur Bildung derart berühmt gewordener Gruppen wie die 12 Oboisten und die 24 Violinisten des Königs führte, deren Berühmtheit darauf beruht, daß aus ihnen fast durchweg die Komponisten hervorgingen.

Halten wir inne, um die Geschichte der ersten dieser beiden Körperschaften kurz zu beschreiben. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Oboen mit Sackpfeifen und Zinken verbunden. Jedenfalls bildeten die Sackpfeifen (*saqueboutes*) den Baß für die beiden anderen Instrumentengruppen. Z. B. gehörten in den Jahren 1571/72 zu sieben Oboen: 1 Diskant (*dessus*), 2 Alte (*haute-contres*), 1 Tenor (*taille*), 2 Baßtaillen und ein „*gros haulbois*“, wahrscheinlich verstärkt durch vier Sackpfeifen. Diese Anordnung wird sich bis in die Zeit Ludwigs XIV. erhalten haben. Seit dieser zuvor erwähnten Zeit haben Pariser Musiker, wie die Le Vacher und Charles Chevallier, einen Vorrang, der auf der zum Volk gehörigen Bruderschaft St. Julian beruht, aber man findet auch zwei oder drei Italiener in den Verzeichnissen⁸. Die Oboisten und die ihnen angeschlossenen Instrumentalspieler wurden nicht von Anfang an getrennt. In der Kammermusik verzeichnet man noch lange Oboisten, die gleichzeitig Violinisten des Königs sind, wie 1586 Claude de Bouchaudon⁹, Guillaume Daumont 1601¹⁰ und bis 1608 Pierre Chevallier. Zu diesem Zeitpunkt sind die Italiener aus den königlichen Vorschlägen verschwunden. — Wenn also die Oboisten um 1610 ebenso wie

⁶ Arch. nat., Y 123, fol. 187; Y 124, fol. 130. Eine Rechnung des Jahres 1584 erwähnt noch einen gewissen „Gallin, balladin“ (KK 139, fol. 34).

⁷ Louis Hautecoeur, *L'architecture classique en France*, Bd. I, 1943, Einleitung.

⁸ Bibl. nat., Cinq cent Colbert 54, fol. 338.

⁹ Ebd., Nouv. acq. fr. 12076.

¹⁰ Ebd., 12042.

die Violinisten ihre Unabhängigkeit erreichten, so blieb ihre Zahl unverändert, so wie sie schon seit einigen Jahren bestanden hatte: die Rechnungen von 1609 erwähnen auf jeden Fall die Zwölf ordentlichen Oboisten der Kammermusik des Königs¹¹.

Wir wenden uns jetzt den Anfängen der 24 Violinisten des Königs zu. Diese Anfänge wollen gewissenhaft festgelegt sein, erklären sie doch zum Teil das Aufkommen der Kunst der „ménétriers de St. Julien“ am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Namensverzeichnisse der in Frankreich wirkenden italienischen Violinisten, die Henry Prunières kurz zusammengestellt hat, bedürfen der Ergänzung und vor allem der Sonderung nach ihrer verschiedenen Herkunft aus dem italienischen Norden. Vor der Regierungszeit Heinrichs II. beobachtet man ihre Anwesenheit in Frankreich nicht. Alsdann aber begegnet man ihnen in ziemlich großer Zahl. Es kommt häufig vor, daß sie in Gruppen verpflichtet waren, wie z. B. gegen 1554/55 durch den Grafen de Brissac. Dieses Beispiel des piemontesischen Vizekönigs scheint andernorts den Einbruch italienischer Virtuosen begünstigt zu haben. Er hatte bereits 1554 den Tanzmeister Pompeo verpflichtet¹²; wahrscheinlich wird es auf diesen zurückzuführen sein, daß man fünf Violinisten aus Cremona und einen aus Mailand nach Paris kommen ließ, die unter der Obhut des Jérôme Bevilacqua standen, eines in der französischen Hauptstadt wohnenden, mailändischen Edelmannes, wie uns ein Notariatsakt vom 17. Februar 1553 zeigt¹³. Kurz vor 1570 erfolgt eine wichtige, eingangs angedeutete Änderung in der Organisation der Hofkapelle: die Violinisten gehen vom Marstall zur Kammer über, zweifellos im Hinblick auf die Tanzmusik und die neuen Schaustellungen am Hofe; 1577 ist dieser Vorgang laut der Anzeige des Guillaume Duburet als „ordentlichen königl. Kammerviolinisten“ beendet¹⁴.

Die Hofmusik scheint durch den Bürgerkrieg nicht ernstlich in Mitleidenschaft gezogen worden zu sein. Selbst in schwierigen Lagen wird der Hof ihre Dienste nicht entbehrt haben wollen. Aber die Finanzlage erlaubte dem königlichen Schatzamt die Großzügigkeit nicht, die Cesare Negri für seine Landsleute forderte. Man darf annehmen, daß die italienischen Musiker sich den gelegentlichen und manchmal auch ungewissen Spenden nicht anzupassen vermochten, denn gegen Ausgang des Jahres 1587 verliert sich ihre Spur in den Pariser Archivalien völlig. Da wir für diesen unruhigen Zeitraum keinen recht vollständigen Vorschlag der königlichen Hofhaltung haben, wollen wir nach den teilweise vorliegenden Nachrichten eine Liste geben, die diesen Umschwung und vor allem die eintretenden personellen Veränderungen recht gut erkennen läßt (die vorangestellten Daten beziehen sich auf das erste

¹¹ Ebd., Cinq cent Colbert 106, fol. 45 v^o.

¹² Negri, Nuove inventioni, S. 2—6.

¹³ Arch. nat., Min. centr., C 45.

¹⁴ Godefroy 317, fol. 96 f. (Marstallrechnungen für 1570/71).

Vorkommen der betr. Musiker in den Archivbeständen):

1577 Guillaume Duburet ¹⁵	1588 François Richomme (s. u. S. 15)
1579 Pierre Allone Dalphinon ¹⁶	1588 Gilbert Fredel ³¹
1581 Palamon Rozü ¹⁷	1590 Claude Nyon (s. u. S. 15)
1581 Charles und Jérôme Mazarin (od. Margerin), aus Cremona ¹⁸	1591 Charles Chevallier ³²
1581 Baptiste Dalphinon ¹⁹	1595 François Leschassier ³³
1581 César und Pierre Coq ²⁰	1595 Loys Binare (oder Bénard) ³⁴
1582 Pierre Sac ²¹	1596 Nicolas Dupuis ³⁵
1582 Nicolas Després (oder de Pret) ²²	1596 Jean Baptiste ³⁶
1584 Pierre Francisque Caroubel ²³	1596 Laurent Duhan ³⁷
1585 Pierre le Coq ²⁴	1596 Jean Leuret (s. u. S. 16)
1586 Anthoine Rousse ²⁵	1597 Guillaume Mazuel ³⁸
1586 Thomassin Cagnolle ²⁶	1597 Pierre Beauchamp (s. u. S. 15)
1586 François Durant ²⁷	1598 Jacques Le Vacher ³⁹
1586 Caliste und Constantin di Affri (oder Dioafry) ²⁸	1598 Jean Delamotte (s. u. S. 15)
1587 César de Negri ²⁹	1599 Grégoire de Béthune ⁴⁰
1587 Jean Fredel ³⁰	1599 Henry Picot ⁴¹
	1600 Antoine Desnotz ⁴²
	1600 Michel Le Jeune ⁴³
	1601 Guillaume Daumont ⁴⁴ usw.

¹⁵ Arch. nat., Min. centr., LVI, 1.

¹⁶ Nouv. acq. fr. 12039; 1587 begegnet man ihm wieder: Ms. fr. 21480, fol. 28.

¹⁷ Arch. nat., Y 123, fol. 237.

¹⁸ Ebd., Y 123, fol. 201. 1588 stößt man wieder auf Charles: nouv. acq. fr. 12087.

¹⁹ Ebd., Y 122, fol. 290. Man begegnet ihm 1587 wieder: Ms. fr. 21480, fol. 28.

²⁰ Ebd., Y 123, fol. 201.

²¹ Bibl. nat., ms. fr. 7835.

²² Nouv. acq. fr. 12088.

²³ Ebd., 12062. S. u. S. 16.

²⁴ Ebd., 12088. Man begegnet ihm dann 1599: *Ann. Acad. IV*, 31, 1.

²⁵ Ms. fr. 21480, fol. 11.

²⁶ Min. centr. IV, 34.

²⁷ Nouv. acq. fr. 12100.

²⁸ Ms. fr. 21480, fol. 36, und Collection M. Pincherle.

²⁹ Ms. fr. 21480, fol. 100 und 107. Diesen Violinisten wolle man nicht wie Henry Prunières verwechseln mit dem berühmten italienischen Choreographen, dem Verfasser der oben erwähnten *Nuove inventioni di balli*; siehe *Le Ballet de Cour*, S. 52, Anm.

³⁰ Nouv. acq. fr. 12107. Man stößt öfter auf ihn, besonders 1591: Min. centr., XVI, 39.

³¹ Nouv. acq. fr. 12107.

³² Min. centr. XVI, 39.

³³ Nouv. acq. fr. 12143. 1619 begegnet man ihm wieder.

³⁴ Nouv. acq. fr. 12062. Zweifellos derselbe, der am 8. 6. 1587 eine Eingabe machte um Vormerkung auf die durch den Tod des César de Negri freigewordene Violinistenstelle: Ms. fr. 21480, fol. 85.

³⁵ Coelier in *Réunion des Soc. des Beaux arts des départ.* 1908, S. 276.

³⁶ Nouv. acq. fr. 12043.

³⁷ Ebd., 12097.

³⁸ Nouv. acq. fr. 12152; dieser Violinist ist später Molières Großvater.

³⁹ Min. centr., XV, 5.

⁴⁰ Min. centr., XV, 8. Man findet ihn auch 1621: Nouv. acq. fr. 12040.

⁴¹ Min. centr., XV, 8. Wiederum 1615: Nouv. acq. fr. 12169.

⁴² Arch. nat., Y 138.

⁴³ Nouv. acq. fr. 12137.

⁴⁴ Ebd., 12042.

So könnte man fortfahren, doch wird diese Aufzählung genügen, um den Einschnitt kenntlich zu machen. Wir sehen nach 1587 allmählich in der Kammermusik des Königs lauter Mitglieder, von denen man sagen kann, daß sie zur Elite der Bruderschaft St. Julian gehören: die Fredel, Richomme, Nyon, Chevallier, Leschassier, Leuret, Beauchamp, Le Vacher, Delamotte u. a., denen nichts im Wege stand, bei Festlichkeiten in der Stadt zu spielen. Es ist sogar möglich, daß ihr Eintritt in das Musikkorps des Königs geschlossen vor sich ging, denn die von uns erschlossenen Quellen sind völlig indirekter Art. Und Chevallier, Le Vacher, Desnotz, Le Jeune und Daumont, die man oben nacheinander genannt sieht, waren beispielsweise miteinander von 1575 bis 1580 Mitglieder einer und derselben Truppe. Die Mehrzahl der Genossen des 22. Oktober 1587⁴⁵ gehörte zu den künftigen Mitgliedern der 24. Selbst im speziellen Bereich der Choreographie erfolgte eine Umbesetzung: 1606 ist „Tanzmeister der Pagen des Großen Marstalls“ der Pariser Jean Delamotte.

Ungefähr zwischen 1587 und 1600 wird man den Ursprung der berühmten Gruppe der 24 zu suchen haben. In diesen in verschiedenster Hinsicht wichtigen Zeitraum fällt auch eine wesentliche Änderung in der Ergänzung der Hofmusiker: wir haben dabei die Käuflichkeit der Ämter im Auge. Es gibt mit Sicherheit zwei Zeugnisse für diese Umwandlung; die Liste der Bittschriften, die 1587 dem König Heinrich III. vorgelegt wurden, gewährt uns einen Einblick in den Vorgang, wie diese Ernennungen erfolgten: Der eine bittet um eine Vergünstigung, der andere um eine Violinistenstelle, ein dritter um ein Zolleinnehmeramt. Der Tod des César de Negri beispielsweise läßt zwei Konkurrenten auftreten, Jehan de La Font und Loys Bénart, der schließlich zum Ziele kam⁴⁶. In einem anderen Falle äußert ein Musiker den Wunsch, daß einer seiner Kameraden an seine Stelle tritt: Étienne Coq bittet „mit Rücksicht auf sein hohes und gebrechliches Alter von 80 Jahren“, der König wolle Jean Fredel, ein Geschwisterkind seiner Frau, zu seinem Nachfolger ernennen⁴⁷. Die endgültige Entscheidung lag in den Händen des Monarchen.

Andererseits verkauft Jean Perrichon 1596 seine Stelle als Oboist des Königs an Michel Henry für 60 Goldtaler, in einer Summe zahlbar, falls der Käufer in die Listen der Musiker des Königs eingeschrieben wird, und noch unter Ludwig XIII. wird das Amt des ordentlichen Komponisten des Königs Gegenstand eines ähnlichen Handels. Jedoch hängt die Entscheidung des Königs nicht von der Höhe der Bezahlung ab. Diese einschneidenden Veränderungen fielen mit der Neuordnung der Hofämter unter Heinrich IV. zusammen. Die Kammer- und Kapellmusik wurde nunmehr einem Oberintendanten unterstellt, und so wurde Nicolas Alexandre de Bonnières der erste „Beamte“ für die französische Musik.

⁴⁵ Min. centr., CV, 237.

⁴⁶ Bibl. nat., Ms. fr. 21480, fol. 85 und 100.

⁴⁷ Ebd., fol. 56. Die italienischen Violinisten haben nicht selten Französisinnen geheiratet.

Wenn man zu dieser Zeit auch noch nicht mit Gewißheit von „24“ Violinisten sprechen kann, so kann man doch wenigstens sagen, daß alle wesentlichen Voraussetzungen dafür gegeben sind. Faktisch gelangen die Ämter in die Familien derer, die sie in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in Besitz nahmen. Im Jahre 1607 legten zwölf Violinisten des Königs fest, gemeinschaftlich ihren Musikvertrag zu ihrem und alsdann zu ihrer Kinder Nutzen auf vierzig Jahre nutzbar zu machen. Für ein halbes Jahrhundert, bis zum Auftreten Lullys, werden die Violinisten des Königs auf dem Gebiete der Instrumentalmusik unumschränkt die Führung haben, indem sie eine Tradition an Virtuosität und Improvisationskunst festlegen, die in der Bruderschaft St. Julian seit mehreren Jahrzehnten begründet worden war. Fragt man nach dem genauen Zeitpunkt, an dem die endgültige Zahl 24 erreicht wurde, so kann man mit ziemlicher Sicherheit 1610 oder wenig später angeben, denn in der Kammerrechnung für 1609 betrug sie bereits 22⁴⁸. Ihre Berühmtheit hat auf Grund von Reisen, die Einzelne von ihnen unternahmen, bereits die Landesgrenzen überschritten. In Wolfenbüttel spricht Praetorius 1612 von den Violinisten des Königs mit einer ganz besonderen Hochachtung, wenn er auch keine feste Zahl erwähnt. 1627 geben die 24 Violinisten mit den Zwölf Oboisten dem König ein Konzert mit verschiedenen Ballett-Arien⁴⁹. Und als um 1630/35 Mersenne die „Harmonie universelle“ (Paris 1636) abfaßt, gilt der Ruf des Korps bereits seit langem als sicher gegründet. Jedenfalls dürfte die mehrfach vorgebrachte Behauptung, der zufolge Balthasar de Beaujoyeux der Begründer der 24 gewesen sein soll, völlig überholt sein.

Ein Teil des Repertoires der „Terpsichore“ läßt sich dank der Ballett-Arien und einiger ihren Autoren zugeordneter Sätze, deren Aufführungen andernorts festliegen, mit ziemlicher Sicherheit datieren. Das gilt für die nachstehenden, von Praetorius ausgearbeiteten und nummerierten Ballette:

	262 Ballet des sorciers	1601
	254 Ballet des coqs	1603
	281 Ballet des aveugles	1604
	257 Ballet des bouteilles	1604
	247 Ballet de M. de Vendôme	1604
36 und	251 Ballet de la Royne	1606
	252 Ballet de la grenouille ⁵⁰	1607
	250 Ballet de Maistre Guillaume	1608
	256 Ballet des Trois âges	1608
	270 Ballet des Amazones	1608
	261 Ballet du Fylou	1610 ⁵¹

⁴⁸ Bibl. nat., Cinq cent Colbert 106, fol. 45 v^o.

⁴⁹ Bibl. du Conservatoire, Coll. Philidor, Bd. I.

⁵⁰ Nicht „de Grenoville“, wie Praetorius schreibt.

⁵¹ Die genannten Daten folgen der Collection Philidor und deren Bearbeitung durch Henry Prunières, *Le ballet de Cour* (Paris, 1914), und Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour*, 1868.

Zunächst kann die Tatsache überraschen, daß diese Ballette in einem Sammelwerk erscheinen, das für einen ganz anderen Benutzerkreis bestimmt war, als für den französischen Hof. Indessen besteht kein Zweifel, daß die Musikliteratur der Hofballette sich außerhalb ihres Ursprungsortes großer Popularität erfreute. Die Instrumentalisten der Pariser Bruderschaft nahmen sie in ihr Repertoire auf. So haben wir eine Vereinbarung vom 19. November 1607 aufgefunden, nach der sieben ihrer Mitglieder sich für die drei ersten Tage des künftigen Jahres zu einem Neujahrsumgang zusammenschlossen. Das Haupt der Truppe, Adam Vallet⁵², verpflichtete sich, seinen Kollegen die Musik der drei Ballette zu beschaffen, die sie für diesen Umgang brauchten: das „ballet de M. de Nemours“ (oder „ballet des Esprits“), das „ballet du Filou“ und das „ballet de Madame de Rohan“. Die Instrumentalbesetzung ist in diesem kostbaren Notariatsakt ebenfalls angegeben, sie enthält 2 dessus, 1 haute-contre, 2 tailles und 2 basses⁵³.

In bezug auf die Musiker, welche Praetorius teils dem Namen, teils den Werken nach angibt, lassen sich einige genaue Daten beibringen.

Pierre La Gr é n é e (Branle Nr. 20). Bis 1602 einfacher Instrumentalist oder Violinspiel-Meister, trat er in diesem Jahr zwischen Februar und August in das Musikkorps des Königs ein. Er starb im November 1610 in seinem Pariser Wohnhaus in der Rue de la Huchette. Einer seiner Söhne erlebte später in Belgien eine glänzende Laufbahn als Instrumentalist. — La Grénée unterhielt sowohl mit Kollegen von der Hofkapelle, als auch mit dem berühmten Autor des „Trésor d'Orphée“, Antoine Francisque, gute Verbindung und erfreute sich hoher Beziehungen zu Adelskreisen: Charles d'Angennes, „Messire de Melun, prince d'Épinay“⁵⁴.

Jean P e r r i c h o n (Courantes 60—61 und 174). Meister-Instrumentalist, der seit 1566 in Paris auftrat und eifrig am Leben der Bruderschaft St. Julian teilnahm. Wenigstens seit 1595 hat er den doppelten Posten als Violinist und Oboist der kgl. Kammermusik, woselbst sein Sohn Julien kgl. Lautenist war. Er starb 1607. — Seine nachgelassenen Kompositionen stellen ein kleines Zuweisungsproblem. Anth. Francisque, der Autor des „Trésor d'Orphée“ (1600), bietet auf Bl. 13v^o seines Buches eine „gaillarde faicte sur une volte de feu Perrichon“ (= des verstorbenen P.). Da der Violinist, wie wir eben gesehen haben, erst 1607 starb, wird hier nur ein Verwandter, vielleicht der Vater des Jean, in Betracht kommen. Es wäre zu erwägen, ob der Tanz „Perrichon“, den Rabelais im 5. Heft (1562) zitiert, nicht demselben Komponisten zuzuordnen wäre⁵⁵.

⁵² Dieser Musiker wurde späterhin vom König von England engagiert, 1625 findet man ihn in London als Violinist. Vgl. Henry Cart de Lafontaine, *The King's music*, London 1909, S. 57.

⁵³ Arch. nat., Min. centr., II, 64.

⁵⁴ Fr. Lesure, *Origine parisienne d'instrumentistes bruxellois*, in der *Revue belge de musicologie*, Bd. IV, 1950, S. 142—143.

⁵⁵ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12167; Arch. nat., Min. centr., V, 22; Y 147, fol. 1.

Jean Delamotte (Courante 79). Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts führen mehrere Musiker den Namen de la Motte. Pierre der Ältere († 1586), Meisterinstrumentalist, hatte vier Kinder: François, Jean und Pierre den Jüngeren, der als Lauten- und Instrumentenmacher der Schwager von Gaspard Duyffoprucgar (Tieffenbrucker) wurde. — Jean erschien zuerst 1583 in den Archivakten. Bis 1598 gehört er zu Instrumentalkapellen und beteiligt sich am korporativen Leben; alsdann, seit 1598, gehört er zur kgl. Kammermusik. 1606 wird er unter anderem Tanzmeister der Pagen am Großen Marstall (s. o. S. 12). Der Vorrede zur „Terpsichore“ nach hatte er dank seiner Talente als Tanzlehrer ein Vermögen von 20 000 Kronen gesammelt. Er starb im August 1631⁵⁶.

Claude Nyon, genannt De Lafont. Eine Angabe von Fétis besagt, daß er im Jahre 1567 geboren und 1641 verstorben ist⁵⁷, andere Forscher haben behauptet, daß es einen Claude Nyon, 1590 „König“ der Instrumentalisten, und einen zweiten Claude Nyon, gen. la Font, gegeben habe, der 1600 den gleichen Titel trug. Beide Auskünfte entbehren der Begründung. — Claude ist der Sohn von François Nyon, Meister des Kleinen Marstalls des Königs, und der Jeanne Bailly. François war 1576 gestorben⁵⁸; Jeanne heiratete in zweiter Ehe den Jean de la Fons, seit dem 26. 11. 1589 Meister-Instrumentalist⁵⁹. So erklärt sich der Zuname des Claude. — Nachdem dieser seit 1576 als Instrumentalist erscheint, läßt sich 1590 sein Aufstieg feststellen. Von diesem Jahre ab wurde er nicht nur „König“ der Instrumentalisten des Königreichs genannt, sondern er trat gleichzeitig in den Verband der 24 Violinisten, der damals entstand. Trotz dieser beiden Würden und Ämter wirkte er aktiv bei Verpflichtungen großer Pariser Instrumentalkapellen mit, an denen er sich noch 1607 beteiligte, als bereits sein Sohn Michel in gleicher Weise als Musiker auftritt⁶⁰. Nyon starb Anfang Januar 1614 und wurde in St. Julien-des-Ménétriers beigesetzt.

Pierre Beauchamp. Er bekleidet seit 1597 und 1626 ein Doppelamt als kgl. Kammerviolinist und Meisterinstrumentalist und übt zusammen mit Le Vacher, Perrichon und Delamotte seine Kunst in mannigfachen Pariser Kreisen aus. Sein Ansehen in Hof- und Verwaltungskreisen ist offenkundig, u. a. protegieren ihn der Bankier Antoine Andréossy und Louis de la Tremoille⁶¹.

François Richomme. Erscheint seit 1561 als Instrumentalmusiker, 1585 verpflichtet er sich auf drei Jahre einer Musikerguppe für die Partien des „dessus en tout“. Seit 1588 Violinist des Königs und im Jahre 1620 „König“ der Instrumentalisten des Königreichs, verfolgt Richomme vier

⁵⁶ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13083; Arch. nat., Min. centr., XVIII, 110; LXXXV, 88.

⁵⁷ Biogr. des musiciens, Bd. VI, 1864, S. 341.

⁵⁸ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12082.

⁵⁹ Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 142.

⁶⁰ Arch. nat., Min. centr., V, 22.

⁶¹ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12045.

der Bruderschaft sich widersetzende Mitglieder, die ohne Erlaubnis Tanzunterricht gaben und sich weigerten, den Ortsveränderungen des Hofes zu folgen. Er stirbt am 2. Januar 1625. — Der heute verschollene Band XVII der Sammlung Philidor (Ms. in der Bibl. des Pariser Conservatoriums) enthielt Stücke von ihm⁶².

Jean Le b r e t. Man kann seine Tätigkeit als Musiker in den Jahren 1596—1605 verfolgen. Er war damals „maître juré“ der Instrumentalspieler und Violinist des Königs⁶³.

Pierre-Francisque C a r o u b e l (Branles Nrn. 1, 3 bis 10, Branle de Montirandé [= Montier-en-Dez] 11, 23 (1), 24, 26, Pavane d'Espagne 29; Courantes 74, 75, 86, 92; Voltes 202, 205, 206, 220, 221, 223 bis 225; Passamezes et Gaillardes 283 bis 288). Er war seit 1576 in Paris ansässig. Violinist des Königs Heinrich III. und seines Bruders Franz, des Herzogs von Anjou, hatte er seine Kollegen von der Kgl. Kapelle, die Italiener César de Negri, Loys Dalphinon, die Franzosen Pierre Baudry, Jean Delamotte, Antoine Le Vacher und auch den Instrumentenmacher Pierre Leduc zu Freunden. Weshalb er sich gegen 1610 an den Hof des Herzogs von Braunschweig begab, ist unbekannt⁶⁴.

Dies ist der Kreis von bekanntgewordenen Komponisten und Musikern, in den Praetorius' „Terpsichore“ uns hineinführt und die Caroubel ihm erschlossen hatte. Verschiedene Namen bleiben uns noch unbekannt, u. a. die Autoren zunächst einer Branle mit dem Namen La Schappe, ferner von Couranten und einer Gaillarde namens Wüstrow (Nrn. 131 bis 150 und 289). Es ist wahrscheinlich, daß der zuletzt Genannte zu dem deutschen Bekanntenkreis des Praetorius gehörte, und daß dieser seine Tanzsätze und ebenso das „Ballet du prince de Brunswick“ (Nr. 246) in seine Anthologie aufgenommen hat, um zu zeigen, was seine Landsleute auf diesem Gebiet zu leisten imstande waren.

Am letzten Ende des 17. Jahrhunderts, in den Tagen Fr. A. D. Philidors, lag das ganze Repertoire noch in seiner Originalform in den Archiven der königlichen Musikkapelle. Der berühmte Bibliothekar übertrug davon eine gewisse Zahl von Stücken in die Collection, die heute noch seinen Namen trägt⁶⁵. Es wäre für den, der Praetorius als Tonsetzer studieren will, sehr interessant, eine Anzahl von Sätzen der „Terpsichore“ zu 4 und 5 Stimmen mit den originalen, zweistimmigen Fassungen zu vergleichen, die in dieser Sammlung erhalten geblieben sind: Varianten in den Akzidentien, Transponierungen, bisweilen selbst in den Rhythmen. Doch scheinen Superius und Bassus immer geschont zu sein.

⁶² Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12179; Arch. nat., Min. centr., VIII, 523; XVIII, 109; A. Jal, Dict. critique de biogr. et d'histoire, S. 1062.

⁶³ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12133.

⁶⁴ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12062 und 12065. Bald nach seiner Rückkehr nach Paris ist Caroubel verstorben, vor 1619.

⁶⁵ Siehe zur Coll. Philidor: Jos. Wilh. von Wasielewski, Die Coll. Philidor, in VfMW I, S. 531; Ernest Thoinan in La France musicale vom 5.—12. 1. 1868; Jean Baptiste Weckerlin, La Coll. Philidor, in La chronique musicale, Bd. IV, S. 159, und Derniers Musicians, 1899; A. Tessier, La Coll. Philidor, in Revue musicale, April 1931, S. 295—302.

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

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

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

(Übersetzt von Walther Engelhardt)

DAS FREISINGER PETRUS-LIED

VON OTTO URSPRUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Eine noch vor der wissenschaftlichen Neumenforschung zurückliegende Übertragung, wiedergegeben bei Erk, Deutscher Liederhort III, 778, ist hier füglich zu übergehen.

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

DAS HARFENSPIEL IM ALTEN ÄGYPTEN

VON HANS HICKMANN

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

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

gewickelt werden, damit man überhaupt einen brauchbaren Ton erhält. Sie schmiegen sich derartig fest an das Holz des Instrumentenhalses an, daß sie in mehreren Fällen Druckspuren hinterlassen haben, welche man auf den überlieferten Instrumenten noch deutlich erkennen kann.

Damit tritt die altägyptische Harfe in Gegensatz zu der jüngeren birmanischen Bogenharfe, welche mittels roter Schnurringe gestimmt wird. Letztere werden allerdings nicht angezogen bzw. nachgelassen, um die Saite zu erhöhen oder zu vertiefen, sondern auf dem leicht gekrümmten Halse leicht verschoben. Eine Abbildung dieses merkwürdigen Instruments befindet sich in dem Buche „Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens“ von C. Sachs, S. 141.

Das andere Saitenende wurde, gegen den Schallkörper zu, an einer Stange angeknüpft (Fig. 1)². Diese Stange spielt gleichzeitig die Rolle des Saitenhalters und der Einstimmvorrichtung, denn sie enthält für jede Saite zwei Kerben. Man ist also so vorgegangen, daß man die Saite der nächstliegenden Kerbe einlegte, sie dort anknüpfte und dann straff anzog. Wenn man nun die anderen Saiten aufzog, stellten sich andere Spannungsverhältnisse heraus, und die zuerst befestigten Saiten wurden etwas schlaffer, worauf man sie erneut anzog und nunmehr der zweiten Kerbe zuführte, welche etwas weiter entfernt lag.



Fig. 1

Ich habe an anderer Stelle gezeigt, wie man außerdem diese Saitenhalter vor- und rückwärts schieben konnte. Die interessierten Leser seien auf die technischen Abbildungen 24 und 25 meiner Abhandlung „Sur l'accordage des instruments à cordes“ verwiesen. Diese Abbildungen erläutern, wie die Manipulation vor sich ging und wie man so zu einer Feinstimmung kam, welche aber anscheinend den ägyptischen Musikern immer noch nicht genügte.

Beim Betrachten einer Schulterharfe wird man feststellen können, daß der untere Teil des Saitenhalters an einem knopfartigen Auswuchs oder einer Querstange des Schallkörpers festgebunden ist (Fig. 2). Trägt man nun Sorge, daß diese Verschnürung nicht zu fest ist, sondern etwas Spielraum läßt, so erhält man die Möglichkeit, den Saitenträger leicht auf- und abwärts zu bewegen, wodurch alle Saiten um einen Ganz- oder Halbton transponiert werden können.

² Holzstatuette eines Harfenspielers (um 2000 v. Chr.).

Einer zukünftigen Betrachtung über die Geschichte des Einstimmens wird es vorbehalten bleiben, diese noch verstreuten Beobachtungen in eine logische Ordnung zu bringen. Anscheinend ist es so gewesen, daß die Saiteninstrumente im Altertum von unten eingestimmt wurden. Auf einer gewissen Stufe wurde das Einstimmen oben (mit Stimmringen) und gleichzeitig unten vorgenommen, und es ist der Neuzeit vorbehalten geblieben, die Regelung der Saitenspannungen am oberen Ende des Instruments vorzunehmen, nachdem man den Wirbel erfunden hatte. Die moderne Technik liefert uns endlich heute bei der Violine die Möglichkeit, wieder von unten her die Feinstimmung vorzunehmen, mittels der bekannten mechanischen Feinstimmvorrichtungen, welche am Saitenhalter angebracht werden.

Aus diesen Angaben geht so viel hervor, daß man zwar die altägyptischen Harfen nicht sehr sauber einstimmen, durch allerlei technische Kunstgriffe die Stimmung aber einigermaßen korrigieren konnte. Es ergeben sich aber auch gewisse Möglichkeiten in tonartlicher Beziehung, was um so erstaunlicher ist, als die Instrumente recht primitiv aussehen. Die antiken Harfner haben anscheinend noch über allerlei andere Hilfsmittel verfügt, mit denen sie das Maximum aus

ihren Instrumenten herausholten. Es wäre ja auch erstaunlich, wenn sie sich durch mehrere Jahrtausende hindurch nur damit begnügt hätten, die vier Saiten der Schulterharfe oder die 5—9saitigen Bogenharfen leer anzuschlagen. Aus der ikonographischen Betrachtung der vielfachen Darstellungen des Harfenspieles geht eindeutig hervor, daß man die linke Hand häufig zum Greifen benutzte, wodurch natürlich das Tonmaterial erheblich bereichert wurde. In der Tat läßt sich beobachten, daß mehrere Spieltechniken existiert haben. Entweder benutzte man beide Hände zum Anzupfen verschiedener Saiten, um kurze, melodische Wendungen zu spielen oder in Quint- und Oktavfolgen die beweglichere Flöte, Klarinette oder den Gesang zu begleiten. Natürlich konnte dann auch die linke Hand eine ständig wiederholte Bordunnote anschlagen, während

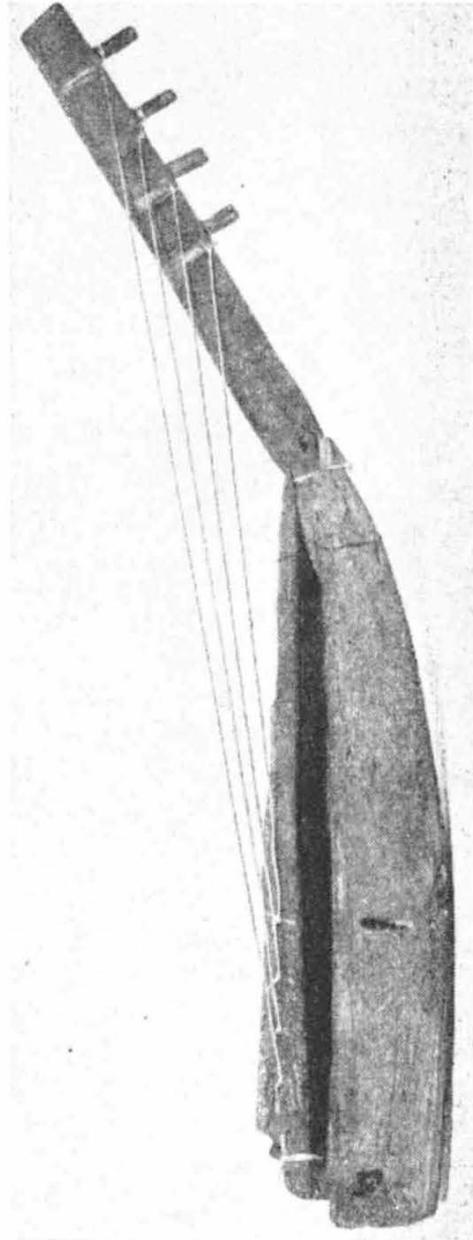


Fig. 2

die rechte die Melodie spielte. Oder aber man benutzte die linke Hand zum Abdämpfen und zum Greifen. Die Abdämpftechnik wird heute noch in Ägypten beim Leierspiel angewendet. Der Spieler berührt die Saiten, auf welchen er nicht spielen will, und braucht nun mit seinem Plektrum nur über die Saiten hinwegzufahren, um die noch klingenden Saiten anzuschlagen. Die linke Hand vermag aber auch durch etwas stärkeres Andrücken einen neuen Knotenpunkt zu erzeugen und somit die Saite intervallmäßig abzuteilen.

GREGORIANISCHE STUDIEN

VON EWALD JAMMERS

I.

Was können wir den frühmittelalterlichen Theoretikern über den Choralrhythmus entnehmen?

Der Rhythmus bestimmt so wesentlich die Musik, daß es verständlich ist, daß die Unklarheiten über den gregorianischen Rhythmus die Forscher und Freunde des Chorals nicht ruhen lassen und daß diese verlangen, sie zu beseitigen, auf welche Weise immer es möglich ist: sei es vermittels der Äußerungen der damaligen Theoretiker, der Schriftzeichen, der melodischen Gestalt, der historischen Zusammenhänge oder gar vermittels allgemeiner Erwägungen. Diese Mittel sind nicht gleichwertig. Geschichtliche oder melodische Erwägungen führen nur bis zu Wahrscheinlichkeiten; Schriftzeichen, die nicht durch Erläuterungen der Zeit einwandfrei geklärt sind, sondern gedeutet werden müssen, können Aussagen machen, die erst nach wiederholten Prüfungen als zuverlässig benutzt werden können. Anders steht es um die Theoretiker: Wenn ein damaliger Choralchriftsteller sagen würde, dieser oder jener Rhythmus liegt vor, dann wäre aller Zweifel behoben. Wir haben einige solcher Äußerungen, — die Zweifel sind aber durch sie bisher nicht behoben worden. Vielmehr ist die Lage so, daß heute fast jeder Choralforscher sich auf die alten Schriftsteller beruft. Der Verfasser dieser Zeilen glaubte daher in seinem „Gregorianischen Rhythmus“ gut zu tun, wenn er bei seinen Bemühungen diese anscheinend zerdeuteten Texte überginge. Indes ist vor kurzem der Streit wieder aufgeflammt. P. Lukas Kunz¹ baut seine Theorie von den mittelbaren Metren (die uns in einer weiteren Studie beschäftigen soll) auf dem Gleichwert aller Töne im Choral auf und erschließt diese aus den Theoretikern, während W. Lipphardt² mit denselben Stellen seine Motuslehre begründet. So möge erlaubt sein, die strittigen Stellen zu prüfen.

¹ Lukas Kunz: Aus der Formenwelt des gregor. Chorals. 3. Münster 1949, = K.

² W. Lipphardt: Rhythmisch-metrische Hymnenstudien, in: Jb. f. Liturgiewissensch. 14./1938. S. 172 ff. = L I, und W. Lipphardt: 2 mittelalterl. Theoretikerzitate, in: Caecil-Vereins-Organ 69/1949. S. 227 ff. = L. II.

Vorab: Wo sind die Ursachen so verschiedener Deutungen zu suchen? Sie können bei uns³ liegen, etwa bei falschen Verallgemeinerungen oder in Voreingenommenheiten⁴ — sie dürften zum Teil aber auch bei den Theoretikern liegen, in der Fremdartigkeit eines anderen Rhythmus-systems und den deshalb mißverständlichen Ausdrücken — oder in der Unfähigkeit der Autoren, klar und zutreffend zu berichten. Diese Fehlerquelle müßte freilich unter Beweis gestellt werden; denn an sich muß man einem Autor zubilligen, daß er weiß, was er schreibt. — Im Nachfolgenden mögen nun die von Kunz besprochenen Theoretikerzitate⁵ erörtert werden.

Beda: De arte metrica⁶.

Beda († 735) berichtet über die antike Metrik und kommt dabei schließlich auch auf die rhythmische Dichtung nichtmetrischer Art zu sprechen. In diesem kurzen Abschnitt wird allerdings Palaemon: *Ars de metrica institutione* (2. Jh. n. Chr.)⁷ fast wörtlich benutzt. Die geringen Abweichungen scheinen mir nicht wichtig zu sein. Seit Palaemon ist allerdings ein Zweig der rhythmischen Dichtung, die rhythmische Hymne, zu besonderer Bedeutung gelangt; andererseits scheinen die Ausführungen noch zuzutreffen, da Beda sie durch Beispiele solcher Hymnen ergänzt. Der Autor vergleicht nun diesen „Rhythmus“ mit der Metrik: (1.) Er besteht nach dem Urteil der Ohren im „*numerus syllabarum*“ = in der rhythmischen Anordnung der Silben (K) oder aber der Zahl der Silben (LII) (der damit in „*numerus syllabarum*“ keine stilistische, sondern eine sachliche Änderung gegenüber Palaemons „*numerosa scansio*“ sehen will). (2.) *Metrum* ist „*ratio cum modulatione*“ = Unterscheidung (an erster Stelle) von langen und kurzen Silben mit rhythmischer Anordnung (K) oder aber Übereinstimmung der sprachlichen und musikalischen Quantität, d. h. von Länge und Kürze von Text und Melodie (L. II) (3.). Der Rhythmus hat „*ratio*“, Unterscheidung, gewissermaßen zufällig, „*sono et ipsa modulatione ducente*“ = auf Grund von Betonung und rhythmischer Anordnung (K), während L. II unter „*sonus*“ höchstens den Schlußakzent verstehen will und L. I noch schrieb⁸, daß Beda mit keinem Worte den Akzent als rhythmischen Faktor der *hymni rhythmici* erwähne, allerdings später doch auf den Schlußakzent zu sprechen kommt. *Modulatio* dagegen versteht L. I anscheinend als Melodie oder Rhythmik der Melodie (?), L. II als rhythmisch-metrische Proportionen der Melodiebewegungen (4.). Ein rhythmischer Hymnus kann also „*ad instar iambici . . . metri*“ gesungen werden, d. h. einem jambischen *Metrum* nachgestaltet (K) oder nach jambischem Maße gesungen werden (L. II). Nicht erörtert, aber sichtbar wird ein Zwiespalt der Anschauungen, der mir grundlegend wichtig zu sein scheint: Wovon spricht denn eigentlich Beda?

³ Natürlich ist auch der Verfasser nur Partei.

⁴ Und die Voreingenommenheit und Ungeduld ist überall da eine nahe Gefahr, wo Musikvorstellungen nach Verwirklichung, d. h. nach Beherrschung des Konzert- oder Kirchenraumes, drängen.

⁵ Zusammenstellungen siehe bei: J. G. Schmidt: Haupttexte der greg. Autoren betr. Rhythmus. Düsseldorf 1921. Ausführliche Wiedergaben auch bei P. Wagner: Neumenkunde. 2. Aufl. Leipzig 1912. Auf Aurelion soll an anderem Orte eingegangen werden.

⁶ Migne, P. L. 90, Sp. 149, vgl. auch K. und L. II.

⁷ Palaemon: vgl. W. Meyer, Ges. Abh. III, s. 127, ferner L. II. Eine Abweichung s. allerdings weiter unten.

⁸ L. I, S. 178. Die Äußerung bestreitet L. vergeblich

Von der Musik oder vom Text? K. sagt, daß alles nur den Text betreffe; sein Interesse beweist freilich, daß er den Textrhythmus doch auch für musikalisch wichtig erachtet. L. sagt, daß Text- und musikalischer Rhythmus bei der Metrik zusammengingen. Ich würde sagen, daß sie identisch sind. Aber damit beginnt die Erörterung!

In der antiken Metrik fallen textliche und musikalische Zeitordnung zusammen, so sehr, daß ich auch die L.-Übersetzung von *modulatio* mit „Übereinstimmung von Musik und Text“ ablehnen muß. Sie ist so selbstverständlich, daß sie gar nicht bewußt wird. Anzunehmen, die Längen und Kürzen der Metrik gälten nur für den Text, widerspricht aller Gepflogenheit der Antike. Gehört Beda noch der antiken Tradition an? Bei Ambrosius können wir keinen Zweifel haben, daß er ein antiker Mensch ist⁹. Seine Hymnen waren Beda sicher vertraut. Er stellt ihnen die rhythmischen gegenüber. Es besteht also kein Grund zur Annahme, daß bei ihm das *Metrum* nicht als eine textlich-musikalische Ganzheit empfunden worden wäre.

Allerdings existierte eine eigenständige Musik, und man begann unter den Karolingern metrische Hymnen unter Berücksichtigung des Wortakzents zu rhythmisieren¹⁰, d. h. die musikalische Gestaltung von der Wortmetrik zu trennen, — eben dieses Wortakzents (und der Zäsur) wegen. Die damaligen Hofkünstler ersetzten die rhythmische Kunst durch Nachahmungen der Antike, brachten jene in diese Metren hinein, und zwar sogar in solche, die in der Vorzeit nie gesungen worden waren (rhythmische Distichen usw.). Das ist also doch ein wesentlicher Unterschied zu Beda. Wenn er nun — wahrscheinlich — bei der Metrik an die Musik mitdachte, gilt das auch für die Rhythmen? Zum mindesten nicht in gleichem Sinne; denn der Text wird ja nicht gemessen. Musik aber mißt. Da Beda aber gesungene Hymnen zitiert, wird er kaum in der Lage gewesen sein, beim Rhythmus völlig von der Musik zu abstrahieren. Gelingt es doch uns kaum, die Wesensmerkmale des Textrhythmus von denen des musikalischen sauber zu trennen¹¹. So wäre das Ergebnis der Überlegung: **Z u n ä c h s t** haben wir bei allen Fragen auf den **T e x t** zu schauen; doch ist die Musik mitgemeint.

Und nun die Einzelheiten: (2.) *Metrum* als „Unterscheidung von kurzen und langen Silben in rhythmischer Anordnung“ zu bezeichnen, dürfte dem Sinn des Lateinischen und den historischen Fakten entsprechen. Kürzen und Längen müssen sich geordnet zusammenschließen. In Text und Musik: das bedarf keiner Erwähnung, und Musik war ja Nebensache unserer Betrachtung. K. fügt hinzu: „in erster Linie“ und findet bei Palaemon „*ratio metrica*“ zitiert¹². Er folgert mit Recht, daß es also auch eine nichtmetrische *ratio* gibt. Will er aber sagen, daß es in der *M e t r i k* noch eine andere gibt als die der Längen und Kürzen? Welche denn? Wohl wird man in dem Augenblick, wo man die Metrik verläßt, von einer anderen *ratio* sprechen können, vielleicht der der unbetonten und betonten Silben usw. Also sehe ich nicht, warum L. diese Definition als unklar oder gar falsch bezeichnet.

(3.) und (1.): Nicht viel mehr als ein Streit um Worte ist es, wenn K. „*sonus*“

⁹ Vgl. Archiv f. Mf. 8, S. 30 ff. — L. II, S. 234, Anm. 14 hat diese Studie nicht verstanden. Dekolorieren kann ich auch. Aber die Vereinfachung an sich beweist noch gar nichts. Außerdem unterscheide ich nicht 3 Teile der echten Ambrosiani, sondern bemühe mich, die echten von den unechten Melodien zu sondern.

¹⁰ Vgl. meine eigene Studie: Archiv f. Mf. 8, S. 36 ff.

¹¹ Vgl. Georgiades, Griechischer Rhythmus. Hamburg 1949, S. 64 ff., gegen A. Heusler.

¹² L. Kunz: Um Klarheit und Wahrheit, in: Caec.-Ver.-Org. 1949, S. 235.

mit Betonung übersetzt, L. die Betonung auf die letzte Akzentstelle beschränkt. Was aber heißt L.s „rhythmisch-metrische Proportion“ (= modulatio), wenn es keine Längen oder Kürzen mehr gibt? So bleibt also die „rhythmische Anordnung“, d. h. der Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Wodurch herbeigeführt? In der Hymne entweder durch die geschickte (= alternierende) Zusammenstellung der Wortakzente und unbetonten Silben oder durch ein Abzählen, indem etwa jede 2. Silbe betont wird, aber zu guter Letzt doch auch der Wortakzent mitbeachtet wird. Zwei Faktoren wirken also zusammen, Abzählen und Wortakzent, damit Rhythmus entsteht. Ihr Verhältnis wechselt in der Geschichte. So interessiert weniger die Übersetzung von „numerus“ als die Frage, was denn „sonus“ = Wortbetonung ist. Nur die des Wortakzents oder doch auch die alternierende? Da Cicero und die anderen Rhetoriker den alternierenden Akzent nicht kennen, können sie weder für noch gegen aussagen. Ergebnis: die K.sche Übersetzung erscheint als die bessere, die „Zahl“ der Silben spielt aber nach Aussage der Beispiele tatsächlich auch eine Rolle.

Es bleibt (4.): „ad instar jambici . . . metri“. Es kann nicht heißen: nach jambischem Metrum. Der Rhythmus hat ja keine Metra. Es kann nur heißen: nach Art. Was ist aber nach Art? Solange nicht gesungen wird, und diesen Fall wollten wir ja zuerst prüfen, kann es nur heißen: x ẋ. Dann liegt wie beim Jambus eine zweisilbige modulatio vor mit Hervorhebung der 2. Silbe, diesmal durch den sonus des Wort- oder alternierenden Akzents; und es wird doch nicht gemessen durch die ratio metrica. Tritt dann aber die messende Musik hinzu, so wird aus x ẋ etwa  oder . Beide Rhythmen sind denkbar, für jeden lassen sich Gründe auffinden, — aber nicht in Bedas Text: denn die Folge  oder  tritt hinzu und hat mit dem Metrum  gar nichts zu tun. — Selbstredend kann auch ein anderer musikalischer Rhythmus hinzutreten, aber er müßte unter Beweis gestellt werden; jene beiden aber wollen im musikalischen Bereich das gleiche, was textlich die Folge x ẋ will: gleichen Abstand = gleichen numerus zwischen den Tonstellen, und sie sind also die gegebenen Vertonungen.

Was also läßt sich Beda endgültig entnehmen? Man hat von der Metrik noch ziemlich zutreffende Anschauungen. Die metrische Hymne beruht auf der Unterscheidung der Silbenlängen. Wir wissen keinen Grund zu zweifeln, daß bei Beda der musikalische Rhythmus mit dem textlichen gegeben ist. Daneben gibt es eine Dichtung mit „Zahlordnung“, deren Silben nicht gemessen, sondern nach der Betonung geordnet werden. Diese Betonung kann mit dem Prosaakzent gegeben sein oder, wie Beispiele zeigen, von außen hergetragen sein. Beim Schluß wird der Wortakzent stets berücksichtigt. Geordnet heißt, daß irgendwie zahlenmäßig, etwa, wie wiederum die Beispiele lehren, alternierend vorgegangen wird. Die Ordnung kommt also von außen. Mit „casu quodam“ scheint der Theoretiker dieses Factum anzudeuten. Da die Silbenlänge (— und ◡) keine Rolle spielt, sondern nur der „Ton“, so ist der Rhythmus des Textes zu kennzeichnen durch die Symbole x und ẋ. Diese Ordnung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der jambischen ◡ —. Tritt Musik hinzu, so ist, bis gewichtige Gegengründe vorgebracht werden, das Wahrscheinlichste, daß sie den Textrhythmus rationalisiert, fixiert: aus x ẋ wird also  oder . Das ist nicht viel, aber doch etwas. (Wie sich dieser Numerus-Rhythmus zur Psalmodie verhält, darüber ist ohne weiteres nichts auszumachen.)

Welche Folgerungen ziehen nun K. und L. aus Beda? L. betrachtet den Rhythmus  als den einzig möglichen. So unterwirft er die anderen Metra dem Jambus und konstruiert einen bisher unbekanntem Daktylus  ¹³ und überträgt den „Hymnenrhythmus“  auf den gesamten Choral¹⁴. — K. dagegen überträgt den äqualistischen Rhythmus des übrigen Chorals, dessen Richtigkeit wir einmal unterstellen wollen, auf metrische und rhythmische Hymnen. Weil Beda bloß vom Text spricht, glaubt er die historisch und sachlich gegebenen Beziehungen zwischen Text und Musik übersehen zu dürfen und in der Auswahl des musikalischen Rhythmus frei zu sein.

Pseudohucbalds *Musica enchiriadis* (1. Scholion)¹⁵

Hucbald, wenn er der Verfasser ist, lebte um die Wende des 9. zum 10. Jh., zumeist in St. Amand; wenn er es nicht ist, so dürfte der unbekannt Autor doch sein Zeitgenosse gewesen sein. Die Schrift richtet ihr Hauptaugenmerk auf die Mehrstimmigkeit. Sie erörtert in einer Scholie die Frage des „numerosa canere“ des Singens nach Zahlenverhältnissen (L. II) oder aber des zahlenmäßig exakten Singens (K.). Die Fronten bei der Deutung von *numerus* haben sich also gegenüber Beda vertauscht. K. verweist zur Verteidigung seiner Deutung auf das Interesse für die Mehrstimmigkeit und auf die verwandte „*Commemoratio brevis*“, wo von der „*aequalitas*“ beim Singen die Rede ist. Wahrscheinlich hat also K. recht. Andererseits, was besagt der Streit, wenn es gleich danach heißt, daß die Länge zur Kürze sich rechtmäßig verhalten soll? Da stehen wir ja doch wieder bei der Rhythmik, d. h. den rechten Verhältnissen von Längen und Kürzen. Unstimmigkeiten bei „*pede(s) plaudere*“, „*veluti metricis pedibus plaudere*“ erscheinen mir gleichfalls belanglos: Es kommt so oder so heraus, daß so etwas wie metrische Füße gesungen wurde. Wiederum aber, was diese Ähnlichkeit bedeutet, das ist ja die Streitfrage. Bedeutet es: von den Metra nur dadurch unterschieden, daß der Text fehlt, bedeutet es (außerdem?) Wechsel von Betont und Unbetont? Und welche Quasimetra sind gemeint?

Dann bringt die Schrift ein Beispiel, von dem es heißt, daß die letzten Silben (seiner Abschnitte) lang, die übrigen kurz seien (K.) oder aber (nach L. I): die letzten Noten *Longae* (nach L. II): die letzten Silben *Longae*, Längen, die übrigen Kürzen, *Breves*, wobei man dann noch *Breves* verschiedener Qualität unterscheidet. K. hat recht, wenn er zu „*ultima*“ ergänzt „*syllabae*“, also von Silben spricht. L. II hat aber nicht recht, wenn er von *Longae* usw. spricht. Silben kann man nicht als *Longae* oder *Breves* bezeichnen, vor allem dann nicht, wenn auf den Silben mehrere Töne gesungen werden. Ferner aber: Woher kommt die Fachsprache *Longa—Brevis*, eine Fachsprache, die wie die der *Ars antiqua* mehrere Qualitäten von *Breves* kennt? Wer schuf sie? Wer verwandte sie? Die Antike kannte sie nicht. Hucbald selbst ringt um den Ausdruck, bemüht sich um die Erkenntnis des Allgemeinen. An die Fachsprache also vermag ich nicht zu glauben. Damit sei keineswegs gesagt, daß es nur eine Art von Kürzen oder Längen gab. Aber aus Pseudohucbald kann man das nicht beweisen.

Der dritte wichtige Differenzpunkt ist die Stelle: „*Si . . . aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem . . . , duplo id*

¹³ L. I, S. 183.

¹⁴ L. I, S. 173.

¹⁵ Gerbert, *Scriptores L*, 182, ferner Schmidt, Wagner, S. 358, K. und L. II.

feceris ... Canamus modo (das 3gliedrige Ego sum); prima sit mora correptior, subjugatur producta, tunc correpta iterum“. K. versteht darunter, der Abwechslung halber innerhalb einer Antiphon das Tempo zu ändern. L. nach Sowa¹⁶: Längen und Kürzen (oder lange und kurze Breven) abwechselnd einander folgen zu lassen. Sowa-L. erhalten also einen Dreiertakt. Nun ist aber „mora“ üblicherweise Zeitmaß. „aliquotiens causa variationis“ weist auf gelegentliche Abwechslung gegenüber anderer Vortragsweise hin. Vor allem aber: der Wechsel soll ja nicht fortlaufend stattfinden, sondern zu Anfang oder zu Ende eines Stückes. Und daran muß die Deutung L.s oder Sowa scheitern.

Die Übersetzungen von K. haben wir also als richtig erkannt, oder sagen wir ehrlicher, wir haben uns von ihnen führen lassen. Die Folgerungen, die er zieht, befriedigen nicht in gleicher Weise. Das galt schon für Beda, das gilt hier noch mehr. K. billigt zu, daß Pseudohucbald von langen und kurzen Tönen redet, aber er gebe nicht an, wo die langen Töne sich befinden. Das tue auch die Schrift nicht. Da der Text nicht metrisch ist, könne auch die Melodie nicht metrisch sein, und der Hinweis auf die metrische Dichtung bestätige nur, daß die Musik keine metrischen Elemente besitze. Also könnten die erwähnten Längen keine metrischen sein, sondern sie könnten nur auf indirekte Weise durch Zusammentreten mehrerer Töne entstanden sein.

Dazu ist zu bemerken: In der Musik gibt es keine „metrischen“ Längen¹⁷. Metra sind textgebunden. Längen und Kürzen ohne Textunterlage sind nur gleichsam Metren, „veluti pedibus metricis“. Aber könnte Pseudohucbald nicht an Längen und Kürzen der Musik ohne textliche Bindungen denken? Er tut es doch sogar nach K. Nach K. schafft er Längen durch Zusammenfügen von zwei kurzen Tönen. Könnte er nicht auch auf den Gedanken kommen, einen Ton lange auszuhalten? Muß ferner der Schriftsteller oder die Schrift angeben, wo die Längen sind? Die Schrift fixierte auch die Tonhöhen nicht, waren diese also ad libitum? Und wenn heute ein Lehrbuch des Dirigierens etwa verlangen würde, daß die Sänger eines mehrstimmigen Liedes zunächst genau im Takt (vgl. K.: zahlenmäßig genau) singen sollen, muß dann der Autor die einzelnen Längen oder Takte usw. erörtern und angeben? Schließlich aber: Hucbald spricht nicht von Längen, sondern von „morulae“ und vor allem von „soni“, die lang und kurz sind, wie es (in der Metrik) lange und kurze Silben gibt, also von Tönen, „soni correpti“ und „producti“, nicht von Silben.

Nun bringt der Theoretiker noch ein Notenbeispiel: in ihm sind die letzten Silben lang. Ist das Beispiel nun eine Erläuterung zu dem Vorkommen von langen und kurzen Tönen oder ein Übungsbeispiel für das zahlenmäßig genaue Singen? Pseudohucbald sagt: Der Übung wegen. Also können wir nicht folgern, in einem Übungsbeispiel das rhythmische System des Chorals in der Hand zu haben. Im übrigen redet der alte Autor jetzt von Silben, wo es vorher um Töne ging, die mit Silben verglichen wurden. Hier liegt also eine Unklarheit vor. Da aber der Autor (zufolge K.) am genauen Singen interessiert ist, ist er nicht verpflichtet, sie zu klären. Wir aber dürfen sie nicht verhehlen und so tun, als ob lange Töne nur auf letzten Silben zu finden seien¹⁸. Wenn

¹⁶ Sowa (Sanden): Quellen zur Transformation der Antiphonen. Kassel 1935, S. 183.

¹⁷ Man möchte vermuten, daß in der Sprache der Aqualisten metrisch und mensuralistisch gleich gesetzt werden. Dies bedeutet aber: schlechthin gemessen, jenes: textlich gemessen. Vgl. auch Entscheidungen der päpstlichen Ritenkongregation, die den „metrischen“ Vortrag des Chorals verbietet.

¹⁸ s. auch unten bei Guido.

die langen Töne nur auf letzten Silben zu finden sind, warum dann sie mit Silben vergleichen? Was wir aus dem Notenbeispiel selber folgern können, s. weiter unten.

Aber wenn alle diese Versuche nicht ausreichen sollten, die kurzen und die langen Töne wegzudeuten, von denen die Theoretiker berichten, so haben die Äqualisten und mit ihnen K. noch ein Mittel an der Hand: Die Theoretiker, die von solchen Dingen reden, sind verrannte Eigenbrötler. Eigenbrötler: Bei Hucbald wird dieser Weg bereits angedeutet („Man wehrte sich gegen dies Verfahren Pseudohucbalds schon damals“); bei der *Commemoratio* durchgeführt. Deren Autor hat eine Reihe von Regeln zusammengestellt: über das genaue Einhalten der Zeitwerte bei Einzeltönen und ganzen Stücken, das Verhältnis zwischen Vorsänger und Antwortendem, die Tonlage je nach der Tageszeit und innerhalb dieser, über das Verhältnis der *Tempi* zwischen Psalm und Antiphon usw. Und dann sagt er: Vielleicht gibt es auch andere und bessere Regeln. Hebt er damit ausgerechnet diese Regel der genauen Zeitwerte auf und bekundet eine Gegenströmung? Oder ist es die Höflichkeit eines bescheidenen Mannes? Er fährt nun fort, daß das Gleichmaß unbedingt einzuüben ist, die „*aequalitas sive numerositas*“, wozu also entsprechend Pseudohucbald auch die Beachtung der „*soni producti*“ und „*correpti*“ gehört. Ein dritter, Berno von der Reichenau, berichtet dann, daß andere die Tondauerunterschiede vernachlässigen, — um alsdann ihren Wert zu beweisen. Selbst das könnte nur eine rhetorische Wendung sein. Aber ich glaube es nicht, denn Berno lebte über 100 Jahre später als Hucbald. Davon aber später.^{18a}

Und verrannt sind diese Eigenbrötler, ganz offensichtlich, weil sie nicht bloß den Choral, sondern auch z. B. das Verhältnis der *Tempi* in ein Zahlenverhältnis bringen wollen¹⁹. Dann aber ließe sich leicht die ganze damalige Zeit als verrannt erweisen. Hier überschreitet K. das methodisch Zulässige und urteilt von seinem Standpunkt aus.

Es bleibt also die *Musica Enchiriadis* eine wesentliche Beweisstelle für die langen und kurzen Töne im Choral. Ein Dreierhythmus läßt sich aus ihr nicht ableiten. Für eine Beschränkung der langen Töne auf den Schluß liegt kein Grund vor.

Das Notenbeispiel der *Musica Enchiriadis*

Es soll nach Pseudohucbalds Angaben so ausgeführt werden, daß in den drei Abschnitten der Antiphon nur die letzten Silben lang sind, die übrigen aber kurz. Aber, wenn die übrigen alle kurz sind, dann ergeben sich mit Notwendigkeit für die Ziertöne auf einigen dieser Silben Unterteilungs-



^{18a} Auch Smits van Waesberghe (*Muzikgeschiedenis der middeleeuwen*, D. 2, S. 780) bezeichnet die Theoretiker als Eigenbrötler: vielleicht wurde so „in einzelnen Abteilen“ gesungen, aber keineswegs vertraten sie die „allgemeine Überlieferung“.

Smits kommt zu diesem Ergebnis, weil die Theoretiker seiner These vom gregorianischen Rhythmus widersprechen. Mich dünkt, bei dem Widerspruch zwischen der These Smits' und den alten Theoretikern, den Sm. offen zugibt, wäre es besser, die aufgestellte These zu überprüfen, als so schnell die alten Zeugen abzuwürgen.

¹⁹ Vgl. auch meinen Artikel „*Finito Psalmo*“, den das *Arch. f. Liturgiewiss.*, Jg. 2, bringen will.

werte: al - le - lu - ja. Diese Folgerung ist unabweislich. Ein Rhythmus



al - le - lu - ja entspricht nicht der Vorschrift, da dann lange Silben entstehen. Das gilt im übrigen für alle Varianten²⁰. Wir haben daher auch keine Berechtigung, entgegen der übereinstimmenden Überlieferung diese Ziernote als spätere Zutat zu tilgen. Wie hätte auch ein Schreiber, wenn er auch nur etwas von dem versteht, was er schreibt, eine Note hinzufügen können, — und gar in der Dasianotenschrift, die zu beherrschen nicht alltäglich war. Er hätte dies höchstens dann wagen dürfen, wenn er der (richtigen) Annahme war, daß durch eine hinzugefügte Ziernote aus einer kurzen Silbe keine lange wurde. Die überlieferten Varianten — soweit mir zugänglich — mögen nun folgen, darunter auch die neumierte aus Rom, St. Giovanni in Laterano, Archiv²¹.

Rom, Lateran

Worcester

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Düsseldorf H 3

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Clm 18914

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Vorlage zu Clm wahrscheinlich

E - go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

In zwei Handschriften sind die Melodien mit den Kürze- und Längezeichen der Grammatiker versehen: Düsseldorf H 3 und München Clm 18914. Düsseldorf versieht jede Note mit einem Kürzezeichen und die Schlüsse mit Längezeichen, scheinbar ganz nach dem Sinne der Äqualisten, dem Sinne von K., aber ganz wider die Vorschrift, die von kurzen Silben redet. Vielleicht sind einige Leser bereit, einmal zu unterstellen, es seien wirklich, wie Pseudohuchald angibt, alle Nicht-Schluß-Silben kurz und also zwei Töne auf einer kurzen Silbe als gesungen worden: Dann stehen dem Schreiber für

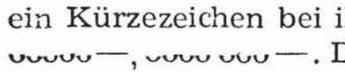
²⁰ Die Varianten entstehen anscheinend nur dadurch, daß die Dasia-Noten breiter sind als die Neumen und nicht recht zu den Textbuchstaben passen. Die Schreiber geraten daher beim Abschreiben bei der Zuteilung der Noten an die Silben in Verwirrung.

²¹ Nach Jeannin: Nuove osservazioni, Turin 1930.

Bereits abgedruckt in meinem Gregor. Rhythmus, S. 131 bzw. Notenseite 55, wo L. es hätte finden können. Dort mit einigen Abweichungen, da Ungenauigkeiten bei der Neumierung vermutet wurden; die Neumen stellen sich aber als genau heraus.

Düsseldorf H 3 nach K., der die Hs. mit der Quarzlampe gelesen hat, und die Münchener Hs. auf Grund einer von K. dem Verfasser zur Verfügung gestellten Photographie. Dem liebenswürdigen Gegner besten Dank!

drei Dauerwerte nur zwei Zeichen zur Verfügung. Eines verwendet er für die Länge = , eines für die Kürze = , — und wie soll er die Ziernote  wiedergeben? Es blieb ihm nichts anderes übrig, als das Kürzezeichen nochmals zu verwenden oder Zusatzzeichen zu erfinden. Das letztere haben allerdings nur einer oder einige besonders geniale Schreiber vermocht. Wir dürfen aber dem Schreiber keinen Vorwurf machen, weil er mit den zwei Zeichen, die ihm allein zur Verfügung standen, die von Hucbald geforderten drei Werte nicht genau wiedergeben konnte.

Außerdem weicht die Hs. vom Text ab, indem sie die zwei letzten Silben lang nimmt, vielleicht bei „via“, bestimmt beim zweiten „alleluja“. Auch die Neumenhs. weicht von der Regel beim Schlußalleluja ab, desgl. Worcester wahrscheinlich bei allen Schlüssen, und diese Schlußform entspricht den üblichen Antiphonenschlüssen. Man darf also fast annehmen, daß Pseudohucbald bei den „ultima syllabae“ die je zwei letzten Silben gemeint hat. Wenn aber nicht, so muß man annehmen, daß ihn so die Zeitgenossen verstanden haben — mit einer Ausnahme, dem Schreiber von Clm. K. möchte ein Kürzezeichen bei ihm einfügen, aber es fehlt keines. Clm bringt: . Das entspricht genau der Vorschrift des Autors: 4 kurze, 1 lange, 5 kurze, 1 lange, 7 kurze, 1 lange Silbe. Daß dann der Schreiber nicht über Silben, sondern über Tonzeichen seine Strichlein und Halbkreise malte, ist begreiflich von der Dasiaschrift aus, die ihm wahrscheinlich als solche und auch als Einzelnotenschrift fremd sein mußte.

Es wäre nun höchstens noch zu fragen, warum Pseudohucbald solche Ziertöne nicht erwähnt. Vielleicht erschienen sie ihm unwesentlich²² und nicht erwähnenswert, zumal es sich um ein Übungsbeispiel handelte und es ihm um das exakte Singen zu tun war. Daß sie existieren, ist aber der wesentliche Gewinn dieses Notenbeispiels. Für die Paläographie aber ergibt sich, daß die Flexa mit Episem den Wert , die Virga und der Tractulus mit Episem den Wert  und die Flexa ohne Episem den Wert  hat. Darüber aber an anderer Stelle.

Übrige Autoren

Die *Commemoratio brevis*²³ des 10. Jhs. wurde bereits besprochen; sie beschäftigt sich sowohl mit den Verhältnissen der Zeitdauer, der Geschwindigkeiten wie auch mit dem gleichmäßigen Vortrag. Auch die gewaltsame Auslegung einer allgemein gehaltenen höflichen Redewendung durch K. wurde erwähnt. Erwähnt wurde auch Berno²⁴.

K. bespricht dann auch den Traktat „de organo“²⁵, der feststellt, daß der Organumvortrag eine Wahrung der *rhythmica ratio*, der rhythmischen Verhältnisse kaum zulasse. K. folgert: Also lag kein „metrischer“ Gesang vor. Die Längen traten im Sinne des Hucbaldschen Notenbeispiels zurück, was wohl heißen soll, daß nur die Schlußsilben lang waren, und der Gesang war also rhythmisch. — K. übergeht, daß der Traktat vorher von „puncti“ und „virguli“ zur Unterscheidung von kurzen und langen Tönen spricht. Diese exi-

²² Vgl. auch die These von Georgiades, daß auch die Griechen Ziertöne gekannt hätten, obwohl ihre Theoretiker den Chronos protos als unteilbaren Ton beschreiben. A. a. O. S. 40.

²³ Gerbert I, S. 213 ff., ferner K., Schmidt, Wagner (ausführlich S. 359 ff.).

²⁴ Gerbert II S. 62 ff., vgl. K., Schmidt, Wagner S. 367.

²⁵ Coussemaker, *Scriptores II*, S. 74 ff., vgl. Schmidt, Wagner S. 358.

stieren also, können aber beim Organum nicht richtig ausgeführt werden. Möglich, ja wahrscheinlich, daß beim Organumvortrag sich ein Rhythmus im Sinne der K.schen Deutung des Notenbeispiels ergab. Uns interessiert das, was der Organumvortrag vernichtete.

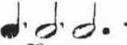
Alsdann Guido von Arezzo²⁶. Diesmal sei — des begrenzten Raumes halber — darauf verzichtet, allen Irrwegen der K.schen Deutungen nachzugehen. Erwähnt sei der Vergleich der Musik mit der Metrik (hier = metrische Sprache). Wie es hier Buchstaben, Silben, Teile Füße, Verse gibt, so („ita“) entsprechend dort Töne, Musiksilben = Neumen, Melodieteile = Distinctionen. Nun unterbricht der Autor den Vergleich und spricht von der Kenntlichmachung der Silben und Teile durch Schlußdehnungen. K. folgert schnell: Da er nicht von Füßen redet, so hat er seine Gründe, d. h., der Vergleichspunkt „gleichgearteter metrischer Gestaltung fehlt“. — Guido aber, der einen etwas größeren Atem hat, fährt fort: So auch („sicque“) muß die Melodie nach „quasi metricis pedibus“ traktiert werden, und die Töne haben verschiedene Längen. — Dieser Punkt werde nachher herausgegriffen. — Und schließlich soll der Musiker die Neumen so zusammenfügen wie der Dichter die Füße. Guido stellt dabei Regeln auf, deren Besprechung lohnen, aber hier zu weit führen würde.

Das ist m. E. ein meisterhaft durchgeführter Vergleich. Das „quasi metricis pedibus“ braucht nicht mehr erörtert zu werden. Genaue Beachtung aber verdient die Stelle: (opus est, ut) aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo brevioram aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat“²⁷ Hier wird also wieder klar gesagt, daß „die Töne entweder eine doppelt so lange oder doppelt so kurze oder eine schwankende Tondauer“ haben. (Diese Übersetzung K.s kann beibehalten werden bis auf das Wort „tremula“.) Ist das Mensuralismus? K. sagt: Nein. Also betrachtet er wieder die Schlußsilben als die einzigen langen Töne. Wo aber sind dann die tremulae zu suchen, die nach K. unter Umständen lang sein können? Also gibt es auch außerhalb der Schlüsse Längen. Aber noch schlimmer: Der Theoretiker schneidet den Rückzug nach der letzten Silbe noch durch eine andere Bemerkung ab; denn die Dehnung des letzten Tones schwankt je nach Art des Abschnittes. Sie kann „quantuluscunque, amplior, diutissimus“ sein, sie hat also mit dem genauen „duplo longior“ oder „brevior“ der anderen Töne nichts zu tun.

Was aber versteht Guido unter tremula? K. meint „anceps“. Dann gäbe es also Töne, die eo ipso lang oder kurz sind, und solche, die kurz oder lang sind „je nach Willen des Komponisten“. Töne sind aber außerhalb der Metrik (im eigentlichen Verstande des Wortes) immer so, wie der Komponist es will. Anceps besagt etwas anderes. Neben den Stellen im Metrum, wo lange oder kurze Silben zu stehen haben, gibt es Stellen, wo der Komponist-Dichter nach Belieben kurze oder lange Silben verwendet. Anceps meint also Stellen, Teile des Metrums, nicht Töne an sich. Die Stelle ist anceps, nicht die Silbe oder der Ton. Hier ist aber von Tönen die Rede. — Eher dürfte man annehmen, daß Ton mit Tonzeichen verwechselt wird, wie das auch heute oft geschieht, zumal ja von einer „virgula plana“ berichtet wird. Und in der St. Galler Schrift kennen wir den Tractulus, den liegenden Strich = , den Punkt =  und die Virga mit wechselnder Bedeutung. Der Vergleich würde

²⁶ Guido: Micrologus. Gerbert II, S. 2 ff. K., Schmidt, Wagner.

²⁷ Schmidt a. a. O.

also zwischen den Teilen des Metrums, der Kürze, der Länge und der Anceps auf der einen Seite und den Tonzeichen auf der anderen Seite durchgeführt. Das entspricht auch der *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*: welche die Tremula mit „*virgula plana*“ als lang, ohne sie als kurz bezeichnet. Aber es heißt nun einmal Töne und nicht Schriftzeichen. Und ferner, heißt denn „*tremula*“ schwankend? L. I deutet „*tremula*“ als dritten Wert und glaubt auf diese Weise seine drei Werte:  so wie er sie in seiner Hymnenstudie verwendet, gedeckt zu haben²⁸.

Zur Klärung der Stelle wäre zunächst zu bemerken, daß man die Erläuterung „*id est*“ nicht auf „*tremula*“, sondern auf den ganzen Abschnitt: „*morulam longiorem, breviorum, tremulam habeant*“ beziehen kann, so wie ihn das Verb zusammenfaßt. Uns erscheint natürlich „*tremula*“ der Erläuterung bedürftig. Aber vielleicht wollte Guido sagen: Es gibt drei Werte, und zwar liegt die Länge vor, wenn sie durch die *Virgula plana* bezeichnet wird. Aber welcher 3. Wert nun? Doch wohl nicht der, den wir gerade feilbieten möchten; denn „*tremula*“ heißt nicht 3. Wert, sondern zitternd und meint sicherlich einen bestimmten Wert. Die *tremula* begegnet uns auch im *Anonymus Vaticanus*: *Quid est cantus?*²⁹ Sie ist dort eine Neume und besteht aus zwei Breven und einem Akut. Das Beispiel „*Ex ore infantium*“ erweist, daß mit ihr das *Quilisma* gemeint ist. *Tremula* bedeutet also anscheinend bei Guido auch das *Quilisma* oder die Tondauer des *Quilismas*, selbstredend aber nicht die des Akuts des Normalbestandteiles des *Quilismas*, sondern der „*Breven*“³⁰ oder wohl richtiger einer solchen *Brevis* schlechthin. Dann müssen wir folgern, daß diese *Breven* unterschieden sind von jenen alltäglichen, die „*duplo brevior*“ sind als die „*longiores*“, daß sie also etwa den Wert von „*Vorschlagsnoten*“ haben. *Tremula* (= zitternd) würde also hier bedeuten *Zitterschlagsdauer*, *Vorschlagsdauer*, während es beim *Anonymus* *Zitternote*, *Neume mit Zittertönen*, *Quilisma* bedeutet. Dies würde den paläographischen Ergebnissen entsprechen und dürfte den Vorzug verdienen. Somit ergäbe sich: Guido kennt Kürzen, Längen und *Zittertonwerte*. Die Länge steht zur Kürze im Verhältnis 2 : 1. Sie wird durch eine *virgula plana* gekennzeichnet. Die Schlüsse werden gedehnt, aber in verschiedenem Ausmaße. Wenn also K. meint, daß Guido wesentlich neue Elemente nicht zur überlieferten Choraltheorie hinzufüge, so trifft das doch nicht zu.

Anschließend seien zwei nicht von K. genannte Traktate erwähnt. Der oben zitierte *Anonymus Vaticanus*, der gerade das bringt, was K. bei *Pseudohucbald* so sehr vermißt, eine Angabe, wie lange und kurze Töne durch die Schrift angezeigt werden, eine *Schriftkunde* also, die zwar nicht klar ist, aber doch die Verschiedenheit der Tondauer voraussetzt, — und *Aribo Scholasticus* (Ende des 11. Jhs.)³¹, der fordert, daß *Neumen* mit zwei Tönen, wenn sie solchen mit vier Tönen gegenübergestellt werden, doppelt so langsam gesungen werden müssen, und der drei Zeitgrößen kennt, entsprechend den drei Zeichen *c*, *t*, *m*. Daß *Aribo* mit *celeritas* die Zeitdauer und nicht das *Tempo* meint, ergibt sich aus dem Vergleich mit den anderen Theoretikern.

²⁸ L. I, S. 188.

²⁹ Wagner, S. 355.

³⁰ An diesen Bestandteil des *Quilismas* denkt auch Sowa a. a. O. S. 185.

³¹ Gerbert II S. 227. Schmidt, Wagner S. 368.

So ist er immerhin ein Zeuge dafür, daß es mehr als zwei Werte gibt. (Bei ihm ist dann aber nicht an die tremula als Vorschlagstonwert zu denken^{31a}.)

Abschließend wäre festzulegen, was sich aus den alten Autoren insgesamt entnehmen läßt.

Es gibt lange und kurze Töne in der Musik, vergleichbar mit den langen und kurzen Silben der antiken Metrik, nur daß diese langen und kurzen Töne durch den Text nicht gegeben sind. Sie werden (bisweilen) durch Zeichen angedeutet: vgl. die *Virgula plana* Guidos, die Ausführungen des Anonymus Vaticanus, die Buchstaben Aribos, während andere darauf verzichten, Angaben zu machen. Das Verhältnis zwischen Längen und Kürzen soll 2 : 1 sein. Das Übungsbeispiel bringt über diese durch die klassische Überlieferung geheiligte Angabe noch Ziertöne, ohne sie zu erwähnen. Guido kennt (wahrscheinlich) noch die Zeitdauer der Vorschlagstöne und stellt als genauer Beobachter fest, daß die Schlüsse je nach Art verschieden gedehnt werden, während das primitive Übungsbeispiel vergrößernd seinen Schlußsilben doppelte Länge zuweist. Aribo erwähnt dann als letzter Autor noch eine dritte Wertstufe. Genaue Angaben über die Bewegung der kurzen und langen Töne liegen nicht vor. Aus dem Übungsbeispiel mit seinen langen Schlußsilben und seinen Ziertönen läßt sich nichts entnehmen. Guido erwähnt allerdings einige Regeln, wie man die Dauerwerte zusammenfügen soll. Auch erfahren wir, daß man den Numerus schlagen kann, aber doch wieder nicht, nach welchen Regeln. Wir hören allenfalls noch, daß man einzelne Versteile der Abwechslung halber schneller oder langsamer sang oder die Antiphon bei der Wiederholung langsamer vortrug und daß auch diese Veränderungen im Verhältnis 2 : 1 vorgenommen werden mußten. Das eigentliche „rhythmische System“ wurde also als bekannt vorausgesetzt, oder es war zu schwierig zu beschreiben, weil das Vorbild fehlte. Der Vergleich mit der Antike scheint im übrigen eher gehemmt als gefördert zu haben, so möchte man zunächst annehmen, da man nicht wagte, Dinge zu erwähnen, die der antiken Gepflogenheit widersprachen. An ihm scheint es zu liegen, daß man nur zwei Dauerwerte beschreibt. Aber wahrscheinlich tun wir diesen Theoretikern Unrecht. Der gregorianische Choral ist zu einem guten Teil noch Antike, und wenn Pseudohucbald nur von kurzen und langen Tönen im Vergleich mit kurzen und langen Silbenwerten spricht, so befindet er sich dabei wahrscheinlich in echter Tradition und meint konstruktive Töne und nicht Ziertöne. Die konstruktiven Töne haben freilich im Grunde nur zwei Werte, wie in der Antike so im Choral (und sind bis auf einige Kontraktionen an die Silben gebunden). Wir aber vergessen zu gern, zwischen Konstruktion und Vortrag zu unterscheiden^{31b}, und indem wir die Voraussetzungen dieser Autoren nicht beachten, mißverstehen wir das, was sie kurze Töne

^{31a} Damit stimmt überein, daß Smits van W. ihn in Abhängigkeit des Notkerbriefes sieht (a. a. O. S. 36, 61 u. a.). Der Notkerbrief ist natürlich in einer besonderen paläographischen Studie zu besprechen.

^{31b} Vgl. meinen Versuch über Konstruktion und Vortrag im Kirchenmus. Jahrbuch 1951.

nennen und was sie von ihnen aussagen. Im übrigen, der Vergleich mit der metrischen Hymne, den schon die Spätantike begonnen hatte, lehrt, daß — zunächst für den Text, aber doch wohl auch für die Musik — an die Stelle der Längen ein System getreten ist, das mit Betonungen und zahlenmäßiger Ordnung, also etwa mit Abständen, mit alternierendem Rhythmus arbeitet, der von außen her zufällt.

Ferner aber spürt man heraus: Es ist den Theoretikern allenthalben um das Gleichmaß zu tun. Kürzen und Längen sollen gleichmäßig vortragen werden, ebenso wie die Tempoveränderungen zahlenmäßig genau vorzunehmen sind. Dieses Gleichmaß hebt auch K. deutlich hervor. Keine Spur von irrationalen Dehnungen, außer bei Guido zur Kennzeichnung der Grenzen.

Und noch etwas: Diese Längen und Kürzen sind bedroht. Das ist vielleicht schon bei Pseudohucbald zu spüren, wird bei der *Commemoratio* etwas deutlicher: Ungleichmäßigkeit soll die heiligen Gesänge nicht entstellen. Bei diesen Autoren darf man aber noch an die allgemeine Gefahr durch ungeübte Sänger denken. Der große Gegner der Längen und Kürzen wird dann im Fragmente „*De organo*“ sichtbar mit seiner Forderung nach langsamem Vortrage, so langsamem, daß eine rhythmische Gliederung kaum beobachtet werden kann. Berno in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts muß dann schon deutlich sich gegen den Vorwurf wehren, daß diese rhythmischen Unterschiede ohne Grund bestünden, und Aribo am Ende des Jhdts. berichtet, daß diese Kunst längst gestorben, ja begraben, d. h. vergessen sei, ersetzt und verdrängt durch die Mehrstimmigkeit, die auf dem Gleichmaße der Töne basiere. Man beachte, das Interesse war dem Gleichmaße gewidmet, und der verdrängende Rhythmus enthielt auch ein Gleichmaß. Das ist aber kein logischer Widerspruch in der Situation: Der gregorianische Choral, bevor er zu den Zeitgenossen Hucbalds kam, besaß offensichtlich einen Rhythmus, der ihrem Können nicht entsprach³². Er war zu vielfältig, und aus seiner Vielfalt drohte eine Ungleichmäßigkeit zu werden. So mußte man sich bemühen, diese Vielfalt „gleichmäßig, zahlenmäßig genau“ durchzuhalten. Da fiel ihm das Organum in den Rücken. Die Vielfalt verschwand, die Gleichmäßigkeit blieb. Es entstand eine gleichmäßige Folge gleich langer Töne. Es entstand der Äqualismus.

Wenn man nun zu guter Letzt prüft, welche moderne Rhythmustheorie am besten den alten Autoren entspricht, so möchten es zunächst diejenigen Mensuralisten sein, die nur mit zwei Werten arbeiten: denn immer wieder werden nur diese erwähnt, bis auf den späten, von Notker abhängigen Aribo. Allerdings können diese Mensuralisten mit den Ziertönen des Übungsbeispiels und der vorgeschlagenen Tremuladeutung und eben mit Aribo (sowie der Paläographie — aber über diese

³² Vgl. auch die von P. Wagner, a. a. O. S. 163, zusammengestellten Kritiken der Südländer des 9. Jhdts. über die Unfähigkeit der Germanen und Gallier, die Ziertöne des Chorals richtig zu singen.

später —) nicht fertig werden. Für die Dreierhythmen Lipphardtts läßt sich — natürlich außerhalb der metrischen Hymne — nichts entnehmen, allenfalls ist noch ein Dreierhythmus bei den rhythmischen Hymnen keine sinnlose Verallgemeinerung. Seine Rhythmen müßten also anderwärts bewiesen werden. Selbstredend geht auch das rhythmische System des Verfassers über das hinaus, was die alten Autoren berichten, ohne aber in Widerspruch mit ihnen zu geraten. Der Äqualismus freilich, als geschichtliche Tatsache in den Grundzügen bis in die Zeit zwischen Guido und Aribo hineinragend, befindet sich in offenkundigem Gegensatz zu den Autoren, aber er besitzt die Sanktion der kirchlichen Obrigkeit für die Praxis und die schlagkräftige Einfachheit seiner These: alles ist gleich lang. Was aber den Widerspruch der Autoren anbetrifft, so verfahren die Äqualisten sehr entschlossen: Die alten Autoren geben nicht an, wo die langen Töne sein sollen, also existieren diese auch nicht, es sei denn als lange Schlußsilben oder als Hirngespinnste. — Trotzdem muß man die Schrift von L. Kunz positiv beurteilen, wegen ihrer vorzüglichen Übersetzungen, und ebenso erfreulich, anregend und fördernd sind seine Studien über das, was er indirekte Metrik nennt, wie in einer weiteren Darlegung gezeigt werden soll.

BIOGRAPHISCHE BEITRÄGE ZU ERASMUS LAPICIDA UND STEPHAN MAHU

VON HELLMUT FEDERHOFER

Der Wiener Schottenorganist J. Rasch berichtet in seiner im Jahre 1586 erschienenen Abhandlung „Stiftung vnd Prelaten“, die in chronologischer Anordnung ein Verzeichnis der Prälaten und Wohltäter des Wiener Schottenklosters mit gelegentlich eingestreuten historischen Bemerkungen enthält, daß am 3. Juli 1519 der Sekretär Friedrichs III., Johannes Falco von Krems, im Schottenkloster gestorben sei, und unmittelbar anschließend ohne neuerliche Nennung einer Jahreszahl, daß „auch Erasmus L a p i c i d a priester / ein männlein bey hundert jahren / oder drüber / ihm sein pfründ herein gemacht / alda (wie ich herete) noch bey manns gedencken gestorben / sey Kaiser Frideri 3. von Maximil. 1. oder auch / als abzunemen / Königs Matthie vnd König Ludwigs capelnmaister / zu seiner zeit in künstlichkeit der Kirchengsang / nit in leichtfertigen liederischen neuen modis tonorum, wie sein composition bezeugt / ein furtrefflicher Musicus gewesen“¹. Man hat daraus schließen wollen, daß Lapidida bereits im Jahre 1519 oder bald danach gestorben

¹ J. Rasch: Schottenkloster. 1158. Stiftung vnd Prelaten vnser lieben Frauen Gottshaus Benedicterordens, genannt zu den Schotten zu Wienn. 1586. Bl. F 3. (Exemplar Nat. Bibl. Wien). Die Vorrede des Autors ist mit „Wienn. 5. Augusti 1584“ gezeichnet. Das im Titel genannte Jahr 1158 ist das Gründungsjahr des Schottenklosters. Die Stelle zitiert z. T. wörtlich bereits H. J. Moser: Paul Hofhaimer. Stuttgart 1929, S. 10; in der dortigen Anm. 18 a. a. O. S. 171 ist irrtümlich 1558 statt 1586 als Erscheinungsjahr angeführt.

sei². Die Jahreszahl 1519 bezieht sich jedoch nur auf den (ungefähren) Zeitpunkt der Schenkung Lapididas an das Schottenkloster³, sagt doch J. Rasch ausdrücklich, daß sich noch zu seiner Zeit (also um 1586!) Leute an das Ableben Lapididas erinnern konnten. Man wird daher sein Todesjahr wesentlich später ansetzen müssen. Das bestätigen zwei gelegentlich von Quellenforschungen zur steirischen Musikgeschichte aufgefundene archivalische Aufzeichnungen im Landesregierungsarchiv Graz, aus welchen sich seine Lebenszeit näher bestimmen läßt. Die eine Aufzeichnung befindet sich in einem Empfangs- und Ausgabenverzeichnis⁴ des Hofzahlmeisters König Ferdinands I. (des Bruders Karls V.) aus dem Jahre 1536/37, fol. 16^v, und lautet: „Erasmen L a p i c i d a, so Ime die Ku[nigliche] M[ajestä]t im verschinen 36.^{ten} Jar, von wegen etlicher mutteten, so er Irer Mt. componiert, verordnet hat, Laut Herrn Hofmarschalchs Zedl... 20 fl.“ Die andere Eintragung enthält die Registratur der Hofkammer Ferdinands I. aus dem Jahre 1544, fol. 177^v: „An Walthern von Habsperg. E. L a p i c i d a wochennlich 15 Kr. Almuesen zu geben. — Getreuer lieber. Wir haben gegenwirtigem alltem erlebten vnnnd khranken Briester vnnnd musico Erasmen L a p i c i d a in ansehung seiner großen Armuet vnnnd obligunnden schwacheit, nun hinfüran von eingangn dises monats Decemb[ris] anzuraiten zu desto statlicher seiner ennthaltung wochennlich fünffzehen Khreuzer aus vnnserm vizdumb Ambt hie, deiner verwaltung raichen vnnnd bezallen zu lassen, gnediglichen bewilligt . . . Geben zu Wienn, den zwelfften tag decembris Anno im vierundvierzigisten“⁵. Erasmus Lapidida widmete demnach Ferdinand I. Motetten, wofür ihm dieser als Anerkennung im Jahre 1536 20 fl. verehrte. Ferner war Lapidida noch Ende 1544 am Leben, zu welcher Zeit er allerdings bereits als alt, krank und gebrechlich bezeichnet wird und vermutlich bald danach gestorben sein dürfte. Man wird seinen Tod daher mit großer Wahrscheinlichkeit knapp vor die Jahrhundertmitte ansetzen können, auf keinen Fall aber früher. Er überlebte demnach Heinrich Finck († 1527), Thomas Stoltzer († 1526), ja sogar Paul Hofhaimer († 1537), und man wird in ihm kaum mehr den ältesten deutschen Liedsatzmeister der Hofhaimerepoche erblicken können⁶ Selbst wenn Lapidida tatsächlich hundert Jahre alt geworden wäre, wie J. Rasch andeutet, so kann er

² H. J. Moser: Musik-Lexikon. 2. Aufl. Berlin 1943, S. 487. Dort offenbar infolge eines Druckfehlers Greg. Reisch statt J. Rasch als Quelle genannt.

³ So auch bei E. Hauswirth: Abriß einer Geschichte d. Benedictiner-Abtei U. L. F. zu den Schotten in Wien. Wien 1858, S. 53.

⁴ Graz, Stmk. Landesregierungsarchiv, Hofkammerarch., Sachgr. Karton 59/H. 5. — Die Überschrift lautet: „Mein Hannsen Anngrrers Römischer Ku. Mt... HofZallmaisters Emphanng vnd Ausgab an parem Gellt, So ich, alslang die Ku. Mt. im ausgangn des 36.ten vnd im Anfang des 37.ten Jars alhie zu Wienn hofgehalten, Auch in derselben Aufpruch zu Irer Mt. HofAusgaben gethan hab. 1537.“ Hans Angrer zum Freyenthurn war bis um 1540 Hofzahlmeister Ferdinands I. Vgl. Th. Fellner: Die österr. Zentralverwaltung. 1, 2. Wien 1907, S. 158.

⁵ Graz, Landesregierungsarchiv, HKR, Bd. 22, 1540—45. Kopialbuch, fol. 177v.

⁶ So H. J. Moser, a. a. O. S. 10.

doch nicht vor 1445 geboren sein. Er ist bestenfalls ein Generationsgenosse von Adam von Fulda, Heinrich Finck und Alexander Agricola, dürfte aber wahrscheinlich etwas jünger als die genannten Meister und erst in den Jahren zwischen 1450 und 1460 geboren sein, da kaum anzunehmen ist, daß er noch im Alter von neunzig Jahren als Motettenkomponist fruchtbar war.

Die Langlebigkeit teilt Lapidida mit Heinrich Finck, in dessen Werk sich der Stilwandel von der handwerklich-konstruktiven altdeutschen Polyphonie zur Ausdruckskunst im Sinne A. P. Coclicos deutlich widerspiegelt. Man ist versucht, Ähnliches für Erasmus Lapidida anzunehmen, zumal dieser Meister in Italien gewesen oder doch zu Italien in Beziehungen gestanden sein muß, wie aus der Aufnahme mehrerer seiner Motetten und einer Frottole in Sammelwerken Petruccis (1503—1508; hier auch „Rasmo“ genannt) geschlossen werden kann⁷. Auch wird sein „Tandernaken“ nach Eitner in einem Briefwechsel zwischen Giov. Spataro und Giov. del Lago als Beispiel erwähnt⁸. Solange sein geistliches Schaffen, das vermutlich größtenteils zugrundegegangen sein dürfte, unerschlossen ist, läßt sich allerdings ein stilistisches Urteil nicht gewinnen, zumal auch eine chronologische Ordnung seiner von L. Nowak⁹ veröffentlichten deutschen weltlichen Lieder wenigstens vorläufig kaum möglich ist. Sicher aber besteht kein Grund, sie insgesamt für älter als diejenigen Heinrich Fincks und Thomas Stoltzers zu halten.

Es ist bedauerlich, daß wir über die Lebensstellungen des Meisters bisher gänzlich im Unklaren sind. Rasch deutet vier Möglichkeiten an (vgl. oben), von denen sich jedoch keine bestätigen läßt. Die Vermutung, daß er Hofkapellmeister Friedrichs III. in Graz oder Wiener-Neustadt gewesen sei, büßt durch den neuen Fund an Wahrscheinlichkeit ebenso ein wie die von H. J. Moser mit Vorbehalt angedeutete Schülerschaft Paul Hofhaimers. Auch scheint Lapidida unter den namentlich bekannten Mitgliedern der Hofkapelle Friedrichs III. nicht auf¹⁰. Ebenso-

⁷ Auf eine neue italienische Quelle (Florenz, Bibl. naz. Magliabecchiana Ms XIX, 58) macht W. H. Rubsamen: Music research in Italian libraries, in Notes. Ser. 2, Vol. 6 (1948/49), S. 554 u. Vol. 8 (1950), S. 95, aufmerksam.

⁸ Eitner: Quellen-Lexikon. Bd. 6, S. 48.

⁹ L. Nowak: Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480—1550. DTÖ. Bd. 72. Wien 1930 u. in: Studien z. Musikw. Bd. 17. Wien 1930, S. 23. — Die Lieder sind stilistisch nicht einheitlich. „Ach edles N.“, „Die mich erfrewt“ und „Nie größer lieb“ stehen ausdrucksmäßig dem Renaissanceideal näher als z. B. „Es lebt mein hertz“ und „Gut ding muß haben weil“, obwohl der Einwand H. J. Mosers: a. a. O., S. 118, nicht übersehen werden soll.

¹⁰ Die Namen teilt H. J. Moser nach dem Register der Geschäftsbriefe Kaiser Friedrichs III. 1466—1471 (Graz, Landesregierungsarchiv) und nach Jos. Mayer: Geschichte von Wiener-Neustadt, a. a. O., S. 170, mit. Eine weitere Quelle sind drei derzeit leider verschollene Urkunden im Landesarchiv Graz aus der Zeit um 1470, aus denen jedoch F. Bischoff: Beiträge z. Geschichte d. Musikpflege in Steiermark, in: Mitt. d. hist. Vereines f. Steiermark. H. 37, Graz 1889, S. 116 f. die Namen Gilig Gärin, Hans Bubay, Hans v. Marbasio, Hans Hoflinger, Hans v. Blidemberg, Arnold Pikhart, Nyklas Maynol (= Niclas Mayoul) und Arnold Fleron mitteilt, die sämtlich auch H. J. Moser anführt. Über die Hofkapelle Friedrichs III. vgl. ferner O. Wessely: Linz und die Musik, in:

wenig läßt sich seine Zugehörigkeit zum Hofstaat Kaiser Maximilians¹¹ oder seine ebenfalls von Rasch vermutete Anstellung am ungarischen Königshof von Matthias Corvinus und Ludwigs II. nachweisen¹². So bleibt vorläufig nur seine Beziehung zum Wiener Königshof Ferdinands I. sicher. Der Innsbrucker Nikolaus Zanger nennt ihn in seinem 1554 zu Leipzig erschienenen Schulmusikleitfaden „*Practicae musicae praecepta*“ zusammen mit dem Vicekapellmeister Ferdinands I., Stephan Mahu. Zanger bemerkt, daß Stephan Mahu, der sich auf das im tempus imperfectum non diminutum notierte *Pleni sunt coeli* aus der Messe *l'homme armé* von Josquin Desprez beruft, ähnlich wie Arnold von Bruck aus dem gleichmäßigen Fehlen des Diminutionsstriches durch das Tempuszeichen auf die Langsamkeit der Bewegung schließt, welche Meinung auch Erasmus Lapidida billigte. („*Verum Stephanus Mahu eodem in exemplo absentiam virgulae pariter in omnibus vocibus mensurae tardidatem indicare adseruit, cuius sententiam et Erasmus Lapidida Musicus, praeter caeteros eius aetatis acutissimus comprobavit*“¹³) Auch dürfte der im Kapitel „*De notarum pausarumque quantitate*“ von Zanger mit einem Merkspruch zitierte „*magnus ille Erasmus*“ mit Lapidida identisch sein¹⁴. In den Hofstaatsverzeichnissen Ferdinands I. (beginnend mit 1527) ist sein Name allerdings nicht enthalten, und auch sonst deutet nichts darauf hin, daß er der Hofkapelle Ferdinands tatsächlich angehört habe¹⁵. Seine Beziehung zu ihr

Jahrbuch 1950 der Stadt Linz. Linz 1951, S. 105 f. und die dort angeführte Literatur. Der Hoftrompeter Wolfgang Wetter hatte seit mindestens 1464 das Spielgrafenamt von Steiermark, Kärnten und Krain inne; vgl. J. Chmel: *Monumenta habsburgica*. I, 1, S. 905 und F. Popelka: Das Spielgrafenamt in Innerösterreich, in: *Blätter für Heimatkunde*. Jg. 1. 1923, S. 3. Weiteren Aufschluß würde vielleicht der rotulus nominationum der preces primariae Friedrichs III. gewähren, der sich seinerzeit im Haus-, Hof- u. Staatsarchiv Wien befunden hat, seit den Bergungsmaßnahmen der Kriegszeit aber verschollen ist. Vgl. L. Santifaller: Die Preces primariae Maximilians I., in: *Festschrift z. Feier d. 200jähr. Bestandes d. Haus-, Hof- u. Staatsarchivs*. Bd. 1, Wien 1949, S. 582.

¹¹ Über die Literatur zur Hofkapelle Maximilians vgl. J. Schmidt-Görg: *Nicolas Gombert*. Bonn 1938, S. 27, Anm. 42.

¹² Vgl. O. Gombosi: *Vita mus. alla corte di re Mattia*, in *Corvina*. Vol. 17–18. Budapest 1929, S. 110 ff. — Ebensovienig scheint der Name Lapidida in drei fragmentarisch erhaltenen Rechnungsbüchern des ungarischen Königshofes aus der Zeit von 1491–1526 auf, wogegen Thomas Stoltzer seit mindestens 1494, wahrscheinlich aber schon seit 1491, am ungarischen Königshof in Buda tätig war. (Frhdl. Mitt. von Herrn Univ.-Prof. Dr. O. Gombosi.) Doch bestand vielleicht eine böhmische Kapelle der Jagellonen-Könige in Prag, da im Jahre 1525 ein „*Johannes presbyter behemus, decanus Caltmiensis, capellanus Regiae Maiestatis in capella Pragensi serviens*“ erwähnt wird, worauf mich ebenfalls Prof. Gombosi aufmerksam gemacht hat. Die Annahme, daß dieser Kapelle Lapidida angehört habe, ist vorläufig jedoch ganz unbeweisbar.

¹³ J. Zanger: *Practicae musicae praecepta*. Lipsia 1554, Bl. L.

¹⁴ J. Zanger: a. a. O. Bl. H. — Lapidida wird ferner von Ornitoparchus im 1. Buch seines *Micrologus* neben Al. Agricola, Isaac, Finck u. a. als deutscher Meister um 1520 genannt. Vgl. H. J. Moser: a. a. O. Nachtrag [S. 217].

¹⁵ Vgl. B. Hirzel: *Dienstinstruktion u. Personalstatus d. Hofkapelle Ferdinands I.* aus dem Jahre 1527, in *SIMG*. Jg. 10, 1908–1909, S. 151 ff. — L. Köchel: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien*. Wien 1869, S. 121, teilt den Status der Hofkapelle von 1554 und A. Smijers: *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619* (*Studien z. Musikwissenschaft*. H. 6. 1919, S. 152) den Status von 1564 mit. Die Arbeiten von Köchel und Smijers beginnen mit 1543, von wo ab die kaiserlichen Hofzahlamtsrechnungen erhalten

verdankt er vielleicht dem Hofkapellmeister Ferdinands I., Heinrich Finck, der nach Rasch am 9. Juni 1527 im Schottenkloster starb¹⁶. Beide Meister müssen sich daher gekannt haben. Daß sie sich um die Aufrichtung einer Kantorei bei den Schotten verdient gemacht hatten, sagt übrigens Rasch unmißverständlich: „Anno 1517 ist die Orgel nach form der kleinen Orgel zu S. Stephan auff ein newes gemacht / ein Kirchen-cantorey auff der lehrschuel angerichtet / als dann neben andern studijs ein berüemte Musica zu Schotten bißher ist gehalten vnd erhalten worden. Vrsach dessen war / als menniglichen bewust / vnd der jung Herzog Ernst zu Baiern in musica Auentini bekennet / das Kaiser Maximil. 1. sich sehr erlustigte mit der music / vnd darinn eralt net. Item / das hernach benennte archimusici ihr prouision vnd leben da gehabt / zu anrichtung der cantorey wol verholffen haben“¹⁷. Die von Rasch im Folgenden genannten „archimusici“ sind Erasmus Lapidida und Heinrich Finck¹⁸. Nach alledem ist es nicht unwahrscheinlich, daß Lapidida den größten Teil seines Lebens in Italien verbracht und sich erst im Alter in das Schottenkloster nach Wien zurückgezogen hat, um dort den Lebensrest zu verbringen. R. Lunelli wies kürzlich nach, daß Lapidida dem von 1528—1538 als oberstem Kanzler im Hofstaat Ferdinands I. genannten Bernhard von Cles¹⁹, anläßlich seiner Wahl zum Bischof von Trient im Jahre 1514, eine noch erhaltene Motette samt Widmungsgedicht übersandt oder selbst überbracht hat²⁰. Der Motette liegt ähnlich wie in der bekannten Messe „Hercules dux Ferrariae“ von Josquin Desprez ein Cantus firmus zugrunde, der aus der Gleichsetzung der Vokale des folgenden Widmungsspruches „Bernardus Clesius episcopus tridentinus dignus est“ mit Tönen der entsprechenden Solmisationssilben („Soggetti cavati dalle parole“ nennt Zarlino dieses Verfahren) gewonnen wird. Vielleicht läßt sich diese Spur weiter verfolgen und ist geeignet, den bisher im wesentlichen unbekanntem Lebensweg des Meisters zu erhellen. Im Gegensatz zu Lapidida war Stephan Mahu nachweislich Mitglied der Hofkapelle Ferdinands, allerdings kaum um 1520, wie H. J. Moser²¹ vermutet, da schon äußere wie innere Gründe gegen die Existenz einer Hofkapelle Ferdinands vor 1527 sprechen. B. Hirzel weist darauf hin, daß aus der Zeit von 1519 bis zum 1. Januar 1527 keine Hofstaatsverzeichnisse vorhanden sind, aus denen sich das Bestehen einer Hofkapelle Ferdinands in Wien urkundlich nachweisen ließe, und ferner, daß für

sind. Andere Hofstaatsverzeichnisse bei Th. Fellner: Die österr. Zentralverwaltung, 1, 2. Wien 1907, S. 154 ff. Fellner teilt jedoch zumeist nur die Anzahl der Hofkapellisten mit. Ein von Fellner ebendort genanntes undatiertes Hofstaatsverzeichnis [zwischen 1528 und 1536] ist derzeit leider unauffindbar.

¹⁶ J. Rasch: a. a. O. F 3v.

¹⁷ J. Rasch: a. a. O. F 2v.

¹⁸ J. Rasch: a. a. O. F 3 und F 3v. Es sind die oben bereits mitgeteilten Angaben über Lapidida und Finck.

¹⁹ Th. Fellner: a. a. O. S. 154.

²⁰ R. Lunelli: Contributi trentini alla relazione musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento, in: Acta musicologica. Vol. 21, 1949, S. 47/48.

²¹ Musiklexikon. 2. Aufl. S. 526.

Erzherzog Ferdinand erst seit 1526 nach seiner Krönung zum böhmischen und ungarischen König die Notwendigkeit einer glanzvollen Hofhaltung mit eigener Hofkapelle bestanden hat, die der seines Bruders Karl V. ebenbürtig war²². (Kaiser wurde Ferdinand bekanntlich erst 1558.) Indessen scheint sein Name auch in den beiden frühesten Hofstaatsverzeichnissen Ferdinands vom 1. Jänner 1527 und 1528 noch nicht auf²³. Dagegen stand Mahu nachweislich bereits vor 1528 als „Pusauner“ im Dienste der Königin Anna, der Gemahlin Ferdinands und Schwester König Ludwigs II. von Ungarn, mit jährlich 144 fl. und seit 1528 auch zugleich im Dienste Ferdinands, als er sich neben vier anderen Posaunern gegen Revers verpflichtet hatte, beiden lebenslänglich zu dienen. Gleichzeitig wurde seine Besoldung auf 200 fl. gebessert, von welchem Betrag ihm die Königin 172 fl. und den Rest König Ferdinand aus seiner Kammer reichen ließ. Dies geht aus einer Verfügung der Königin Anna aus dem Jahre 1528 hervor, die in einem zehn Jahre später erfolgten Konsens Ferdinands wörtlich enthalten ist: „Wir Ferdinand Bekhennen offenlich mit disem briefe, Als die durchleuchtig Khunigin, vnser . . . Gemahel verschiner Zeit vnseren getrewen lieben Stephan Mahu, Ruedolffen Nicolaß, Thoman de Berzizia vnd weilend Iheronimusen Blasl vnd Valentin von Strasburg, vnnsern vnd Irer lieb Pusaunern ainer jarlichen pesserung Irer besoldungen . . . ain bewilligung gethan vnd deshalb ein verschreibung aufgericht die also laut[et]: Wir Anna zu Hungarn vnd Behaim Khunigin bekhennen, Als sich vnser getrewer Stephanus Mahu, Iheronimus Blasl, Thomas de Berzizia, Valentinus von Strasburg vnnd Ruedolfus Nicolaus vnnsere Pusauner gegen vnserm . . . Herrn Gemahl vnd Uns Inhalt Ires Reuers verphlicht vnd verschriben haben, vnd so lang Si leibs vermugenlich vnd vns darzue gefellig sein, vnd sonst khainem andern Herrn Ir lebenslang zu diennen, das wir Inen demnach Ir besoldung, So Si vormalen von vns gehabt, jarlichen mit 280 guldin Reinisch zu pessern, namblich das gedachter vnser lieber Herr vnd Gemahel an solcher pesserung halben tail vnd wir den andern tail sambt vorgehabter Irer besoldung vnd Lifergelts volgen zu lassen bewilligt vnd zuegesagt haben. Thuen auch solhes hiemit wissentlich . . . Als das wir hinfuran genannten vnnsern Pusaunern alle Quottember vnd ain Jede Quottember in sonderhait Ir jedem, so lang Er in vnserm dienst bleibt, 43 guldin Reinisch für besoldung vnd Lifergelt, geben lassen wellen, So sol vnd wirdt . . . vnser . . . Gmahel, Inen aus seiner lieb Camer, die andern 140 guldin, Jarlichen auch zustellen, Also das Ir Jeder hinfuran Jarlichen vnd alle Jar besonder, so lang Er, wie obsteet, in vnserm dienst ist, 200 guldin Reinisch haben, vnd wann Sy oder welcher vnder Innen, alters oder schwachait halben seines leibs vns ferrer nit dienen mag, sol derselb von gedachtem vnserm lieben Herrn vnd Gemahel oder vns mit

²² B. Hirzel: a. a. O. S. 151 ff.

²³ B. Hirzel: a. a. O. S. 154 ff.

ainer Provision oder in annder weg versehen werden ... Mit Urkund diz brieffs, der geben ist in vnser Stat Wienn, am vierzehenden tag des monats Nouembris, Anno im fünffzehenhundert vnd in achtundzwainzigisten. Das wir darauf in obgemelter vnserer freundlichen lieben Gemahel verschreibung vnd bewilligung, Souil vns dieselb betrifft, von neuem consentirt vnd bewilligt haben vnd thuen das hiemit wissentlich in crafft dits brieffs, das wir gemelten dreien Pusaunern Stephan Mahu, Ruedolfen Nicolaß vnd Thoman de Berzizia Ir jedes jarliche pesserung, die sich zu vnserm taill auf ain Person 28 guldin Reinisch laufft, aus vnserm Hofzalmaisteramt ... bezallen lassen ... Geben zu Prag, den ersten tag may, Anno im achtvnddreißigisten“²⁴. Hievon erging im folgenden Jahre die Verständigung an den Hofzahlmeister: „Wir Ferdinand Embieten vnnserm getrewen lieben Hannsen Anngerer zum Freyenthurn gegenwurtigem ... Hofzalmeister vnser gnad vnd füegen Euch zu wissen, Als die durchlechtig Khünigin, ... vnnsern getrewen lieben Stephan Mahu, Ruedolffen Nicolaß, Thoman de Berzizia vnd weiland Iheronimusen Blasl vnd Valentin von Straßburg, vnnsern vnd Irer lieb Pusaunern, jedlichen sein besoldung järlich mit sechsvndfünffzig guldin Reinisch gepessert, doch das wir halben tail solcher Pesserung, das ist jedem Jars 28 guldin Reinisch bezallen lassen sollen, ... Darauf ist vnnser bevelch, das Ir den obbenannten dreyen Pusaunern Stephan Mahu, Ruedolffen Nicolaß, vnnnd Thoman de Berzizia die angezaigt pesserung von dem ersten tag may des verschinen achtvnddreißigisten Jars hinfür jarlich ... raichet vnnnd bezallet.“ Prag. 2. Mai 1539²⁵. Ferner liegt aus demselben Jahr noch folgende Notiz über ihn vor: „September 1539. Steffan Mahu Suplication pit umb sein ausstendig gnadengellt vnd ordinarij Hofbesoldung so sich alles zusammen 428 fl. lauffen ... Ime den merern teil herzo davon zv bezalen, Ist dem Hofzalmeister zugestellt, der soll anzeigen was man Im aus dem Hofzalmeister Amt schuldig ist“²⁶. Daß Stephan Mahu jedoch seit mindestens 1532 zugleich das Amt eines Vizekapellmeisters versehen hat, ist dem Registraturbuch von 1532 zu entnehmen: März 1532. Stephan Mahu Capellmaistervi[ce]verwalter Supplication betreffent sein besoldung. Ist dem Angrer Hofzallmaister zuegestellt worden“²⁷. Leider fehlt der betreffende Akt. Doch wird Mahu nochmals ausdrücklich im Hofstaatsverzeichnis von 1539 als Vizekapellmeister und „Pusauner“ genannt. Da Th. Fellner nur die Anzahl, nicht aber die Namen der Hofkapellisten mitteilt²⁸, so seien diese einschließlich der zum Marstall zählenden Trompeter im Folgenden vollzählig angeführt:

¹ Graz, Landesregierungsarchiv, HKR, 1538, fol. 195v.

² Graz, Landesregierungsarchiv, HKR, 1539, fol. 116.

³ Wien, Finanz- u. Hofkammerarchiv. Registratur. Bd. 181, E 1539, fol. 165v.

⁴ Wien, Finanz- u. Hofkammerarchiv. Registratur. Bd. 181, E 1532, fol. 49.

⁵ Th. Fellner: a. a. O. S. 160.

Ordinari Hof Stat Römischer Ku. Mt. hofgesindt mit Iren Phertn auch monatlichen Liurgellt, Besoldungen, pesserungen vnd pennsionen, Anno 1539²⁹.

Elemosinarius

Herrn Johann Abbt zu Pyleyß auf zway phärdt 20 gld.

Caplän

Herr Anndre Krassl auf ain phärdt 10 gld.
 Herr Johann Fabry auf ain phärdt 10 gld.
 Herr Mathews Fortunatus auf ain phärdt 10 gld.
 Herr Urban Textor auf ain phärdt 10 gld.

Cappellndienner

Clawdy Gwinet auf ain phärdt 10 gld.
 Leopold Summersperger monatlich 5 gld.

Capellenmaister

Arnoldus de Prückh obrister hat monatlich 10 gld.
 Stephan Mahw Vice Cappellenmaister monatlich 10 gld.

Bassisten

Mert Dresendorffer monatlich 10 gld.
 Gregor Liebhart monatlich 10 gld.
 Sigmund Faber monatlich 10 gld.
 Wolf Gebhart monatlich 10 gld.

Altisten

Sigmund Phaundl monatlich 10 gld.
 Ulrich Schweiz monatlich 10 gld.
 Petter Goliz monatlich 10 gld.
 Benedict Burger monatlich 10 gld.

Tenorissten

Hanns Paur monatlich 10 gld.
 Martin Berger monatlich 10 gld.
 Valltin Sippach monatlich 10 gld.
 Ulrich Peck monatlich 10 gld.
 Georg Neydegger monatlich 10 gld.
 Jörg Puechl ist Nottist, hillfft aber alltiern. hat Besoldung mtl. 12 gid.
 Crystoff Hiersch ist der Knabenpreceptor hillfft aber Bassiern
 hat Besoldung sambt der Speiß vnd vnderhaltung bey den
 Knaben 5 gid.
 Die Knaben oder Discantisten werden durch Iren Expenditor
 sonnderlich vnnderhallten, vnd durch Ine auf die Hof Camer
 verrait.

Organist Hanns Grauendorffer hat monatlich 17 gulden vnd noch provision jürlich 1[00] gulden, tuet monatlich 25 gld.

²⁹ Wien, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv. Obersthofmeisteramtsakten, Sonderreihe 181.

Callcannt Wolfgang Nagl hat monatlich 4 gld.

Trumetter

Ihann Francis monatlich	13 gld.
Ihann Domanico monatlich	13 gld.
geurlaubt Petter von Pressa monatlich	18 gld.
geurlaubt Francis von Pressa monatlich	18 gld.
Niclas de Pressa monatlich	18 gld.
Niclas Hainrize monatlich	16 gld.
Ihann Maria de Pressa monatlich	16 gld.
geurlaubt Bernhart von Pressa monatlich	16 gld.
Francis Zara von Rofarreut monatlich	16 gld.
Anndere Lautterpach herpaugger monatlich	10 gld.

Trumeterknaben

Bartlme de Feritis monatlich	2 gld.
Dionisy von Berrn monatlich	2 gld.
Ihann Jacob von Pressa monatlich	2 gld.
Hanns Petter von Pressa monatlich	2 gld.

In ebendemselben Hofstaatsverzeichnis von 1539 wird Stephan Mahu nochmals in der Gruppe der „extraordinari Diener“ genannt, unter welchen auch wirkliche Hofbedienstete aufscheinen, die für eine zusätzliche Leistung besonders entlohnt wurden. Die betreffende Eintragung lautet: „Steffan Mahw, Ruedolff Nicolay vnd Thoman de Berzizia all drey Pusauner, den hat die Ku. Mt. hinfüran jährlich jedem 28 gulden Zuepueß bewilligt.“ Dieselbe Eintragung kehrt im Hofstaatsverzeichnis von 1541 wieder, in dem Mahu nur mehr als Posaunist, jedoch nicht mehr als Vizekapellmeister genannt wird³⁰. Dieser Posten fehlt hier überhaupt, was schon Fellner vermerkt³¹. Da ihn die Hofstaatsverzeichnisse von 1527 und 1528 noch nicht nennen und andererseits sein Name nach 1541 nicht mehr aufscheint, so muß er zwischen 1528 und 1532 in die Hofkapelle Ferdinands eingetreten und ihr bis etwa 1540 als Vizekapellmeister angehört haben, während er als Posaunist noch bis 1541, später jedoch nicht mehr genannt wird. Im Hofstaatsverzeichnis von 1544 und in späteren ist sein Name nicht mehr enthalten. Als Vizekapellmeister fungiert im Jahre 1544 bereits „Petrus Moesns“ (Petrus Maessens, Vizekapellmeister seit 1. 3. 1543) und als einziger Posaunist wird Thoman de Berzizia genannt³², dessen Name noch 1547, 1553 und 1561 begegnet, in welchem Jahre ihm eine lebenslängliche Provision von jährlich 200 fl. aus dem Salzamt zu Wien be-

³⁰ Wien, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv. OMeA. SR. 181. Im übrigen ist die Zusammensetzung der Hofkapelle dieselbe wie im Hofstaat 1539, nur fehlen die Namen des Eremosinarius und des Kaplans Andre Krasl, sowie der 1539 als „geurlaubt“ bezeichneten Trompeter. In der Zeit nach 1541 vergrößerte sich die Hofkapelle bedeutend. Im Hofstaatsverzeichnis 1551 werden bereits 16 Sängerknaben, 8 Altisten, 7 Tenoristen und 6 Bassisten, in jenem von 1553 24 Sängerknaben, 8 Altisten, 5 Tenoristen und 7 Bassisten genannt.

³¹ Th. Fellner: a. a. O. S. 160.

³² Wien, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv. OMeA. SR. 181. — Über P. Maessens vgl. Smijers: a. a. O. S. 142.

willigt wird³³. Da sich Stephan Mahu ausdrücklich verpflichtet hatte, lebenslänglich Ferdinand I. zu dienen, so kann aus dem Verschwinden seines Namens aus den Hofstaatsverzeichnissen geschlossen werden, daß er um 1544 entweder dienstuntauglich oder bereits verstorben war. Zanger nennt ihn, wie schon erwähnt, zusammen mit Lapidida, aber auch bereits im Vorwort seines Leitfadens gemeinsam mit Heinrich Finck, Arnold v. Bruck und Johann Langkusch, nach deren Vorbild er — wie er selbst sagt — seine Abhandlung der Jugend zuliebe in möglichst faßlicher Darstellung geschrieben habe. Ferner nennt er Mahu bei der Erklärung des Tripeltaktes: „Placet ad exercendos pueros subijcere exemplum triplae uel syncopatae uel sesquialteris mixtae, in uulgatis exemplaribus incerti authoris, sed ni fallor, Stephani Mahu tribuendum“³⁴. Mahu ist für Zanger, der damals in den besten Jahren gestanden sein dürfte³⁵, bereits eine Autorität und muß daher um etliches älter gewesen sein als Zanger, was mit den obigen Angaben gut zusammenstimmt. So dürfte C. Dreher's Annahme durchaus zutreffen, „daß die Wirksamkeit Mahus sich von circa 1480 oder 1490 an bis in das vierte Decennium des 16. Jahrhunderts hinein erstreckte“³⁶.

³³ Graz, Landesregierungsarchiv. HKR. 1547, fol. 62; HKR. 1553, fol. 91 u. HKR. 1561, fol. 130.

³⁴ J. Zanger: a. a. O. Bl. A² u. S.

³⁵ Über ihn berichten die Innsbrucker Ratsprotokolle aus dem Jahre 1544: „Zanger Hans supliciert umb Hilf von wegen seines sons Johannes aus dem stift, so der Reif sälinger gethon, damit er mit studieren verfahren möcht. Ratschluß: Dieweil er willens, in der theologia zu studieren, sol Ime zu glegner Zeit mit 1/2 stift, 17 fl. von ainem ersamen rath zu hilf kommen werden“. („Stift, so der Reif . . . gethon“ = das von Paul Reif gestiftete Stadtstipendium.) Vgl. L. Streiter: Die Innsbrucker Pfarrkantorei, in: Pfarrbl. für Innsbruck, Hötting und Mühlau, 1929, Februar, Nr. 5, S. 8; mitgeteilt von Herrn Kollegen W. Senn, Innsbruck.

³⁶ C. Dreher: Die Lamentationen des Stephan Mahu, in: MfMG. Jg. 6, 1874, S. 63.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DAS NEUENTDECKTE STEINZEITLITHOPHON

VON HEINRICH HUSMANN

Als Georges Condominas 1949 in Annam nachts einem Eingeborenengespräch lauschte, erfuhr er, daß einige Tage zuvor bei Straßenbauarbeiten mittelalterliche Steine ans Licht gekommen seien. An Ort und Stelle fand er nicht nur die bezeichneten Steine vor, sondern außerdem noch 11 Steinplatten, das erste Exemplar einer neuen Musikinstrumentengattung, des Steinplattenspiels oder Lithophons aus flachen Platten¹. Die erste wissenschaftliche Behandlung des Instruments durch André Schaeffner, den Leiter der Musikinstrumentenabteilung des Musée de l'homme, ist gerade erschienen² und die Publikation des Entdeckers steht kurz bevor³. Bei der außergewöhnlichen Bedeutung des Fundes, den Schaeffner mit Recht den sumerischen Harfen an die Seite stellt, soll hier — auf Schaeffners Aufsatz gestützt⁴ — auch dem deutschen Leserkreis sofort eine Diskussion des Instruments unterbreitet werden.

Das Auffallendste an dem Instrument sind seine riesigen Dimensionen. Die Platten sind zwischen 65 cm und 1 m lang, 10 bis 15 cm breit, bis zu 6 cm dick und zwischen 10 und 22 Pfund schwer. An beiden Enden sind sie abgerundet oder abgeschrägt. Aus ihrer Oberfläche sind zum Stimmen in der aus der Steinzeit bekannten Werktechnik auf beiden Seiten lauter flache Splitter herausgeschlagen. In dieser schwierigen Weise ist, wie die gleichgestimmten Platten zeigen, doch eine musikalisch einigermaßen befriedigende Stimmung der Platten erreicht worden. Der Klang, aus mehreren Einzeltönen — etwa wie bei den Glocken — zusammengesetzt und an den metallener Instrumente erinnernd (javanischer Bronzespiele u. ä.), ist von märchenhafter Schönheit. Leider ist eine Platte in der Mitte zerbrochen und nur zur Hälfte vorhanden, einer Platte (V)⁵ fehlt an ihrem einen Ende eine Ecke und von einer weiteren (II) ist während des Transportes ein Stück abgebrochen. Bedauerlicherweise ist das Instrument nicht datierbar, — die Platten lagen außerhalb jeder geologischen Schichtung. Aber die Bearbeitungstechnik ist offenbar eine steinzeitliche, so daß die Prähistoriker sie dieser Epoche zuteilen⁶. Weiter hat Schaeff-

¹ Sie befinden sich jetzt im Musée de l'homme, Paris, unter der Nr. 50. 24. 101 (1 bis 11).

² A. Schaeffner, Une importante découverte archéologique: le lithophone de Ndut lieng Krak (Vietnam), in *Revue de musicologie*, XXXIIIe année, Juli 1951. Die Kenntnis der Entdeckung des Instruments und die sofortige Übersendung dieser Arbeit verdanke ich der stets unermüdlichen Hilfsbereitschaft meines verehrten Freundes Dr. Jaap Kunst, Amsterdam.

³ G. Condominas, Le lithophone préhistorique de Ndut lieng Krak, in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 1951, fasc. 2.

⁴ Es sei nicht versäumt, den Leser eindringlich auf Schaeffners Originalpublikation zu verweisen, die in ihrer besonnenen Art mit außerordentlich reicher Bezugnahme auf die verschiedensten Vergleichspunkte das klassische Beispiel einer mustergültigen Edition ist.

⁵ Für die restlichen zehn Platten wird die Numerierung Schaeffners beibehalten.

⁶ A. Schaeffner, a. a. O., S. 1.

ner folgende scharfsinnige Schlußweise entwickelt: Die heutige Bevölkerung wußte nichts von den Steinen, bei der starken Tradition, die sich mit solchen Megalithen verbindet, sicherlich auch nicht die Begründer des Dorfes. Ihre ursprüngliche senkrechte Stellung ist weiter wohl einem Begräbnisritus zuzuordnen, — aber so können die Steine nicht klingen. Es müssen also drei Bevölkerungsschichten unterschieden werden, eine, die das Lithophon spielte, eine zweite, die die Steine als Monumente benutzte, und die dritte heutige indonesische, die nichts mehr von ihnen weiß. Auch das spricht für ein erhebliches Alter des Steinspiels. Freilich zeigen die Riesenmaße des Instruments, daß es von Anfang an auch für einen besonderen, sicherlich religiösen Zweck bestimmt war, und so möchte ich die ersten beiden Schichten zumindest einander annähern.

Besonders wichtig ist die von dem Instrument gelieferte Tonskala, die erste aus der Steinzeit, da die bisher zu Tage gekommenen Flöten immer nur wenige, meist nur einen Ton liefern. Das Lithophon wurde zweimal gemessen, von J. Kunst und von Brailoiu und Schaeffner. Beide Messungen weichen mehr als erwartet voneinander ab. Wenn Schaeffner zur Erklärung dieser Differenzen aber den zusammengesetzten Klang der Steine heranzieht, so trifft das m. A. nicht, — durch solche Umstände sind so vorzügliche Beobachter nicht zu täuschen. So möchte ich eher vermuten, daß die Differenzen auf den Einfluß der Temperatur zurückzuführen sind, — Kunst (mit den höheren Schwingungszahlen) maß im Winter (16. 12. 50), Brailoiu-Schaeffner (mit den tieferen) im Frühling (4. 5. 51). An Xylophonen des Tervuerener Kongomuseums, die Herr Kunst für mich mehrmals gemessen hat, kann ich ähnliche Differenzen nachweisen, vor allem auch die merkwürdige Tatsache, daß zwar die Mehrzahl der Töne der Temperatur nachgibt, einige aber, wie hier die Tasten IV, V und VIII, temperaturunempfindlich sind und stehen bleiben. Der Temperatureinfluß wird auch von den Eingeborenen in Rechnung gezogen, die Xylophone bei Sonne zum Spiel in den Schatten bringen u. a. m. Die Skala interpretieren Kunst und Schaeffner, obwohl beide als Pelog, doch in verschiedener Weise. Pelog ist die javanische siebenstufige Leiter, nach Kunsts Messungen⁷ mit Intervallen der Größe 120, 150, 270, 130, 115, 165 und 250 C⁸. J. Kunst⁹ nimmt die Platte V (324 Hz¹⁰) als Grundton. Die Platten VIII (292 Hz), IX (344 Hz) und X (383 Hz) betrachtet er als Unisoni der Platten IV (289 Hz), VI (338 Hz) und VII (380 Hz). Wie A. Schaeffner sicher richtig vermutet, handelt es sich wohl um zwei Instrumente¹¹. Die Grundleiter von 162 (hypothetische Unteroktave von 324), 170, 188, 233, 289 und 324 Hz ergibt dann fünf Intervalle von 83, 175, 371, 373 und 198 C. Zieht man in der Pelogleiter zweimal zwei Intervalle zusammen, so erhält man 120, 150, 400, 280 und 250 C. Die Übereinstimmung ist mit Ausnahme des vierten Intervalls recht gut. Doch ist störend, daß die beiden zusammengelegten Intervalle nebeneinander liegen, — sie stehen heute stets symmetrisch. Weiter ist

⁷ J. Kunst, *Music in Java*, den Haag, M. Nijhoff, S. 573.

⁸ 1 C(ent) = $\frac{1}{100}$ Halbton. Zur Centsrechnung jetzt meine „Fünf- und siebenstelligen Centstafeln“, Leiden, E. J. Brill, 1951.

⁹ Nach liebenswürdiger brieflicher Mitteilung. Schaeffner diskutiert ebenfalls Kunsts Auffassung.

¹⁰ Hz (Hertz) = Schwingungen pro Sekunde.

¹¹ Paarweise gespielte Xylophone findet man in Afrika häufig. Selbst in Museen begegnet man derartigen Doppelinstrumenten.

die zerstörte Taste V auszuscheiden, wie es auch Schaeffner tut¹². Dann aber bilden 83 und 198 C ein einziges Intervall von 281 C, und es fällt gerade das für die Pelogleiter charakteristische kleine Intervall fort. Schaeffner betrachtet nur VI/IX und VII/X als Einklänge und bildet die Leiter aus I, II, III, IV, VIII, VI und VII mit 163,5, 179, 214,5, 289, 293, 333 und 369 Hz. Das ergibt die Intervalle 157, 313, 516¹³, 24, 221 und 178 C. Er betrachtet diese Skala des kleinen Intervalls wegen als Pelog. Ihre Intervalle stünden dann für 250, 270, 400, 115, 165 und 250 C. Aber die Abweichungen sind recht groß, vor allem 24 C für 115 C viel zu klein. Der Ansatz eines so kleinen Intervalls ist weiter schon methodisch falsch. Denn wenn VI (333 Hz) mit IX (338 Hz) gleichgesetzt wird — der Unterschied beträgt 26 C —, dann muß man IV (289 Hz) und VIII (293 Hz) mit nur 24 C Unterschied erst recht als gleichbedeutend betrachten, wie es auch Kunst tut. Deswegen scheint mir auch die Schaeffnersche Interpretation nicht zu genügen. Kommt aber Pelog nicht mehr in Frage, so fällt eine große Schwierigkeit fort: Schaeffner zeigt schön, wie das Instrument in eine weit vorindonesische Schicht gehört, — aber es soll ausgerechnet eine typisch indonesische Tonleiter besitzen¹⁴. Dabei läßt Schaeffner in sehr teinen Bemerkungen durchblicken, daß er Pelog gerade für eine junge Tonleiter hält, und ich darf hinzufügen, daß ich es überhaupt nur als eine javanische Sonderentwicklung ansehe¹⁵. Läßt man die Tasten II und V weg und betrachtet IV/VIII, VI/IX und VII/X als identisch, wobei noch VI/IX die Oktave von I ist, so erhält man als Mittelwert von I/VI/IX 341 bzw. 170,5 Hz (Kunstsche Werte) oder 333 bzw. 166,5 (Werte von Brailoiu-Schaeffner) und als Mittelwert beider Messungen 337 bzw. 168,5 Hz. IV/VIII wird entsprechend 291 Hz. Das Intervall IV—I' beträgt dann im Mittel 254 C. Für VII/X ergibt sich nach beiden Messungen im Mittel ähnlich 375 Hz, und das Intervall I—II, wenn man II als Unteroktav von VII/X mit 187,5 Hz einsetzt, wird 185 C. III ist in beiden Messungen so verschieden, daß man es kaum ernstlich auswerten kann. Das Intervall I—III schwankt zwischen 418 oder 561 C (was im Mittel 489,5 C ergäbe), also um die Quarte 498 C. Die gemittelten Schwingungszahlen betragen dann 168,5, 187,5, 223,75, 291 Hz und die Oktaven 337 und 375 Hz, die vier Intervalle in der Oktave werden 185, 306 (unsicher), 455 (unsicher) und 254 C. Hier lassen sich 185 und 254 als Ganzton (204 C) und kleine pythagoräische Terz (294 C) auffassen, — die Unterschiede sind nur 9% und 14%. Für 306 und 455 bleiben dann kl. und gr. Terz über. Wir erhalten so die Tonreihe c, d, f, a, c'. Wir haben also eine viertönige Ausschnittleiter aus dem reinen (event. pythagoräischen) Tonsystem vor uns, und das fügt sich unseren bisherigen Vorstellungen aufs beste ein. Denn das reine Tonsystem ist dasjenige, welches von Skandinavien über Sibirien, China bis in die Südsee das Gebiet der Megalithkultur¹⁶ überdeckt, zu der ja unser Instrument auch gehört.

¹² Die Ausscheidung der Taste II ist m. E. ebenfalls methodisch notwendig, bringt aber nichts, da diese — sicher zufällig — in der Unteroktav von VII/X erklingt.

¹³ 506 C bei Schaeffner ist Druckfehler.

¹⁴ Die dazu von Java hergeholt ist! Da hätte doch die in Hinterindien selbst gebräuchliche siebenstufige Temperatur am nächsten gelegen. 313, 516, 245 und 178 C müßte dann für 343, 514, 171 und 171 C stehen, was notfalls noch angängig wäre.

¹⁵ Näheres darüber in meinem demnächst erscheinenden Buch „Ursprung und Entwicklung der Tonsysteme“, Leiden 1952.

¹⁶ Auch hierüber Näheres in „Ursprung und Entwicklung der Tonsysteme“.

DAS BEARBEITUNGSVERFAHREN BEI DEN 11 PRÄLUDIEN IM FRIEDEMANN-BACH-BUCH

VON SIEGFRIED BORRIS

Seit Spitta gilt es bis zum heutigen Tage bei allen Bach-Forschern als selbstverständlich, daß die 11 Präludien (Nr. 14 bis 24) im Friedemann-Bach-Buch als Vorstufen und Studien zu den entsprechenden Präludien im Wohlt. Kl., I. Teil angesehen werden. Von dieser Voraussetzung sind z. T. sehr weitgehende Folgerungen auf Bachs Kompositionsart gezogen worden. Man betrachtete die frühere Form als eine Konzeptfassung und glaubte, so einen Einblick in Bachs Schaffensart zu gewinnen. Dies ist aber nicht haltbar!

Es gibt gewichtige Bedenken gegen die bisherige Auffassung. Diese stützt sich hauptsächlich auf zwei Punkte:

1. Das Clavierbüchlein trägt die Jahreszahl 1720; das Wohlt. Kl. I den Vermerk 1722; es besteht also ein zeitliches Nacheinander zwischen beiden Werken.
2. Im Wohlt. Kl. I erscheinen alle fraglichen Präludien größer und reifer, zu den Fugen passend bzw. passend gemacht.

Zu 1. Das Wohlt. Kl. I wurde 1722 beendet. Bekanntlich enthält diese Sammlung auch ältere Präludien und Fugen Bachs. Vermutlich sind die Präludien und Fugen in den selteneren Tonarten (fis, as usw.) zur Ergänzung zuletzt komponiert worden. Die Hauptarbeitszeit des Auskomponierens, aber auch des Schreibens der Sammlung darf für 1721 angenommen werden, evtl. sogar für 1720. Jedenfalls für den ersten Teil des Werkes, also etwa für die Präludien C bis f.

Das Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann hat Bach 1720 angelegt, also erst begonnen. Nach Dörffels Ansicht sind aber von Bachs Hand zunächst nur die Nr. 1—5 geschrieben worden. Darunter befinden sich die zwei Präambeln, also kleine Präludien, die für den Anfangsunterricht methodisch sehr geeignet sind. Gerade die fraglichen 11 größeren Präludien (Nr. 14 bis 24) zeigen dagegen eine andere Schrift und enthalten Nachtragungen. Ja im Präludium I (C-dur) stehen Takt 8 bis 11 auf radiertem Grund. Offenbar hat das Clavierbüchlein zum Unterricht gedient und spiegelt seinen Verlauf einigermaßen wider. Dann aber dürfen wir dafür nicht mehr das Jahr 1720 als ausschließliches Entstehungsjahr annehmen, sondern 1721 bis 1722 (und evtl. noch später).

Daher darf die Möglichkeit nicht außer acht gelassen werden, daß jene 11 Präludien erst im Verlaufe des Unterrichts eingetragen worden sind, also zu einer Zeit, als die Präludien mit ihren Fugen in der Sammlung des Wohlt. Kl. bereits fertig vorhanden waren.

Das Argument, es müsse sich bei diesen Eintragungen etwa um das Jahr 1721 handeln, und um diese Zeit sei die 1. Hälfte des Wohlt. Kl. I bereits als vorhanden anzunehmen, gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man berücksichtigt, daß in das Clavierbüchlein nur Präludien aus diesem 1. Teil zwischen C und f aufgenommen worden sind!

Auf ein Vorhandensein der fertigen Präludien im Verbands des Wohlt. Kl. läßt auch die Tatsache schließen, daß Nr. 10 des Clavierbüchleins einfach „Präludium“ heißt, aber erst ab Nr. 14 die Präludien mit Nr. I bis VII als zu einer Sammlung gehörend gekennzeichnet werden (C, c, d, D, e, E, F).

Zu 2. Unhaltbar ist das alte Argument (nebst den daraus abgeleiteten, oft erstaunlichen Folgerungen), es handle sich hierbei um zwei gleichberechtigte

Fassungen. Jede sei in sich abgeschlossen; die erste stelle die Urform, die zweite die Vervollkommnung jener Urform dar. Handelte es sich wirklich um Bearbeitungen Bachs, so müßten sie kompositorische Verbesserungen in bezug auf ihre ganze Struktur zeigen. Dies ist aber nicht der Fall. Die Präludien, die erhebliche Erweiterungen erfahren haben, wie die in c-moll (+ 11 Takte), d-moll (+ 10 Takte), D-dur (+ 13 Takte), e-moll (+ 18 Takte), weisen erstaunlicherweise in ihrem ersten gemeinsamen Teil keine strukturelle Veränderung auf. Daher müßte man als Verfahren Bachs hierbei also nur eine Anstückung, eine Addition annehmen.

Diese Annahme kann nicht befriedigen. Sollte J. S. Bach wirklich mehr oder weniger aus Verlegenheit die Spielstücke aus dem Clavierbüchlein genommen haben, um sie durch bloße Verlängerung auf das für die vorgesehenen (oder schon vorhandenen) Fugen des Wohl. Kl. geeignete Maß zu bringen? Und zwar ohne schon vorher melodisch, harmonisch und rhythmisch-motivisch den größeren Bogen wenigstens vorbereitet zu haben? Nein, die Präludien in c, d, D, e ließen bei völlig unveränderter Grundstruktur dann nur eine solche Addition erkennen.

Daher ist folgende neue These aufzustellen: um 1721 war die erste Hälfte des Wohl. Kl. bereits fertiggestellt. Damals hatte der 10jährige Wilhelm Friedemann die ersten kleinen Präludien und Stücke (Clavierbüchlein Nr. 1—13) durchgearbeitet. Von den vorhandenen Präludien und Fugen in der entstehenden Sammlung des Wohl. Kl. wählte Bach diejenigen aus, die dem Spielvermögen und der Auffassung seines Sohnes entsprachen.

Zwei Präludien, deren Umfang und Spielanforderung über das (kleine) Präludium Nr. 10 (in F-dur), das als Standardstück gelten kann, nicht wesentlich hinausgehen, ließ er in ihrem Umfang und Aufbau unverändert (E. F). Bei vier anderen Präludien (c, d, D, e) nahm er für diesen besonderen Unterrichtszweck nur den Hauptteil bis zu der Stelle, bei der technische Schwierigkeiten auftreten. Diesen Hauptteil ließ er ebenfalls unverändert. Dadurch kommt immer nur der improvisatorisch-virtuose Schlußteil in Fortfall. Bach ließ ihn aus, da er in allen Fällen auch klaviertechnisch für einen 10- bis 11jährigen Anfänger Schwierigkeiten bot, — von den geistig-musikalischen Anforderungen ganz zu schweigen.

Bei der Konfrontierung beider Fassungen erkennen wir: Es handelt sich also beim Fr.-B.-B. um eine Elision gegenüber dem Wohl. Kl., nicht aber um eine Addition zu der Fassung des Clavierbüchleins. Wir sehen darin eine plausible klaviermethodische Maßnahme Bachs, nicht aber eine (recht unbachische) kompositionstechnische „Entwicklung“ (Praludien in c, d, D, e).

Nimmt man diese These zur Grundlage weiterer Beobachtungen, so lösen sich damit einige fatale Erscheinungen, die merkwürdigerweise bisher stillschweigend hingenommen worden sind. Im Präludium f-moll (Nr. 24) hat Bach nämlich vom 6. Takt ab den klaren vierstimmigen Satz dadurch vereinfacht, daß er 2 Takte lang die 2. Stimme ausläßt. Die verschwundene 2. Stimme taucht dann wieder auf. So sieht kein „fertiges“ Stück eines J. S. Bach vom Jahre 1720 aus! Als Grund hierfür darf man vielmehr annehmen, daß Bach das vorhandene Präludium eben nur spieltechnisch erleichtert hat, da gerade an dieser Stelle die rechte Hand sonst immerzu in Oktavspannung zwischen 1. und 2. Stimme (1. und 5. Finger) geführt wird (vgl. W. Kl.).

Auch die andere kleine Abweichung in Takt 14 und 15 enthält im Original des Wohl. Kl. den Sprung von der Sekunde es-f zum hohen es in der linken

Hand, der für eine Kinderhand unbequem wäre. Im übrigen aber ist das ganze Präludium unverändert.

Ähnlich steht es mit dem Präludium V in e-moll, bei dem Bach im 9. Takt das logische tiefe „g“ des Basses eine Oktave nach oben versetzt, um aus dem technisch schwierigen Nonensprung den einfachen Sekundschritt zu gewinnen.

Weiterhin wird durch diesen pädagogischen Aspekt auch erklärlich, warum nur die 5 ersten von den 11 Präludien so verkürzt und vereinfacht sind, die letzten 6 aber unverändert blieben (E, F, Cis, cis, es, f). Mit den von Bach vorgenommenen kleinen Erleichterungen konnte sie Friedemann jetzt bewältigen.

Diese Tatbestände weisen darauf hin, daß die 11 Präludien im Clavierbüchlein Erleichterungen und Verkürzungen der vorhandenen Stücke aus dem Wohlt. Kl. darstellen. Hiervon macht auch das Präludium V in e-moll in seinem erhalten gebliebenen 1. Teil keine Ausnahme. Der technisch schwierige 2. Teil mit den schnellen Sechzehntel-Figuren in beiden Händen ist überhaupt fortgefallen. Der 1. Teil mag auf den ersten Blick wie eine primitivere Urform der „späteren“ Fassung im Wohlt. Kl. aussehen. Jeder Kenner aber wird wissen, daß die beiden Fassungen für die Vorstellung der Generalbaßzeit identisch sind. Im Clavierbüchlein steht die einfache Schreibweise der generalbaßmäßigen Grundstruktur, im Wohlt. Kl. genau das gleiche Stück mit reich ausgeführter melodisierter Oberstimme. Die einfache („zurückgenommene“) Fassung entsprach wohl Friedemanns Spielvermögen. Wie J. S. Bach selbst solch eine generalbaßmäßige harmonische Struktur auch extempore reich improvisiert hat, dafür ist das viel zitierte Zeugnis von Daube bezeichnend, bei dem die Bedeutung einer konzertierenden Oberstimme besonders hervorgehoben wird. Hier haben wir eine Fixierung dieser Technik.

Bei dem Präludium in Cis-dur handelt es sich bei der leichten Abänderung des Themas in Takt 1 und 17 sowie bei den Abweichungen in den Takten 8, 16, 24 und den entsprechenden Stellen mehr um Varianten als um Bearbeitungen; denn die Struktur des Stückes ist völlig unverändert geblieben. Dagegen fehlen bezeichnenderweise bei den Arpeggien kurz vor dem Schluß die Orgelpunktöne gis im Baß (Takt 99 und 101). Auch hier dürften spieltechnische Erwägungen maßgebend gewesen sein. Ebenso bei dem eis' statt der Oktavspannung mit cis' im Abschlußakkord der rechten Hand.

Ein Rätsel bietet nur das Präludium I in C. Dieses Stück gehört bekanntlich zum älteren Typ kadenzierender Akkordverbindungen (Kuhnauscher Präludentyp). Im Autograph findet sich am Seitenende nach Takt 11 in 5 Stimmen übereinander deutlich das Zeichen \rightsquigarrow für „usw.“. Es wird also hiermit eine Bezugnahme auf etwas Vorhandenes ausgedrückt. Damit kann nur gemeint sein, daß dieses Präludium I im Bachschen Hause bereits bekannt gewesen ist und sich in der Sammlung des Wohlt. Kl. befand. Stilistisch gehört es sicherlich zu den am frühesten komponierten Stücken, wenn man damit etwa das Präludium in B-dur (Wohlt. Kl. I) vergleicht. Obwohl also der Hinweis auf eine bekannte Fortsetzung dasteht, zeigt jedoch die Fortsetzung eine wesentliche Abweichung und Veränderung zum Wohlt. Kl. Allerdings glaube ich auch hierbei an eine erleichterte Fassung. Sie enthält im Baß den einfachen Stufengang vom g bis zum c herunter und danach die Schlußkadenz mit f und g im Baß. Der harmonisch schwierige Orgelpunkt mit seiner Chromatik

sowie die früheren chromatischen Spannungen (Takt 14, 22—23 im Wohlt. Kl.) sind vermieden.

Die Abweichungen im Präludium es-moll sind ganz unerheblich und offensichtliche Ungenauigkeiten oder Schreibfehler (Takt 10 „d“ statt „c“, Takt 18 ein fehlendes Sechzehntel im Baß).

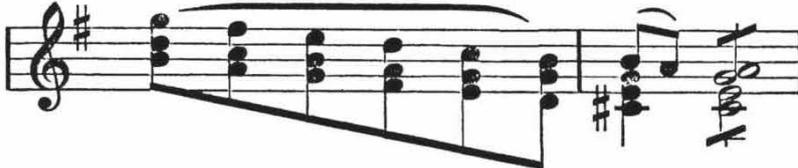
Ziehen wir aus allem das Fazit, so ergibt sich etwa folgendes Bild: Der Anfang des Wohlt. Kl. I war um 1721 schon vorhanden. Bach verwendete daraus Präludien (von C—f) im Laufe des Unterrichts für Friedemann. Die technisch leichten und kurzen Stücke benutzte er unverändert, von den übrigen nahm er den Hauptteil ebenfalls unverändert, die technisch schwierigen Ausweitungen am Schluß der Präludien fielen fort. Die eliminierten Teile enthalten übereinstimmend sehr schnelle Figuren beider Hände, Orgelpunktbildung, Chromatik, Fugierung. Einzelne Erleichterungen in der Fassung des Clavierbuchs lassen ausgesprochen klaviermethodische Gründe erkennen. Die Selbständigkeit der 11 Präludien als fertige „frühere“ Stücke bleibt daher zu bezweifeln. Vielmehr darf die Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen im Wohlt. Kl. wenigstens in ihrem strukturellen Aufbau schon von der Konzeption her als gesichert gelten. Denn bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch erkennen wir den Pädagogen Bach am Werk, nicht aber den Komponisten, der daraus durch Anstückung Präludien fürs Wohlt. Kl. gewonnen habe, wie bisher geglaubt wurde!

EIN FEHLER IN BEETHOVENS LETZTER VIOLINSONATE?

VON GUNTER HENLE

Als Musikverleger bin ich bei der Herausgabe der Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven auf ein Problem aufmerksam geworden, das mir einer sachverständigen Prüfung und Stellungnahme wert erscheint.

In der letzten dieser Sonaten, in G-dur op. 96, finden sich im ersten Satz in Exposition und Reprise bei den Takten 19 und 158 zwei voneinander abweichende Fassungen. Beide Takte lauten (Violin- und Klavierstimme zusammengezogen) wie folgt:

Takt 19: 

Takt 158: 

Bei Übereinstimmung beider Takte müßte also in Takt 158 das fünfte Achtel (der Violinstimme) as statt a lauten. Jedoch fehlt sowohl in der (im Privatbesitz in Amerika befindlichen) Eigenschrift als auch nach dieser in der Original-Ausgabe von S. A. Steiner & Comp., Wien, das \flat vor dem a. Ist das nun eine von Beethoven gewollte Abweichung, oder liegt eine ver-

sehentliche Auslassung des \flat vor dem a vor? Im letzteren Falle könnte es sich dann natürlich nur um ein Versehen von Beethoven selbst handeln. Denn der Notenstecher hat sich, wie schon erwähnt, genau an die Eigenschrift gehalten. Für die unterschiedliche Fassung von Takt 158 gegenüber Takt 19 lassen sich natürlich Gründe geltend machen, wie z. B. der, daß die an sich auffallende Abweichung in der anderen harmonischen Entwicklung der ganzen Periode gegenüber der Exposition begründet sei. Aber auch für die entgegengesetzte Ansicht können gewichtige Gründe angeführt werden. Hierfür würde auch noch ein weiterer, mehr äußerlicher Grund sprechen. Wer viel mit Eigenschriften Beethovens umgeht, der weiß, daß der Meister die Gewohnheit hatte, sehr freigebig mit sogenannten „Vorsichtsvorzeichen“ zu verfahren. Oft finden sich solche Vorsichtsvorzeichen auch dann, wenn das zu berichtigende Versetzungszeichen schon viele Takte weit zurückliegt oder wenn es lediglich in einer anderen Stimme enthalten war; ebenso auch, wenn es vorher eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer liegend vorkam; und schließlich erscheint es gelegentlich sogar im selben Takte ein zweites Mal, ob schon kein neuerliches Versetzungszeichen des betreffenden Tones nach dem ersten Vorsichtsvorzeichen vorkommt. Bedenkt man diese Eigenheit Beethovens, dann kann es allerdings als durchaus wahrscheinlich angesehen werden, daß Beethoven an der in Rede stehenden Stelle wohl sicher ein \flat gesetzt haben würde, wenn er wirklich — entgegen Takt 19 — a statt as gemeint hat. Dies um so mehr, als in der Violinstimme im vorhergehenden Takte (157), allerdings eine Oktave höher, as statt a, in der Klavierstimme aber sogar im selben Takt 158 ein as vorkommt. Diese mehr äußerliche Überlegung würde also ebenfalls für ein nur versehentliches Fehlen des \flat sprechen.

Bei dem grundlegenden Unterschied, der sich für diese Stelle aus der Lesart: as oder a ergibt, dürfte es wohl lohnend sein, dieser Frage einmal näher nachzugehen, wobei auch festzustellen wäre, ob irgendwelche schriftlichen Äußerungen Beethovens, ferner Skizzen und dergleichen darüber vorliegen. Was sagt die Musikwissenschaft dazu?

KONFERENZ DES INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL IN OPATIJA (1951)

VON FELIX HOERBURGER

Die jährliche Konferenz des International Folk Music Council fand im September 1951 in Opatija (Jugoslawien) statt. Aus etwa 14 Ländern dreier Erdteile gaben sich die Musikfolkloristen ein Stelldichein zu öffentlichen Referaten und internem Gedankenaustausch, der im Zeichen einer außergewöhnlichen Freundschaftlichkeit innerhalb des internationalen Kollegiums stand. Am stärksten vertreten waren die Engländer und verständlicherweise die Jugoslawen, die als Hausherrn der bekannten Gastlichkeit der Balkanvölker alle Ehre machten.

Kernstück der Konferenz waren die wissenschaftlichen Referate, die bei den zahlreichen Gästen einen lebhaften Zuspruch fanden. Verschiedene Referenten berichteten über spezielle Probleme ihrer heimatlichen Musikfolklore, wie etwa L. K r e t z e n b a c h e r (Österreich) über „Folk Songs in the Folk Plays of the Alpine Regions“, andere über allgemeinere Stilfragen der Volksmusik, wie A. C h e r b u l i e z (Schweiz) über „Le rythme, un critère de l'attitude

individuelle et collective“. Die Vorträge von E. Gerson-Kiwi (Israel) über „Migrations and Mutations of Oriental Folk Instruments“ und von F. Hoerbürger (Deutschland) über „Correspondences between Eastern and Western Folk Epics“ wurden Anlaß zu einer lebhaften Diskussion, in der vor allem die Diskussionsredner Cherbuliez und Michaelides (Cypern) zum Ausdruck brachten, daß die vergleichende Musikwissenschaft mit ihrem Studium des Gegensätzlichen und Verbindenden in der Musik der Völker auch zu einem Mittel der Völkerverständigung werden könne.

Am wichtigsten waren jedoch die Vorträge der Jugoslawen, obwohl sie leider den nicht serbisch sprechenden Westeuropäern nur schwer zugänglich waren, da die zur Verfügung stehenden Résumés etwas zu kurz ausgefallen waren. Es war organisatorisch sehr geschickt eingerichtet, daß sich diese Referate landschaftlich mit den täglichen Vorfürhungen des Narodni Festival deckten, so daß man in Theorie und Praxis einen lebendigen Überblick über das gesamte so reiche Gebiet der südslawischen Volksmusik erhielt. Teilweise waren diese Referate sogar nicht durch Schallaufnahmen, sondern durch Vorführung von bodenständigen Sängergruppen selbst illustriert. Es würde zu weit führen, über diese Leistungsschau im einzelnen zu berichten, die Referate werden im Journal des IFMC 1952 veröffentlicht.

Im Zusammenhang mit der Konferenz wurde von der Union der jugoslawischen Gesellschaften für Kultur und Erziehung ein Narodni Festival, ein Volksfest durchgeführt, bei dem in täglichen Abendveranstaltungen jeweils eine der sechs Republiken der jugoslawischen Föderation ihre Sänger und Tänzer (insgesamt etwa 800) vorstellte. Da alle diese Gruppen mit strenger Kritik so ausgewählt waren, daß sich nichts Stilisiertes, nichts Arrangiertes mit einschleichen konnte, war der Gewinn, den man mitnehmen konnte, ungewöhnlich reich. Man darf wohl den Organisatoren des Festes, das reibungslos abrollte, wie auch den fachkundigen Ethnologen und Musikforschern des Landes ein uneingeschränktes Lob aussprechen.

VORLESUNGEN

ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN

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

Wintersemester 1951/52

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Generalmusikdir. Dr. F. Raabe: Richard Wagner (2).

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. Generalmusikdir. H. Roessert: Anton Bruckner (2) — Das Musikdrama Richard Wagners (2) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Die einstimmige Musik des Mittelalters (2) — Die altgriechische Musik II (2) — S zur Vorlesung über altgriechische Musik (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Rolle der Musik in der Geschichte II (2) — Probleme des musikalischen Realismus (1) — Musikgeschichte der Tschechoslowakei (1) — Ü zur Vorlesung über Die Rolle der Musik in der Geschichte (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Zur Psychologie des kompositorischen Schaffens bei Haydn, Mozart und Beethoven (1) — Tonsysteme (1) — Physik der Instrumental- und Vokalklänge (1) — Ü zur Psychologie des kompositorischen Schaffens bei Haydn, Mozart und Beethoven (2) — Ü: Tonsysteme (2).

Lektor G. F. Wehle: Ü: Wesen und Satztechnik der Kirchentönen (2) — Imitations- und Fugentechnik, auch mit Beziehung auf J. S. Bach (2).

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

Assistent H. Wegener: CM voc. (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundzüge der Operngeschichte (2) — Beethoven in seinen Spätwerken (2) — S: Ü zur Motettenkunst am Hofe Kaiser Maximilians (2) — Pros: Lektüre und Interpretation mittelalterlicher Musiktraktate (2) — Germanistisch-musikwissenschaftliches Colloquium über mittelhochdeutsche Lyrik (mit Prof. Dr. de Boor und Prof. Dr. Kunisch) (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Historische Musizierformen (mit Prof. Dr. A. Adrio und Dr. K. Reinhard) (4).

Prof. Dr. A. Adrio: Joseph Haydn (2) — Ü zur Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (2) — Ü im Partiturspiel (2).

Privatdozent Dr. K. Reinhard: Form und Praxis der Musikinstrumente seit 1750 (2) — Ü zur Akustik (1) — Ü zur Tonpsychologie (1) — Praktikum zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. J. Rufer: Musik der Gegenwart (1) — Formenlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt (je 1).

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) — Der klassische Stil — Ü: Alban Berg.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Oper (2) — Meisterwerke der Oper (1) — Pros: Grundfragen der musikalischen Akustik (1) — S (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Richard Wagner (2) — Ü zur Tristan-Harmonik (2) — Colloquium über die Schriften Richard Wagners (1) — Akad. Streichquartett: Brahms (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Einführung in die Formenlehre, Ü im Generalbaß, Kontrapunkt: zweistimmiger Satz (je 1) — Univ.-Chor — Univ.-Orch. (4).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenz: Die Geschichte der Oper II (1) — S (1) — CM instr. (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Zeitgenössischer Kontrapunkt: Analyse von Hindemiths Ludus tonalis (2) — Stimm- und Stil-Ü für Redner (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das Interpretationsproblem in Musik und Musikwissenschaft (2) — Beethovens Klaviersonaten (1) — Colloquium zur Vorlesung über das Interpretationsproblem (1) — S: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen (2) — S: Ü zum spätmittelalterlichen Lied an Neithart (mit Prof. Dr. S. Beyschlag) (2) — Pros: Einführung in die Musiktheorie (mit Dr. Krautwurst) (2) — CM: Alt-Nürnberger Gesangs- und Instrumentalmusik (mit Dr. Krautwurst) (2) — Die deutsche Wandlung 1760—1790 (innerhalb des Studium Generale) (1).

- Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2) — Die deutsche Musik im Zeitalter der Spätromantik (1) — S: Ü zur deutschen Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Volksliedkunde (2).
- Prof. Dr. F. Genrich: Musikalische Textkritik (2) — Kontrafaktur (2) — Übertragung modaler Werke (2).
- Dozent Dr. W. Stauder: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (1) — Mittel-S: Ü zur musikalischen Orts- und Landeskunde (2).
- Freiburg i. Br.** Prof. Dr. W. Gurlitt: Die Hauptepochen der europäischen Musik II (1) — Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — S (2) — Pros: Reger und Hindemith in ihrer Kammermusik (2) — CM instr., voc. (2).
- Dr. Chr. Großmann, OSB: Die antiphonalen und responsorialen Meßgesänge des gregorianischen Chorals (1) — Formenlehre des gregorianischen Choralgesangs (1) — Ü: Paläographie des gregorianischen Choralgesangs II (1).
- Göttingen.** Prof. Dr. R. Gerber: Die Instrumentalmusik J. S. Bachs (3) — Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2) — CM voc.: Alte a cappella-Musik (1).
- Dozent Dr. W. Boetticher: Die Klaviermusik von der Klassik bis zur Moderne (2) — S: Buxtehudes Kantatenwerk (2) — Mittel-S: Orlando di Lassos Motetten (2).
- Akad. Musikdir. H. Fuchs: Funktionelle Harmonielehre I, II, III — Kontrapunkt I, II, III — Gehörbildung I, II — Akad. a cappella-Chor — Akad. Orchestervereinigung.
- Halle.** Prof. Dr. M. Schneider: Die Musik der Renaissance (2) — Geschichte der Musik im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (1) — Geschichte der Schulmusik (1) — S (2) — Pros (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. Siegmund-Schultze: Geschichte der Oper (2).
- Hamburg.** Prof. Dr. H. Husmann: Weltgeschichte der Musik (4) — Josquin: Missa Pange lingua (2) — Grundfragen der Musikästhetik (2) — Die Kunst des Streichquartetts (innerhalb des Studium Generale) (1) — CM instr. (2).
- Prof. Dr. W. Heinitz: Temperatursysteme (1) — Musikbiologische Probleme (1).
- Dozent Dr. F. Feldmann: Die Musik des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance (2) — CM voc. (2).
- Dr. H. Wirth: Joseph Haydns Klaviersonaten (2).
- Dr. G. Sievers: Einführung in die Instrumentenkunde (2).
- Hannover.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Die Entwicklung der Oper in Deutschland (1) — Die tänzerischen Formen in der Musik (1) — Musikgeschichtliches Colloquium: Besprechung und Ausführung kammermusikalischer Werke (2).
- Heidelberg.** Prof. Dr. Thr. Georgiades: Mozart (vornehmlich das Instrumentalwerk) (3) — S: Phrasierungsfragen von Bach bis zur Gegenwart (2) — Pros: Gregorianik und evangelischer Choral (mit Dr. S. Hermelink) (2).
- Univ.-Musikdir. Prof. Dr. H. Poppen: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick (1) — Harmonielehre I (2) — Chor des Bach-Vereins (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Kontrapunkt der italienischen Vokalpolyphonie II (2) — Madrigalchor (2) — CM (2).
- Jena.** Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der antiken Kulturen und des

- Mittelalters (3) — Ü zur Vorlesung (2) — S: Grundlagen der europäischen Musik (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (mit Prof. W. Friedrich) (2).
 Dozent Dr. G. Haußwald: Die Musik des späten 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Joseph Haydn und seine Zeit (2).
 Akad.-Musikdir. G. Hergert: Kontrapunkt, Partiturspiel (je 2).
- Karlsruhe.** Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Musikgeschichte des Abendlandes im Überblick (2) — Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Paul Hindemith (1) — Musikstunde: Einführung/Aufführungen von Werken alter und neuer Musik / Diskussion (2).
- Kiel.** Prof. Dr. F. Blume: Musikgeschichte der Wiener Klassik (3) — Ludwig van Beethoven (1) — S: Ü zur Geschichte des klassischen Streichquartetts (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. Abert) (2).
 Prof. Dr. A. A. Abert: Die Anfänge der Kammer- und Orchestermusik (2) — Pros: Lektüre der Lehrbücher von Ph. E. Bach, J. J. Quantz u. L. Mozart (2).
 Prof. Dr. H. Albrecht: Grundprobleme einer musikalischen Stilkunde (2).
 Dozent Dr. K. Gudewill: Geschichte der englischen Musik im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Ü: Musikalische Werkkunde (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Schlüssel- und Partiturspiel (2) — Gehörbildung (1) — Allgemeiner Studentenchor (2).
- Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Systematik und Geschichte der Musikinstrumente (4) — Mittel-S: Musiktheorie des 17./18. Jahrhunderts (2) — Pros: Das deutsche Sololied im 17./18. Jahrhundert (2) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM: Aufführung und Besprechung von Musikwerken (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüsch, Dr. A. Krings) (je 2).
 Prof. Dr. W. Kahl: Die außerdeutsche Musik des 19. Jahrhunderts (2) — S: Geschichte der Musikerziehung und des Musikunterrichts (2).
 Prof. Dr. Mar. Schneider (als Gast): Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (2) — Die Bedeutung der Musik in den außereuropäischen Kulturen (1) — Ü in vergleichender Musikwissenschaft (2).
 Dozent Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).
 Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Homophone und polyphone Satz-Ü (1) — Beethovens Instrumentalwerke in Auswahl (1).
 B. A. Zimmermann: Analyse von Werken des 16./17. Jahrhunderts (1) — Formenlehre: Neue Klaviermusik (Bartók, Mikrokosmos; Hindemith, Ludus tonalis) (1) — Alte Schlüssel und Partiturspiel (1).
- Leipzig.** Prof. Dr. W. Serauky: Hauptepochen der Musikgeschichte (2) — P. I. Tschaikowsky, Leben und Werk (1) — S: Ü zur musikalischen Aufführungspraxis (2) — Pros: Ü zum musikalischen Ausdrucksproblem (2).
 Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Musik der Barockzeit (2) — Ü: Béla Bartók und die Musik der Gegenwart (2).
 Lehrbeauftragter Dr. R. Eller: Ü: Bach und das 19. Jahrhundert (2) — CM (2).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: Das Zeitalter Bachs und Händels (4) — Richard Wagner (innerhalb des Studium Generale) (1) — S (2) — Paläographische Ü zur Musik des Mittelalters (2).
 Prof. Dr. E. Laaff: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (1) — CM voc.: Großer Chor, Madrigalchor; CM instr. (je 2).
 Prof. Dr. A. Wellek: Gehörpsychologie (Tonpsychologie) (1).
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Die Symphonie im 19. Jahrhundert nach Beethoven (Besprechung und Vorführung ausgewählter Symphonien von

Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner) (2) — Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen (2) — G. F. Händel (1).

Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z : Die Lehre vom musikalischen Satz (1) — Die Orgel, ihre Bauart und ihr Stilwandel im Laufe der Musikgeschichte (1) — Orgelunterricht (2) — Liturgisches Orgelspiel, die Kunst der freien Improvisation (1) — Meisterwerke der Orgelliteratur (1) — Analyse und Vorführung ausgewählter Meisterwerke der Tonkunst (1) — Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Allgemeine Musiklehre, Musikdiktat, Erziehung zum bewußten Hören (1) — Akad. Orchester (2) — Univ.-Chor (Bach-Motetten, Werke unserer Zeit) (2).

München. Prof. Dr. R. v o n F i c k e r : Musikalische Paläographie des Mittelalters (2) — Die Sinfonie seit Beethoven (1) — S (2).

Prof. Dr. W. R i e z l e r : Die Entwicklung der deutschen Klassik von 1760 bis 1800 in Musik, Dichtkunst und bildender Kunst (2) — Schuberts Klaviermusik (1) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Ph. S c h i c k : Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Die periodischen Formen der Klassik und Romantik (2).

— Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. K a r l i n g e r : Wege und Ziele der Musik seit 1900 (2).

Münster. Prof. Dr. W. K o r t e : Europäische Musikgeschichte zwischen Schütz und Bach (3) — S: Ü zur frühklassischen Sonate (2) — Ü zur modernen Musik seit Reger (1).

Dozentin Dr. M. E. B r o c k h o f f : Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts und die Anfänge der Oper (2) — Europäische Musiklandschaften (1) — Mittel-S: Ü zur barocken Instrumentalmusik (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. R e u t e r : Einführung in die Harmonielehre (2) — Harmonielehre für Fortgeschrittene, Ü im zweistimmigen Satz, Ü im dreistimmigen Satz, Generalbaß-Ü, Praktische Ü im Partiturspiel, Funktionstheorie: Praktische Ü zur Modulationstechnik des 18. und 19. Jahrhunderts (je 1).

Regensburg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. S t ä b l e i n : Geschichte der Musik in Deutschland II (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (1) — Carl Orff (1) — S (1½) — S: Die symphonischen Dichtungen von Richard Strauß II (1½) — Praktikum zu Carl Orff (mit B. B e y e r l e) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. H a b e r l : Die liturgische Bedeutung der choralen Musikformen (1) — Ü im Choralgesang für Theologen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. S c h a r n a g l : Geschichte der Oper im Überblick II (1).

Lehrbeauftragt. J. T h a m m : Ü im melodischen Gestalten, Gehör-Ü, Kontrapunkt, Harmonielehre I (je 1).

Lehrbeauftragt. B. B e y e r l e : CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Prof. Dr. G. R e i c h e r t : Die Symphonien von Haydn und Mozart (2) — S: Stilkundliche Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Die Formen des gregorianischen Chorals (2) — Kontrapunkt: Die satztechnischen Grundlagen der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (1) — Akad. Chor: Händels „Samson“ (2) — Akad. Orchester (2) — Singkreis für alte Musik: Motetten von Palestrina und Schütz (2).

Würzburg. Dr. R. W a l t e r : Der gregorianische Choral (1) — Die Entwicklungsgeschichte der Sinfonie (1) — Die Musik im Zeitalter des Barock (2).

BESPRECHUNGEN

Egon Wellesz: *Eastern Elements in Western Chant. Studies in the early history of ecclesiastical music* (Monumenta Musicae Byzantinae edited by Carsten Hoeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz. Subsidia, Vol. II, No. 1, American Series), Oxford, University Press (for the Byzantine Institute) 1947, XVI und 212 S.

Die Frage, die jedem sich mit frühchristlicher und frühmittelalterlicher Musik Beschäftigenden vielleicht am ernstlichsten am Herzen liegt, ist die nach dem Verhältnis von östlicher zu westlicher Melodik. Bestanden Wechselbeziehungen, vielleicht auch Beeinflussungen oder gar Melodie-Invasionen, u. U. so tiefgehender Natur, wie vergleichsweise die der Niederländer-Herrschaft im 15. und 16. Jahrhundert oder der Italiener in den folgenden Jahrhunderten?

Wellesz, anerkannter Spezialist für byzantinische Kirchenmusik, kann auch diese Frage nicht so befriedigend lösen, wie wir es wohl erwarteten, da sie vorläufig überhaupt noch nicht endgültig lösbar ist. Wir sind uns über die musikalische Beschaffenheit der monodischen Stile: mozarabisch, altgallikanisch, mailändisch, früh- und spätrömisch (= gregorianisch; eine Randbemerkung: Die Behauptung S. 3², daß die Bezeichnung „gregorianisch“ auch für ambrosianische, gallikanische und mozarabische Gesänge verwendet wird, muß auf einem Irrtum beruhen), beneventanisch auf der einen Seite und der östlichen Gruppen auf der anderen, sowie des stilistischen und historischen Verhältnisses zwischen diesen einzelnen trotz aller Bemühungen und bisherigen Erfolge noch erst sehr unvollkommen im Klaren. An melodischem Material standen dem Verf. von den Ostkirchen nur die byzantinischen Melodien, zu deren Erforschung er in so hervorragender Weise

beigetragen hat, und von den westlichen die Mailänder und römischen, sowie deren beneventanischer Seitenschößling zur Verfügung. Seine Grundeinstellung ist folgende: In großer Menge strömten die Gesänge der Ostkirche zunächst nach Westen; mit Ausnahme Roms, das diese Melodien gemäß auch den Umwandlungen auf dem liturgischen Sektor umformte, blieben sie in der übernommenen Gestalt bis zur Karolingerreform (bei Mailand darüber hinaus) in Übung. Bei den byzantinischen Weisen handelt es sich um Melodien, die entweder ihren Ursprung im syro-palästinensischen Ritus haben oder aber bei den Byzantinern über solche Modelle neu geschaffen wurden. Ob nun liturgische und textliche Entsprechungen, die dieser zweiten These von W. zugrunde liegen, auch eine musikalische bedingen, an einen solchen Gedanken wird derjenige vorsichtiger herangehen, der den Primat des Textlich-Liturgischen vor dem Musikalischen stark in Rechnung stellt und der weiterhin aus dem Vergleich der beiden gregorianischen Melodiefassungen des 7. Jh. (Näheres darüber im Lüneburger Kongreßbericht und im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1951) gelernt hat, wie verschieden-stilistisch gleiche Texte zu gleichen liturgischen Gegebenheiten musikalisch eingekleidet werden können. W.s Kriterium byzantinischer und, damit gleichgesetzt, östlicher Melodik ist vor allem die Kompositionstechnik des Aneinanderreihens kleiner Melodieglieder, von der er z. B. beim Cambraier All. Dies sanctificatus (S. 44) spricht. Gefährlich ist es, wenn eine melodische Entsprechung eines griechischen und lateinischen gleichen Textes sich nicht ergeben will, ein fehlendes Zwischenglied, wie beim Resp. Una hora eine frühere angeblich einfachere Fassung einzuführen; im vorliegenden Falle

scheint eine solche aus den beiden Melodien (S. 46 u. 47) auch kaum ableitbar.

Für W. ist der Osten der gebende Teil. Man wird ihm als Byzantinisten diesen Standpunkt nicht verübeln, auch wenn er dazu neigt, die Abhängigkeit des Westens überstark zu formulieren (z. B. S. 153: „clearly proved that a great part — sic — of the gregorian melodies consists of thematic material which can also be found in the treasury, until recently inaccessible, of Byzantine hymns“).

Der Verf. wendet sich zunächst den Gesängen zu; deren lateinische und gleichzeitig griechische Textierung für ihn keinen Zweifel am östlichen Ursprung läßt. Wenn er auch für die 12 beneventanischen Antiphonen (aus Paléographie Musicale XIV) seine Vermutung, daß es sich um sehr alte byzantinische Melodien handelt, die ihren Weg auf irgend eine Weise in die süditalienische Liturgie gefunden haben, durch Vorlage der byzantinischen Originale nicht stützen kann, so hat er wenigstens das textliche Vorbild in Kanones, deren Entstehung im 7. Jh. in Jerusalem mutmaßlich zu suchen ist, nachgewiesen. Auch für das Trishagion, heute noch am Karfreitag in der römischen Liturgie gesungen, dessen wahrscheinliche Wanderung von Konstantinopel via Burgund (um 500) in die altgallikanische und dann (11. Jh.) in die römische Liturgie schon Bishop geschildert hatte, kann der geschätzte Kenner der byzantinischen Monodik aus seinen Quellen keine Melodie vorlegen und muß sich mit der begnügen, die Gastoué mündlich überliefert erhielt (nicht recht klar ist, wieso der Verf. bei der partiturmäßigen Untereinanderstellung der vier Fassungen S. 17 von dem engen melodischen Zusammenhang der byzantinischen mit der Worcester-Quelle spricht). Betreffs des All. Dominus regnavit

S. 32 ff.) übernimmt W. von Gaisser (Rassegna Gregoriana I) eine Allelujamelodie, einmal mit lateinischem, dann mit griechischem Text, ohne zu merken, daß Gaisser damit schon ein Irrtum unterlaufen ist. Es handelt sich um zwei verschiedene Melodien. Den Beweis für: „we can see at first glance that the Gregorian melody derives from the Byzantine“ muß der Verf. demnach notwendigerweise schuldig bleiben; im Gegenteil, was man auf den ersten Blick sieht, ist, daß es sich um zwei verschiedene Melodien handelt. Die Analyse des Alleluja vom Typ „Dies sanctificatus“ (S. 36—40) hat W. der Paléographie musicale III entnommen. Der Schlußfolgerung allerdings, daß es sich bei diesem Stück von so ausgeprägtem „Gregorian composer's genius“ um eine Melodie östlichen Ursprungs handelt, da sie auch mit bilinguem Text (lateinisch und griechisch) sich findet, wird man auf Grund dieses einzigen Umstandes nicht so ohne weiteres beipflichten können.

Das Kernstück, das die meiste Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen wird, sind natürlich die Partien, in denen nun tatsächlich melodische und nicht bloß (wie bei den Hodie-Antiphonen S. 141—149) liturgische oder textliche Entsprechungen vorliegen. Leider ist es nur eine einzige Melodie, das ὅτε τῷ σταυρῷ = „Quando in cruce“, die die gesamte Beweislast tragen muß (S. 68—126). Fehlen direkte Melodien, so ersetzen gleiche oder ähnliche Kompositionspraktiken wie beim Traktus (S. 127 bis 140) die Lücke. Die Untereinanderstellung der drei Fassungen des „Quando in cruce“ könnte noch ausgiebiger genutzt werden, z. B. ist wohl zu beachten, daß die beneventanische Formung symmetrischer ist im Gegensatz zur byzantinischen, während der Codex Modena (aus Ravenna) eine Mittelstellung einnimmt

(man sehe daraufhin die gleichen Melodieglieder bei 10, 12, 16 und 18 auf S. 107 ff. an). Die betreffenden Ausführungen sind insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie Ansätze zu einer stilistischen Behandlung der byzantinischen Melodien bieten. Es seien dazu einige Bemerkungen verstatet: „Sound-painting“ bei der Verwendung einer bestimmten melodischen Formel, z. B. S. 116 auf den Begriff „παράνομος“ könnte irreführen; gemeint ist natürlich die „leitmotivische“ Verwendung. Die Beispiele für die Entsprechungen zwischen Ost und West sind teilweise etwas kühn gewählt. Die S. 123 zitierte Lauretanische Litanei, textlich wie musikalisch ein Spätprodukt, wird als die oder eine des Dominikanerordens bezeichnet. Nun kommt sie aber, wenn sie auch im dominikanischen Prozessionar von 1930 figuriert, in dem von W. im selben Zusammenhang zitierten Normalbuch der Dominikaner von etwa 1255 nicht vor (die dort enthaltenen Litaneien 339v und 383 sind andere). Somit hat für diese Melodie der aufgestellte Stammbaum: Konstantinopel — Burgund — Altgallikanisch — Lyon — Prämonstratenser — Dominikaner keine Gültigkeit. Auch rein melodisch wirken manche der aufgestellten Entsprechungen nicht immer restlos überzeugend; soweit sie dem Mailänder Repertoire entnommen sind, geht dies allerdings auf das Konto Sunyols (gemäß 119 Anm. 1).

S. 153—185 wird über den Ursprung der Sequenz und damit zusammenhängende Fragen gehandelt. Mancher neue Gedanke taucht auf, andererseits wird manches nicht ungeteilte Zustimmung finden, z. B.: Wenn der Satz, daß Iso das syllabische Prinzip wohl kannte, so zu verstehen ist, daß Iso von der syllabischen Textunterlegung unter die „sequentiae“ (also in diesem speziellen Fall) gewußt

habe, dann muß man fragen: Warum hat er dann dieses Geheimnis in St. Gallen so gehütet und dem heiß ringenden Notker, von dessen Nöten er doch gewußt haben muß, diesen Ausweg nicht verraten? — „Oriental melodiae longissimae“ (S. 165): „oriental“ (seien es orientalische der stilistischen Haltung nach oder seien es tatsächlich orientalisch originäre Weisen) steht doch nicht so ohne weiteres fest; auch gegen den orientalischen Ursprung (S. 182: syrisch und palestinensisch) der Mailänder Alleluja-Jubilen (S. 179), geschlossen aus deren stilistischer Haltung, ließen sich Gegen Gründe geltend machen. Eine Berichtigung: Die Wiederholung des dort angeführten Alleluja (= A i) ist nicht gekürzt. — Die Annahme der Kürzung der langen Alleluja-Melismen wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 6. Jh. steht auf unsicheren Füßen. Im Übrigen sieht W. den östlichen Einfluß auf das Sequenzschaffen mehr indirekt, in einem Impuls, der den westlichen Dichter-Musikern Mut gemacht habe, sich vom traditionellen gregorianischen Kirchengesang zu emanzipieren (S. 154), ohne jedoch, wie der erste Satz S. 167 zeigt, das Erwachen eines neuen Geistes im Westen allzu abhängig vom Osten zu sehen.

W. führt schließlich chronologisch die Verbindung West—Ost zu Ende, indem er (S. 186—191) die Melismenfreudigkeit der Saint-Martial-Organa um 1100 in Verbindung setzt zur Renaissance im byzantinischen Empire während des 10. und 11. Jh., in deren Verfolg, so lautet seine These, der östliche Stil und die östliche Kompositionstechnik durch das ganze Mittelmeerbecken und die westliche Hemisphäre sich ausbreiteten.

Wenn auch infolge der unangenehm fühlbaren Erschwernisse des Arbeitens während der Nachkriegsjahre auch in England die Studie von W. nicht in allen Teilen gleich ausgewo-

gen und ausgeglichen geraten ist und niemand mehr als der Verf. selber von der notwendigen fragmentarischen Beschaffenheit überzeugt ist (S. 203), der erste zusammenhängende Versuch einer Gesamtdarstellung dieser enorm schwierigen Materie verdient Anerkennung und Dankbarkeit. Möge der Wunsch des Verf., eine Geschichte des frühchristlichen Gesanges im Osten zu schreiben, bald in Erfüllung gehen! Bruno Stäblein

Wilibald Gurlitt: Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus“ und „cantor“ bei Isidor von Sevilla. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1950 Nr. 7, Mainz. 20 S., 1 Abb.

Die im 3. und 7. Buch des enzyklopädischen Werkes „*Etymologiarum sive originum libri XX*“ des spanischen Bischofs und Polyhistor Isidor von Sevilla (560—636) begegnenden Begriffe „musicus“ und „cantor“ veranlassen den Verf. zu einer aufschlußreichen Studie über Herkunft und Inhalt dieser für die abendländische Musikanschauung hochbedeutenden Termini.

Im Anschluß an pythagoräisch-platonische Gedankengänge enthalten die im mittelalterlichen Musikschrifttum immer wiederkehrenden Definitionsmodelle „*Musica est disciplina de numeris consistens*“ bzw. „*Musica est peritia bene modulandi*“ den Hinweis auf die Zahlengesetzlichkeit der Musik („*numerus*“ bzw. „*modus*“) und damit auf die Existenz dieser Disziplin in der realen wie in der metaphysischen Welt. Die Musik, die ihren Namen von den Musen herleitet, wendet sich sowohl an den „*sensus*“ als auch vor allem an die „*ratio*“ und vermag, als Disziplin stets der Philosophie bzw. Theologie nahe, in stärkerem Maße als jede andere der sieben freien Schulwissenschaften dem

Menschen den Zugang zum Verständnis der übernatürlichen bzw. göttlichen Weltordnung, des „*ordo*“, zu erschließen. Der Musiker („*musicus*“ = Begriffsprägung der griechischen Antike) in des Wortes tiefster Bedeutung richtet als ein durch die Gunst der Musen Berufener und Befähigter sowie in den Gesetzen der Mathematik und der Logik Geschulter sein Bildungsstreben sowohl auf die Erfassung der natürlichen Welt durch die Sinne als auch vor allem auf die Durchdringung der übernatürlichen Welt durch das Denken. Im Rahmen seines Faches bemüht er sich aus dem beständigen Bewußtsein der höheren Zielsetzung seiner Wirksamkeit gleichermaßen um die Aneignung handwerklichen Könnens („*musica activa vel practica*“) wie um die Erwerbung einsichtigen Wissens („*musica speculativa vel theorica*“). Die Tätigkeit des Kantors („*cantor*“ = Begriffsprägung der römischen Antike) dagegen, mit welchem Terminus Plautus und Cicero den Sänger des römischen Theaters („*mimus*“, „*histrion*“, „*joculator*“), Benedikt und Gregor I. den Sänger der christlichen Kirche („*praecantor*“, „*succantor*“, „*concentor*“) bezeichnen, entbehrt zunächst gänzlich der höheren Zweckbestimmung im vorgenannten Sinne. Erst im 9. und 10. Jh. beginnt die Kirche an den Kantor Bildungsanforderungen zu stellen, die zur Unterscheidung zwischen dem „*cantor per artem vel artificialis vel peritus*“ und dem „*cantor per usum vel naturalis vel iners*“ und damit zu jener Neuordnung des Verhältnisses zwischen „*musicus*“ und „*cantor*“ führen, wie sie in der von zahlreichen mittelalterlichen Musikschriftstellern übernommenen Formulierung Guidos von Arezzo ihren Niederschlag gefunden hat: „*Musicorum et cantorum magna est distantia; isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica; nam qui facit,*

quod non sapit, diffinitur bestia“. Noch in der im Sprachgebrauch der Gegenwart üblichen Unterscheidung zwischen „Musiker“ und „Musikant“ lassen sich ungeachtet der weitgehenden Begriffsverschiebung mit aller Deutlichkeit die Spuren des ursprünglichen Gegensatzes und damit die Einflüsse der Gedankenwelt des Altertums und des Mittelalters erkennen.

Während Boetius und Cassiodorus im Anschluß an die überkommene griechische Musiktheorie den Begriff „musicus“, Benedikt und Gregor I. hingegen im Hinblick auf die herrschende christliche Musikpraxis den Begriff „cantor“ verwenden bzw. erläutern, unternimmt Isidor erstmals den Versuch der Ausdeutung und Abgrenzung beider Termini („musicus“ — „artes liberales“; „cantor“ — „officia ecclesiastica“). Aus diesem Grunde wählt der Verf. das Werk Isidors zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen, in deren weiterem Verlauf er unter beständigem Hinweis auf etymologische und soziologische Zusammenhänge die Entwicklung des Problems bis in die Zeit Guidos von Arezzo aufzeigt. Wesensdeutung und Sinnergründung von „musica“ und „musicus“, Fragen, mit denen der Verf. die Gegenwart unmittelbar anspricht, zeigen enge Verwandtschaft mit der harmonikalen Denkweise, wie sie u. a. bei A. v. Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln 1876, und H. Kayser, *Vom Klang der Welt*, Zürich 1946, begegnet. Die Abhandlung stellt mit ihren grundsätzlichen Ausführungen nicht nur einen bedeutsamen Beitrag für die Fachwissenschaft, sondern darüber hinaus auch eine wertvolle Bereicherung der Isidor-Forschung, insbesondere der kürzlich erschienenen Isidor-Bibliographie dar (vgl. H. B. Brown, *The printed works of Isidore of Seville*, Lexington-Kentucky 1949).

Heinrich Hüschen

H. C. Broholm, William P. Larsen, Godtfred Skjerne: *The Lures of the Bronze Age. An Archaeological, Technical and Musicological Investigation*. Gyldendal Kopenhagen 1949. 129 S., 30 Tafeln und 36 Textabbildungen.

Mit dieser Untersuchung über die Luren der Bronzezeit findet ein langgehegter Wunsch der prähistorischen Archäologie wie auch der vergleichenden Musikwissenschaft seine Erfüllung. Als Gemeinschaftsarbeit liegen nunmehr die Ergebnisse einer seit 1938 auf Veranlassung des Dänischen Nationalmuseums durchgeführten Bearbeitung aller Lurenfunde in archäologischer, technischer und musikwissenschaftlicher Hinsicht vor. Broholm, der bekannte dänische Prähistoriker, gibt nach einem allgemeinen forschungsgeschichtlichen Abriss einen vollständigen Katalog auf 22 Seiten mit ausführlichen Beschreibungen, Fundumständen und Literaturnachweisen der seit 1797 bekanntgewordenen 51 Instrumente einschließlich aller Fragmente. Ausgezeichnete Fotografien sowie eine Fundkarte ergänzen diesen Abschnitt.

Dem 2. Kapitel über herstellungstechnische Fragen dieser Meisterwerke der Metalltechnik von Larsen folgen die archäologische Auswertung und schließlich in 3 Kapiteln die für die Musikforschung wichtigsten Abschnitte über den „instrumentalen Aspekt“, „musikalische Beschreibung und Elemente“ sowie weitere Probleme von Skjerne, dem Direktor des Musikhistorischen Museums zu Kopenhagen.

Die chronologische Einordnung wird mit vorsichtiger Zurückhaltung behandelt. Wenn auch die Datierung dadurch erschwert wird, daß die Luren selten im Fundzusammenhang mit anderen datierbaren Gegenständen auftreten, so konnte doch durch technische Einzelheiten und durch

Vergleich der Ornamente und Verzierungsmotive mit anderen Funden eine relative Chronologie erzielt werden. Auf Grund einer durchaus objektiven und vorsichtig das Für und Wider abwägenden Untersuchung kommt Broholm zu dem Schluß, daß das Alter der Funde ganz zu Unrecht so umstritten und unnötig diskutiert werde; sie reichen nach der Einteilung der nordischen Bronzezeit von der III. bis zum Ende der V. bzw. Anfang der 1. Hälfte der VI. Periode — ein Zeitraum, den B. mit den Zahlen 1100—600 vor Chr. Geb. umreißt.

Hinsichtlich der ethnologischen Zuordnung dürften nach dem heutigen Stand der Forschung keine Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Luren dem germanischen Kulturkreis zuzuschreiben sind — im Gegensatz zu unlängst von musikwissenschaftlicher Seite geäußerten Zweifeln, daß es sich um etruskische Importe handele (D. v. Bartha: Die avarische Doppelschalmel von Janoshida. 1934), eine Meinung, die unnötigerweise aus den Kindertagen der Vorgeschichtsforschung wieder heraufbeschworen wurde.

Von größter Wichtigkeit ist auch die Feststellung, daß die Luren keine Kriegs- oder Signalinstrumente gewesen sind, sondern dem kultischen Gebrauch gedient haben, wie sie ja auch in den Felszeichnungen dieser Zeit stets dargestellt sind. Somit bezeichnet auch das Verschwinden der Luren zu Beginn der Eisenzeit nur das Ende einer religiös-kultischen Ära und nicht unbedingt auch das Ende einer musikalischen Epoche. Dagegen wird ein Zusammenhang mit der heute noch in Nordjütland gebräuchlichen Hirtenlure, einer Schwester des Alphorns, bestritten, die möglicherweise mit den aus den alt-nordischen Sagas literarisch überlieferten „Luren“ zusammenhängt;

ihr Name wurde fälschlich auf die einem ganz anderen Typus angehörenden bronzezeitlichen Instrumente übertragen. Wilhelm Niemeyer

Walther Lipphardt: Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae. H. F. Kerle Verlag, Heidelberg 1950, 165 S.

Wenn von der Musikwissenschaft eine Lücke besonders empfunden wird, so ist es das fast völlige Fehlen von Untersuchungen über die mehrstimmige Vertonung liturgischer Formen außerhalb des Ordinarium Missae, von den zeitlich begrenzten Arbeiten Eisenrings (Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis um 1560) und Illings (Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts) abgesehen. Es ist bezeichnend, daß noch 1908 in Kretzschmars Handbüchern eine „Geschichte der Motette“ (Leichtentritt) erscheinen konnte, in der alle diese Formen summarisch unter dem Begriff „Motette“ zusammengefaßt werden. Seit H. J. Mosers Arbeit über „Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums“ sind bereits wieder zwei Dezennien verflossen, ohne daß eine der vielen für die Mehrstimmigkeit des 15. bis 17. Jhs. so wesentlichen Formen der Liturgie geschichtlich untersucht worden wäre. R. Gerbers Arbeit über die mehrstimmige Hymnenbearbeitung wird mit Spannung erwartet.

In dieser Situation, da wir weder über Anfänge, Blütezeit und Ausklang noch über die Kompositionstechnik der mehrstimmigen Introiten, Gradualia, Allelujas, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien usw. ausreichende Kenntnis besitzen, greift man zunächst mit Freuden nach dem schmalen Bändchen, in welchem Lipphardt die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae vorzulegen verspricht. Allerdings stimmt schon der Titel denjenigen beden-

lich, der aus seiner Beschäftigung mit der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts weiß, wie schwierig allein die Behandlung einer einzelnen Form aus dem Proprium ist. Mit einigem Mißtrauen tritt er einer Darstellung gegenüber, die ihr Thema auf wenig mehr als 90 kleinen Druckseiten bearbeiten will. (Der Rest des Buches wird durch ein „Repertorium Proprii Missae“ beansprucht.) Auf diesem engen Raum kann nur eine Skizze geliefert werden, jedenfalls keine wirklich ausgearbeitete Geschichte. Mehr hat L. denn auch nicht gegeben. Dazu kommt, daß das Büchlein sich deutlich mehr an den katholischen Kirchenmusiker als an den Musikhistoriker wendet und daher viel popularisierende und allgemein-ästhetische Bemerkungen bringt, die dem Diener der Kirche zweifellos von Nutzen sein können, leider aber dem Wissenschaftler nichts Neues sagen. Da es nun, wie gesagt, an allen vorbereitenden Untersuchungen und Einzelforschungen über die Formen des Proprium gebricht, bleibt L.s Darstellung notgedrungen an einige bekanntere Etappen der Propriumgeschichte gebunden, unter denen etwa Isaacs Choralis Constantinus besonders hervorgehoben wird. Die Ausdehnung des Überblicks bis zur Gegenwart mag dem praktischen Wert für die kirchenmusikalische Praxis dienlich sein, führt aber eine etwas sehr subjektive Färbung des Ganzen mit sich. Die Meinungen über die Bedeutung einzelner katholischer Kirchenkomponisten von gestern und heute müssen ja notgedrungen geteilt sein. Doch sei dankbar anerkannt, daß die kurzen Kapitel über Propriumkompositionen aus dem Zeitalter des konzertanten Stils und aus dem 19. Jahrhundert sich bisher stark vernachlässigten Fragen widmen.

Der Wert der Schrift liegt offensichtlich in dem Bemühen, dem Praktiker

die Bedeutung der mehrstimmigen Propriumgesänge vor Augen zu führen, ihm einen kurzen historischen Grundriß dazu zu geben und ihn somit auf z. T. unerschlossene Schätze der Kirchenmusik aufmerksam zu machen. Das angefügte Repertorium ist zweifellos sehr instruktiv, obwohl der Praktiker an die älteren Kompositionen vielfach kaum herankommen wird, vor allem sofern sie nicht in praktischen Neuausgaben vorliegen. Bedenklich stimmt nur, daß so viele Sammlungen ohne nähere Angaben über den speziellen Inhalt an Propriumgesängen aufgenommen worden sind. Ob alle die „Sacrae cantiones“ wirklich Propriumkompositionen sind? Wenn man z. B. im Verzeichnis Othmayrs Tricinia von 1549 findet (Nr. 393), die beim besten Willen nicht als liturgische Kompositionen, geschweige denn als Propriumsätze zu bezeichnen sind, so wachsen die Zweifel an der Zuverlässigkeit des Repertoriums, vor allem für die ältere Zeit. Doch soll diese Feststellung kein Vorwurf sein. Wer kann heute schon einen vollständigen und zuverlässigen Katalog der Propriumkompositionen aufstellen? Dazu bedarf es eben der noch nicht vorhandenen Einzeluntersuchungen. Gerade deshalb aber scheint der an sich erfreuliche Versuch des Verf. etwas verfrüht zu sein. Eine „Geschichte“ des mehrstimmigen Proprium Missae ist L.s Arbeit nicht und kann es auch nicht sein. Eine solche zu schreiben, sind wir noch lange nicht in der Lage. Möge L.s von schöner Begeisterung zeugender, zwangsläufig aber ungenügender Versuch daher wenigstens dazu beitragen, endlich einmal Einzeluntersuchungen über die mehrstimmige Vertonung von Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium, Communio und von allen anderen nicht zum Ordinarium gehörigen Formen anzuregen. Diese erfordern viel

Geduld und aufopfernde Arbeit, aber sie würden zweifellos zur Klärung der vielen offenen Fragen wesentlich beitragen. Hans Albrecht

Paul Winter: Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien. Hamburg 1949, Hans Dulk. 136 S. u. 48 S. Noten- anhang.

Die schön ausgestattete Gabe zum Goethejahr scheint der Versuch eines vielbelesenen und in literarischen und ästhetischen Fragen wohlbeschlagenen Kenners zu sein, über das „Erlebnis“, das für Goethe die musikalischen Eindrücke seiner italienischen Reise bedeutet haben, Rechenschaft abzulegen. Die einleitenden Kapitel geben eine aus vielen Selbstzeugnissen zusammengestellte Übersicht über Goethes musikalische Kenntnisse und sein Verhältnis zur Musik vor 1786; der Bericht über die musikalischen Eindrücke, die Goethe in Italien empfing, wird durch das Eintreffen Ph. Chr. Kayzers in zwei Gruppen gegliedert (eine Tabelle S. 110 vermittelt einen Überblick). Die Kompositionen, die Goethe gehört hat, werden in einem Abschnitt „ästhetisch und literarisch gewürdigt“. Der Schwerpunkt und, um es gleich zu sagen, wertvollste Teil des Buches liegt in dem Kapitel „Betrachtung des Erlebens in religiös-philosophischer, ästhetischer und musikalischer Hinsicht“, hinter dessen reichlich umständlicher Überschrift sich die Absicht verbirgt, den Nachweis dafür zu führen, daß die in Italien gehörte Kirchenmusik für Goethe nicht nur äußere Erfahrung, Belehrung und augenblickliche Erhebung gewesen ist, sondern sich zum echten „Erlebnis“ (man hätte den abgegriffenen Ausdruck lieber vermeiden sollen) verdichtet und zu einem festen Bestandteil seines inneren Erfahrungsreichtums sublimiert hat. Ausführliche Anmerkungen und ein

Notenanhang unterstützen die Untersuchung; der letztere ist ein Versuch zur Rekonstruktion dessen, was Goethe an Kirchenmusik in Italien oder von Italienern wirklich oder wahrscheinlich gekannt hat.

Der Versuch des Verf., im Hauptteil Goethes kirchenmusikalische Auffassung mit seinen religiösen und ästhetischen Anschauungen in Zusammenhang zu bringen, bildet eine wertvolle Bereicherung; die Übereinstimmung mit den von K. Ph. Moritz (Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788) ausgesprochenen ästhetischen Grundsätzen und der von Herder (Cäcilia, 1793), E. T. A. Hoffmann (Alte und neue Kirchenmusik, 1814) usw. vertretenen Auffassung vom Wesen der „wahren Kirchenmusik“, der Nachklang der römischen Eindrücke in „Wilhelm Meister“ (besonders im Anhang der „Wanderjahre“, 1829), im Briefwechsel mit Zelter, in den Eckermann-Gesprächen, die produktive Nachwirkung bis in die Entwürfe der musikalischen Zusätze zu Schillers „Glocke“ (1805), zum I. Teil „Faust“, zur „Reformationskantate“ (1816) und bis in den Abschluß von „Faust II“ hinein sind evident. Demgegenüber könnte man auf die einleitenden Teile des Buches verzichten und bedauert man, daß der Verf. sich ohne zureichende musikgeschichtliche Kenntnisse auf eine „Musikästhetische und historische Würdigung der Kompositionen“ eingelassen hat, die in dieser Form für eine Untersuchung von Goethes „Erlebnis“ nicht einmal erforderlich war; dieser Teil wie auch die „Anmerkungen zu den Notenbeilagen“ bleiben in fühlbarem Abstand von der Höhe des Hauptteils. Belesenheit allein tut es hierfür nicht. Unter den Notenbeilagen interessieren besonders das „Lamentabatur Jacob“ von Morales (1543) und zwei der Stücke von Jommelli, während die meisten übrigen, darunter das höchst

lehrreiche „Victimae paschali“ von Jommelli (bei Schott) und das prachtvolle 8st. „Tu es Petrus“ von A. Scarlatti (in Commers „Musica Sacra“) schon in älteren Neuausgaben vorliegen. Friedrich Blume

Eduard Reeser: Een eeuw nederlandse muziek. Met 99 afbeeldingen en 189 muziekvoorbeelden. Amsterdam, Querido 1950. 313 S.

Die treffliche Skizze von R. Mengelberg über die holländische Musik im 2. Band von G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte (²/1930, S. 1081 ff.) läßt uns bereits deutlich erkennen, daß sich der Eintritt Hollands in das Konzert der europäischen Völker seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter wesentlich anderen Vorzeichen vollzieht als bei den nordischen und östlichen Völkern. Es fehlen die Antriebe einer eigentlichen Nationalmusik, so wenig man im einzelnen, aber zumeist erst spät, wie etwa bei Cornelis Dopper, einen nationalen Ton überhören kann. Man muß sich eben immer vergegenwärtigen, wie verhältnismäßig lange und in welchem Umfang sich die holländische Musik des 19. Jahrhunderts im Fahrwasser der deutschen Romantik und Nachromantik bewegt hat.

Das alles schildert uns nun breit und anschaulich, immer aus den besten Quellen schöpfend, Reesers vorliegendes Buch. Gleich die Einleitung streift wenigstens kurz, aber überzeugend, vom Problem einer Nationalmusik aus gesehen die so ganz andere Lage Hollands gegenüber Rußland, Polen und Ungarn (die Tschechen hätten hier gleich mitgenannt werden müssen) im Rahmen der allgemeinen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. So erscheint es dem Verf. geradezu wie eine „boosaardige ironie“, daß ein Deutscher, der aus dem Bergischen stammende Johann Wilhelm Wilms, den Holländern 1815 ihre Na-

tionalhymne „Wien Neêrlands bloed“ schenkte. Die erste Jahrhunderthälfte steht im Zeichen einer Invasion deutscher Musiker nach Holland, während sich französischer Einfluß hauptsächlich auf die Oper beschränkt und holländische Musiker im eigenen Lande noch durchaus in der Minderheit bleiben. Noch 1830 erscheint auf dem ersten niederländischen Musikfest in Rotterdam kein holländischer Name. Daß Neigung und Veranlagung der Holländer zur Musik sich am auffälligsten nach der reproduktiven Seite hin zeigen, hatte bereits Mengelberg klar ausgesprochen. Durch ein ganzes Jahrhundert hindurch kann R. das bestätigen, man sieht, wie gleich am Anfang dieses Jahrhunderts jede Art von Gesangspflege, Volksgesang, Chorwesen und Kirchenmusik in hoher Blüte steht. Jedes der vier Kapitel des R.schen Buches setzt der Darstellung des Schaffens in der jeweiligen Epoche aufschlußreiche Ausführungen über die Nachschaffenden und die Organisation des Musiklebens voran. Um die Zeit der Jahrhundertwende treten dann die großen Sängerpersönlichkeiten in Erscheinung. Wir Älteren, die wir noch Messchaert, van Rooy und Urlus, die Noordewier-Reddingius und die Culp auf der Bühne und im Konzertsaal gehört haben, mögen uns wohl erinnern, daß uns in ihnen recht eigentlich die damalige Weltgeltung des musikalischen Holland entgegentrat. Unter den vielen Namen konzertierender Künstler vermisse ich bei R. nur einen von Bedeutung, den feinsinnigen Pianisten und Klavierlehrer Max van de Sandt, einen Schüler von Liszt. In diesen Zusammenhang gehört dann auch die Geschichte der holländischen Orchesterkultur. Die Gründung des zuerst von Willem Kes, dann von Willem Mengelberg geleiteten Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam 1888 wird in der holländischen Musik-

geschichte des 19. Jahrhunderts geradezu der Wendepunkt zur Neuzeit hin, eine Entwicklung, die aber bereits 1885 durch das Auftreten der Meininger in Holland unter Bülow wirksam vorbereitet worden war. Seit dieser Zeit stellt R. dann auch eine starke stilistische Aufspaltung im Schaffen der holländischen Komponisten fest, das sich in seinen Wandlungen bis dahin bequem nach der Chronologie der einzelnen Künstler darstellen ließ. Aber auch schon vorher gibt es im breiten Strom romantischen und nachromantischen Schaffens manches Unzeitgemäße, etwa die Nähe H. Wolfs in den Geistlichen Liedern op. 22 des J. J. H. Verhulst, dessen Messe op. 20 besonders zu rühmen ist. Seit den 60er Jahren bewegt dann natürlich auch die Wagnerfrage die Geister. H. Viotta wird der eigentliche Vorkämpfer für Wagner in Holland. Der nationale Ton dringt, wie schon angedeutet, etwas spät hervor, vor allem auf sinfonischem Gebiet. Bahnbrechend wird B. Zweers Sinfonie „Aan mijn Vaderland“ von 1890, C. Dopfer folgt seinen Spuren derart, daß ihn bereits R. Mengelberg (a. a. O. S. 1083) den „holländischsten unter Hollands Komponisten“ glaubte nennen zu sollen. Die Aufspaltung des Stilistischen wird im Schaffen A. Diepenbrocks besonders deutlich, das von Wagners Harmonik und einer Art Palestrinastil ausgehend schließlich beim französischen Impressionismus endet. Zur Charakteristik des Altphilologen, der Diepenbrock von Hause aus war, hätte vielleicht noch ein Hinweis auf ein Chorwerk dienen können, dem das „Carmen saeculare“ des Horaz zugrunde liegt, in der Vertonung aller 16 Strophen der Vorlage etwas ermüdend, aber doch ein interessantes Nachleben alter humanistischer Odenkompositionen.

R. ist dem Vorsatz, seiner Darstellung jeden „misplaatst chauvinisme“ fernzuhalten, bis zuletzt treu geblieben. Das macht diese holländische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts besonders wertvoll, zumal uns die gehaltvollen Ausführungen mit einer Fülle von Notenbeispielen immer lebendig ansprechen. Dazu zahlreiche gute Bilder und nicht zuletzt auch eine jeder weiteren Beschäftigung mit dem Gegenstand dienliche umfassende Bibliographie. Nicht verschwiegen sei allerdings, daß die Fülle des Stoffes stellenweise geradezu eine Überfülle an Namen zutage fördert, die dann vom Verf. eben nur noch registriert werden können. Darunter leidet insbesondere das Schlußwort mit seinem Ausblick zur Gegenwart hin.

Willi Kahl

Ludwig Schieder mair: Der junge Beethoven. 3. durchges. Aufl. Bonn, Dümmler 1951. XVI, 352 S.

Ludwig Schieder mair: Mozart. Sein Leben und seine Werke. 2., umgearb. u. verm. Auflage. Bonn, Dümmler 1948. 530 S.

Der Wunsch des Verf. im Vorwort zur ersten Auflage seines Buches über den jungen Beethoven von 1925, es möge „nicht vergeblich geschrieben sein“, hat sich längst erfüllt. 1939 konnte eine neubearbeitete zweite Auflage erscheinen, an die sich die vorliegende dritte im ganzen unverändert anschließt. Sie, d. h. also schon die zweite, war durchgehend bemüht, mit den neueren Ergebnissen der Beethovenforschung Schritt zu halten. Sie berücksichtigt die inzwischen vorgelegten wertvollen Untersuchungen von J. Schmidt-Görg, von A. M. Pols und R. van Aerde über Beethovens Vorfahren, sie scheidet mit Recht den 1888 von G. Adler entdeckten Konzertsatz für Klavier und Orchester aus der Reihe der Jugendwerke aus, nachdem H. Engel (Neues Beethovenjahr buch, 2, 1925, S. 167 ff.) einwand-

frei J. Rösler als den Komponisten bekanntmachen konnte, sie setzt sich (S. 97 f.) mit der Studie A. Henslers über den Hofkapellmeister Luchesi (Bonner Geschichtsblätter, 1, 1937) auseinander. Einschneidende Kürzungen im ersten Teil sowie die Verlegung des Aktenmaterials in den Anhang dienen einer strafferen Darstellung. Mit neuen Bildbeigaben, äußerlich auch mit einer handlicheren Gestalt hat das Buch ein verändertes Gesicht gewonnen, nicht zu seinem Nachteil.

Dem Erscheinen der neuen Fassung des Mozartbuches hätte man die günstigeren Zeitumstände wünschen mögen, unter denen derselbe Verlag das Buch über den jungen Beethoven erneut herausbringen konnte. Trägt sie äußerlich die Züge der Notjahre bis 1948, so zeugt sie innerlich doch von dem ernstesten Bestreben des Verf., seine Darstellung überall den Fortschritten anzupassen, in denen sich die Mozartforschung der letzten Jahrzehnte bewegte. Und das waren zum guten Teil die Ergebnisse eigener Forschungen des Verf. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß aus dem Vorwort der ersten Auflage nunmehr eine ausgedehnte Einleitung „Das literarische und wissenschaftliche Mozart-Bild im Wandel der Zeitspannen“ geworden ist, die allein schon das Studium des Schiedermairschen „Mozart“ in seiner zweiten Fassung lohnt.

Willi Kahl

Alfred Guttman: Die Musik in Goethes Wirken und Werken. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Berlin-Halensee, Wunsiedel (Ofr./Bayern), 1949. 171 S.

Das Thema „Goethe und die Musik“ ist ein „weites Feld“ und ebenso unerschöpflich wie der Goethesche Genius selbst. Zahlreiche Forscher haben es schon von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, so daß man einer Neuerscheinung auf diesem

Gebiet mit besonderer Spannung entgegen sieht. Das Buch G.s rechtfertigt diese Spannung insofern nicht ganz, als es gleichsam außerhalb des Entwicklungsganges der Forschung steht. Ein tragisches Geschick schnitt den Verf. von nahezu allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln ab; gerade in dieser Abgeschlossenheit aber drängte es ihn zur schöpferischen Arbeit, und so kam eine Schrift zustande, die nicht nur die neuesten, sondern im wesentlichen alle Forschungen der letzten 25 Jahre ignoriert. An Hand von Goethes Lebensgang und seinen Schriften werden die jeweiligen musikalischen Einflüsse, denen der Dichter ausgesetzt war, und seine Reaktion darauf aufgezeigt, wobei sich der Verf. stets um eine möglichst umfassende Darstellung der allgemein geistigen wie auch der musikalischen Umwelt bemüht. Da er Allgemeinverständlichkeit anstrebt, bleibt er dabei allerdings ziemlich an der Oberfläche. Dies und das ausschließliche Zitieren älterer und alter Literatur lassen die ganze Darstellung mitunter antiquiert erscheinen, woran auch die nicht immer ganz organisch wirkenden psychologischen Exkurse nichts zu ändern vermögen.

Anna Amalie Abert

Karl Laux: Musik und Musiker der Gegenwart. 1. Band: Deutschland. Mit 15 Porträtzeichnungen von Kurt Weinhold. 1949. Verlag Dr. Wilhelm Spael K. G., Essen. 264 Seiten. Gebunden DM 10.80.

Karl Laux, als Musikkritiker in Deutschland seit fast drei Jahrzehnten geschätzt, unternimmt es, aus seiner Kenntnis und Erfahrung heraus über die deutsche Musik unserer Zeit zu schreiben. In einer Einleitung grenzt er seinen Standort ab: das Buch ist „mehr Bericht als Beurteilung“, es will „das Schaffen junger deutscher Musiker beleuchten“, nicht

jedoch ein „vollständiges Bild des zeitgenössischen Schaffens“ geben, es liefert für eine „spätere, nicht nur beschreibende, sondern auch wägende und wertende Geschichtsschreibung das Material“. Nach dieser Programmstellung folgt der erste Teil, „Klang, Form, Geist“, im Umfang von rund 20 Seiten als Einführung, um „das Gemeinsame der Erscheinungen festzustellen“. Der Begriff der „Moderne“ wird als typische Reaktionsform aus der Geschichte abgeleitet. Die Gegensätze zwischen dem impressionistischen Formbau und der lineargebundenen neuen Musik werden anschaulich herausgearbeitet und mit zahlreichen instruktiven Notenbeispielen belegt. Die geistesgeschichtliche Verallgemeinerung erfolgt in der Konfrontierung der Erlebnistypen des „Ich“ und des „Wir“, des Subjektivismus und des Kollektivismus. Auf diesen Erkenntnissen basiert eine dem Buch am Ende beigegebene Tabelle, die zahlreiche deutsche Komponisten der Gegenwart versuchsweise nach Schulen gruppiert.

Den Kern des Buches bilden 22 Porträts, die den Komponisten v. Borck, Brehme, Degen, Distler, Egk, v. Einem, Fortner, Gerster, Hessenberg, Höffer, Höller, Humpert, Lemacher, Maler, Mohler, Orff, Pepping, Reutter, Schroeder, Wagner-Regeny, Walter und Haas gewidmet sind. Es sind also hauptsächlich Künstler, deren Geburtsjahr in das 20. Jahrhundert fällt und deren Schaffen sich nach 1930 auszuwirken begann. Die Jahre um 1930 bis um 1945 zu umspannen, ist das selbstgewählte Ziel des Verfassers. In der Porträtzeichnung vereinigt Laux die Vorzüge des kritischen Beobachters und des gewandten Schriftstellers mit der Unvoreingenommenheit und Aufgeschlossenheit des Miterlebenden. Wertvoll sind die beigegebenen Werkverzeichnisse, sehr

gut die Porträtzeichnungen des süddeutschen Malers Kurt Weinhold. Ließe sich im einzelnen über die Auswahl der zweiundzwanzig Komponisten rechten—der Wert des Buches kann durch eine andere Gewichtsverteilung nicht beeinträchtigt werden. Es ist ein Dokument des deutschen zeitgenössischen Schaffens innerhalb der fünfzehn Jahre zwischen 1930 und 1945 und geeignet, die Eigenart der neuen deutschen Musik, ihre Eigenwertigkeit und ihre Beziehungen zur eigenen musikgeschichtlichen Vergangenheit voll zu erhellen.

Karl H. Wörner

Hellmut Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz-Innsbruck-Wien, 1950.

Die Schrift vereint fünf Abhandlungen: „Reduktionstechnik und Gestaltanalyse“, „Klangfunktionen der Dur-Moll-Harmonik“, „Musikalische Form als Ganzheit“, „Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von H. Schütz in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard“, „Tonale und reale Beantwortung bei J. S. Bach“. Als Ganzes wollen sie den Zusammenhang der Methoden H. Schenkers und der Gestalt- und Ganzheitstheorie aufweisen und auswerten. „Ihr Zusammenfassen (der Teilgestalten) zu einer höheren Einheit bzw. das Zustandekommen übergreifender Beziehungen erfolgt von der Oberstimme aus gesehen durch Bindung des Melos an eine Stimmführung, die in ihrer letzten Vereinfachung den Tonraum eines Dreiklangles durchmißt. Ebenso wie die Oberstimme zielt auch die Unterstimme einzig und allein auf die Erfüllung eben jenes Klanges hin, ihrer besonderen Mission gemäß, vom Grundton zur Quint vordringend und wieder zum Grundton zurückkehrend“ (S. 59). Den Feststellungen die-

ses Satzes entsprechend, setzen sich die Analysen wie des I. Satzes der Klaviersonate K. V. 310 von Mozart, des Intermezzos op. 118 I von Brahms und des Präludiums und Fuge D-Dur von Bach nur aus wenigen „auskomponierten“ Dreiklängen, aus Quint- und Quartzügen und ähnlichem zusammen. Bei dem op. 118 I geht das tatsächlich recht gut, das in jedem Takt auftretende Motiv ist an sich eine fallende Terz, die dauernd aneinander gereiht wird. In einem Bericht über Schenkers „Jahrbuch“ (Zschr. f. Mw. X) habe ich schon betont, daß solche ernsten und sorgfältigen Untersuchungen, wie sie auch Federhofers Darstellungen sind, eine Seite stillkundlicher Forschung repräsentieren; daß aber Weg und Methode mir nicht immer zwingend scheinen. Ein Beispiel sei angeführt: aus den Takten 23—26 der Mozart-Sonate (die ersten drei stellen eine fallende Sequenzkette dar) wird ein auskomponierter Terzenzug reduziert, aus den ganz anders gearteten Takten 27—31 der gleiche. Von diesen Zügen entspricht meines Erachtens nichts der Empfindung, sie sind die Ergebnisse eines Hineinkonstruierens. Manchmal müssen zu dem Zweck Töne, die gar nicht vorhanden sind, dazu genommen werden; sie werden dann als „gemeint“ hingestellt (z. B. S. 33, 35). Das widerspricht eigentlich einer „deskriptiven“ Untersuchungsmethode.

Federhofers kritische Stellung gegen manche der bisherigen Formuntersuchungen ist zweifellos gerechtfertigt, z. B. gegen die Überschätzung der Substanzgemeinschaft (S. 31); aber rhythmische und melodische Bildungen dürften doch für die Auffassung eines Werkes als Ganzes eine größere Rolle spielen, als ihnen hier zugebilligt wird. Mir sind zahlreiche Skizzen bekannt, aber solche Reduktionen, wie sie diese Analysen vornehmen, sind mir auch bei Beethoven nicht

vorgekommen. Die melodisch-rhythmische Substanz spielt immer von Anfang an eine Rolle. Luther sagt einmal, „daß wir Menschen die Zeit der Länge nach sehen, eines nach dem andern, Gott aber der Quere nach, wie durch ein Rohr, alles auf einem Haufen“, und Komponisten wie Brahms und Mozart haben darauf hingewiesen, daß ihnen bei der Komposition immer das Ganze vor dem geistigen Auge stehe. Aber es scheint mir wenig wahrscheinlich, daß dieses Ganze aus einer solchen Folge auskomponierter Dreiklänge und Züge bestanden habe. Dem ließe sich natürlich entgegensetzen, daß es im fertigen Werk Dinge gibt, die auch dem Komponisten unbewußt einfließen.

Am wertvollsten scheinen mir auch hier die Abhandlungen, die sich weniger auf ein spezielles Werk beziehen als eine Summe analytischer Feststellungen zusammenfassen; etwa die Erkenntnis, daß nur infolge der Gültigkeit der funktionellen Harmonik so umfangreiche Werke möglich sind, wie sie das 19. Jahrhundert schuf (S. 6). Besonders die 2. und 5. Abhandlung enthalten sehr viel Bemerkenswertes. Wenn in der ersten Schenkers Reduktionsverfahren mit Scherings „Dekolorieren“ in Verbindung gebracht wird, so scheint mir das nicht richtig. Beim Dekolorieren ist der Ausgang des Komponisten von einer Grundsubstanz sicher; in der Analyse gilt es nur, den Weg des Komponisten umzukehren. Daß aber der Komponist vom Ergebnis einer Schenkerschen Analyse ausgehe, habe ich oben schon als höchst unwahrscheinlich dargestellt. Paul Mies

Robert Pitrou: Musiker der Romantik. (Ins Deutsche übertragen von Lolo Kraus.) Lindau: Frisch & Perneder [1949]. 250 S.

Pitrou hat sich mit Büchern über

Schubert und Schumann bekannt gemacht. Die Literaturwissenschaft nennt sein Werk über Th. Storm von 1920 die umfassendste Monographie über den Dichter. Seine Vertrautheit mit deutschem Geistesleben bekundet auch die vorliegende Sammlung von Charakterbildern romantischer Komponisten. So etwa wird man die Absicht des Verf. verstehen müssen. Es sind leicht hingeworfene, mit der ganzen spielerischen Eleganz des Franzosen geschriebene Skizzen, von deren schillerndem Stil durch die Übersetzung möglicherweise einiges vergrößert wurde. Man ahnt das wenn Schuberts S. 81: „Äußerlich war nicht kennt, z. B. bei der Kennzeichnungstens, wenn man das Original er ein dicker Junge“. Hinter der glänzenden Oberfläche stößt man allerdings auf eine beträchtliche Anzahl störender Irrtümer. Man kann nach M. Bauers feinsinniger Studie (ZfMw. 5, 1922, S. 79 ff.) über den Dichter Mayrhofer, denkt man nur an seine Naturstimmungen und die aus antiken Stoffen schöpfenden Verse, nicht mehr so abfällig urteilen, wie es S. 64 geschieht. Es gibt auch unter Schuberts Liedern von ihm keinen „Wanderer“ (S. 73). Die hmoll-Sinfonie wurde 1865 nicht von Hanslick (S. 86), sondern von Herbeck aufgefunden. Nicht Schuberts Vorfahren schlechthin (S. 88), sondern nur sein Vater und dessen Bruder Karl gehörten dem Lehrstande an. Reichlich sorglos steht der Verf. vielfach dem Stand der Forschung gegenüber. Für die Kritik am romantischen Beethovenbild beruft er sich S. 14 auf den „Wiener Musikforscher Willibald Nagel (1927)“. Gemeint ist offenbar dessen Vortrag auf der Wiener Beethoven-Zentenarfeier („Beethoven Romantiker?“). Nagel lebte damals in Stuttgart. Darüber aber ist als wichtigster Beitrag zu dem in Frage stehenden Problem das grundlegende Buch von A.

Schmitz aus demselben Jahre übersehen. Die Zusammenhänge des Fidelio mit der französischen Schreckensoper aufgedeckt zu haben, ist nicht erst das Verdienst J. Gregors in seiner „Kulturgeschichte der Oper“, 1941 (S. 30), sie sollten seit Jahrzehnten jedem Musikwissenschaftler bekannt sein. In Berlioz, dessen Charakterbild besonders gut gelungen ist, sieht der Verf. die eindrucksvollste Verkörperung des Romantischen. Im übrigen gibt es in seiner Romantikerreihe manche Grenzfälle nach seiner Auffassung. Beethoven erscheint ihm eher als ein Vertreter des Sturm und Drang, also der deutschen Vorrromantik. Für Schubert kann er sich nicht eindeutig zwischen Klassik und Romantik entscheiden. Dabei spielt auch wieder das Bild des biedermeierlichen Schubert hinein, gegen das doch schon 1927 H. Költzsch in seinem Buch über Schuberts Klaviersonaten angegangen war.

Willi Kahl

Ernst Ferand: Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. XV und 464 S. Rhein-Verlag, Zürich 1938.

„Der unmittelbare Antrieb zu vorliegender Arbeit war ein subjektiver: der Wunsch, die praktischen Erfahrungen des Musikpädagogen durch historisch-entwicklungsgeschichtliche Kenntnisse zu unterbauen“ (S. VII). Aus dieser Grundauffassung erwuchs diese umfangreiche Geschichte der Improvisationspraxis von den Primitiven und der Zeit der Griechen bis an die Schwelle der Generalbaßpraxis. Daß eine solche Geschichte noch nicht geschrieben war (S. 5), liegt zum großen Teil an der Schwierigkeit, daß improvisierte Musik eben im Augenblick des Entstehens verschwindet und im wesentlichen nur in theoretischen Erörterungen auftritt. Aufgeschriebene „Contrappunto alla

mente“, wie der von Banchieri (S. 225 ff.), sind eigentlich ein Widerspruch in sich. Da ist es schade, daß Ferand nicht bis zur neuesten Zeit vorgedrungen ist; denn Schallplatten-aufnahmen von Jazzmusik ermöglichen gerade das Studium der Improvisation. Wenn man aber die un-gemeine Fülle von durchgearbeiteter Literatur und die Sorgfalt betrachtet, so ist verständlich, daß F. die eigent-liche Generalbaßzeit und die neueste Zeit nur am Rande betrachtet. Eine Schwierigkeit der Behandlung be-steht auch in der Tatsache, daß die Kunstmusiker und Theoretiker häu-fig das, „was sich der genauen No-tierung entzieht“, nicht für würdig der Betrachtung halten (S. 76).

In der Einleitung gibt F. eine Systematisierung der Improvisation. Es werden im Wesentlichen unterschieden: in einer Richtung vokale und instrumentale Improvisation; in einer andern die lineare und vertikale Komponente sowie für die instru-mentale die motorische (durch In-strument und Technik bedingte) Komponente (z. B. S. 415). Umfang-reiche Betrachtungen gelten dem wechselnden Verhältnis von Impro-visation und geschriebener Kompo-sition in den verschiedenen Zeiten (vgl. S. 417), auch ihrer zeitlichen Folge, wobei „die Improvisation sich . . . auf allen Gebieten der Musik-praxis als eine entwicklungsgeschicht-lich frühere Phase der Komposition zeigt, . . . ihr Eigenleben doch auch noch lange nach dem Vorherrschen komponierter Kunstmusik durchaus nicht aufgibt“ (S. 418).

Umfang und Inhalt mögen die Über-schriften der Hauptkapitel andeuten: Die Primitiven; der Orient und das alte Hellas; Frühchristentum und Gregorianik; Vokale Mehrstimmig-keit des Mittelalters (Anfänge und vertikale Komponente I); Renais-sance: Der Contrappunto alla mente (Die vertikale Komponente II); die

lineare Komponente der Vokalpoly-phonie; Instrumentale Improvisation (Orgel, Streichinstrumente, Zupf-instrumente, Tanzmusik). Die Fülle macht eine eingehende Behandlung hier unmöglich. Hin und wieder scheint mir die Tendenz der Arbeit, die Improvisation in den Vorder-ground zu rücken, etwas zu färben; z. B. S. 242, wo die Manierentabellen des 18. Jahrhunderts „leblose, ver-steinerte“ Gebilde genannt werden. Der Versuch der Komponisten wie Couperin, J. S. und Carl Ph. E. Bach, in die individuelle Vielfalt eine ge-wisse Ordnung zu bringen, ist doch nicht nur „Verfall der abendlän-dischen Verzierungskunst“. Manches über den Fauxbourdon Gesagte müßte vielleicht nach den neuen Forschun-gen von Bessler etwas modifiziert werden. F. selbst nennt die Nachrich-ten über das „tatsächliche musika-lische Leben“ der Griechen „äußerst dürftig“. In dem diesen gewidmeten Kapitel gibt es denn besonders viele — zu viele „vielleicht“, „wahrschein-lich“, „zu vermuten“ usw.

Auf manche Dinge werfen F.s Be-trachtungen ein neues Licht. Ich nenne etwa: „daß die Entstehung der Se-quenz durchaus nicht als Anzeichen einer musikalischen Blütezeit auf-gefaßt werden kann, sondern im Ge-genteil einen Niedergang der ur-sprünglichen Erfindungsgabe be-deutet“ (S. 95). Dann die Feststellung, daß „die Unklarheit und Vieldeutig-keit der Neumen eben in jeder Hin-sicht durchaus der Unbestimmbarkeit jener Musik selbst, die durch diese Zeichen wiedergegeben werden sollte, entspricht und somit in dieser direkt begründet ist“ (S. 105). Damit würde einmal begründet, weshalb man da-mals die doch vorliegende altgrie-chische Buchstabentonschrift nicht übernahm (S. 102). Andererseits wür-den mit dieser Auffassung alle Ver-suche einer rhythmischen und to-

nenalen Lesung der Neumen zum Scheitern verurteilt.

In einer (ungedruckten) Arbeit aus dem Kölner Institut für Schulmusik über das „Improvisatorische im Jazz“ von S. van Gee ergab sich ein Gegenfall: eine genaue Notation improvisatorisch bespielter Schallplatten nach Ton und Rhythmus war für unsere Notenschrift unmöglich.

F. zeigt ausführlich die Bedeutung der Improvisation für die Festlegung des Harmoniegefühls (z. B. S. 124, 420), für die Entwicklung zum begleiteten Sologesang (S. 260, 322), für die Entstehung der instrumentalen Formen wie Tokkata, Prämambel, Fantasia (S. 329 ff.) und der Variation (S. 403 ff.). Daß es frühe Tokkaten nicht nur für Tasten-, sondern auch für Lauteninstrumente gegeben habe, wird stark betont (S. 387). Einen „Tastar de corde“ mit folgendem *Recercar* für Laute des Joanambrosio Dalza von 1508 sieht F. als das „Urmotiv“ von Präludium und Fuge an. Die geschickten Betrachtungen der behandelten Gebiete geben eine Fülle von Beziehungen und Gedanken.

Paul Mies

Wilhelm Altmann: Kleiner Führer durch die Streichquartette für Haus und Schule. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel/Ofr. 1950. 166 S. (Hesses Handbücher der Musik. Bd. 102.)

Die Zeitverhältnisse erlaubten dem Verlag noch nicht wieder, Altmanns 1928—31 zuerst erschienenen bewährtes „Handbuch für Streichquartettspieler“ im vollen Umfang seiner vier Bände mit Einschluß der sonstigen Kammermusik für Streicher sowie für Streicher und Bläser neu aufzulegen. So bleibt als vorläufiger Ersatz der vorliegende einbändige „Kleine Führer“ mit Beschränkung auf das Streichquartett. Viele Namen mußten dieser zeitbedingten Umwandlung geopfert und, was geblieben ist,

mußte wesentlich gekürzt werden. Das hat freilich auch seine Vorteile. Die Methode der Einzelbesprechung jedes Quartetts hatte die besonders umfangreichen Abschnitte über Haydn, Mozart und Beethoven in der ersten Auflage stark zerbröckeln lassen. Jetzt haben sie an Konzentration gewonnen, es sind immerhin auch trotz der zahlreichen Ausfälle, die sich namentlich für die Zeit nach Brahms bemerkbar machen, noch neue Namen aufgenommen worden (N. Dalayrac, Fr. X. Richter, J. Françaix, K. Höller). H. Wolf freilich hätte nicht gestrichen werden sollen. Im ganzen wird sich das Buch, wenn auch diesmal ohne die früheren Notenbeispiele, als brauchbares Nachschlagewerk in der Hand des Kammermusikfreundes bewähren, mögen auch die historischen und ästhetischen Belehrungen allzu oft aus zweiter Hand stammen. Dafür ist als persönliche Note das innere Verhältnis des Verf. zur Hausmusik geblieben, die Erfahrungen jahrzehntelangen Umgangs mit Kammermusik jeder Art im eigenen Musizieren, eine Literaturkenntnis, die ihresgleichen suchen mag. Übrigens will der Führer nun auch — der Titel deutet es an — der Schulmusikpflege reiche Anregungen geben. Für eine spätere Auflage wäre zu beachten, daß K. Ph. E. Bachs Sinfonien von 1773 heute nicht mehr mit Riemann als Streichquartette aufgefaßt werden können. Es sind Quartettsinfonien mit Generalbaß. Dann zwei Versehen: Haydns Todesjahr (S. 18) ist 1809. S. 26 muß es heißen „op. 54 Nr. 2“ statt 44.

Willi Kahl

Friedrich Welter: Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg. Lippstadt, Kistner & Siegel 1950. Das Erscheinen eines gedruckten Bibliothekskataloges, besonders eines Kataloges, der den Inhalt einer in der Musikforschung wohlbekannten alten und wertvollen Sammlung verzeich-

net, ist ein Ereignis. Man weiß, welche Schwierigkeiten wirtschaftlicher und herstellungstechnischer Art zu überwinden sind, man weiß, welche Anforderungen an den Bearbeiter gestellt werden, und man weiß auch, mit welchem Heißhunger sich die Forschung auf eine derartige Veröffentlichung stürzt, da es leider nur allzu wenige und vor allem nur sehr wenige neue, den Ansprüchen der Gegenwart genügende Arbeiten dieser Art gibt.

So war es denn keine geringe Überraschung und Freude, als anlässlich des Bachfestes in Lüneburg der Katalog der dortigen Ratsbücherei erschien, und man stellte bewundernd und dankbar die Großzügigkeit des Rates der Stadt Lüneburg und des Niedersächsischen Kultusministeriums fest, die als Herausgeber die Drucklegung dieses Buches ermöglichten.

Bei dem eingehenden Studium von Inhalt und Form dieser Veröffentlichung erfuhr die Freude allerdings Trübungen und zwar Trübungen so erheblicher Art, daß es dem Referenten notwendig scheint, eine kurze grundsätzliche Betrachtung über die Anforderungen, die an derartige Veröffentlichungen zu stellen sind, vorzuschicken

Bibliotheks- bzw. Sammlungskataloge sollen Nachschlagewerke sein, in denen man sich rasch, genau und erschöpfend über jedes einzelne Stück unterrichten kann, in denen schnell die im Augenblick interessierende Materie zu finden ist und die uns durch Angabe der zuverlässigsten Quellen in den Stand setzen ohne Aufenthalt nachzuprüfen und weiterzuforschen. Diese Forderungen erscheinen vielleicht als Selbstverständlichkeit und nicht schwer durchführbar; sie sind aber alles andere als das. Wer an die Fertigstellung eines Kataloges einer älteren Musiksammlung geht, hat nicht nur das Rüstzeug

eines fleißigen, in rebus musicis bewanderten und auf pedantische Genauigkeit im Äußeren bedachten Mannes mitzubringen, sondern er muß darüber hinaus bestens über alle bibliographischen Hilfsmittel, über Neuauflagen, über grundlegende Monographien, über Kataloge, die nicht bibliographisch nachweisbar sind — kurz, über die ganze Fülle des musikbibliographischen und musikbiographischen Schrifttums Bescheid wissen. Jedenfalls erwartet man das jetzt allenthalben, nachdem man auf dem Gebiet der Bibliographien und Kataloge verschiedener Art an so hervorragende Leistungen von Friedländer, Kathi Meyer-Paul Hirsch, Köchel-Einstein, Kinsky, Deutsch, Anglès usw. gewöhnt ist.

Um es zunächst in einem Satz zu sagen: Der Lüneburger Katalog kommt mehr der Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes gleich, der jedes Stück interessiert in die Hand nimmt, als dem Resultat einer entsagungsvollen und gründlichen Gelehrtenarbeit. Daß er auch in dieser Form noch seinen Wert hat, soll keinesfalls bezweifelt werden; denn er bietet ja auf alle Fälle einen Anhalt für die Suchenden. Es wäre nur schön und wohl auch besser gewesen, wenn der Aufwand der Drucklegung durch eine Veröffentlichung gelohnt worden wäre, die den berechtigten höheren Ansprüchen der Gegenwart entsprochen hätte.

Im Einzelnen: Die Anlage des Kataloges folgt der üblichen Einteilung in „Musica theoretica“ und „Musica practica“. Die „Musica practica“ wird außerdem in Sammelbände, Anonymi und einen alphabetischen Katalog nach Komponisten aufgeteilt. Diese äußere Anlageform ist noch immer gut, und besonders die Einzelaufführung der Komponisten aus Sammelwerken im alphabetischen Teil, von dem aus in die Abteilung der

„Sammelbände“ verwiesen wird, ist nutzbringend. Als weniger gut erscheint es aber dem Referenten, daß sich innerhalb dieser Gruppen sehr heterogene Elemente tummeln. So erscheinen eine recht erhebliche Anzahl von Textbüchern, sowie Zeitungen, Zeitschriften Leichenpredigten — also lauter in ihrer inneren Art und äußeren Erscheinungsform besser separat zu haltende Veröffentlichungen — in der Gruppe I „Mus. ant. theor.“. Noch bedenklicher aber stimmt, daß — namentlich in der Abteilung „Mus. ant. pract.“ — Handschriften und Drucke fortwährend durcheinandergehen. Das ist nicht nur aus einer gewissen Ordnungsästhetik, sondern auch aus ganz evidenten praktischen Benutzungsgründen abzulehnen. Wer Drucke sucht, muß sich durch sämtliche Handschriften mit hindurchwinden und umgekehrt. Außerdem erfordern eigentlich Handschriften eine andere Form der Verzeichnung als Drucke, so daß also auch aus aufnahmetechnischen Gründen eine Verkoppelung nicht ratsam ist.

Gleichfalls die äußere Anlage betrifft eine andere Eigenschaft des Kataloges, die ihm nicht eben dienlich ist. Jeder mit der Musikgeschichte und den Fundorten von wichtigeren Quellen Vertraute weiß, daß sich in Lüneburg das 16. und 17. Jh. besonders deutlich widerspiegeln. Er wird überhaupt nur dann zu dem Katalog greifen, wenn er Quellen aus dieser Zeit sucht. Aus dem an sich ehrenwerten Prinzip der Vollständigkeit (das allerdings in zahlreichen bibliographischen Unternehmungen bisher mehr Unheil als Nutzen gestiftet hat) ist nun auch alles das mit in diesen Katalog hineingenommen worden, was bis 1850 noch in diese Sammlung Eingang gefunden hat. Damit könnte man sich noch abfinden, wenn das spätere 18. und das 19. Jh. in einem

Anhang oder in einem besonderen Teil zusammengefaßt worden wäre. So aber stehen in unmittelbarer Nähe von Matthias Weckmannschen Sonaten Carl Maria v. Webers Zigeunerchor aus „Preciosa“ im Klavierauszug oder die Ouvertüre zur gleichen Oper in Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen oder eine Arie aus dem Freischütz für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung; und dasselbe bunte Bild bieten auch die anderen großen Kataloggruppen. Ich glaube, hier hätte, ganz abgesehen von der notwendigen Abtrennung dieser Aditamenta von dem wertvolleren Hauptbestandteil der Sammlung, etwas mehr Mut zu einschneidenderen Maßnahmen nicht geschadet: Es konnte für den Katalog nur von Vorteil sein, wenn die eben erwähnten Stücke oder — um noch ein weiteres herauszugreifen — das „Potpourri tiré de l'Opéra: Don Juan p. 1 Pfte. à 4 ms. par Sippel“ völlig fortgelassen oder nur in einem ganz kurz gehaltenen Sammeleintrag festgehalten worden wären.

Alle diese Betrachtungen betreffen aber, wie gesagt, mehr die äußere Form als die eigentliche Substanz des Kataloges und brauchten allein noch nicht Anlaß zu ernsthafteren Bedenken gegen diese Veröffentlichung zu bieten. Sehr viel schwerer wiegt der Vorwurf, den man dem Hrsg. leider nicht ersparen kann, daß er die vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel keinesfalls ausgenutzt hat. Schon bei einem flüchtigen Blick auf die angezogene Literatur (S. X—XI) wundert man sich über deren Qualität und Auswahl. C. F. Beckers „Tonkünstler“ und der „Mendel-Reißmann“ in Ehren und zugegeben, daß ab und zu dort etwas zu finden ist, was bei Walther, Mattheson, Gerber, Eitner, Riemann, Altmann und Moser nicht oder nicht mehr steht — sie im Literatur-Verzeichnis besonders nam-

haft zu machen, setzt in Verwunderung. Und warum ist vom Köchel-Verzeichnis ausgerechnet die 1. Auflage von 1862 herangezogen worden, nachdem das Buch 1937 in 3. Auflage und durch Einstein erst zu einem wissenschaftlich stichhaltigen Werk herangereift ist? (Die Kenntnis von der neuen, abermals bereicherten Ausgabe von 1947 konnte nicht unbedingt verlangt werden.) Zu welchen Folgen diese Vernachlässigung neuerer wissenschaftlicher Hilfsmittel führt, zeigt die falsche Zuordnung der Klaviersonate in c-moll auf S. 259 (KV Anh. IV, Nr. 204, jetzt 284a), die nicht von Mozart, sondern von Anton Eberl stammt.

Statt C. F. Becker und Mendel hätte man aber die grundlegenden Werke von Wackernagel und Zahn, sowie das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik (Göttingen 1935 ff.) erwartet. Daß diese auch zu der Ausarbeitung des Kataloges nicht oder kaum merkbar hinzugezogen wurden, ist freilich unbegreiflich. Welter hat sich damit der Vorteile bereits geleisteter wissenschaftlicher Arbeit begeben und stellt den Benutzer seines Kataloges damit vor die fatale Aufgabe, alles das nachzusehen und nachzuarbeiten, was eigentlich in seinem Katalog enthalten sein mußte. Einige Beispiele: Auf S. 149 sind zwei Handschriften mit einem Choral und einer Motette von Bodenschatz verzeichnet. Es handelt sich um zwei Sätze aus den 1608 gedruckten „*Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum*“, genaue Titelangabe und Beschreibung bei Zahn („Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder...“ 1888—93) Bd. VI, Nr. 392. Auf S. 20 ist die stets notwendige annäherungsweise Datierung der „Choral-Melodien“ von Heinrich Enckhausen unterblieben. Bei Zahn V, Nr. 400, hätte mühelos der Druck der 1. Auflage vom Jahre

1876 festgestellt werden können. — Ebenso konnte auf S. 31 f. der fehlende Druckort mit Erscheinungsjahr bei den geistlichen Arien von Scherer bis Ahle ergänzt werden. Zahn gibt a. a. O., S. 430 und VI, Nr. 683, eine ganz ausführliche Beschreibung. Welche Mühe wäre dem Benutzer erspart geblieben, wenn lediglich die Stellen bei Zahn in einer Klammer angefügt worden wären! Dasselbe gilt für den Choral „Was mein Gott will“ (S. 43), der bei Zahn IV, Nr. 7568 ebenso steht und Joachim Magdeburgs „Christlichen und Tröstlichen Tischgesängen“ von 1572 entnommen zu sein scheint, und für noch eine ganze Reihe anderer Nummern, die hier aufzuzählen zu weit führen würde.

Zu der Ignorierung wichtigster bibliographischer Hilfsmittel gesellt sich sodann die Nichtbeachtung gedruckter Ausgaben. Wie dem Verf. des Kataloges ein ganzer Denkmälerband mit Werken von Matthias Weckmann (Landschaftsdenkmale, Schleswig-Holstein, Bd. 4, 1942, hrsg. von Gerhard Ilgner) hat entgehen können, ist kaum verständlich. Er hätte sich viel Mühe und den Herausgebern Kosten ersparen können, denn alle Notenbeispiele von Seite 319—322 wären mit einem kleinen Hinweis auf den Weckmann-Band zu ersetzen gewesen. Nebenbei bemerkt, passierte auf Seite 319/20 ein Zählfehler von der 5. zur 6. Sonate (Beispiel Nr. 1314 doppelt!), der sich auf die weitere Zählung durch eine Verschiebung der Notenbeispiele auswirkt. Auch die Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso ist nicht zu Rate gezogen worden. Referent machte sich nicht die Mühe, sämtliche Nummern nachzuprüfen. Bei Stichproben stellte er lediglich fest, daß Nr. 1076 (Kat. S. 233) in Bd. XV (S. 13 ff.) und Nr. 1079 in Bd. XI (S. 156 ff.) gedruckt vorliegen. Auch die beiden von Guido Adler herausgegebenen Bände „Musikali-

sche Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.“ sind dem Katalogverf. offenbar nicht bekannt. Sonst hätte er sich auf S. 177 das Thema 897, das übrigens gleichfalls nicht an der richtigen Stelle steht, mit einem kurzen Hinweis auf den Neudruck in Bd. I, S. 17 der genannten Veröffentlichung ersparen können.

Daß bei einer solchen Arbeitsweise das große Kapitel „Anonymi“ (S. 37 bis 130) nicht eben gut ausfallen konnte, liegt auf der Hand. Beispiele: Goethes Mignon-Lied („Kennst du das Land“) ist nicht weniger als 36mal vertont worden. Es lag immerhin nahe, daß die S. 39 aufgeführte „Aria“ eine von diesen 36 Vertonungen sein würde. Ein Blick in Friedländers 1. Band (Weimar, Goethe-Gesellschaft 1896) hätte genügt, um den Verf. Johann Friedrich Reichardt und dazu Wissenswertes über diese Komposition festzustellen. Auch das Lied „Freudvoll und leidvoll“ (Kat. S. 52) hätte mit der gleichen Veröffentlichung identifiziert werden können. Dasselbe Bild zeigt sich bei den Opern (S. 69). Am merkwürdigsten mutet dort an, daß die Oper „Alceste“ unter den anonymen Werken in folgender Form steht: „Alceste von Wieland und Schweitzer“ und einige Zeilen tiefer als Zusatz des Hrsg.: „Nicht von Gluck“. — Daß der Komponist der „Nina“, die übrigens mehrfach vertont wurde, und der „Müllerin“ (La molinara) Paisiello ist und daß „Das Sonnenfest der Braminen“ und „Das Sonntagskind“ von Wenzel Müller stammen, ist mühelos dem Riemannschen Opernhandbuch zu entnehmen. Auch in den anderen Abschnitten, besonders in den mit „Choral“, „Hymne“, „Motette“, „Orgelchoral“ bezeichneten, lassen sich noch manche Stücke identifizieren. (Vgl. zu S. 42 „Puer natus“ Zahn I, Nr. 192b, ebenda zu „Von Gott will ich

nicht lassen“ Zahn III, Nr. 5264b, auf S. 63 „Hat's Gott versehn“ mit Zahn I, Nr. 445 und VI, Nr. 336, auf S. 70 den Orgelchoral „Ach Gott vom Himmel“, der möglicherweise von dem Lüneburger Organisten Johann Stephan(i) komponiert ist (vgl. Ritter, Nr. 73) und auf S. 71 „Allein Gott in der Höh“, das vermutlich von dem Lüneburger Kantor Heinrich Dedekind (s. Ritter, Nr. 72) herrührt.)

Leider ist die Unsicherheit für den Benutzer des Katalogs so groß, daß er eigentlich bei jedem zweiten oder dritten Eintrag erst einmal zweifeln und nachforschen möchte. Und das läuft nun freilich den oben skizzierten Anforderungen an einen Katalog einer Musiksammlung zuwider. Bleibt nur der Trost, daß von der wertvollen Lüneburger Ratsbibliothek nunmehr überhaupt ein Verzeichnis vorliegt. Man wird sich daran gewöhnen müssen, sich seinen Inhalt vor dem Genuß erst etwas zuzubereiten. Wolfgang Schmieder

Journal of the International Folk Music Council, Volume 3, 1951. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., IV, 137 S., 2 Bl. Abb.

Die dritte Konferenz des International Folk Music Council fand vom 17. bis 21. Juli 1950 in Bloomington, Indiana (USA), statt. Naturgemäß waren entsprechend der Lage des Tagungsortes nur wenige Europäer erschienen, so daß hauptsächlich amerikanische Folkloristen sich zum Wort meldeten. Sie lieferten damit auch in dem als Kongreßbericht herausgegebenen 3. Band des Journal unter den 29 (ausschließlich in englischer Sprache geschriebenen) Abhandlungen die meisten Beiträge. Diese ergeben einen aufschlußreichen Querschnitt durch die gegenwärtigen Bemühungen, die bezeichnend sind für die in den USA betriebene folkloristische Arbeit. Greift man einige

charakteristische Referate heraus, so wird evident, daß in diesem internationalen Schmelztiegel die scharfe Unterscheidung von Volks- und Völkerkunde nicht mehr angängig ist, sondern der Verzahnung beider Forschungsgebiete Rechnung getragen werden muß. Alle Völker sind mehr oder weniger in den Weltverkehr eingewoben und werden Teil einer großen Mischbevölkerung. Es mischen sich nicht nur die verschiedensten europäischen Nationalstile, sondern auch Relikte der Eingeborenenbevölkerung sowie der unterwandernden schwarzhäutigen Naturvölkerschaften. Demnach ist es Aufgabe der amerikanischen Folklore, sowohl die einzelnen Stile in ihren ursprünglichen Besonderheiten und Eigenheiten zu erfassen, als auch der wechselseitigen Einwirkung aufeinander nachzugehen. Ähnliche Prozesse spielen sich in Palästina, Indien und anderen Teilen der Welt ab. Die bisherigen methodischen Trennungen reichen vor allem dann nicht aus, wenn man bestrebt ist, systematische und vergleichend-historische Studien zu betreiben. Dieses Vorhaben scheint jedoch, nach den Referaten zu urteilen, einstweilen in der amerikanischen Forschung noch nicht zentral vorzuliegen, da fast alle Beiträge soziographische, gegenwartkundlich-realistische Darstellungen über Volkslieder und -tänze bei Indianern, Eingewanderten und noch z. Zt. Einwandernden geben. Folkloristik als Gattungsgeschichte ist ein übergreifender Forschungszweig mit offenen Grenzen; insonderheit die vergleichende Liedforschung, wie sie seit geraumer Zeit in Deutschland betrieben wird, ist auf dem Wege, über zu enge räumliche und zeitliche Grenzen hinauszugreifen.

Besonders wertvoll sind Erkundungen über Wandel und Wanderungen des Volksliedes bei Heimatvertrie-

benen (z. B. J. B a l y s, Lithuanian folk songs in the United States, S. 67 ff.) und in Staaten, die sich nach dem Kriege stark gewandelt haben (A. L o r d, Yugoslav epic folk poetry, S. 57 ff.). Der aufgeschlossene Blick gegenüber der Vielfalt des Objekts ist bemerkenswert. Mehrere landschaftliche Sondertraditionen innerhalb der amerikanischen Staaten zeichnen sich deutlich ab und zeigen, wie aus dem Vielerlei manches Eigenartige auch noch in der Neuzeit erwachsen kann. Demgegenüber sind einige Referate über grundsätzliche Fragen der Volksliedkunde weniger überzeugend und weiterführend. Namentlich in bezug auf die Erforschung von Liedtypen und melodischen Verwandtschaftsverhältnissen scheint der rechte Weg noch nicht gefunden zu sein (vgl. z. B. S. 44 ff.). Auffällig ist die für unser Gefühl zu häufige Anwendung des Terminus Soziologie, welcher mehrfach gebraucht wird, wo eigentlich Soziographie oder Sozialgeschichte gemeint ist. — Zwei Beiträge über die Authentizität der Volksmusik von A. S a y g u n und M. K a r p e l e s setzen die Behandlung eines Themas fort, das bereits des öfteren im Kreise des Council erörtert wurde.

Manchen, aus praktischer Feldarbeit erwachsenen Schilderungen ist zu entnehmen, daß nicht nur viel Volksgut rapide ausstirbt und nur noch in schwachen Relikten vorhanden ist, sondern daß sich auch Neubildungen eigener Art abzeichnen, die vielleicht im Laufe der Zeit stark genug sind, um stiltragend und stilbildend zu wirken (vgl. A. K a u f m a n, Indigenous and imported elements in the new folk dance in Israel, S. 56: „The process of creation is in full swing“).

Schließlich sei noch eine Erfindung erwähnt, die mehr ins Gebiet der Technik überführt. C. S e e g e r beschreibt S. 103 ff. „An instantaneous

music notator“, der künftig Musikaufzeichnungen in Noten durch oszillographische Notierung ersetzen soll. Dieser Apparat wird für volkskundliche Forschungen nur in Grenzfällen brauchbar sein, zumal er in der Wiedergabe keineswegs dem Gegenstand angemessen erscheint. Wir suchen als Volks- und Völkerkundler die lebendige Gestalt zu verstehen und sind bemüht, unsere Notenschrift so auszubauen, daß sie möglichst viel an melodischen und rhythmischen Feinheiten, Vortragseigenheiten usw. festzuhalten imstande ist.

Eine reichhaltige Umschau über Institute, Bücher, Periodika und Schallplatten aus aller Welt beschließt die Jahressgabe des Council.

Walter Salmen

Arnold Schering: Vom musikalischen Kunstwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. 2. Aufl. Leipzig, Köhler & Amelang 1951. 295 S.

Etwas verspätet, natürlich durch die Zeitumstände bedingt, rundet sich die schon zu seinen Lebzeiten begonnene Sammlung von A. Scherings Aufsätzen mit einem vierten Band zum stattlichen Ganzen. Nun liegt auch dieser Teil seines Vermächnisses vor und reiht sich würdig den gesammelten Aufsätzen eines Kretzschmar, Abert und anderer an. Noch mehr als bei ihnen bedeutet ein solches Unternehmen nicht nur eine praktische äußere Maßnahme, um Zerstreutes zusammenzubringen und mühsames Nachschlagen an vielen Stellen zu ersparen, jeder der Bände von Scherings gesammelten Aufsätzen, auch der vorliegende vierte, bildet ein in sich geschlossenes, aber doch wieder auf eine höhere Einheit bezogenes „Credo seiner Musikanschauung“, wie der Herausgeber Fr. Blume insbesondere den Aufsatz „Musikalische Symbolkunde“ (Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 42, 1936) nennen möchte. Wer je

die Gedankenfülle und starke Anregungskraft Scheringscher Aufsätze aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters verspürt hat, von denen hier noch einmal neun vereinigt sind, wird den Band dankbar entgegennehmen.

Willi Kahl

Hans Dünnebeil: Schrifttum über Carl Maria von Weber. 3. erneut verm. Aufl. Berlin, Dünnebeil 1947. 55 Seiten.

Hans Dünnebeil: C. M. von Weber. Verzeichnis seiner Kompositionen. 2. Aufl. Berlin, Dünnebeil 1947. 36 Seiten.

Als Zusammenfassung überholt das schon in 3. Auflage vorliegende Schrifttumsverzeichnis zweifellos alle bisherigen Ansätze zu einer Weber-Bibliographie. Die Titeldarbietung ist gewissenhaft und zweckdienlich, wenn sich auch aufnahmetechnisch einiges vereinfachen ließe. Für eine spätere Auflage wäre zu erwägen, ob die ausländische Literatur von der deutschen getrennt bleiben und ob nicht vielleicht das Schrifttum über die einzelnen Werke ausgegliedert werden sollte. Auch ein das Ganze umfassendes Verfasserregister würde sich empfehlen. Das Schauspiel „Die Gegenkaiser“ von Jovialis (S. 14, übrigens Pseudonym für Karl Moritz Rapp) gehört doch wohl in die Gruppe „Romane, Novellen usw. über C. M. von Weber“, S. 51. Anzuschließen wäre vielleicht noch mein Beitrag „Karl Maria von Webers Freischütz“ in „Vom deutschen Geistesleben. Deutsche Prosa aus zwei Jahrhunderten“, 1931, S. 93—98.

Das Werkverzeichnis des gleichen Verf. will, anders als F. W. Jähns' bekannter, immer noch unentbehrlicher Katalog, nur dem „täglichen Gebrauch“ dienen. Indem es die vielen Inedita berücksichtigt, die L. Hirschberg 1926 in seinem „Reliquien-schrein“ vorlegte, ist es aber auch eine

nützliche Ergänzung zum alten Jähns. Dünnebeil ordnet die Werke zunächst systematisch, dann nach ihren Opuszahlen, erschließt sie in einem alphabetischen Register ihrer Titel und zuletzt die Gesangwerke nach ihren Überschriften und Titeln. Das alles sichert dem Verzeichnis einen hohen praktischen Gebrauchswert.

Willi Kahl

Alexander Weinmann: Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Joseph Lanner sowie Listen der Plattennummern der Originalausgaben für alle Besetzungen. Ein bibliographischer Behelf. Wien, Leuen-Verlag (1948). 31 S. (Weinmann: Beiträge z. Geschichte d. Alt-Wiener Musikverlages. R. 1, F. 1.)

Es ist das bleibende Verdienst O. E. Deutschs, unter den musikbibliographischen Fragen, die alle Arbeit unseres Faches in den letzten Jahrzehnten zusehends mehr bedrängten, die leider aber auch heute noch vielfach aus einer Art Randstellung nicht heraustreten wollen, das Kernproblem der bibliographischen Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker mit einer aus reichsten Erfahrungen gesammelten Sachkenntnis und mit der ganzen Leidenschaft des Bibliographen herausgestellt zu haben. Zu seinem programmatischen Vortrag auf dem Kongreß der Wiener Beethoven-Zentenarfeier 1927 (Kongreßbericht, S. 268 ff.) konnte er damals eine schon zu früherer Gelegenheit erschienene Bibliographie der Originalausgaben von Schuberts Goetheliedern vorlegen, aus der man bis in die letzten Feinheiten ablesen kann, welche Ansprüche eine derartige Katalogisierungsarbeit stellen muß. Von solchen Zielen ist die vorliegende Schrift natürlich noch weit entfernt. Sie will ja ausdrücklich auch nur ein vorläufiger Behelf sein. Und daß sie nun einmal sich nicht im Bereich der hohen klassischen Musik, sondern der

Wiener Tanzmusik des 19. Jhs. bewegt, kann ihre Bedeutung nicht mindern. Gerade hier wird ja die ganze Problematik klar, die auf die Dauer die bibliographische Erfassung von Originalausgaben überhaupt zu einer unabweislichen Notwendigkeit machen muß, mehr noch als bei Werken der Klassiker die Gefahr zunehmenden Verlustes durch die gesteigerte Abnutzung eben als Gebrauchsmusik im wahrsten Sinne des Wortes. Wenn man bedenkt, wieviel tatsächlich oder vorgeblich Verlorenes an klassischem Musikgut aus öffentlichem Besitz im Laufe der Jahrzehnte bereits leichtfertig durch billige Neudrucke ersetzt werden konnte, weil die verlorenen Originalausgaben nie als solche in ihrer Bedeutung erkannt und entsprechend gesichert waren, so mag man leicht entsprechende Schlüsse auf die Lage ziehen können, der sich das weite Gebiet der Tanzmusik ausgesetzt sah, das ja immer wieder doch auch von der Forschung als Material beansprucht wurde.

W. beschränkt sich in übersichtlicher Listenanordnung auf eine Zusammenstellung der Originalausgaben der Werke Lanners nach Verlegern, opus-Zahlen, Besetzungen und den so wichtigen Plattennummern mit gekürzten, aber möglichst wortgetreuen Titelangaben. Das mag, wie gesagt, gegenüber Titelaufnahmen im Sinne der Forderungen Deutschs wenig sein, ist aber für ein immerhin recht umfangreiches Gebiet doch schon sehr viel und sicher ein schöner Anfang, dem man mit den schon angekündigten weiteren Arbeiten über Johann Strauß (Vater), Ziehrer und Fahrbach einen glücklichen Fortgang wünschen möchte. Wiener Bibliotheken, eigene und andere Privatsammlungen waren die Fundorte für das mit größtem Fleiß zusammengetragene Material.

Willi Kahl

Johann Joseph Fux, Werke für Tasteninstrumente, bearbeitet von Erich Schenk. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 85. XVII, 59 Seiten. Österreichischer Bundesverl., Wien 1947.

Denkmäler alten Stils sind in unseren Zeiten zu lebhaft umworbenen Wunschgebilden geworden, denen innerhalb der deutschen Grenzen bisher trotz aller Bemühungen noch keine Verwirklichung zuteil werden konnte. Um so höhere Anerkennung und Bewunderung verdient es, daß das kleine und schwer um seine Existenz ringende Österreich Mut und Kraft aufzubringen vermochte, um eine alte Tradition — ein Ruhmesblatt der österreichischen Musikwissenschaft — zu erneuern, und daß die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ die Mittel bereitstellen konnte, um die Reihe der von Guido Adler 1888 begründeten und 1894 mit ihrem ersten Band ans Licht getretenen „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ fortzusetzen. Bis zum Jahre 1938 waren in dieser hochberühmten Denkmälerserie 83 Bände vorgelegt worden, deren Inhalt sich nicht nur auf die Werke gebürtiger Österreicher oder Nicht-Österreicher, die in Österreich wirkten, beschränkt, sondern die gesamte Musiküberlieferung Österreichs von den frühen Zeiten des 14. und 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1850 berücksichtigt hat. Die DTÖ wurden damit zu einem Spiegel europäischen Musikschaffens, wie es sich an den einzelnen österreichischen Kulturstätten niederschlug. In der Zeit des „Anschlusses“ wurden diese universalen Ziele auf das Landschaftsmäßig-Lokale eingeengt. Und wenn sich auch die nach 1945 neu zusammengesetzte „Leitende Kommission“ der Gesellschaft zu dem 1941 erschienenen einzigen Band jener Ära (Wiener Lautenmusik) heute

noch ausdrücklich bekennt, so empfindet sie die Jahre von 1938—45 doch als ein zwangsweises Abrücken von der alten Linie, zu der sie nun um so entschiedener wieder zurückkehrt.

Der vorliegende 85. Band bedeutet auch insofern einen Neuanfang bzw. ein Zurückgreifen auf die ersten Anfänge, als er Werke von J. J. Fux, der zentralen österreichischen Musikerpersönlichkeit des frühen 18. Jh., darbietet, der die DTÖ vor mehr als einem halben Jahrhundert eröffnet hat. Erich Schenk, der neue Leiter der Publikation und Bearbeiter dieses Bandes, beleuchtet Fux, der in mehreren Bänden der alten DTÖ bereits als Kirchen- und Opernkomponist sowie als Autor von Ensembleinstrumentalmusik in Erscheinung getreten war, von einer neuen, bisher völlig unbeachteten Seite: als Schöpfer von Musik für Tasteninstrumente. Er umreißt zunächst in einem instruktiven Vorwort die in Betracht kommenden Werke und erläutert sie auf dem Hintergrund der allgemein stilgeschichtlichen Lage. Es handelt sich um 7 Sonaten, die man sowohl für Orgel als auch für Cembalo in Anspruch nehmen darf. (Daß es sich nur um „Orgelgebrauchsmusik“ handelt, wie der Herausgeber annimmt, läßt sich durch nichts belegen.) Zu den Sonaten gesellen sich — nun ausschließlich für Cembalo — 3 „Einzelstücke“: Ciaconna, Harpeggio e Fuga und eine kurze Aria passaggiata, sowie 6 Suiten und 12 Menuette.

Die Bedeutung dieser Fuxschen Musik für Tasteninstrumente ist darin zu erblicken, daß durch sie das Bild der Persönlichkeit bemerkenswert ergänzt und weiterhin eine Brücke geschlagen wird von der älteren Klavier- und Orgelmusik der Froberger, Poglietti, Richter zu der jüngeren eines Gottlieb Muffat. Freilich wird die Freude über diesen Zuwachs von Musik für Tasteninstrumente aus der

Feder des berühmten Kontrapunktikers nicht unwesentlich getrübt durch die Erkenntnis, daß ein Großteil dieser Kompositionen — die Sonaten nämlich — auch in der Fassung für Trio und Quadro existieren (über sie hat A. Ließ in seiner Abhandlung „Die Triosonaten von J. J. Fux“, 1940, ausführlich berichtet) und daß wahrscheinlich die Klanggestalt als Ensemblesmusik den zeitlichen Vorrang vor der für Tasteninstrumente besitzt. Das bedeutet: es handelt sich bei den 7 Sonaten um keine originale Musik für Orgel und Cembalo, vergleichbar etwa den Kuhnauschen Klaviersonaten, die zwar die Triosonate nachahmen, aber keine Transkriptionen sind, sondern lediglich das Prinzip der Ensemblesonate auf das Klavier übertragen und je länger desto mehr eigene Wege gehen. Die Fuxschen Sonaten sind vielmehr Bearbeitungen, d. h. Transkriptionen, die an manchen Stellen (z. B. Sonate IV Satz 2 Takt 22 ff. oder Sonate VI Satz 1 Takt 10 ff.) geradezu gegen das Tasteninstrument geschrieben sind und deutlich Streicherstil bzw. Triosatz ausprägen, d. h. ihre primäre Bestimmung für Ensemblebesetzung verraten. Die Werke illustrieren somit das auch für den Spätbarock noch gültige Prinzip der Auswechselbarkeit der Instrumente, obwohl der stilistische Befund dem Instrumentensemble den Vorzug vor dem Tasteninstrument gibt.

Der trefflichen Charakterisierung der Sonaten durch den Herausgeber kann man weitgehend beipflichten, wenn auch beispielsweise die motivisch-thematischen Beziehungen, die der Herausgeber sieht (S. XII), bei aller prinzipiellen Anerkennung derartiger Zusammenhänge, nicht immer überzeugen. Auch dürfte es zu viel verlangt sein, die „innere Aufgewühltheit des Sturms und Drangs eines Ph. E. Bach“ aus dem Beginn der

6. Sonate herauszuhören. Das ist barocke Toccatenstilistik, die bei Buxtehude und dem jungen Bach noch wesentlich „stürmischer“ wirkt als hier bei Fux. Wenn schließlich Schenk (S. XVI) noch behauptet, die „reiche Ornamentik“ dieser Sonaten könne „als sehr aufschlußreich zur stilistisch einwandfreien Wiedergabe Fuxscher Kammermusik herangezogen werden“, und dabei einen Vergleich der Ecksätze der 7. Sonate mit der Ensemblefassung bei Ließ (a. a. O. Anhang S. 25 ff.) empfiehlt, so muß dazu gesagt werden, daß sich beide Fassungen hinsichtlich des Maßes an Ornamentik kaum voneinander unterscheiden und daß es außerdem fraglich ist, ob man eine klavieristische Ornamentik ohne weiteres auf Ensemblesmusik übertragen kann und darf.

Unter den „Drei Einzelstücken“ fesselt vor allem die weiträumig angelegte Ciaconna, deren Thematik der Herausgeber als einen Abkömmling alter Ciaconna-, Bergamasca- und Romanescabässe erläutert und deren dreiteilige Großform (über 33 Variationen hinweg) er überzeugend darlegt. Von besonderem Interesse sind schließlich die Suiten und die Menuette. Mögen die Sonaten in das 2. und 3. Jahrzehnt des 18. Jh. fallen, so stellen die vier Cembalosuiten offenbar Alterswerke dar, die Fux in den 1730er Jahren schuf, kurz vor dem Erscheinen der bedeutenden Suitensammlung „Componimenti musicali“ seines Schülers Gottlieb Muffat (um 1739). Der Herausgeber charakterisiert den Suitenkomponisten Fux als Mittler zwischen Couperin bzw. seinem deutschen Zeitgenossen J. K. F. Fischer und Gottlieb Muffat, dem „Vollender der barocken Suite“, wobei das Gemeinsame mit Couperin auf der einen und Muffat auf der anderen Seite nicht nur in melodischen Analogien (die Schenk auch hier nicht

immer überzeugend aufspürt), sondern (einleuchtender) auch in prinzipiellen Gestaltungsweisen gesucht wird. Die „licentiöse Schreibart“, gegen die der Verfasser des „Gradus ad Parnassum“ in anderem Zusammenhang wettete, hat hier bei dem Kontrapunktgewaltigen selbst schon in manchen Tänzen (melodisch und satztechnisch) gewisse Spuren vorausgeworfen. Von einer reizvoll-volks-tümlichen Seite zeigt sich Fux in den 12 Menuetten, die der Herausgeber als geschlossenen Zyklus nachzuweisen vermag. Besonders fesselnd ist hier die Verwandlung des höfischen Menuetts in den anmutigen Ländler und vitalen „Deutschen“. Man glaubt hier gelegentlich in der Umgebung von J. Stamitz zu sein.

Die Quellenvorlagen entstammen teils der Berliner St.-B., teils der Wiener NB und schließlich der Bibliothek des Wiener Minoritenklosters, wo Schenk verschiedene, Köchel entgangene Hss. der 7 Sonaten, der Ciaconna und der 12 Menuette fand. Auf einen Lesartenvergleich in einem spezifizierten Revisionsbericht mußte bei diesem ersten Nachkriegsband noch verzichtet werden. Doch machen Herausgabe und Ausstattung, von einigen Schönheitsfehlern abgesehen, den Eindruck der Zuverlässigkeit und Sorgfalt.

Rudolf Gerber

Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert, bearbeitet von Walter Senn. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 86. XV, 83 Seiten. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1949.

Das in Abhandlungen und Neuauflagen einst so lebhaft umstrittene Problem „Wien—Mannheim—Italien“ als Ausgangspunkt und Grundlage für die Erkenntnis des klassischen Stils findet hier einen späten Nachhall. W. Senn konnte bei seinen Forschungen zur Tiroler Musikgeschichte,

in die das ertragreiche Vorwort zu seinem Denkmälerband einen ersten Einblick gewährt, verschiedene Tatsachen von historischer Tragweite teils neu entdecken, teils zurecht-rücken, in jedem Falle aber sinn-gemäß auswerten. Im Mittelpunkt steht hierbei die Erkenntnis, daß Innsbruck, die Hauptstadt des alten Herzogtums Tirol, in musikalischer Hinsicht auch im 18. Jahrhundert noch eine beachtliche Rolle spielte und daß der Musikgeist des Tiroler Menschen-schlages noch ungebrochen war. Dies ist einmal daran zu erkennen, daß die alte „kaiserliche Hofmusik“ noch bis 1748, wenn auch mehr dem Namen nach, fortbestand und daß daneben der von 1704—1717 in Innsbruck residierende Statthalter Herzog Karl Philipp von der Pfalz-Neuburg seine Privatkanzelle ausbaute und damit dem Innsbrucker Musikleben einen beachtlichen Auftrieb gab. Andererseits ist es die über das ganze Jahrhundert hin sich erstreckende intensive Musikpflege in den Tiroler Klöstern, die beredt von der Tiroler Musikbegeisterung und musikalischen Schaffenskraft zeugt. Aus dieser Umgebung stammen auch im wesentlichen die Werke, die der Herausgeber in dem vorliegenden Band vereinigt. Bevor hier einzelnes hervorgehoben werden soll, muß auf den höchst bedeutsamen Zusammenhang zwischen Innsbruck und Mannheim aufmerksam gemacht werden, den der Herausgeber in seinem Vorwort erläutert.

Wie schon erwähnt, errichtete Herzog Karl Philipp in Innsbruck eine Hofmusik von beträchtlichen Ausmaßen. Als nun der Herzog im Jahre 1717 die Regierung seiner pfälzischen Erblande in Heidelberg, kurz darauf in Mannheim antrat, nahm er die Innsbrucker Kapelle mit und legte dadurch den Grundstein zum späteren Mannheimer Orchester, wie es unter

J. Stamitz und seinen Nachfolgern internationalen Ruhm gewann. Eine große Zahl der bis 1717 in Innsbruck angestellten Musiker läßt sich in dem ersten erhaltenen Mannheimer Hofkapellstatus von 1723 nachweisen. Man kann geradezu sagen, daß das Mannheimer Orchester in Innsbruck seine Gründung erlebte. Und Senn kann ohne Übertreibung feststellen, daß die tirolische Hauptstadt „den Boden für die ‚Vor-Mannheimer‘ bereitet und ihnen den Geist tirolisch-österreichischer Musiktradition nach Mannheim mitgegeben“ hat. Auch späterhin bestand zwischen Mannheim und Innsbruck eine enge Verbindung und ein lebendiger Austausch, der u. a. darin zum Ausdruck kam, daß die Kompositionen der Mannheimer im prägnanten Sinne (seit J. Stamitz) in besonders großem Umfange von den Tiroler Klöstern (vor allem Stams) erworben wurden, wo sie heute noch erhalten sind. Wir müssen somit in Zukunft 3 Schichten der „Mannheimer“ unterscheiden: eine tirolisch-vorderösterreichisch bestimmte (1717 bis ca. 1740), eine böhmische mit dem Auftreten von J. Stamitz und seiner Landsleute in Mannheim (ca. 1742—1760) und als jüngste Schicht eine in Mannheim selbst gewachsene (seit 1760). Von den Vertretern der älteren Gruppe sind keine Kompositionen erhalten bzw. noch nicht aufgefunden, doch klingt der hier lebendige tirolische Musikgeist in den Werken jener Tiroler Kleinmeister der 2. Jahrhunderthälfte weiter, auf deren Bedeutung für die Tiroler Klöster bereits hingewiesen wurde. Der hier zur Rede stehende Denkmälerband enthält aus diesem Umkreis einige Symphonien und symphonieartige Werke, die bisher völlig unbekannt waren, wie auch über ihre Verfasser nur lückenhafte oder gar keine Daten im Umlauf sind.

An erster Stelle veröffentlichte W. Senn eine „Partita“ des bei Augsburg gebürtigen Innsbrucker Hoforganisten Georg Paul Falk (ca. 1720—1778). Hinter dem viersätzigen Werk aus der Zeit um 1755 verbirgt sich eine regelrechte Symphonie, die in formaler Hinsicht (wie die meisten dieser Werke) über den konventionellen Rahmen nicht hinausreicht, thematisch und ausdrucksmäßig hingegen eine betont süddeutsche Frische und Beschwingtheit und bajuvarisch-alpine Volkstümlichkeit aufklingen läßt (besonders im Menuett und Finales, die den vitalen Schwung einer Stamitzschen Symphonie ahnen lassen). Umfangreicher ist das Schaffen des Südtirolers Johann Elias Sylva (1716—1798), der ebenfalls in Innsbruck als Pfarrorganist wirkte, dessen hier veröffentlichte D-dur-Symphonie (in 3 Sätzen) jedoch anspruchsloser ist und hinter den übrigen Werken des Bandes sichtlich zurücksteht. An weiteren Komponisten sind vertreten: der aus Altötting stammende Franz Sebastian Haindl (1727—1812), der nur vorübergehend in Innsbruck, in der Hauptsache in München und zuletzt in Passau wirkte, ferner der aus Meran gebürtige Pater Nonnosus (Baptist) Madlseder (1730—1797), der Lehrer von Kaspar Ett und einflußreiche Gestalter klösterlichen Musiklebens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowie schließlich der Südtiroler Stefan Paluselli (1748 bis 1805), der „Hauskomponist“ des Stiftes Stams. Während die erstgenannten Musiker Falk, Sylva und Haindl besuchsweise kürzer oder länger in Stams weilten, wirkte Paluselli zeitlebens dort und deckte durch zahlreiche Kompositionen verschiedenster Art den Musikbedarf seines musizierfreudigen Klosters. Unter ihren Werken sind besonders anziehend die schwungvolle D-dur-Symphonie von Madlseder mit ihrem

konzertant aufgelockerten Tonsatz und einer schmissig-volkstümlichen Thematik, sowie das fünfsätziges F-dur-Divertimento von Paluselli mit der feingliedrig-kammermusikalischen, auf die Mozartnachfolge deutenden Satzstruktur, das aber gelegentlich (so in der kantablen Episode des 1. Satzes, T. 5) in bedenklicher Weise bereits die sentimentale Ausdruckssphäre der alpinen Zithermelodik à la Tyrolienne streift.

Der Herausgeber hat die Werke sorgfältig betreut, ihnen einen schlicht ausgesetzten B. c. beigegeben (abgesehen von dem Divertimento von Paluselli, das ihn entbehren kann), und in einem ebenso kurzen wie gehaltvollen Revisionsbericht die Quellenlage gekennzeichnet. Man wird ihm dankbar dafür sein müssen, daß er mit dieser Auslese die Bedeutung einer alten Musiklandschaft in ihrem späten Entwicklungsstadium aufgewiesen und zugleich ihre Funktion im Bereich der vorklassischen Musik ins rechte Licht gestellt hat.

Rudolf Gerber

Capella, Meisterwerke mittelalterlicher Musik, Heft 1, hrsg. von Heinrich Bessler, Bärenreiter-Ausgabe 1711, Kassel 1950, 26 S.

Seit Jahrzehnten sind Musikwissenschaftler bestrebt, das Musikgut des Mittelalters in seiner vollen Breite aus der Vergessenheit wieder hervorzuholen und in zumeist wissenschaftlichen Publikationen zugänglich zu machen. Die Praxis versucht sich dieser Entwicklung so weit wie möglich anzuschließen und das Wertvollste dieser uns immer weniger vertraut werdenden Epochen wieder zum Erklingen zu bringen. Dem sind im Bereiche der mehrstimmigen Kunstmusik natürlich gewisse Grenzen gesetzt. Wenn man in Kreisen von Kennern und wissenschaftlich Interessierten für die Musik des 15. Jahrh. gelegentlich noch Verständnis auf-

bringt, so schwindet der unmittelbare Kontakt bei noch älteren Werken jedoch zusehends. Die Sammlung Capella H. 1 führt uns bis nahe an diese Schwelle heran. Die Musik um Dufay, vor allem nach 1430, ist in der Gesamtfaktur nach einiger Gewöhnung klanglich leichter zugänglich als solche, die vor den grundlegenden Neuerungen dieser Epoche entstanden ist. Es ist das besondere Verdienst des Herausgebers, daß er in diesem Eingangsheft Spitzenwerke der Zeit von Dunstable bis Josquin zusammengestellt hat, welche hervorragende Beispiele eines musikalischen Entwicklungsverlaufes sind, zu dem in entscheidenden Punkten Dunstable beigetragen hat. Es ist gewissermaßen eine Anthologie des mehrstimmigen Satzes bis zu Beginn des 16. Jahrh., in der sich das neuzeitliche klangliche Hören, die Verfeinerung und gehaltliche Durchdringung der Satztechnik deutlich abzeichnen. Beides: wissenschaftliche Publikation mit ausgezeichnetem Kommentar, wie praktische Ausgabe in heute üblicher Notierung sind hier bei angemessener Verkürzung der Notenwerte in vorbildlicher Weise verbunden.

Capella H. 1 enthält drei- und vierstimmige Singstücke alter Kapellmusik, deren „unvergängliche Lebenskraft für die Gegenwart“ nicht angezweifelt werden kann. Die mitgeteilten sechs Werke sind heute wie einst geistliches Chorgut für Kenner und Solisten, jedoch weniger für Massenbesetzung gedacht. Der trotz z. T. großen Spannungen und geräumlichen Anlagen intime, persönliche Charakter in der Linienführung und Satzgestaltung ist unverkennbar. Das natürlich Liedhafte, der vitale Dreierhythmus, klare Gliederung neben sinnvoller Deklamation und klanglicher Durchsichtigkeit sind die Merkmale, die uns das älteste Werk „Quam pulchra es“ von J. Dunstable leicht zugänglich machen.

Darauf folgen dreistimmige Stücke von Tournont und Obrecht als Repräsentanten einer anderen Generation und Herkunft. Den Mittelpunkt bildet die von Dufay komponierte Sterbemotette „Ave regina coelorum“ (1464), in der verschiedene im damaligen europäischen Zusammenwirken sich vermischende Sondertraditionen zur Synthese gekommen sind. Bemerkenswert ist die Schreibung des Namens „Dufay“, womit der Herausgeber entgegen der oft üblichen zweisilbigen Aussprache des Namens auf die dreisilbige hinweisen möchte. B. leitet das Wort vom lat. *fagetum* ab (S. 25), vgl. ferner die Verwebung des dreisilbigen Selbstzitats in dem Tropustext T. 94—96, sowie Haberl, Bausteine, S. 85 und Dufays Grabstein mit der Inschrift *G. du Fay*. Die großartige Steigerung des Schlußteiles ist schlechthin meisterhaft. Das Werk gehört zu den Spitzenleistungen abendländischer Polyphonie. Klanglich besonders auffallend ist die „Terzfreiheit“ mit anschließender Modulation von c-moll nach g-moll T. 85—92. Über ein Sanctus von H. Finck bis zu Josquins Motette „In pace“ aus dessen mittlerer Schaffenszeit läßt sich weiter die Entwicklung zur gewichtlos schwebenden, strömenden Polyphonie verfolgen, die alles Körpergefühl überformt und die Melodiegestalt in Linien aufgelöst hat.

Der Herausgeber beabsichtigt in den folgenden Heften neben Kultmusik und freien geistlichen Werken auch Sequenzen, Hymnen, polyphone Lieder etc., also Kirchliches wie Geselliges, aufzunehmen. Die Sammlung dürfte wohl, einmal abgeschlossen vorliegend, eine plastische Anschauung von dieser schöpferisch überaus reichen Zeit vermitteln. Außerdem wird diese B.s Buch „Bourdon und Fauxbourdon“ (Leipzig 1950) wirksam mit Beispielen illustrieren können.

Walter Salmen

Johann Wolfgang Franck: Weil, Jesu, ich in meinem Sinn. Kantate zum Bußtag für Alt, 2 Violinen, Violoncello und Orgel. Hrsg. von Walter Haacke. Edition Merseburger 920. Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Copyright 1949.

Die Herausgabe alter Musik wird, was einmal deutlich und zum Schutze der alten Meister gesagt sei, heute vielfach allzu leicht genommen. Diese Aufgabe erfordert nicht nur ein sicheres Gefühl für musikalische Qualitäten und gründliche musikhistorische Schulung, sondern vor allem auch wirkliche Vertrautheit mit dem Stoffgebiet des Objektes. Herausgeber, die weder die vorhandenen Quellen sorgfältig prüfen und vergleichen, noch die neueste Spezialliteratur eines Blickes würdigen, leisten — bei aller guten Absicht — der Praxis und der Wissenschaft, aber auch den Meistern der Vergangenheit keinen Dienst. Der Gedanke, aus den wenigen uns überlieferten kantatenartigen Arbeiten des bedeutenden Lied- und Opernkomponisten Franck eine bezeichnende Probe der Praxis zu erschließen, ist an sich durchaus zu begrüßen. Welchen Wert hat aber die Darbietung eines Torsos? Die Dissertation von Richard Klages über J. W. Franck (Hamburg 1937, i. b. S. 57 ff.) hätte den Herausgeber schnell darüber unterrichten können, daß die von ihm aus der Handschrift Mus. ms. 30 298 der ehem. Preußischen Staatsbibliothek geschöpfte Musik den zweiten Teil der Kantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ über ein Lied von Ringwaldt (Strophe 5 bis 8) bildet, während der erste Teil über die Strophen 1 bis 4 sich in Ms. Vogel 294 der Bibliothek Wolfenbüttel befindet. Beide Teile sind musikalisch fest miteinander verklammert durch eine choralartige Melodie. Ob die ermüdend lange und an die Singstimme erhebliche Anforderun-

gen stellende Musik sich für die heutige kirchenmusikalische Praxis besonders eignet, möchte ich stark bezweifeln, will das aber dahingestellt sein lassen. Sicher ist aber dem Kantatenschaffen Francks nicht mit der Darbietung eines Fragmentes gedient, das zudem keineswegs Francks Meisterleistungen angehört, sondern den Übergangsstil zwischen der Schützzeit und Bachs Epoche in einer nicht sonderlich ausgezeichneten Art repräsentiert. Die Musik enthält ein gediegenes Ritornell, einzelne ausdrucksvolle Arioso-Stellen, einen Cantus-firmus-Abschnitt und eine Schlußfuge, dagegen keine „Arien“ und kein Secco: noch keine Nummernkantate, sondern eine späte Spielart des Geistlichen Konzerts. Ein Übermaß von Sequenzen und die gelegentliche Verwendung von Trommelbässen drücken stark auf den Gesamteindruck. Mehr zu sagen, verbietet sich angesichts des Torsos. Bemerkenswert sei noch, daß an vielen Stellen *as* anstatt *a* zu lesen ist, so in der Singstimme T. 181, in der 1. Violine T. 283, in der 2. Violine T. 291 und 299 sowie im B. C. T. 189, 283, 303. Und schließlich bleiben für den wissenschaftlichen Benutzer nicht wenige Fragen in bezug auf die Unterscheidung von Original und Zutat bei den Vortragsanweisungen offen.

Helmuth Osthoff

Sethus Calvisius: Tricinia, herausg. von Paul Rubardt, Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1949.

Die musikalische Werkwelt des Thomaskantors Calvisius (1556—1615) ist bislang kaum zugänglich. Allein einige Einzelsätze sind auf Sammelbände verstreut. Dem Musikphilosophen und Musiktheoretiker Calvisius haben Sonderstudien gegolten; seinen universalen Fähigkeiten auf mathe-

matischem, historischem, sprachlichem Gebiet wurde oft Erwähnung getan. Dabei blieb es. Um so bemerkenswerter erscheint es, daß nun ein vollständiges musikalisches Werk dieses Universalgenies, das die längste Zeit seines schaffenden Lebens an die Kantorate von Schulpforta und St. Thomas band, geschlossen vorliegt. Für die Neuausgabe werden Wissenschaft und Praxis gleichermaßen dankbar sein.

Das Werk, das erstmals 1603 in Leipzig erschien, ist in seiner Entstehung mit der Lebensgeschichte seines Schöpfers eng verbunden. Calvisius hatte sich bei einem Unfall ein Beinleiden zugezogen. Auf dem Titel- und Widmungsblatt, das der Neuausgabe als Faksimile vorausgestellt ist, schreibt der Komponist: „In meinem langwierigen Lager und beschwerlichen Haußkreutz habe ich erheischender notturfft nach in dem lieben Psalter Trost gesucht und durch Gottes gnade reichlich gefunden. Darzu mir denn die Psalmen-gesenge Herrn D. Becceri Pastoris zu St. Niclas allhier besonders dienstlich gewesen.“ Dabei erinnert man sich, wie diese gleichen Nachdichtungen Cornelius Beckers kurze Zeit darauf Heinrich Schütz in der Trauer um den Verlust seiner Frau (1628) einen ähnlichen Dienst taten und umgekehrt. Calvisius fährt fort, daß er sein Werk den „Liebhabern zur vbung und lust“ verfaßt habe. Ursprüngliche Bestimmung und Art dieser Musik zielen also auf die geistliche Hausmusik, ähnlich wie Schütz seinen „Beckerschen Psalter“ von seiner Dresdener Kantorei zur Hausandacht singen ließ.

Auch die Widmung, die an einen Studienfreund gerichtet ist, unterstreicht den persönlich-umgangsmäßigen Charakter des Werkes.

Calvisius hat in dieser Sammlung 15 Dichtungen Beckers benutzt, der

als Lehrer an der Thomasschule zugleich sein Kollege war; für den 46. Psalm, „Ein feste Burg ist unser Gott“, wurde die Versfassung Luthers verwendet; außerdem sind 6 Kompositionen mit „anderen geistlichen und anmütigen politischen Texten“ aufgenommen worden, Verse allgemeinen besinnlichen Inhalts, die der Dichter nach dem Titelblatt unmittelbar beisteuerte; somit enthält der ganze Band insgesamt 22 Werke.

Die Musik erweist sich als in der alten protestantischen Bicinien- und Tricinientradition stehend. Die entsprechenden Sätze von Rhau, Walter, Montanus, Gumpelzhaimer, Othmayr, Wannenmacher, Kugelman und vielen andern bilden die tragende Ahnenreihe. Aus zahlreichen Hinweisen der Vorworte ist zu ersehen, wie diese Kleinsätze häufig als besonderes Kennzeichen altprotestantischer Lebensform die persönlich gehütete Keimzelle zu großen öffentlichen Musik- und Musizierformen bilden, eine vielfach verstreute Brücke zwischen der musikalisch-geselligen Umgangsform des Einzelnen in seinem persönlichen Haus- und Freundeskreis und der kultisch-kirchlichen Tonkunst der großen Mittel, die das gottesdienstliche Leben der Gemeinde ordnet und prägt. Calvisius gibt in dem besonderen Fall dieses Werkes innerhalb der Widmung ausdrücklich an, daß er u. U. bereit sei, diese musikalische Kleinkunst als Kern größerer Arbeiten zu entfalten: „Wo diese Arbeit (als ich verhoffe) nützlich befunden würde, und mir Gott Leben und Gesundheit verliehe ich eben dieselben in gleichen Fugen auff Cacionetten art versetzen und mit anderen Stimmen vermehren könnte“. Ob der Komponist diesen Vorsatz, mit dessen Ausführung er nach der fünfstimmigen Erweiterung Regnartscher Tricinien durch Lechner wieder einem deutschen Kantoren-Vorbild

gefolgt wäre, jemals nachgekommen ist, vermag ich nicht zu sagen.

Durch ihre klar ausgeprägten Stilmittel ordnen sich diese dreistimmigen Sätze der lutherischen Kantorentradition ein, wie sie auch schon bei Johann Walter zu fassen sind: groß angelegtes imitatorisches Initial, engmaschige Verflechtung der Stimmornamente, vielfache kanonische Verschachtelung der Stimmen, Stimmkoppelungen in Terzen-, Sexten-, Duodezimenparallelen, wechselweise Zuordnung der Stimmenpaare, Vermeidung von Generalpausen, Stimmen- und Satzsequenzen, Gegenbewegung der Stimmen, eine sich an sich selbst entzündende kontrapunktische Bewegung ohne „textgezeugte Motivik“, melismenhaftes Ausspinnen der Vokalisieren bei bedeutungsstarken Worten oder Endsteigerungen, liedhaftes Melos, barmäßige Anordnung des Satzes u. a. m. Eine cantus-firmus-Bindung vermag ich nur bei „Ein feste Burg ist unser Gott“ festzustellen. Wenn der Herausgeber schreibt, daß „alles dem seelischen Ausdruck untergeordnet sei“, so sind mit einer solchen Formulierung Rahmen und Anspruch dieser Kunst jedoch keineswegs erfüllt. Und muß ein solches Wort nicht irreführen?

Rubardt ist bemüht, diese Musik bei seiner Neuausgabe in ein nüchtern-eindeutiges Notenbild zu kleiden, das sich aller musikalisch-weltanschaulichen Sentiments und Mehrdeutigkeiten enthält; er benutzt drei Systeme, setzt „Takt“-striche und „Takt“-zahlen, fügt Atem- und Phrasierungszeichen ein, unterlegt jeder Stimme ihren Text, gibt reichlich Vorzeichen. Vielleicht hätte es auch hier den Stil dieser Kunst und ihre Musizierweise gefördert, wenn man nach heutiger Gepflogenheit nur zwischen den Systemen Mensurstriche gezogen hätte, wodurch der Stimmenverlauf und

zahlreiche Noten sich nicht ständig Spaltungen gefallen lassen müßten. Besondere Mühe hat sich der Hrsg. mit der Textunterlegung gemacht, die im Original nicht eindeutig ist und dem improvisatorischen regelgebundenen Können der Sänger überlassen bleibt. Im allgemeinen ist auch das Richtige getroffen worden; gelegentlich wünschte man sich eine etwas entschlosseneren Handhabung der alten Regeln, die ja in Spezialstudien zur Musik des 16. Jahrhunderts klar herausgearbeitet worden sind (z. B. in Nr. 7). Man würde gern sehen, daß der Neubearbeiter von seinem Recht, offenbare Fehler der Quelle richtigzustellen, nachhaltiger Gebrauch gemacht hätte. So stoßen z. B. in Nr. 10, „Takt“ 10 die beiden oberen Stimmen im Einsatz mit *d'* und *c'* zusammen. In der *media vox* muß es hier zweifellos *g* heißen, wie im übrigen eine Parallelstelle „Takt“ 39 ausweist. Einigen Kummer machen dem Benutzer die *Accidentien*. Sie sind reichlich über die Sätze verstreut. Keineswegs können sie alle vom Komponisten stammen; das beweist schließlich auch ein Vergleich von Nr. 3 der Sammlung mit einem früheren Neudruck dieses Satzes durch Schering als Nr. 160 seiner „Geschichte der Musik in Beispielen“. Der Revisionsbericht Rubardts gibt dazu keine Aufschlüsse. Da die *Accidentien*setzung ähnlich wie die Textlegung zumeist der Regelkenntnis der Sänger überlassen blieb, fehlen die Vorzeichen oft in den Quellen jener Zeit; und gewiß gibt es manche Stellen, die verschiedene Deutungen zulassen. Der Herausgeber sollte sich aber doch zu einer Auffassung entscheiden und diese auch stets konsequent einhalten. Schon Stichproben führen zu Widersprüchen. So wird z. B. die wichtige Tritonusregel einmal beachtet (Nr. 11), ein andermal nicht (Nr. 5). Oder es erhält in einer Eingangsimitation,

bei der doch alle Stimmen melodisch gleich behandelt werden sollten, die *infima vox* im Gegensatz zu den andern Stimmen plötzlich eine Erhöhung des vorletzten Thementones, wodurch der Sänger sogar eine übermäßige Secunde *b-cis* singen muß, während bei der unmittelbaren Wiederholung des gleichen thematischen Melodiezuges in derselben Stimme die Tonerhöhung nicht erscheint (Nr. 15). In einem anderen Falle wird bei einer halbschlußhaften Kadenzbildung ein Erhöhungszeichen gesetzt, so daß dabei eine Art verminderter Septakkord mit doppelter Leittonwirkung herauskommt jedoch ist 3 „Takte“ weiter, wo sich die Stelle wörtlich wiederholt, auf das Vorzeichen verzichtet worden. Vielleicht verfährt schon die Quelle recht willkürlich. Dann sollte sich aber der Bearbeiter um Klarstellungen bemühen und die eigenen Zutaten in jedem Falle gegenüber dem ursprünglichen Befund kenntlich machen. Bei einer etwaigen Neuauflage möchte man dieses Problem gern noch einmal durchgearbeitet sehen.

Calvisius sagt in seinem Titel, daß diese Sätze „mit dreyen Stimmen zu singen vnd sonst auff Instrumenten zu vben“ seien. So schließt sich der Komponist auch in der Besetzungspraxis der deutschen Kantoreitradition an. Um einen verengten *a-cappella*-Begriff zu sprengen und dem gemischten Musizieren zu dienen, hat Rubardt eine Tafel über die einzelnen Stimmumfänge beigegeben, wodurch die Wahl der Instrumente wesentlich erleichtert wird. Wilhelm Ehmann

Tobias Michael: „Machet die Tore weit“, Adventskonzert für Tenor, fünfstimmigen Solo- und Kapellchor, fünfstimmigen Instrumentalchor und Generalbaß.

Johann Rudolf Ahle: „Merk auf mein Herz“, Weihnachtskonzert über „Vom Himmel hoch, da komm

ich her“, für vier Solostimmen, vierstimmigen Kapellchor ad libitum, zwei Violinen und Generalbaß.

Hrsg. von Adam Adrio, Leipzig, Edition Merseburger in Verbindung mit der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin, 1948.

Man möchte diesen Werken noch etwas von dem umwälzenden Schwung abspüren, der durch die Begegnung Heinrich Schützens mit der neuen italienischen Klang- und Sprachwelt in die gravitatische deutsche Kantorentradition fuhr und ein Jahrhundert neu gestaltete. Auch diese Arbeiten leben davon. Und doch haben diese Meister ihren sicheren Boden nicht aufgegeben, sondern eine imponierende Synthese geschaffen. Der alte Goldgrund des deutschen Kantorenhandwerks bleibt deutlich in der Bibelbezogenheit des textlichen Vorwurfs (Michael nennt seine verwendeten Psalmverse „aus H. Göttlicher Schrift gezogene Glaubens-Seufftzerlein“), in der Bindung an die wortgeheiligte cantus-firmus-Substanz (Ahle nährt sein Konzert aus der Luthermelodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“), durch die Entwicklung des Solisten aus dem liturgischen Vorsänger (Michael), durch die Verwendung der heimatlichen Stadtpfeiferbande und des fünfstimmigen Orchestersatzes des 17. Jh. (Michael), durch Auswertung der deutschen Kantorei-Polyphonie und des Cantionalsatzstiles (Ahle). In der monodischen Wortdeklamation, in der obligaten Führung solistischer Instrumente, in der mathematischen Architektonik der Gesamtkonzeption, in der spannungsreichen Gegensätzlichkeit der Verklanglichung, in dem konzertanten Wechsel von Solo und Tutti, in der Bindung des stimmlichen Gesamtverbandes an den ordnenden Generalbaß kommt der revolutionierend gestaltende Zeitgeist durchgreifend zur Geltung. Für die schöp-

ferische Synthese zwischen gegebener Wort- und Tonsubstanz und den fordernden Stil- und Aussagemitteln der Gegenwart, die jeder Kirchenmusiker- generation als Aufgabe gestellt ist, liegen in beiden Werken eindringliche Beispiele vor.

Der Herausgeber hat in seiner Ausgabe die Kunst sachkennerischer Quellenbehandlung mit dem kundigen Wissen um die praktischen Erfordernisse des Musizierens verbunden und eine vorbildliche Einrichtung geschaffen, die den Urtext eindeutig erkennen läßt und gleichzeitig den Mut besitzt, auf Grund historischer Erkenntnisse zu etwa notwendigen neuen Entscheidungen in der heutigen musikalischen Wirklichkeit anzuregen. So sind die Neueditionen geeignet, das umschriebene Wesen dieser Werke deutlich zu machen. Vielleicht kann man jedoch gelegentlich auch andere Lösungsmöglichkeiten zur Diskussion stellen. So nennt z. B. der Thomaskantor Tobias Michael (1592—1657) zur Besetzung der fünfstimmigen, ritornellhaft verwendeten Symphonia in seinem Konzert „Machet die Tore weit“ zwei Flöten und drei Posaunen. Die „Spielthematik“ weist für das Original auf Blockflöten hin. Da Posaunen heute im allgemeinen selten verfügbar sind, setzt Adrio dafür Streicher ein. Auf diese Weise erhält der Instrumentalsatz eine Besetzung von zwei Blas- und drei Streichinstrumenten. Das ist bei dem weitgehenden ad-libitum-Charakter jener Werke gewiß möglich. Damit wird aber das homogene Gefüge dieses geschlossenen, stimmigen Orchestersatzes klanglich in zwei Bereiche gespalten, ohne etwa durch seine Struktur dazu Anlaß zu geben. So ist zugleich auch das flächige chorische Prinzip des Barock gestört. Sollte man nicht vielmehr anders argumentieren: die Bezeichnung „Posaunen“ ist nicht zufällig aus der

Freizügigkeit alter Kantoreipraxis in die Stimmen geraten, sondern nach biblisch begründeter Musikauffassung konnte ein Adventstext, der den „König der Ehren“ bei seinem Einzug begrüßt, gar nicht anders instrumentiert werden als mit Blechblasinstrumenten, die noch Altenburg die „Könige der Instrumente“ nennt. Das „königliche Instrument“ ist musikalisches Symbol des Königs. Für die Ausführung einer solchen Musik unterstanden dem Thomaskantor als „Director musices“ die Leipziger Stadtpfeifer. Da diese jedoch als bürgerliche Zunftmusiker zu jener Zeit noch keine Trompeten verwenden durften, die in ihrer Gebundenheit an das Rittertum zunächst den höfischen „Cameradschaften“ vorbehalten blieben — noch der Vorgänger Michaels, J. H. Schein, mußte mit seinem Kurfürsten wegen unerlaubter Verwendung von Trompeten einen peinlichen Streit bestehen —, waren die Stadtmusikanten immer in Verlegenheit, wie sie die hohen Lagen im Blechbläsersatz besetzen sollten. Auch die Diskant-Posaune fiel als Sopraninstrument im Verband der Posaunen wegen der Schwierigkeit, tonrein auf ihr zu spielen, zumeist aus, obschon sie in den theoretischen Quellen mehrfach für das diatonische Spiel in der Höhe genannt wird. So setzte die Praxis bei der Familie der Posaunen in Sopranlage als Ersatz gern ein Holzblasinstrument ein, vornehmlich den Zinken. Hier sind nun im fünfstimmigen Satz in Vertretung für die beiden Diskant-Blechinstrumente zwei Flöten benutzt worden. Man sollte also nicht die Flöten als Grundlage jener Orchesterkonzeption ansehen und die Posaunen als auswechselbar betrachten, sondern müßte umgekehrt die Blechblasinstrumente als Fundament anerkennen und die beiden Holzblasinstrumente als verschiebbar behandeln. Die klanglichen Kennzeichen einer solchen Sympho-

nia sind das hier fünfgliedrige, chorische Familienprinzip und der einheitlich-flächige Blechbläserklang. Um diese Wesensforderungen zu erfüllen, würde man aus der heutigen Situation heraus am richtigsten die drei unteren Stimmen mit Posaunen besetzen und den Klang in den beiden oberen Partien folgerichtig durch zwei Trompeten abrunden lassen, die durch zylindrisches Rohr und Kesselmundstück der Posaunenfamilie verbunden bleiben. Gewiß sind geeignete Blechbläser in dieser Anzahl im heutigen Musikbetrieb schlecht aufzutreiben. Aber im kirchlichen Raum gibt es ja nun seit rund hundert Jahren die sog. Posaunenchöre, die hier eine willkommene Möglichkeit sehen sollten, wichtige Aufgaben eines Kirchenorchesters aufzugreifen. Ist ein solches Verfahren als Erfüllung beider Wesensprinzipie nicht möglich, so wäre vielleicht eine einheitliche Streicherbesetzung der Klangspaltung vorzuziehen, um damit wenigstens dem chorischen Prinzip nachkommen zu können, zumal die Melodiezüge nicht aus der besonderen Eigenheit eines bestimmten Klangwerkzeugs entwickelt sind.

Das Weihnachtskonzert des Mühlhauser Kantors und Bürgermeisters J. R. Ahle (1625—1673) mag als Musterbeispiel großzügiger freier Besetzungspraxis frühbarocken Musizierens dienen, wobei man nach den Vorschlägen des Komponisten und seiner Zeitgenossen sichere Tritte zu gehen vermag und sich von einem späteren Originalitätsbegriff mehr und mehr befreien sollte. Die praktische Neuausgabe beider Werke wird man dankbar begrüßen.

Wilhelm Ehmann

Johann Wilhelm Hertel:
Sonate in d-moll für Cembalo oder
Klavier. Hrsg. von Hans Erdmann.
Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag
1950. 15 S. (Hortus musicus, 49.)

Man merkt diesem Stück aus den bei Haffner in Nürnberg erschienenen „Sei Sonate per Cembalo“, op. 1, des Schweriner Hofkapellmeisters (1727 bis 1789) kaum an, daß man ihn als Komponisten von Klavierkonzerten, auch in der Erfindung, E. Bach zur Seite stellen darf (H. Uldall. Das Klavierkonzert der Berliner Schule, 1928, S. 96). Es ist guter Durchschnitt aus der Welt der norddeutschen Kleinmeister seiner Zeit, mehr aber auch nicht, immerhin bei spieltechnisch geringen Ansprüchen leicht zugänglich. Es gibt in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts Besseres und Reizvolleres, das noch der Veröffentlichung harret. Mit Recht macht der Herausgeber übrigens auf die vielleicht einmal eines Neudrucks werte handschriftlich in Brüssel vorhandene Selbstbiographie Hertels aufmerksam.

Willi Kahl

Muzio Clementi: Sonate für Klavier C-dur. (Hrsg.: Hans Albrecht.) Lippstadt, Kistner & Siegel & Co. (1950). 20 S. (Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 1.)

Muzio Clementi: Sonate für Klavier B-dur. (Hrsg.: Hans Albrecht.) Lippstadt, Kistner & Siegel & Co. (1950). 12 S. (Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 4.)

Die vordem von M. Seiffert, jetzt von H. Albrecht betreute Sammlung „Organum“ eröffnet eine neue Reihe „Klaviermusik“ mit zwei Sonaten von Clementi. Es sind noch nicht reife Meisterwerke von der Art des Clementischen Opus 50, aber sie vermögen, jede auf ihre Weise, gut zu veranschaulichen, was Clementi in der Geschichte des Pianofortestils mit seinen Anregungen für Beethoven und den späten Haydn bedeutet. Überraschend etwa die an den letzten Satz von Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 3 erinnernden Sextakkordgänge im Rondo der C-dur-Sonate.

Für den Unterricht läßt sich aus den vor allem in ihren ersten Sätzen musikalisch bedeutsamen, von H. Albrecht übrigens musterhaft herausgegebenen Sonaten mancherlei Gewinn ziehen.

Willi Kahl

Melchior Franck: Der 116. Psalm für 3—5stimmigen gemischten Chor a cappella, hrsg. von Adam Adrio, Edition Merseburger, Berlin.

Dieses großangelegte Werk verdankt seine Entstehung einem Gelöbniß: Burckhardt Großmann hat im Jahre 1616 „wegen sonderbarer großer Wohltat und wunderlicher Errettung Gottes“ 16 Kompositionen des 116. Psalms einer damaligen Neigung zur Zahlenkombination folgend in Auftrag gegeben. Zu den Komponisten Schütz, Praetorius, Demantius, Schein trat auch Franck. Sein Werk stellt in diesem Kreis vielleicht nicht die genialste Lösung dar, steht aber an solider Arbeit den Schwesterstücken keineswegs nach. Eine klar aufgebaute Architektur, die sich der verschiedenen Stimmigkeit, Stilformen und Motive bedient, gibt dem Ganzen die eindruckliche Form. In diesem Rahmen verwendet Franck alle jene Stilmittel, die etwa auch Schütz im Vorwort zu seiner „Geistlichen Chormusik“ als gebräuchlich für diesen „stilus antiquus“ anführt. Gewiß sind sie nicht so genial, so überlegen, so geschmeidig gehandhabt wie bei dem Dresdener Meister, die Arbeit ist aber stets sauber und eindringlich, und alle Musik wird nach der Figurenlehre aus dem Text entwickelt.

Adrio bringt den Psalm als Einzelheft heraus; dabei hält er sich getreu an die Quelle und macht durch vorsichtige Hinweise das Material für den heutigen Sänger verwendbar. Ein Vorwort und ein Revisionsbericht erfüllen auch die Wünsche des kritischen Benutzers.

Wilhelm Ehmman

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung
des Präsidenten

Am 8. Oktober 1951 hat die diesjährige satzungsmäßige Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel stattgefunden, die mit einer Vorstandssitzung, einer Beiratssitzung und Besprechungen der Ständigen Kommissionen verbunden war.

Die Haushaltsrechnung für 1950 wurde geprüft und in Ordnung befunden; dem Vorstand wurde Entlastung erteilt. Der Haushaltsvoranschlag für 1951 wurde genehmigt.

Um der gefährdeten Finanzlage der Gesellschaft zu steuern, hat die Mitgliederversammlung mit Zweidrittelmehrheit die Erhöhung des Mitgliederbeitrages auf jährlich DM 25.—, beginnend mit dem Geschäftsjahr 1951, beschlossen. Der Mitgliedsbeitrag für Studenten bleibt bei DM 15.—. Auf die diesbzgl. Mitteilungen des Herrn Schatzmeisters, die den Mitgliedern direkt zugehen, darf ich aufmerksam machen.

In den Publikationsausschuß wurde an Stelle des verstorbenen Professor Dr. Hermann Zenck, Freiburg, Herr Professor Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, gewählt.

Eine Ständige Kommission für Musikerziehung wurde eingesetzt, deren Vorsitz Herr Professor Dr. Felix Oberbeck, Vechta, und deren Federführung Herr Professor Dr. Willi Schulze, Stuttgart, übernommen haben. Blume

Deutsche

Mozart-Gesellschaft

Die bei der Wiedereröffnung des Augsburger Mozarthauses anwesenden Vorstände deutscher Mozartgemeinden, Mitglieder des Zentralinstituts für Mozartforschung an der Internationalen Stiftung Mozarteum und Mozartfreunde aus Deutschland haben am 20. Oktober 1951 in Über-

einstimmung mit den anwesenden Herren des Präsidiums der Internationalen Stiftung Mozarteum-Salzburg die Gründung einer Deutschen Mozart-Gesellschaft e. V. beschlossen. Diese Gesellschaft hat sich als Ziel gesetzt, in Deutschland die Pflege der Werke Mozarts, das Wissen um die Einmaligkeit seiner künstlerischen Gestalt, sowie die Erforschung seines Lebens und Schaffens zu fördern, auch die Salzburger und Augsburger Mozartstätten in geeigneter Weise zu unterstützen.

Als Sitz der Gesellschaft wurde Augsburg bestimmt. Als Vorsitzende wurden die Herren Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg, und Dr. Erich Valentin, Detmold, gewählt. In den Beirat der Gesellschaft wurden führende Persönlichkeiten aus dem kulturellen und wirtschaftlichen Leben Deutschlands gewählt.

Am 11. Juni 1951 vollendete Professor Dr. Rudolf von Ficker sein 65. Lebensjahr. Die „Musikforschung“ beglückwünscht den verdienten Forscher herzlich. Mögen ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens beschieden sein.

Am 6. Oktober 1951 wurde Professor Dr. Hans Merzmann, Köln, 60 Jahre alt. Sein Name ist mit einer Reihe von wertvollen musikwissenschaftlichen Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten verknüpft. Die „Musikforschung“ spricht ihm ihre besten Glückwünsche aus.

Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz) hat in ihrer Sitzung vom 25. August 1949 Professor Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., zum ordentlichen Mitglied und Vorsitzenden ihrer Kommission für Musikwissenschaft gewählt. In ihrer Sitzung vom 18. November 1949 hat sie Professor Dr. Arnold Schmitz, Mainz, und in ihrer Sitzung vom 19. April 1950 Professor Dr. Charles

van den Borren, Brüssel, zu korrespondierenden Mitgliedern gewählt.

Am 25. November 1951 verschied in Cambridge der bedeutende deutsche Musiksammler Paul Hirsch im Alter von 70 Jahren. Die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. war für Generationen von Musikforschern eine sehr wertvolle Quelle. Die deutsche Musikwissenschaft wird Paul Hirsch immer ein dankbares Andenken bewahren. Eine Würdigung des Verstorbenen bringen wir in Kürze.

Am 7. Dezember 1951 beging Professor Dr. Ludwig Schieder mair seinen 75. Geburtstag. Die „Musikforschung“ spricht dem Jubilar aus diesem Anlaß ihre besten Glückwünsche aus und verbindet mit dem Dank für seine fruchtbare Tätigkeit die Hoffnung, daß ihm noch recht viele Schaffensjahre beschieden sein möchten.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ehrte Professor Schieder mair durch eine Feierstunde im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, bei der Professor Dr. Willi Kahl einen Vortrag über Glareans Geschichtsbewußtsein hielt. Der Vortrag wurde mit Werken von K. Rosier und J. A. Schmittbaur umrahmt.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln beging die Feier seines 30jährigen Bestehens mit mehreren Veranstaltungen am 4., 6. und 11. Dezember 1951. Außerdem fand eine Ausstellung von Dokumenten zur Kölner Musikgeschichte statt. Den Festvortrag hielt Professor Dr. Marius Schneider über das Thema „Der Beitrag der vergleichenden Musikforschung zu den Geisteswissenschaften.“ In den Konzerten kamen Werke aus der Zeit Francos von Köln und Kompositionen des Kölner Ratskapellmeisters Karl Rosier (18. Jahrhundert) zur Aufführung. Der Festvortrag wurde mit Kompositionen der beiden Kölner Universitätslektoren Heinrich Lemacher und B. A. Zimmermann eingeleitet.

Die „Société Internationale de Musicologie“ (Internat. Gesellschaft für Musikwissenschaft) hält ihren 5. Kongreß vom 3. bis 7. Juli 1952 in Utrecht ab.

Die Rechnung über den Jahresbeitrag 1952 für die Gesellschaft für Musikforschung liegt diesem Heft bei. Der Schatzmeister bittet um baldige Überweisung des Betrages auf das Postscheckkonto Nr. 28 920 Hannover. Die folgenden Hefte 2—4 der Zeitschrift Musikforschung können nur denjenigen Mitgliedern der Gesellschaft ausgeliefert werden, die den Beitrag 1952 bezahlt haben.