

ZUR LAGE DER DEUTSCHEN MUSIKFORSCHUNG

Nachdem in den sieben Jahren, die seit Ende des Krieges vergangen sind, die deutsche Musikforschung alle Anstrengungen gemacht hat, die schweren Schäden zu überwinden, die ihr durch die Kriegsereignisse zugefügt worden sind, und nachdem die Gesellschaft für Musikforschung seit ihrer Gründung im Jahre 1947 bemüht gewesen ist, durch ihre Arbeit zur Wiederherstellung der deutschen Musikforschung, ihrer Wiedervereinigung und ihrer Wiederbelebung beizutragen, glaubt die Gesellschaft den Zeitpunkt gekommen, um den für die Wissenschaftspflege zuständigen Stellen und der Öffentlichkeit über die gemachten Erfahrungen sowie über die gegenwärtige Lage Bericht zu erstatten.

Die Gesellschaft für Musikforschung beschränkt sich in der vorliegenden Denkschrift darauf, diejenigen Gesichtspunkte hervorzuheben, die ihr besonders bezeichnend oder wichtig erscheinen, und ist sich bewußt, Vieles ungesagt zu lassen, was vielleicht von anderer Seite als vordergründiger angesehen werden kann. Sie wünscht dabei zu betonen, daß es ihr fern liegt, in Rechte oder Zuständigkeiten Dritter eingreifen zu wollen. Als die durch freiwilligen Zusammenschluß von Musikwissenschaftlern mit Fachverwandten (Musikerziehern, Kirchenmusikern usw.) und Fachinteressierten gebildete Fachorganisation jedoch glaubt sie sich berufen, für die Gesamtheit der deutschen Musikforschung zu sprechen. Darüber hinaus hält sie sich für verpflichtet, ihre Stimme geltend zu machen, um rechtzeitig vor allen Verantwortlichen mit nüchternem Ernst die derzeitige Lage eines Wissenschaftszweiges zu schildern, der einstmals unbestritten eine Domäne deutscher Wissenschaft gewesen und von aller Welt als vorbildlich anerkannt worden ist.

I.

Geschichtliche Voraussetzungen

Die weltführende Stellung der deutschen Musikforschung hat bis in den Krieg 1939—1945 hinein gegolten. Sie hat auf geschichtlichen Voraussetzungen beruht, die hier nur in Grundzügen angedeutet werden können. Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist in Deutschland eine „Musikwissenschaft“ im Sinne einer historisch-kritischen Disziplin erwachsen, während in anderen Ländern der gleiche Vorgang erst hundert und mehr Jahre später eingetreten ist. Deutsche Forscher haben (von Forkel bis zu Riemann und darüber hinaus bis in die 1930er Jahre hinein) die Methoden ausgebildet, um den geschichtlichen Stoff der Musik nach quellenkritischen Gesichtspunkten zu untersuchen und darzustellen. Der große Vorsprung Deutschlands lag darin, daß es in diesem historischen Zweige die geeigneten Grundsätze der wissenschaftlichen Forschung und Publi-

kation während des ganzen 19. Jahrhunderts entwickeln konnte, als andere Völker noch weit von ähnlichen Interessen entfernt waren. Zu dem historischen Zweig der Musikforschung sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts die anderen Zweige (z. B. Systematik, Volks- und Völkerkunde, Psychologie usw.) getreten, die in Parallelarbeit mit anderen Völkern entwickelt wurden.

Bereits in den Anfangsstadien der deutschen historischen Musikforschung wurde erkannt (Forkel und Sonnleithner um 1800), daß die unentbehrliche Grundlage einer soliden Musikforschung in der kritischen Edition von Quellen bestehen müsse. Beschränkte man sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch auf Einzelveröffentlichungen und ein Auswahlverfahren jeweils des Stoffes, der den einzelnen Forscher interessierte, so wurde (nach Erfahrungen, die eine Reihe von Forschern bei der Herausgabe insbesondere von Sammlungen älterer Musik, Kirchenmusik usw. machten) an den ersten größeren Aufgaben, die sich die Forschung stellte, klar, daß die planmäßige, kritische Edition größerer Quellenkomplexe der festen Grundlage eines organisatorischen Zusammenschlusses von Forschern und Abnehmern sowie der öffentlichen Förderung nicht entbehren konnte. Die Bach-Ausgabe wurde von einer Bach-Gesellschaft, die Händel-Ausgabe von einer Händel-Gesellschaft getragen. R. Eitner gründete die „Gesellschaft für Musikforschung“, die ihre „Publikationen“, die älteste größere Reihe im Charakter der späteren „Denkmäler“, herausgab. In welchem Umfang an diesen organisatorischen Zusammenschlüssen des 19. Jahrhunderts bereits die öffentliche Hand beteiligt war, bedürfte einer genaueren Untersuchung; bekannt ist, daß die Gesamtausgaben der Werke Bachs und Händels fürstlichen und staatlichen Subventionen im weitesten Umfange ihre Durchführung verdanken.

Die kritische Edition musikalischer Quellen blieb weiterhin das Hauptanliegen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Forschung fortgeschritten genug, um zu erkennen, daß die Quellen der Musikgeschichte in breitem Umfang erschlossen werden mußten, wenn die Forschung vertieft und verbreitert werden sollte. Dies war nicht mehr ohne die Hilfe des Staates und dessen eigene Initiative möglich. 1892 wurde die Preußische Musikhistorische Kommission gegründet, die bis 1933 bestanden und in 65 Bänden die „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ herausgegeben hat, die weltführend wurden. Im Anschluß daran entstanden die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ (seit 1900 in 36 Bänden) und die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ (seit 1894 in 83 Bänden).

Anderweitige Bedürfnisse nach organisierter Zusammenarbeit haben im 19. Jahrhundert offenbar noch nicht bestanden. Die Publikation von Büchern und Zeitschriften konnte sich bis um 1914 in ausreichendem Maße auf ein gebildetes Leserpublikum stützen. Die Wechselwirkungen zwischen Musikwissenschaft und musikalischer Volksbildung waren noch kein Problem. Die Ausbildung des Forschernachwuchses konnte sich auf

wirtschaftlich genügend gesicherte Bevölkerungskreise stützen. Das deutsche Musikverlagswesen war weltführend, in einzelnen Teilen sogar fast ein Weltmonopol, so daß von hier aus die Forschung kräftig gefördert werden konnte. Ähnliches gilt von Notenstich und -druck und von Teilen des deutschen Musikinstrumentenbaus.

Erst mit den veränderten sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen nach dem ersten Weltkrieg und mit den etwa gleichzeitig stark veränderten und spezialisierten wissenschaftlichen Bedürfnissen ergab sich die Notwendigkeit zu weiterer organisierter Stützung der Musikforschung. Die damalige „Deutsche Musikgesellschaft“ edierte „Publikationen älterer Musik“. Freie Verlegerinitiative schuf eine Reihe von Gesamtausgaben großer Meister sowie Serienpublikationen musikalischer Quellen mehr oder minder wissenschaftlichen Charakters. Die Buch- und Zeitschriftenpublikation jedoch wurde schon in zunehmendem Maße von der Unterstützung entweder durch die öffentliche Hand direkt oder durch Organisationen wie die damalige „Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft“ abhängig. Die staatlichen Maßnahmen zur Reorganisation der Schulmusikerziehung seit 1920 sowie die weitverbreiteten Einrichtungen der Volksmusikbildung und der musikalischen Jugendbewegung wirkten sich indirekt förderlich auf die Musikforschung aus. Zum ersten Male begannen Rundfunk und Schallplatte Bedeutung zu gewinnen: einesteils als Unterrichtsmittel, anderenteils, indem diese technischen Betriebe musikwissenschaftlich ausgebildete Kräfte benötigten. Auch sonst verbreiteten sich gerade in den 20er Jahren die beruflichen Möglichkeiten des Musikwissenschaftlers. Unter diesen Voraussetzungen erlebte die Musikforschung eine erneute Blüteperiode.

In den 1930er Jahren machte sich das Bedürfnis nach Organisation und Förderung der musikalischen Forschung in zunehmendem Maße geltend und führte dazu, daß 1935 (unter Einbeziehung des 1918 errichteten „Fürst Adolf-Instituts für Musikforschung“ in Bückeburg) das „Staatliche Institut für deutsche Musikforschung“ in Berlin gegründet wurde. Es war dies ein preußisches Staatsinstitut mit Aufgaben für das gesamte Reichsgebiet. Zum ersten Male erhielt damit die deutsche Musikforschung eine mit reichlichen Mitteln ausgestattete, ihrer Selbstverantwortung und Selbstverwaltung unterstellte zentrale Forschungsstätte. In ihr wurden alle bis dahin entstandenen organisatorischen und fördernden Aufgaben zusammengefaßt. Hierbei standen wiederum die Quellenausgaben an erster Stelle. In Nachfolge der drei Denkmälerreihen wurde das „Erbe deutscher Musik“ begründet, das in einer Reihe „Reichsdenkmale“ und in etwa zehn Reihen von „Landschaftsdenkmälern“ in der kurzen Zeit bis 1943 etwa 40 Bände musikalischer Quellen in mustergültigen Ausgaben in Zusammenarbeit mit den zehn führenden Musikverlagsfirmen Deutschlands vorgelegt hat. Das Institut hat ferner eine Reihe Gesamtausgaben und Auswahlgaben großer Meister teils geplant, teils angefangen (Senfl, Gluck, Telemann, Spohr, Willaert, Agricola, Friedemann Bach,

Dufay, Fux usw. usw.). Zu seinen Planungen gehörte die Herausgabe eines „Corpus Scriptorum de Musica Medii Aevi“, eines der dringendsten Desiderata der Musikforschung. Ferner war die Herausgabe volksmusikalischer Quellenwerke und Abhandlungen, die Edition der bisher noch kaum in Angriff genommenen mittelalterlichen Monodik, die Herausgabe musikalischer Quellenwerke in Originalgestalt (Faksimilia) u. v. a. vorgesehen. Die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ ist von diesem Institut vorbereitet worden und sollte mit seiner Unterstützung erscheinen. Das Institut hat eine Anzahl wissenschaftliche Abhandlungen publiziert. Es hat die beiden Zeitschriften „Archiv für Musikforschung“ und „Die deutsche Musikkultur“ herausgegeben. Es hat die landschaftliche Musikforschung und die (dringend notwendige) Inventarisierung der musikhistorischen Dokumente, Quellen und Instrumente in verschiedenen Landschaften organisiert und finanziert. Es hat eine Sammlung von musikhistorischen Abbildungen und eine Sammlung von hervorragenden Handschriften in Photographien angelegt. Kurz, das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung hat, ohne die Tätigkeit anderer Stellen, die Initiative der Verleger oder sonstige private Unternehmungen zu beschränken, eine sehr vielseitige und fruchtbare Wirksamkeit entfaltet und damit der deutschen Musikforschung die breite Grundlage zur Erfüllung ihrer vordringlichsten Aufgaben geschaffen.

Das genannte Institut ist im Kriege untergegangen. Die deutsche Musikforschung hat damit einen außerordentlich schweren Rückschlag erlitten. Hierzu kommt, daß einer der bedeutendsten Aktivposten der deutschen Musikforschung, der ungeheure Bestand an musikalischen Quellen in den deutschen Bibliotheken, schwer angeschlagen worden ist. Zahlreiche Bibliotheken und Quellen sind untergegangen, vieles Material ist verschollen oder heute noch nicht wieder zugänglich. Die großen und kleinen Bibliotheken des Ostens, Breslau, Königsberg, Danzig, Elbing, Zwickau, Zittau, Liegnitz, Dresden, Leipzig usw. usw. sind zu Teilen vernichtet, zu anderen Teilen nicht oder nur schwer zugänglich. Die großen westdeutschen Musikbibliotheken befinden sich noch heute teilweise im Wiederaufbau. Einen fast lethalen Verlust bedeutet für die deutsche Musikforschung die Zerschlagung der Musikabteilung der ehem. Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, deren wichtigste Bestände verschollen, verstreut, nicht nachweisbar und, soweit erhalten, an ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsplätzen z. T. nicht erreichbar sind. Konnte sich bis 1945 die deutsche Musikforschung auf einen so gut wie unerschöpflichen Bestand an musikalischen Quellen aller Arten und Zeiten stützen, so ist diese Grundlage durch die Kriegsereignisse in einem sehr empfindlichen Grade beschnitten worden.

Die deutsche Musikforschung, wie sie sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte, ist nicht auf das akademische Interesse kleiner Kreise beschränkt geblieben, sondern hat reiche Früchte für das gesamte

deutsche Musikleben getragen. Sie wurde die Grundlage einer seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts neu aufblühenden und weiteste Kreise des Volkes erfassenden Musikpflege sowie die Triebfeder für einen beträchtlichen Aufschwung wichtiger Zweige der Wirtschaft. Die gesamte Volks- und Jugendmusikbewegung, die Orgelbewegung, die Neubelebung der Kirchenmusik beider Konfessionen gehen auf die Musikforschung zurück oder sind mindestens von ihr in starkem Maße angeregt und befruchtet worden. Jedes Kind, das Blockflöte bläst, jeder Organist, der seinen Buxtehude spielt, jeder Dirigent, der die Matthäuspassion aufführt, zehrt von den Ergebnissen der Musikforschung. Das musikalische Verlagswesen, das Notenstich- und -druckgewerbe, der Musikinstrumentenbau haben auf dieser Grundlage eine zeitweise auch wirtschaftlich sehr bedeutende Entwicklung erlebt. Die Musikerziehung der Schulen wie der Musikschulen, der private Musikunterricht, das gesamte Chor- und Laienmusikwesen haben in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege eine ungeahnte Blütezeit erlebt, die ohne die Musikforschung nicht denkbar gewesen wäre. Der Fortbestand und die Pflege einer leistungsfähigen Musikforschung bilden deshalb das Anliegen nicht nur der Wissenschaft, sondern gleichzeitig der Musikpraxis und das Anliegen der deutschen musikalischen Volkskultur im weitesten Sinne.

II.

Die Entwicklung seit 1945

Das unmittelbare Ergebnis des Krieges für die deutsche Musikforschung war katastrophal. Es läßt sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Verlust des zentralen Forschungs- und Publikations-Instituts,
2. Verlust oder Unzugänglichkeit der wichtigsten Quellenbibliotheken,
3. Zerschlagung oder schwere Schädigung fast aller Lehr- und Forschungsinstitute der Universitäten, der Privatbibliotheken und Materialien einzelner Institute und Forscher,
4. Substanz- und Personalverlust durch die Teilung Deutschlands,
5. Zerschlagung oder Abspaltung der wesentlichsten Produktionsstätten des Musikverlages, des Musikinstrumentenbaus und anderer musikalischer Wirtschaftszweige.

Zu diesen unmittelbaren Folgen traten die mittelbaren, wie sie sich in den Erfahrungen der letzten sieben Jahre gezeigt haben. Das allgemeine Musikniveau und Musikinteresse ist beträchtlich gesunken. Die Kreise, die früher als Abnehmer von Musikbüchern oder Musikpublikationen sowie als ideeller Rückhalt der Musikforschung in Betracht kamen, sind auf ein Minimum zusammengeschmolzen. Der Schulmusikunterricht und die häusliche Musikpflege sind so stark zurückgegangen, daß für die musikalische Bildung der Jugend ernsteste Befürchtungen entstehen (vgl. die „Denkschrift zur Schulmusikerziehung“ der Gesellschaft für

Musikforschung vom 15. Mai 1951). Die beruflichen Möglichkeiten des jungen Musikwissenschaftlers haben sich erheblich verengt: Presse und Verlagswesen sind wenig aufnahmefähig, Rundfunk und Schallplattenindustrie ziehen technisch-praktisch ausgebildete den wissenschaftlich ausgebildeten Kräften vor. Ein Zugang zum Schulmusikerberuf besteht für den Musikwissenschaftler praktisch auch heute noch nicht, falls er sich nicht einem doppelten Studium unterziehen will. Die allgemeinen Verhältnisse, wie sie sich an den Universitäten und Hochschulen nach dem Kriege herausgebildet haben, bieten dem Nachwuchs kaum Aussichten. Der Wiederaufbau der Universitäts-Institute, der Quellenbibliotheken (soweit sie noch vorhanden sind) und des Verlagswesens schreitet so langsam vorwärts, daß die deutsche Forschungs- und Publikationsarbeit notwendig ins Hintertreffen geraten ist und der Konkurrenz des Auslandes zu erliegen droht.

Mittlerweile ist nämlich in anderen Ländern, gefördert teils durch die Emigration der 1930er Jahre, teils durch den Ausfall der deutschen Produktion, eine ansehnliche und leistungsfähige Musikforschung entstanden, vor allem in USA, in England und in Spanien. Was z. B. die spanische Musikforschung in den letzten etwa 15 Jahren allein an Quellenpublikationen geleistet hat, ist für Deutschland beschämend. Selbst das kleine und verarmte Österreich hat seine Quellenpublikationen (in der alten Form der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“) wieder aufgenommen und seit 1950 drei neue Bände vorgelegt. In England erwächst trotz der schwierigen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse ein ausgezeichnetes Buch- und Musikpublikationswesen. In „Musica Britannica“ ist eine englische Serie von Quelleneditionen auf anspruchsvollem Niveau entstanden. Belgien hat mit einer Reihe musikalischer Quellenpublikationen begonnen. Holland setzt seine große Josquin-Ausgabe fort und revidiert seine Obrecht-Ausgabe. Die USA haben an allen maßgeblichen Universitäten die Musikforschung in großem Stil und mit den größten Mitteln aufgenommen. In USA sind hervorragende Leistungen der deutschen Musikforschung in Gestalt von Nachdrucken kopiert worden: die 46bdge. Bachgesamtausgabe, die ca. 35bdge. Beethoven-Gesamtausgabe, komplette Reihen von Zeitschriften, Eitners Quellenlexikon usw. usw. In USA ist eine heute kaum noch übersehbare Reihe wichtigster Abhandlungen und Quellenpublikationen erschienen. Durch drei Zeitschriften („Musical Quarterly“, „Notes“ und „Journal of the American Musicological Association“) haben die USA auf dem Gebiet der musikwissenschaftlichen Periodika heute die Weltführung an sich gezogen. Darüber hinaus ist die in Deutschland seit vielen Jahren begonnene, aber nicht weitergekommene Gesamtausgabe der Werke Haydns inzwischen von einer amerikanischen Haydn Society übernommen worden. Das „American Institute of Musicology“ in Florenz hat der deutschen Forschung eine große Anzahl von weit geförderten, z. T. schon publikationsreifen Projekten (Dufay, Willaert, Gombert, Agricola; das „Corpus

Scriptorum Medii Aevi“ u. a.) aus der Hand genommen. Fortwährend wird die deutsche Musikforschung aus weiteren Positionen verdrängt: eine neue kritische Mozart-Gesamtausgabe ist in Amerika bereits weitgehend vorbereitet; eine Schubert-Gesamtausgabe soll folgen. Die angeführten Beispiele lassen sich ohne Schwierigkeit vermehren.

Inzwischen ist nach 1945 in Deutschland der Versuch unternommen worden, Forschung und Publikation wieder in Gang zu bringen. Drei Institute für Musikforschung, das Bayerische in Regensburg, das Schleswig-Holsteinische in Kiel und das West-Berliner Institut haben versucht, sich in die Aufgaben des ehemaligen „Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung“ zu teilen, ohne daß es jedoch bisher gelungen wäre, auch nur die Publikation von Quellen in nennenswertem Maße in Gang zu bringen. Die Senfl-Ausgabe ist mit einem Bande im Möseler-Verlag (ehem. Kallmeyer) fortgesetzt worden; der Bärenreiter-Verlag hat in privater Initiative die Ausgaben der Werke Glucks, Telemanns und Spohrs in ersten, bescheidenen Anfängen in Gang gebracht. Die Gesellschaft für Musikforschung gibt die Zeitschrift „Die Musikforschung“ (jetzt im 5. Jahrgang) heraus und hat die ersten Anfänge einer kleinen Schriftenreihe publiziert. Das wohl größte Unternehmen der deutschen Musikforschung, die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ ist, mit relativ geringer öffentlicher Beihilfe, in der Hauptsache durch die Initiative des Bärenreiter-Verlages zum Erscheinen gebracht worden (bisher 14 Lieferungen). Eine sehr kleine Anzahl von wissenschaftlichen Schriften und Abhandlungen ist in diesen sieben Jahren von verschiedenen Verlegern veröffentlicht worden; die bedeutendste verlegerische Leistung darunter war das von der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig vorgelegte „Thematisch-systematische Verzeichnis der Werke Bachs“ von W. Schmieder.

Im Zusammenhang mit den Bach-Zweihundertjahrfeiern 1950 wurde der Plan einer neuen Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs unternommen und wurde von privater Seite ein Bach-Institut gegründet, das mit dieser Aufgabe betraut worden ist, bisher aber noch nicht über die organisatorischen und wissenschaftlichen Vorarbeiten hinausgelangen konnte.

Jedoch können diese Ansätze, mit soviel Hingabe und Anstrengung sie auch unternommen worden sind, nicht darüber täuschen, daß die deutsche Musikforschung in das Stadium einer bedrohlichen Stagnation geraten ist. Die in einzelnen Fällen von Bundes- und Landesregierungen sowie von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gewährten Hilfen sind äußerst dankenswert und haben dazu beigetragen, einige einzelne Forschungsvorhaben in Gang zu setzen. Jedoch fehlt es bisher an der unerläßlichen Förderung der Musikforschung auf breiter und zuverlässiger Basis, ohne die sie sich nicht wird erholen, und ohne die sie ihre größeren Aufgaben nicht wird erfüllen können. Die deutsche Musikforschung wird verkümmern und aus dem Range einer weltgültigen Disziplin verdrängt

werden, wenn es nicht bald gelingt, eine Anzahl von Voraussetzungen zu schaffen, ohne die nun einmal dieser Wissenschaftszweig nicht gedeihen kann.

III.

Die gegenwärtigen Erfordernisse

Die Ursachen für die Stagnation der deutschen Musikforschung und für ihren Rückfall gegenüber der Forschung des Auslandes liegen zweifellos nicht in mangelnder Bemühung oder mangelndem Können der deutschen Forscher oder in mangelnden organisatorischen Anstrengungen. Was unter den gegebenen Verhältnissen versucht werden konnte, ist versucht worden. Schon die Schnelligkeit, mit der nach dem kriegsbedingten Zerfall der Weltmusikforschung Deutschland wieder in enge Zusammenarbeit mit allen Nationen eingerückt ist, beweist, daß es an Zähigkeit der Bemühung von deutscher Seite nicht gefehlt hat. Die Ursachen liegen vielmehr darin, daß gewisse Voraussetzungen nicht mehr oder noch nicht wieder gegeben sind, ohne deren Vorhandensein die Musikforschung nicht gedeihen kann. Von diesen Voraussetzungen sind einige nicht (oder doch nur im Laufe längerer Zeit) wieder zu schaffen wie z. B. ein leistungsfähiges musikalisches Verlagswesen, das, von einer aufnahmewilligen und -fähigen Abnehmerschaft getragen, aus eigener Kraft den Publikationsbedürfnissen der Musikforschung genügen, oder eine gehobene musikalische Bildung breiterer Volkskreise, die für die Musikforschung den auf die Dauer unentbehrlichen ideellen Hintergrund abgeben könnte. Andere Voraussetzungen jedoch können in verhältnismäßig kurzer Frist und ohne hohe Aufwendungen geschaffen werden. Im Folgenden wird versucht, sie als „gegenwärtige Erfordernisse“ der deutschen Musikforschung zusammenzufassen.

1. Das vordringlichste Erfordernis, das als Nahziel möglichst schnell anzustreben ist, besteht in der Wiedererrichtung eines zentralen Forschungsinstituts (in Nachfolge des ehem. Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung) auf Bundesebene, das mit genügend Befugnissen und genügend Mitteln ausgestattet ist, um gemeinsam mit den drei vorhandenen Forschungsinstituten die gesamtdeutschen Aufgaben in Angriff zu nehmen, nämlich: Quellen und Abhandlungen zu publizieren, mit der Gesellschaft für Musikforschung an der Herausgabe einer laufenden Fachzeitschrift und laufender Schriftenreihen zusammenzuarbeiten, Materialsammlungen anzulegen, die landschaftliche Musikforschung und die Inventarisierung der landschaftlichen Quellen wieder in Gang zu setzen usw. Es hat sich gezeigt, daß alle diese Aufgaben ohne ein Zentralinstitut nicht zu leisten sind. Die Publikation musikalischer Quellen in der Art des „Erbes deutscher Musik“ sowie in der Form von Gesamtausgaben der Werke großer Meister muß wieder zum Rückgrat der deutschen Musikforschung werden. Die drei vorhandenen Forschungsinstitute für sich allein sind nicht in der Lage, diese gesamt-

deutsche Aufgabe zu erfüllen, ganz besonders nicht, seitdem die Länderregierungen sich die Beschränkung auferlegt haben, Mittel nur noch für solche kulturellen Aufgaben auszuwerfen, die das jeweilige Land betreffen. Für die gesamtdeutschen Aufgaben der Musikforschung scheint heute keine zuständige Stelle vorhanden zu sein. Eine Musikforschung, die sich lokalen Aufgaben widmet, kann eine sehr fruchtbare und schätzenswerte Ergänzung zu einer auf die größeren Ziele gerichteten Forschung bilden und ist sogar unentbehrlich. Eine Forschung jedoch, die sich ausschließlich auf lokale und regionale Aufgaben beschränkte, müßte im Provinzialismus veröden und verkümmern. Das zentrale Forschungsinstitut kann nur auf Bundesebene errichtet werden, weil nur von dort aus die gesamtdeutschen Aufgaben in Angriff genommen werden können. Es ist ein untragbarer Zustand, daß lösbare und z. T. schon gelöste Aufgaben liegen bleiben und publikationsreife Quelleneditionen nicht publiziert werden können (z. B. eine Reihe von fertiggestellten, sogar schon gestochenen Bänden des „Erbes deutscher Musik“; die „Monumenta Monodica“ des Forschungsinstituts Regensburg; Bände der Telemann-, der Gluck-, der Spohrausgabe usw. usw.), weil im heutigen Deutschland keine Instanz die Verantwortung für die gesamtdeutsche Musikforschung übernimmt. An diesem Zustand droht die deutsche Musikforschung in ihren zentralsten Aufgaben zu scheitern.

Ebensowenig wie die Aufgaben der Quellenpublikation können die vorhandenen Forschungsinstitute für sich allein die der Publikation größerer Abhandlungen tragen. Die Gesellschaft für Musikforschung für sich allein ist, wie die Praxis erwiesen hat, trotz ihrer 600 Mitglieder nicht in der Lage, die bescheidene Zeitschrift „Die Musikforschung“ zu tragen (obwohl sie die einzige bestehende Fachzeitschrift in deutscher Sprache ist); Beihilfe ist von der Deutschen Forschungsgemeinschaft auf wiederholte Anträge wiederholt abgelehnt worden. Nur dann, wenn alle diese Aufgaben in einem zentralen und mit genügend Befugnissen und genügend Mitteln ausgestatteten Forschungsinstitut zusammengefaßt werden, kann eine befriedigende Lösung erzielt werden. Deshalb ist die Schaffung eines zentralen Forschungsinstitutes auf Bundesebene das vordringlichste Erfordernis.

2. Darüber hinaus ist als dringendes Erfordernis die Herstellung einer den tatsächlichen Gegebenheiten entsprechenden Verbindung zwischen Rundfunk, Schallplatten- und Schallbandindustrie einerseits und Musikforschung andererseits anzusehen. Der Rundfunk und die Schallplatten-, bzw. Schallbandindustrie zehren heute zu großen Teilen ihrer Tätigkeit von den Ergebnissen, die von der Musikforschung in Jahrzehnten geliefert worden sind, ohne direkt zur Förderung eben dieser Forschung beizutragen. Die Gesellschaft für Musikforschung hat sich wiederholt an die Rundfunkanstalten gewendet und ist, soweit sie überhaupt Antworten erhalten hat, stets abschlägig beschieden worden. Während in anderen Ländern

Rundfunk und Schallplattenindustrie der Musikforschung eine längst zur ständigen Übung gewordene Hilfe leisten (England, USA), indem sie laufend Vorträge, wertvolle Aufführungen, Band- und Plattenaufnahmen, Lehraufnahmen usw. veranstalten, deren Ertrag in ideeller und materieller Hinsicht der Musikforschung wieder zugutekommt, während dort von Rundfunk und Schallplattenindustrie sogar unmittelbar Forschungs- und Publikationsaufträge erteilt werden, besteht in Deutschland der Zustand, daß die Ergebnisse der Musikforschung ohne Gegenleistung fortwährend genutzt werden. Eine gesetzliche Neuordnung dieses Verhältnisses ist anzustreben, die mit einer weitgehenden Neuordnung des musikalischen Urheberrechtes zu verknüpfen wäre. Es ist widersinnig und auf die Dauer untragbar, daß eine Forschung verkümmert, während die zu einem ansehnlichen Teil auf ihrer Arbeit beruhenden Ertragnisse zwar allgemeinen kulturellen Bedürfnissen, jedoch nicht dieser Forschung selbst zugutekommen. Es ist ferner auf die Dauer untragbar, daß die Leistungen und Ergebnisse der Musikforschung urheberrechtlich ungeschützt sind, während jeder Schlager weitgehenden Rechtsschutz genießt. Es sollte selbstverständlich sein, daß die Rundfunkanstalten und die Schallplattenindustrie einen gewissen Anteil ihrer Einnahmen unmittelbar zur Förderung der Musikforschung zur Verfügung stellen. Die deutsche Musikforschung droht daran zu scheitern, daß man ihre Ergebnisse als selbstverständliche Früchte pflückt, es aber unterläßt, den Baum zu pflegen, der die Früchte tragen soll.

3. Ein weiteres ernstes Erfordernis der Musikforschung besteht in der rechtzeitigen Vorsorge für den Nachwuchs. Das Studium der Musikwissenschaft hat in Deutschland vom Jahrhundertanfang bis um 1940 ständig zugenommen oder, zeitweise, sich auf etwa gleicher Höhe gehalten; in anderen Ländern befindet es sich heute in einem kräftigen, z. T. rapiden Aufstieg. Demgegenüber ist in Deutschland heute ein allmählicher Rückgang zu verzeichnen, der sich angesichts der beruflichen Aussichtslosigkeit verschärfen und die deutsche Musikforschung zum Erliegen bringen wird, wenn nicht Vorsorge für eine Verbesserung der beruflichen Aussichten getroffen wird. Soweit es sich dabei um die Verwendung von musikwissenschaftlich gebildeten Kräften im Verlagswesen, bei der Presse, in der Industrie, im Rundfunk usw. handelt, wird es darauf ankommen, im Einzelfalle durch Verständigung und Vereinbarung Fortschritte zu erzielen. Auf anderen Gebieten jedoch können Verbesserungen nur durch gesetzgeberische Maßnahmen herbeigeführt werden. In erster Linie ist erforderlich, daß die Schranke niedergelegt wird, die in Deutschland, dem „klassischen“ Lande der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik, noch immer an einigen Ausbildungsstätten dem auf der Universität ausgebildeten Musikwissenschaftler den Zugang zum Beruf des Schulmusiklehrers erschwert. Während sich z. B. in England und den USA der Nachwuchs der Schulmusiker und der

Kirchenmusiker fast ausschließlich aus den Studierenden der Universitäten rekrutiert, ja ein Universitätsstudium in „music“ und „musicology“ (beide Begriffe decken sich nicht ganz mit dem deutschen „Musikstudium“ und „musikwissenschaftlichen Studium“) die Voraussetzung für den Schul- wie meist auch für den Kirchenmusiker bildet, bestehen für den Musikwissenschaftler in Deutschland in manchen Ausbildungsstätten große Schwierigkeiten. Gewiß liegen die Verhältnisse in England und in den USA etwas anders; die historische Entwicklung der Musikhochschulen hat in Deutschland ganz besonders verwickelte Verhältnisse geschaffen, die nicht einmal in der Zeit des totalitären Regimes beseitigt wurden. Es wäre an der Zeit, daß solchen Studierenden, die beabsichtigen, ein musikwissenschaftliches Studium im Rahmen des Schul- oder Kirchenmusikstudiums (oder umgekehrt) zu absolvieren, der Weg zu diesen Studien geebnet und erleichtert würde, wie es etwa durch die Zusammenarbeit der Hochschule für Musik und des Musikwissenschaftlichen Instituts in Köln vielversprechend in die Wege geleitet wurde. Auf diese Weise würden die Schul- und Kirchenmusiker nicht mehr in solch großer Zahl wie bisher für die Forschung ausfallen; ausgebildete Musikwissenschaftler aber würden Stellen finden können, die ihnen wissenschaftliche Fortbildung und forschende Weiterarbeit ermöglichen. Die deutsche Musikforschung droht an der künstlichen Spaltung zwischen Wissenschaft und Kunstübung zu Grunde zu gehen, für deren Weiterbestehen kein vernünftiger Grund geltend gemacht werden kann und deren Verschwinden geradezu als eine *conditio sine qua non* für die gedeihliche Fortentwicklung der Musikforschung sowohl als auf der anderen Seite der Schulmusikerziehung angesehen werden muß. Konnte noch in den 1920er und 1930er Jahren der junge Musikwissenschaftler in der Regel in freien Berufen unterkommen, und hing es im wesentlichen von seiner Tüchtigkeit ab, ob ihm das gelang oder nicht, so haben sich heute diese freiberuflichen Aussichten so verengt, daß der gewissenhafte Fachvertreter der Musikwissenschaft an der Universität dem Anfänger nur noch abraten kann, das Studium zu ergreifen, falls es nicht gelingt, eine den Erfordernissen sowohl der musikwissenschaftlichen wie der musikpädagogischen Ausbildung gerecht werdende Regelung zu erzielen, die eine Verbindung zwischen Schulamt und forschender Tätigkeit eröffnet. — Weiterhin empfiehlt die Gesellschaft, die Bestimmungen über die Ausbildung von Bibliothekaren für den öffentlichen Dienst in dem Sinne zu erweitern, daß die musikwissenschaftliche Ausbildung und Promotion an die Stelle eines in anderen Fächern abzulegenden Staatsexamens treten kann. Er ist zu erwarten, daß mit einer allmählichen Konsolidierung der allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse das früher blühende musikalische Bibliothekswesen sich wieder beleben wird, und es wäre für die Musikwissenschaft ein großer Verlust, wenn ausgebildete Musikwissenschaftler nicht als Bibliothekare eintreten könnten, ohne ein ihnen fachfremdes Examen abgelegt

zu haben. — Endlich ist es für die Erziehung des Nachwuchses dringend erforderlich, daß in einem viel größeren Umfange, als dies bisher geschieht, Mittel für Ausbildungszwecke, insbesondere Reise-Stipendien und Mittel für die Anlage von photographischen Materialsammlungen zur Verfügung gestellt werden. Gründliche Ausbildung des Musikwissenschaftlers erfordert heute eine weitgehende Spezialisierung, wie sie nur durch Anschauung der Quellen am Ort der Aufbewahrung erworben werden kann; spezialisierte Forschungsarbeiten erfordern die Anlage photographischer Materialsammlungen. Noch vor 20—30 Jahren konnte der Doktorand oder Habilitand sich auf eine Bibliothek setzen und dort in einigen Monaten oder Jahren Arbeit sein Material handschriftlich spartieren; heute ist das schon aus wirtschaftlichen Gründen unmöglich, ebenso aber aus wissenschaftlichen, weil zu jeder spezialisierten Arbeit das Vergleichsmaterial der verschiedensten Fundorte zusammengetragen werden muß. Wie der Kunsthistoriker muß der Musikhistoriker reisen, sehen und sammeln. Mittel für solche Zwecke können von bestehenden Einrichtungen wie der Deutschen Forschungsgemeinschaft nur in besonderen Ausnahmefällen gewährt und keinesfalls in dem Umfange zur Verfügung gestellt werden, wie dies für eine sach- und zeitgemäße Ausbildung des Nachwuchses nötig ist. Solche Mittel können nur auf dem direkten Wege von der öffentlichen Hand zur Verfügung gestellt und nur von der Fachvertretung selbst (etwa durch ein zentrales Forschungsinstitut) wirksam verteilt werden. Die deutsche Musikforschung ist im Begriff, gegenüber der amerikanischen, aber auch der anderer Länder hoffnungslos in den Rückstand zu geraten, wenn nicht spezialisierte Nachwuchskräfte ausgebildet und ihnen nicht Mittel zur Anlage von Materialsammlungen auf Grund von Quellenautopsie gewährt werden können.

4. Endlich erscheint es notwendig, als ein sehr dringendes Erfordernis der deutschen Musikforschung den beschleunigten Wiederaufbau der musikalischen Forschungs- und Lehrinstitute der Universitäten sowie der musikalischen Quellenbibliotheken, Musikbibliotheken, Bibliotheken mit musikalischen Abteilungen, endlich auch der Musikinstrumentensammlungen usw. hervorzuheben. Es erfüllt jeden deutschen Musikwissenschaftler mit tiefer Sorge zu beobachten, daß sieben Jahre nach dem Kriege die größten Musikbibliotheken bzw. Musiksammlungen an Bibliotheken noch nicht wieder voll aufgebaut und funktionsfähig sind, daß vielfach die Einrichtungen der Bibliotheken veraltet, daß ausgelagerte Bestände noch nicht vollständig zurückgekehrt, daß die in Westdeutschland befindlichen Teile der Musikabteilung der ehem. Preussischen Staatsbibliothek Berlin noch nicht vollständig katalogisiert und in zugänglicher Form aufgestellt sind. Wie soll die Musikforschung arbeiten, wenn, bei allem noch so anerkennenswerten Entgegenkommen der Bibliotheksleitungen, viele Bestände noch immer nicht nachgewiesen, nicht verfügbar gemacht, nicht photogra-

phiert werden können? Nach dem Verlust großer Teile des deutschen Quellenbestandes ist es um so dringlicher, den verbliebenen Rest schnellstens voll benutzbar zu machen und die Bibliotheken in voll arbeitsfähigen Zustand zu versetzen. Ebenso erweckt es tiefe Sorge, wenn der Musikwissenschaftler beobachten muß, daß der Wiederaufbau der zerstörten, bzw. geschädigten Universitäts-Institute nur sehr langsam voranschreitet, daß manchen Instituten noch die notwendigsten Bestände an Handbibliotheken mangeln, daß vielen die technischen Einrichtungen (Schallplatten- und Rundfunkapparaturen, Schallplattensammlungen, Langspielapparaturen, Magnetophon- und Bandaufnahmegeräte usw.) fehlen, daß Instrumente, Aufführungsmaterialien usw. in einem bedenklichen Umfange fehlen, daß die Haushaltsmittel vielfach in einem krassen Mißverhältnis zum Bedarf stehen und daß durch alle diese Umstände Forschung und Lehre notwendig Schaden leiden müssen. Mit Nachdruck muß darauf hingewiesen werden, daß die Wiederherstellung und zureichende Dotierung der Bibliotheken und Institute sehr dringliche Erfordernisse bilden, und daß jede weitere Verzögerung die deutsche Musikforschung weiter in Rückstand bringt.

*

Die Gesellschaft für Musikforschung wünscht, mit den vorstehenden Darlegungen die Aufmerksamkeit aller für die Pflege der Wissenschaft wie der Musik verantwortlichen Stellen auf die Notlage der deutschen Musikforschung und die ihr unmittelbar drohenden Gefahren zu lenken. Sie wünscht gleichzeitig, Mittel und Wege aufzuzeigen, wie durch geeignete Maßnahmen in verhältnismäßig kurzer Zeit diesem Notstand abgeholfen und die deutsche Musikforschung in die Lage versetzt werden kann, ihren alten Rang in der Weltmusikforschung wieder einzunehmen und ihre fruchtbare Wirksamkeit im deutschen Musikleben wieder zu entfalten. An alle Bundes-, Länder-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, an die Parlamente und sonst zuständigen Stellen ergeht ihr eindringlicher Appell, die Musikforschung vor dem fortschreitenden Niedergang zu bewahren und die Voraussetzungen für ihr Wiederaufblühen zu schaffen.

Kiel, den 15. Mai 1952

Im Auftrage der Gesellschaft für Musikforschung

Der Präsident:

Professor Dr. Friedrich Blume

Die hier abgedruckte Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung wurde den maßgebenden Behörden und Organisationen der Bundesrepublik Deutschland zusammen mit einigen Anlagen vorgelegt. An dieser Stelle sei außerdem auf den am Schluß dieses Heftes abgedruckten Plan für das Internationale Quellenlexikon hingewiesen.

ZUR RHYTHMIK DES TROUVÈREGESANGES

VON HEINRICH HUSMANN

Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters ist auf weite Strecken noch immer ein stark umstrittenes Gebiet. Noch vor kurzem¹ hat in dieser Zeitschrift ein Schüler Gennrichs wertvolle Arbeiten wie die von J. Beck², C. Bützler³ und A. Reich⁴ mit kurzen Worten⁵ abgefertigt und Gennrich selbst hat uns erst allerjüngst⁶ sogar modalen Meistersang beschriftet. Überdies hat Gennrich in seinen neueren Übertragungen⁷ die Konsequenz seiner früheren Umschriften — wie mir scheint, sehr zu Unrecht — verlassen und mit der zu weit gehenden Anwendung der Modusmischung eine vollkommene Willkür in die Übertragungstechnik eingeführt. So ist es angebracht, einmal kritisch zu prüfen, inwieweit die Grundlagen der modalen Übertragungstechnik gesichert sind. Wissenschaftliche Irrtümer entstehen häufig nur durch zu weit gehende Verallgemeinerung von auf bestimmten Gebieten vollkommen gesicherten Resultaten. Auch die modale Lesung der mittelalterlichen Melodien ist keine „Theorie“ — deswegen würde ich den Ausdruck „Modaltheorie“ überhaupt ablehnen —, sondern die modale Rhythmik ist eine einfache Tatsache. Um sie von der praktischen Musik her zu zeigen: sie ist etwa die Rhythmik der älteren Motetten⁸ der Handschriften Bamberg⁹ und Montpellier¹⁰, — oder, um von den Aussagen der Theoretiker auszugehen: sie ist die Rhythmik, die die bekannten sechs Modi¹¹ einseitig

¹ Heinz Enke, *Der Vergessene Ton Frauenlobs*, in: *Die Musikforschung*, IV. Jg., 1951, S. 191 ff.

² *Corpus cantilenarum medii aevi, 1e série, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères: Le chansonnier Cangé, 1927, Le manuscrit du Roi, 1938.*

³ Carl Bützler, *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*, in: *Deutsche Arbeiten der Universität Köln*, Heft 12, Jena 1940.

⁴ Alfred Reich, *Der Vergessene Ton Frauenlobs*, in: *Die Musikforschung*, III. Jg., 1950, S. 26 ff.

⁵ Ausdrücke wie z. B. „Nun weiß jeder, der sich nur etwas mit der betreffenden Materie befaßt hat, daß . . .“ stehen einem doch offenbaren Anfänger erst recht nicht zu. Dabei vermögen aber auch gerade Enkes germanistische Argumente nichts gegen Reichs Lesungen auszumachen, da zumeist beide Auffassungen (é e ein- oder zweisilbig usw.) in Frauenlobs Zeit möglich sind, wie mir Herr Dr. Helmuth Thomas von der Hamburger Universität liebenswürdigerweise bestätigte.









⁶ *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, in: Karl Gustav Fellerers Sammlung „Das Musikwerk“, Köln 1951, Nr. 18 und 19a.

⁷ Etwa in verschiedenen Artikeln in Fr. Blumes Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ und in dem gerade zitierten Heft.

⁸ Bezüglich der Handschrift Ba vgl. man etwa Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw. V, vor allem S. 198/9, oder meinen Artikel *Bamberger Handschrift in MGG*.

⁹ Herausgegeben Paris 1908 von Pierre Aubry als *Cent motets du XIIIe siècle* in 3 Bänden.

¹⁰ Herausgegeben 1935/36 und 1948 von Yvonne Rokseth als *Polyphonies du XIIIe siècle*.

¹¹ Ich benutze hier die übliche Zählung: 1. Modus  . . . , 2. Modus  . . . , 3. Modus  . . . , 4. Modus  . . . , 5. Modus  . . . , 6. Modus  . . . Besondere Erwähnung finde, daß ein auftaktiger 1. Modus ein 1. Modus mit Auftakt, also die Folge  . . . ist, entsprechend ein auftaktiger 2. Modus die Folge  . . .

durchführt, — wenn auch nicht für ganze Kompositionen, so doch zumindest für Abschnitte innerhalb einer Komposition. Sie endet zeitlich damit, daß selbst innerhalb eines einzigen Taktes der Wechsel auch entgegengesetzter rhythmischer Figuren von der musikalischen Kunst verlangt wird, — diesen Wechsel kann erst die Mensuralnotation eindeutig anzeigen, er tritt etwa um 1250 ein. Auch nach rückwärts ist die modale Rhythmik eng begrenzt, — läßt sich ihr Aufkommen heute auch noch nicht mit aller wünschenswerten Genauigkeit angeben, so dürfte doch etwa das Jahr 1180 einigermaßen den Zeitpunkt angeben, in dem das komplette System dasteht. Den von diesen Daten begrenzten Zeitraum kann man nach den in ihm die Führung innehabenden Komponisten der Pariser Notre-Dame-Kirche mit Recht als Notre-Dame-Epoche kennzeichnen, — die zweite Hälfte des 13. Jhs. ist die frühmensurale *ars antiqua*¹², die bald nach 1300 in die *ars nova* übergeht. Die modale Rhythmik beherrscht — von stehengebliebenen Gruppen in älterer Rhythmik abgesehen¹³ — die Kompositionsgattungen des Organums, der Motette und des mittellateinischen Liedes¹⁴. Fraglich ist, wie weit wir von hier aus weitergehend die modale Rhythmik auch als in anderen Gebieten herrschend annehmen dürfen, in der weltlichen französischen Lyrik oder sogar im deutschen Minnesang. Hier entscheiden lediglich historische und philologische Tatsachen, — wo diese nicht beizubringen sind, können wir aus Analogien noch einiges erschließen, müssen uns im übrigen aber bescheiden. Wo freilich entgegengesetzte Tatsachen genügend deutlich sprechen, wie z. B. beim deutschen Meistersang, ist die irriige Anwendung modaler Lesung sehr zu bedauern, — sie ist hier höchstens geeignet, das Vertrauen in die Berechtigung modaler Übertragung auch auf Gebieten zu erschüttern, wo diese längst gesichert ist. Dazu tritt erschwerend, daß auch dort, wo die modale Rhythmik zweifelsfrei anzunehmen ist, die modale Notenschrift doch in manchen Fällen ihrer beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten wegen verschiedene Übertragungsmöglichkeiten offen läßt. Da diese nämlich den Rhythmus durch die Stellung der Ligaturen ausdrückt, ist die Aufzeichnung in allen melismatischen Partien im großen und ganzen zweifelsfrei, — lediglich für die erwähnten Partien älterer Rhythmik erweist sie sich als ungenügend. Wo aber Text deklamiert wird und über einer Silbe nur wenige Noten stehen, zumeist nur eine, ist das modale Notationsprinzip nicht mehr realisierbar¹⁵. Wir wissen dann zwar, daß auch in syllabischen Gruppen modaler Rhythmus herrscht, vermögen aber nicht immer das

¹² Über diese Begriffsabgrenzung vgl. jetzt Heinrich Bessler in seinem Art. *ars antiqua* in MGG, dem ich mich hier anschließe.

¹³ Vgl. dazu S. XXVII f. meiner Ausgabe: Die drei- und vierstimmige Notre-Dame-Organa, PÄM, XI. Jg., Leipzig 1940.

¹⁴ Vom Begriff des Liedes sollen die Motetten stets ausgenommen sein, — Lied soll also gleichbedeutend mit *Konduktus* sein.

¹⁵ Hierüber bereits grundlegend Fr. Ludwig, *Repertorium*, S. 49. Ich schlug a. a. O. S. XVIII die Ausdrücke *Melismenschrift* und *Silbenschrift* vor.

gerade zutreffende rhythmische Schema anzugeben, das im Einzelfall anzuwenden ist. Damit ist aber nicht die Berechtigung modaler Lesung an sich in Frage gestellt, sondern nur die betrübliche Tatsache aufgedeckt, daß unsere Kenntnis der in diesen Fällen anzuwendenden Regeln noch unvollkommen ist, — wobei freilich beruhigen kann, daß nach Ausweis der mittelalterlichen Handschriften auch im Mittelalter selbst dann dort, wo die Notation nicht mehr eindeutig war, auch verschiedene rhythmische Lesungen bereits damals die Folge waren, so daß wir auch damals mit einer gewissen Freiheit der modalen Lesung rechnen müssen, wenn die Melodie nur nach der schriftlichen Fixierung ausgeführt werden sollte. Doch gab es auch hier Gesetze, die die Anwendung der modalen Schemata im großen und ganzen mit genügender Gewißheit regelten, so daß Mehrdeutigkeiten im allgemeinen ausgeschaltet werden konnten.

Das Prinzip, mit dem man bisher auszukommen versuchte, ist das der Korrespondenz zwischen Text und Melodie. Es ist so weit gefaßt, daß es auf alle Gebiete des mittelalterlichen Liedes anwendbar erscheint, und so hat man es auch auf alles und jedes angewandt. Demgegenüber muß aber betont werden, daß die taktische Gliederung der mittelalterlichen Lyrik keinen akzentuierenden Charakter moderner Prägung hat, daß vielmehr in einer so stark auf formale Gliederung bedachten Kunst der Takt nur als ein Mittel symmetrischen Aufbaus anzusehen ist, wobei die „Schwere“ der Takte nur aus ihrer Stellung innerhalb des Ganzen, etwa eines Verses, herrührt, dagegen nicht von einer etwaigen ausgeprägten Akzentuierung. Deswegen finden sich häufig Verstöße gegen das von unserem heutigen Gefühl diktierte Korrespondenzprinzip, und die mittel-lateinische Philologie brandmarkt falsche Betonung sogar mit dem eigens geschaffenen Fachausdruck des „Taktwechsels“, abgekürzt Tw. Demgegenüber haben wir uns den mittelalterlichen Takt sehr viel leichter und schwebender vorzustellen, so daß eine der natürlichen — auch wiederum damals vielleicht nicht so starken — Betonung entgegengesetzte dadurch überbrückt wurde. Damit ist aber noch nicht das ganze Korrespondenzprinzip abgelehnt — es muß nur vorsichtiger formuliert werden. Was übrig bleibt und was sich nun auch tatsächlich nachweisen läßt, ist immer noch eine Parallelität zwischen dem Versschema einerseits und dem rhythmischen modalen Schema der Melodie andererseits, wobei freilich auch nicht die unbedingte Eindeutigkeit herrscht, die man oft annimmt. Es sollen im folgenden an einer für die ganze Diskussion entscheidenden Stelle, dem nordfranzösischen Trouvèresgesang, diese Verhältnisse untersucht werden. Freilich kommt man zu sicheren Resultaten nur mit sehr scharfen philologischen Methoden, und die Basis ist außerordentlich schmal. Es sind nur vier Stücke, die ein methodisch einwandfreies Ergebnis erzielen lassen, das geeignet ist, als Grundlage für weitere Untersuchungen und Anwendungen zu dienen.

Das Arbeitsprinzip ist folgendes. Es ist bekannt, daß einige französische Lieder und einige mittellateinische Kompositionen in ihrer Melodie übereinstimmen. Vor allem Hans Spanke¹⁶ hat mit einem seltenen Geschick in einer bewunderungswürdigen, immensen Arbeit aus dem gewaltigen Textmaterial zunächst Gedichte gleichen Strophenaufbaus herausgeschält und durch Vergleich der innerhalb einer Strophenform zusammentreffenden Gedichte Melodiegleichheiten festgestellt. Nun könnte man so vorgehen, daß man die für die mittellateinischen Lieder gültigen Übertragungsregeln¹⁷ auf einen derartigen mittellateinischen Konduktus anwendet und damit zugleich die Melodie des französischen Liedes gewinnt. Aber selbst das soll hier als Ausgangspunkt abgelehnt werden. Denn es ist auch die Übertragungstechnik der mittellateinischen Kompositionen noch nicht in jedem Einzelfall vollständig gesichert. Deswegen sollen nochmals aus den — an sich schon nicht zahlreichen — mittellateinischen Liedern, die ein französisches Gegenstück, „Kontrafaktum“, besitzen, nur diejenigen ausgewählt werden, deren Lesung auf Grund besonderer Umstände absolut sicher ist — und das sind dann nur noch vier. Weiter steht der einfachen Übertragung der an lateinischen Stücken gewonnenen Regeln noch eine zweite Tatsache entgegen. Es ist nicht nur möglich, sondern läßt sich tatsächlich nachweisen, daß der Anteil der verschiedenen Modi an den einzelnen Gattungen sehr verschieden ist. In den Organa werden vor allem der 1., 2., 3. und 5. Modus verwandt, der 6. seltener und der 4. anscheinend gar nicht. In der mittellateinischen Komposition dagegen spielen der 1. und 5. Modus die Hauptrolle, danach der 4., selten der 2. oder gar 3. Modus, der 6. endlich fast gar nicht. Entsprechend wird man daher bei der Übertragung verschieden verfahren. Für die französische Lyrik ist aber eben noch erst deshalb zunächst nachzuweisen, welche Modi überhaupt verwandt werden dürfen.

1. Sol sub nube latuit

Sol sub nu - be la - tu - it sed e - clyp - sis ne - sci - us cum se car - ni

¹⁶ Vor allem in den Aufsätzen: Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, in: Zeitschr. für franz. Sprache und Literatur, Bd. 51, 1928, S. 73 ff., Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 156, 1929, S. 66 ff. und 215 ff., und in der zusammenfassenden Darstellung: Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik, in Abhandl. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936.

¹⁷ Eine Erörterung der für die mittellateinische Lyrik geltenden modalen Gesetze veröffentlichte ich gleichzeitig im Archiv f. Musikwissenschaft, Jg. 9, 1952, H. 1 unter dem Titel: Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes.

mi - scu-it sum - mi pa - tris fi - li - us ma - ri-ta-ri no - lu-it

ver - bum pa - tris al - ti - us nu - be-re non po - tu-it ca-ro glo - ri -

o - si - us Gau - de no - va nup - ta fi - des est et ve - ri-tas

quod a car - ne de - i - tas non fu-it cor - rup - - -

- - - - - ta.

Die Übertragung dieses Kondukts ist durch einen besonderen Umstand vollkommen gesichert. Er macht nämlich von einer im mittellateinischen Konduktsrepertoire häufiger vorkommenden stilistischen Raffinesse Gebrauch, die auch die Lesung der syllabischen Partien ermöglicht: Die Melodie des letzten Verses¹⁸ wird im darauffolgenden Melisma wiederholt¹⁹. Die Übertragung des rhythmisch sehr einfachen und ganz eindeutigen Melismas im 1. Modus ist nach den Regeln der Theoretiker und nach an den Organa und Motetten gewonnenen Ergebnissen aber

¹⁸ Der Schluß des Stückes liegt aus F im Faksimile vor bei Fr. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, ZfMw., XI. Jg., 1928/29, S. 259 ff. und S. 321 ff., und zwar auf S. 344. Die Fassung W₁ liegt in der Faksimileausgabe dieser Handschrift vor, die J. H. Baxter unter dem Titel An old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628) in St. Andrews University Publications, No. XXX, 1931, herausgab. Über die Handschriften vgl. man Fr. Ludwigs Repertorium oder meinen Organaband.

¹⁹ Das hier zugrundeliegende Prinzip der Verwendung derselben melodischen Phrase für eine Verszeile und das darauffolgende Melisma erlaubt zusammen mit zuverlässigen mensuralen Überlieferungen die rhythmische Festlegung einer ansehnlichen Reihe mittellateinischer Lieder und gibt uns so eine befriedigende Vorstellung von der Anwendung der Modi im mittellateinischen Repertoire, worauf ich a. a. O. näher eingehe.

klar. Damit ist auch der Rhythmus des letzten Verses erkannt und damit wieder der Rhythmus des ganzen Liedes. H. Spanke hat nun²⁰ nachgewiesen, daß die Melodie des mittellateinischen Stückes mit der der beiden französischen Lieder Rayn. 1001 und 885 übereinstimmt. Wenn man zunächst einmal zugibt, was im allgemeinen der Fall ist, daß sich bei der Unterlegung des anderssprachigen Textes die Melodie nicht veränderte, können wir die französischen Lieder ebenso wie das lateinische im 1. Modus übertragen und haben damit die erste gesicherte Trouvèremelodie gewonnen. Ich gebe als Beispiel Rayn. 1001, das in der Fassung der beiden Handschriften O²¹ und K²² bequem zugänglich ist, in der Form von K.

K, p. 125

Chan-ter et ren-voi-sier sueil or m'es-tuet plain-dre er plo-rer
Quant je pert ce qu'a-mier sueil riens ne mi puet con-for-ter

Trop fu-rent cru-el mi oeil qui la m'o-se-rent mous-trer

g'en pleuret sous-pir et dueil qu'a-for-ce mi fet a-mer

Der Refrain des lateinischen Konduktus ist für das französische Stück 1001 nicht benutzt (wohl dagegen für 885) — oder im lateinischen hinzugefügt.

Als Ergebnis dieses ersten Beispiels kann man als erstes die Regel formulieren, daß Siebensilbler mit männlichem Schluß zwei Doppeltakte im 1. Modus füllen $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, und — wenn man den Refrain des lateinischen Liedes hinzunimmt — daß Sechssilbler mit weiblichem Schluß im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ vorgetragen werden. Die Beziehung besteht dabei nur zwischen musikalischem Modus- und textlichem Versschema. Untersucht man dagegen die Stellung der natürlicherweise betonten Silben in der Musik, so kommt man zu keinem einheitlichen Bild. Der lateinische Text, vom berühmten Dichter Walter von Chatillon²³, hat in der ersten Strophe nur im Refrain den einen Tw fuit, in der 2. Strophe solús, tamén, in der 3. Strophe keinen, in der 4. Strophe domús, mirá, in der fünften mentís, locó, tamén, in der sechsten maté, ulló, in der 7. Strophe veró. Das ist eine geringe Zahl von Verstößen. K. Strecker schreibt dazu: „Tw nicht selten, auffallend 5,7“, das ist tamén. Im Vergleich zu anderen mittellateinischen Gedichten ist

²⁰ Vgl. Archiv . . . , Bd. 156, S. 218, und Beziehungen . . . , S. 31 und 32.

²¹ Die in Anm. 2 zitierte Ausgabe Becks, Facsimileband f. 25d, Übertragungsband Nr. 62, S. 58.

²² Unvollendete Ausgabe des Chansonnier de l'Arsenal von A. Jeanroy und P. Aubry in den Publications de la Société internationale de musique, Facsimile S. 125, Übertragung Nr. 142, S. 42.



²³ Kritisch ediert in: Die Gedichte Walters von Chatillon, hrsg. und erklärt von Karl Strecker, I. Die Lieder der Handschrift 351 von St. Omer, Berlin 1925, Nr. 33, S. 61–64.

Strecker der Tw also noch zu häufig. Das Bild des französischen Textes, von Thibaut de Blazon, ist demgegenüber weit schlechter. Die Tw der 1. Strophe sind *chânter, renvoisier, plaindré, âmer, furént, óserént, jé plour, forcé*, also 8 in der 1. Strophe, während der lateinische Text in 7 Strophen nur 11 Tw aufweist. Man darf daher ruhig sagen, daß sich der französische Text überhaupt nicht um die natürliche Betonung der Worte kümmert, der lateinische dagegen recht gut. Vom Text aus darf man daher nur Silbenzahl im Vers und Art des Versschlusses betrachten — die Deklamation innerhalb des Verses dagegen wird sehr verschieden gehandhabt.

Nächst diesem Korrespondenzprinzip zwischen Vers- und Modusschema kann man zweitens ein rein musikalisches, bereits aus anderen Formgattungen bekanntes Grundgesetz der modalen Rhythmik bestätigen, das der Stellung der Ligaturaufösungen. Die Musik benutzt nämlich nicht ausschließlich die eben angegebenen starren rhythmischen Schemata, sondern die einzelnen Notenwerte werden gern in kleinere Melismen zerlegt²⁴. Diese werden in der Schrift je über einer Silbe zu einer Ligatur zusammengefaßt. Nun wird aber, wie man sehr schön in fast jeder Zeile unseres Stückes sieht, ganz bevorzugt der lange Wert zerlegt, und wenn diese Zerlegungen häufiger eintreten, so kann man an ihrer symmetrischen Stellung — z. B. im männlichen Siebensilbler im 1. Modus auf der 1., 3., 5., im 2. Modus dagegen auf der 2., 4., 6. Silbe — sofort den Modus erkennen. Dieses Prinzip ist nur anwendbar, wenn auch tatsächlich von häufigen Zerlegungen Gebrauch gemacht wird und wenn diese symmetrisch stehen, — aber beides ist sehr häufig der Fall und das Prinzip ist daher sehr wertvoll. In den beiden Extremen, bei zu spärlicher und bei zu reichlicher Zerlegung, versagt es dagegen, — wenn alles oder nichts aufgelöst ist, sind ja gerade die charakteristischen rhythmischen Unterschiede der Modi im schriftlichen Bild nicht erkennbar. In diesen Fällen kann man daher nur mit dem Korrespondenzprinzip arbeiten, das aber oft allein schon zum Ziel führt.

Hervorzuheben sind endlich die in Einzelheiten recht bedeutenden melodischen Unterschiede der französischen gegenüber der lateinischen Fassung, etwa am Anfang des Abgesanges, in der Änderung der Kadenz seines 2. Verses, in den Abweichungen der Verzierungen, während die Stollen weniger betroffen sind. Dieser wenig erfreuliche Zustand der Überlieferung wird sich auch im folgenden immer wieder erneut bestätigen. Im vorliegenden Beispiel macht die lateinische Fassung — die Varianten der zweiten Handschrift, W₁, sind unbedeutend — den weit aus besseren Eindruck; in anderen Fällen trifft das leider nicht zu.

Wie die hier diskutierte gesicherte Fassung zeigt, hat P. Aubry in seiner Übertragung ebenfalls das Richtige getroffen, während J. Becks zweizeitiger Rhythmus nicht angebracht war.

²⁴ Das Entgegengesetzte, die Zusammenfassung zweier Noten  zu einer Longa  werden wir im zweiten Beispiel ebenfalls kennenlernen.




2. Parit preter morem





F₁ f. 232


Pa-rit pre-ter mo-rem cre-a-ta cre-a-to-rem re-tinens pu-do-rem vir-gi-ne-um-que
 flo-rem sic flo-ru-it que re-spu-it om-nem vir-ga-ro-rem sic pa-tu-it quod
 la-tu-it a-de per u-xo-rem re-ti-nens ve-rum de-i de-co-rem
 de-i-ta-tis su-e de-us ho-no-rem to-ga car-nis in-du-it in-
 di-gu-it et in-ter ser-vos vi-lu-it nec i-de-o mi-no-rem dat de-i-tas splen-do-rem sed
 qui lux est et fu-it per nu-bem car-nis plu-it ro-ris su-i dul-co-rem qui men-tes no-stras
 hu-it te-ne-bras quo-que lu-it de-i fundens a-mo-rem qui stru-
 it non de-stru-it im-mo res-tri-tu-it sta-tum an-ti-qui-o-rem

Diese schöne Komposition steht dreistimmig in Florenz f. 232, zweistimmig in Madrid f. 123 und Huelgas f. 103v. Da sie bei H. Anglès auch in der dreistimmigen Notre-Dame-Fassung herausgegeben ist²⁵, habe ich hier nur die Unterstimme, und zwar in der Fassung F, mitgeteilt. Dieses Stück ist dadurch in seiner Lesung gesichert, daß es in der Handschrift Hu mensural aufgezeichnet ist. Diese Handschrift ist allerdings sehr spät und daher — wie sich auch gleich an diesem Stück zeigen wird — in Einzelheiten nicht mehr verbindlich. Wie ich a. a. O. zeige, kann man aber auf andere Weise ein gutes Bild von der Rhythmik der mittellateinischen Konduktus gewinnen, und, wenn man dieses Ergebnis bereits besitzt, zeigt sich, daß Hu im großen und ganzen verläßlich ist. Auch sieht man sofort, daß die erste Zeile des Abschnitts D, ein männlicher Siebensilbler mit der Lesung $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, und die Anfangszeilen von A₁ und A₂ und die Schlußzeilen von B₁ und B₂, weibliche Sechssilbler im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, mit den in unserem ersten Beispiel herausgearbeiteten Lesungen für diese Verse übereinstimmen

²⁵ El còdex musical de Las Huelgas, Introducció, Facsimil i Transcripció per H. Anglès, 3 Bde., Barcelona 1931, Bd. 3, S. 193 f.

und sich daher dadurch als zuverlässig erweisen. Man würde nach dem Ergebnis des ersten Beispiels also auch die mit diesen Versen zusammenhängenden Abschnitte A, B, D und E ohnehin so übertragen, wie sie in Hu stehen. Das Resultat dieser Abschnitte ist der Rhythmus gleich einer ganzen Reihe von Versarten. Der weibliche Siebensilbler — zweite Zeile von A₁ und A₂, letzte und vorletzte Zeile von D, alle Zeilen in E und die letzte von F²⁶ — hat die Lesung , der männliche Achtsilbler — 1. Zeile von B₁ und B₂ und 3. Zeile von D — besitzt den Rhythmus  und der männliche Viersilbler — 2. Zeile von D — erweist sich mit  als die Hälfte des männlichen Achtsilblers.


Diesen Schemata schließt sich auch der Abschnitt F₂ sofort an. Sein 1. Vers ist ein männlicher Sechssilbler, — eine crux der Übertragungstechnik, die schon viele Unfälle verschuldet hat. An sich würde man eine Übertragung in drei Einzeltakten o. ä. ins Auge fassen, , oder auf einen Doppeltakt einen Einzeltakt folgen lassen, . Ich habe, obwohl mir vor allem Y. Rokseth²⁷ eine zu einseitige Anwendung der Doppeltakte vorwirft, in meinem Organaband²⁸ selbst erklärt, daß man sich die Möglichkeit der Dreiertakte offen halten muß. Die praktischen Erfahrungen zeigen aber, daß — von entweder ganz arhythmischen Gruppen oder sehr kompliziert verschachtelten eintaktigen Partien in den großen Melismen der Notre-Dame-Kompositionen abgesehen — andere Gründe doch zumeist immer wieder im Einzelfall eine doppeltaktige Übertragung nahelegen. Das zeigt gleich sehr klar diese 1. Zeile der Gruppe F₂. Sie ist melodisch identisch mit der 2. Zeile von E₁ und E₂. Man wird ihr daher auch die Länge dieser Zeile geben und entweder  — oder  (letzteres in größerer Analogie zur 2. Zeile von E) übertragen. In der letzten Weise überträgt H. Anglès, während ich in Analogie zum Schluß der Gruppe F₁ die Setzung der Pause vorgezogen habe, — doch das ist für das Prinzip selbst irrelevant. H. Anglès hat bereits vorher eine Übertragung desselben Stücks veröffentlicht als Beitrag zu H. Spankes zitiertem Aufsatz im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“, in dem dieser die Identität unseres Stückes mit dem französischen Lied Rayn. 1760 mitteilte. In dieser Fassung übertrug H. Anglès die Stelle in der oben als zweite angegebenen Weise mit Doppeltakt und eingeschobenem Einzeltakt. Die Korrektur der Übertragung durch H. Anglès selbst spricht nicht gerade für Y. Rokseth, die die eingeschobenen Einzeltakte Anglès' gerade als besser

²⁶ In dieser Schlußzeile hat F die perfekte Longa  durch eine Maxima angedeutet, ein Verfahren, über das wir gleich genauer sprechen. Mit dieser Maxima ist die Lesung dieser Zeile also nicht nur durch Hu, sondern auch durch F gesichert.

²⁷ In Y. Rokseth, La polyphonie parisienne du treizième siècle, in Les cahiers techniques de l'art, Tome 1, Fasc. 2, Straßburg 1947, S. 33 ff.

²⁸ S. XVI der Einleitung.

empfiehlt. Damit ist für den männlichen Sechssilbler eine erste Übertragungsart gesichert — es werden weiter unten noch mehrere andere besprochen, was die Schwierigkeiten, die diesem Verse anhängen, nur noch vermehrt.

Die Gruppen C₁, C₂ und F₁ sind die schwierigsten, aber von entscheidendem Gewicht. Die mensurale Fassung in Hu überträgt beide Stellen so, daß jede Silbe die Dauer einer perfekten Longa erhält, also im 5. Modus. Die Gruppe F₁ hat hier einen männlichen Siebensilbler, für den sich aus dem ersten Stück die Übertragung  ergab, während nunmehr eine zweite Möglichkeit,  erscheint. Es ist infolgedessen sehr wichtig, ob Hu hier noch die originale Auffassung überliefert, oder ob Hu — wie es in anderen mensuralen Handschriften späterer Zeit, etwa im Roman de Fauvel und in Montpellier, begegnet — in komplizierteren Fällen — C₁ und C₂ sind Zehn- und Elfsilbler — kapituliert und die alten gestielten Einzelnoten einfach stehen läßt, was dann mensural des Bild eines angeblichen 5. Modus herstellt. Zur Entscheidung dieser Frage liefert die Handschrift Ma keinen Beitrag, da sie alle Einzelnoten als kaudierte simplices und die Ligaturen nur in der Normalform schreibt. Das ist das gebräuchliche Verfahren der modalen Handschriften, doch reicht es bei schwierigen Stellen zur Darstellung eines komplizierteren Rhythmus nicht aus und alle modalen Handschriften pflegen in solchen Fällen durch verschiedene Mittel — vielleicht unter mensuralem Einfluß — eine größere Deutlichkeit zu erstreben. Das gewöhnliche Mittel ist die Heraushebung dreizeitiger Longae durch verbreiterte Schreibung, d. h. als Maxima, so in F, Ma, W₂ und auch W₁. Daneben benutzt dafür vor allem W₁, aber auch die anderen Handschriften, die Darstellung durch zwei eng aufeinanderfolgende Einzelnoten, was sich in Deutschland ja noch sehr lange hielt. Ein Beispiel mag den Beweis verdeutlichen. Die Motette Latex silice²⁹ ist aus der Klausel F Nr. 101³⁰ entstanden und ihre Übertragung dadurch zweifelsfrei. Die erste Gruppe der Klausel lautet



Die Motette Latex silice steht F f. 230v. und W₁ f. 81 inmitten mittel-lateinischer Konduktus und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft der uns hier interessierenden Stücke, — in F folgt auf Latex erst das Lied Crucifigat, sodann das vorliegende Parit preter morem, in W₁ steht vor Latex das Lied Festa ianuarua und davor Purgator crimum, unser drittes Stück. Die Motette ist also für unsere Zwecke sogar besonders

²⁹ Ludwig, Repertorium Nr. 228, Repertorium, S. 39 und 99.

³⁰ Ludwig, a. a. O., S. 81/82.

beweiskräftig, — oft wechselt ja der Schreibgebrauch in verschiedenen Teilen einer Handschrift. Die erste Gruppe der Motette heißt

F, f. 230v

La-tex si-li-ce mel-pe-tra pro-flu-it me-dul-la cor-ti-ce

La -

Der Text gilt für alle drei Oberstimmen, den Tenor wird man sich vielleicht schon instrumental denken dürfen, — er fehlt in W_1 , das das Stück also den hier betrachteten mittellateinischen Liedern gleich behandelt. Um den komplizierten Rhythmus der Oberstimmen anzudeuten, setzt nun F auf mel in III und IV (Zählung der Stimmen von unten nach oben) Maximae, ebenso über me-(dulla) in II (hier erweckt auch schon in III die dreitönige Ligatur den Eindruck der Länge). So sind die perfekten Longae einwandfrei gekennzeichnet. W_1 setzt weniger logisch auf (sali-)ce in II und auf (proflu-)it in II und III Unisoni, die erste Note davon als Raute, die zweite als kaudierte simplex, womit aber auch einigermaßen klar ist, daß der folgende Vers nicht auftaktig ist. Dieser Gebrauch, die perfekte Longa vor einer imperfekten Longa als Maxima zu schreiben, bleibt noch bis in die mensurale Zeit in Übung, wie etwa ein Blick auf die Tenorschreibung der Handschrift Mo sofort zeigt³¹. Die

³¹ Dies ist der Grund, warum ich Maximae „nur in seltenen Fällen beachte“, wie Rudolf von Ficker mir in „Probleme der modalen Notation“, in: Acta musicologica, Vol. XVIII/XIX, 1946/47, S. 2 ff., auf S. 16 vorwirft. In dieser Besprechung befaßt sich v. Ficker zum größeren Teil mit modalen Übertragungsprinzipien, die bereits von Fr. Ludwig stammen, die daher richtiger wohl früher einmal in einer als gegen Ludwig gerichtet bezeichneten Kritik erschienen wären. Freilich zeigt meine Erfahrung immer wieder, daß die von Ludwig aufgestellten Prinzipien unanfechtbar sind, so daß ich ihre Verteidigung gern übernehme. Die meisten der berührten Punkte — Silbenbinaria, 3. Modus gegen 6. Modus, auftaktiger 1. Modus usw. — habe ich bereits in meiner S. XXVII, Anm. 2, erwähnten Dissertation, die R. v. Ficker nicht bekannt zu sein scheint, eingehend behandelt, so daß sich nochmaliges Eingehen darauf erübrigt. Ebenfalls durch eine bedauerliche Unterlassung polemisiert v. Ficker fast eine Seite lang gegen eine mir von ihm fälschlich unterschobene Auffassung der Tenorausführung, — er hat die diesbezügliche Anweisung auf S. XXXIV, „Zeichensetzung und Abkürzungen“ unter „Tenorschreibung“, übersehen. Im übrigen habe ich hierzu in der angeführten Dissertation bereits sogar dieselben Theoretikerstellen wie v. Ficker herangezogen. Vollends muß ich seine maßlosen Schlußfolgerungen als ganz unberechtigt entschieden zurückweisen. — In der von v. Ficker zu seiner Unterstützung herangezogenen Maximalstelle im Descendit steht die Maxima in II nur in F und nur an dieser Stelle, während die drei übrigen Handschriften W_1 , LoA und W_2 und ebenfalls F an der v. Ficker entgangenen Parallelstelle im Gloria f. 13 nur eine normale Simplex schreiben, — so daß die Maxima in keiner Weise verbindlich sein kann. Ebenso ist der einen plizierten Maxima in III die an den vier übrigen Stellen stehende reguläre Figur der durch Unisonus unterbrochenen plizierten Binaria, auf die wir bei unserem dritten Stück genau zu sprechen kommen, vorzuziehen. Es ist daher philologisch begründet, wenn ich hier die Maxima „zu zwei schwächlichen Viertelnoten zusammenschrumphen lasse“ (a. a. O.), — aber das

Gruppe C lautet nun in F

re-ti-nens ve-rum de-i de-co-rem de-i-ta-tis su-e de-us ho-no-rem

Über (reti-)nens schreibt F nun eine etwas verbreiterte Longa in III, an der Parallelstelle (dei-)ta-(tis) eine Maxima in II und III. Hinter retinens geben in II und III zwei Striche eine Gliederung des Absatzes an. Damit ist für den 1. Takt die Lesung $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ klar. Über ve-(rum) stehen in I, II und III Maximae, im Paralleltakt (deita-)tis genügen die Ligaturen in I und III schon zur Bezeichnung der Länge. Da auf 1 also eine perfekte Longa steht, kann (ve-)rum zumindest keine Kürze sein. Da über de-(i) in allen drei Stimmen eine Ligatur steht, ist hier eine Länge besonders nahegelegt, so daß für (ve-)rum nur eine perfekte Longa möglich ist, — was für den Paralleltakt su-(e) von den drei Ligaturen in allen Stimmen wahrscheinlich gemacht wird, ebenso für de-(i) des 3. Taktes. Weiter steht über (de-)co-(rem) in II eine Maxima, womit auch der 4. Takt sicher ist. Auch de-(i) ist in allen drei Stimmen leicht verbreitert, so daß die angegebene Lesung wohl die von F beabsichtigte sein dürfte. Durch Zerlegung der Ligatur auf de-(i) ergibt sich in der Parallelstelle eine Silbe mehr, — das zeigt deutlich die Priorität des Musikalischen. Die Handschrift Ma verzichtet auf diese Hilfsmittel, so daß man hier keine eindeutige Lösung angeben kann, — die Deklamation des Textes bietet kaum eine Handhabe. Infolgedessen hat Anglès in seiner ersten Übertragung, die er nur nach Ma angefertigt hat, eine stark abweichende Übertragung gegeben, die C₁ sogar auf 3 Takte, C₂ auf 4 Takte bringt, was schon aus Symmetriegründen unwahrscheinlich ist, — wobei auch wieder die Dreitaktigkeit falsch war. In der zweiten Übertragung hat Anglès unter Berücksichtigung des französischen Liedes, das in C₁ und C₂ je vorn eine Silbe mehr hat und eine noch symmetrischere Form besitzt, in der die Takte 1, 3, 5 und 7 gleich sind, im 1. Takt eine leichte Abweichung. Demgegenüber kam es hier darauf an, zu zeigen, wie die Lesart F aussieht. Von der angeführten Differenz ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) abgesehen, sind unsere beiden Übertragungen gleich. Der 5. Modus von Hu aber erweist sich aus F als eine spätere Modifikation.

Die Gruppe F₁ ist in Ma wieder ohne verdeutlichende Hilfsmittel geschrieben und wir müssen daher wieder von F ausgehen. Dort lautet sie

Mittelalter ist nicht so pompös wie v. Fickers spätromantische Sederunt-Instrumentierung, über die man die bezaubernden Auslassungen von Y. Rokseth, *La polyphonie* . . . , S. 35, nachlesen möge.

The musical score consists of three staves. The top staff is the Soprano part, the middle is the Alto part, and the bottom is the Tenor part. The key signature is one flat (F major). The tempo/mood is marked 'F, f. 233'. The lyrics are 'qui stru - it non de - stru - it'. The notation includes various rhythmic values and ligatures, with some notes being specifically marked as 'Maximae' (widened notes).

Hinter struit setzt der Schreiber — des (aber unbeabsichtigten) Reimes wegen — in allen drei Stimmen Gliederungsstriche. Maximae stehen auf qui in I und III, non in II, de- in II, auf der Schlußsilbe in III, die meisten anderen Einzelnoten sind wenigstens etwas verbreitert. Die 1. Note der Ligatur in III auf (qui) stru-(it) und die 1. der Ligatur auf de-(struit) sind verbreitert, die entsprechende in II auf (de-) stru-(it) ist eine Maxima. Es sind also alle Noten verbreitert oder Maximae. Ebenso deuten die zahlreichen Ligaturen, noch dazu pliziert, auf langsames Tempo. So ist offensichtlich, daß F ebenso 5. Modus meint wie Hu. Damit haben wir für den männlichen Siebensilbler eine zweite rhythmische Figur gewonnen, $\underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}}$, — ein Ergebnis, das in Übereinstimmung mit den an anderen mittellateinischen Kondukten gewonnenen Erfahrungen steht.

Dank der Arbeiten Spankes ist, wie erwähnt, als französisches Kontrafaktum zu diesem lateinischen Lied das französische Rayn. 1760 ans Licht gekommen. Da Anglès auch das französische Stück bereits einwandfrei veröffentlicht hat³², will ich hier davon absehen. Es soll nur als besonders wichtig hervorgehoben werden, daß damit die Verwendung des 5. Modus prinzipiell auch in der Trouvèreliryk bewiesen ist. In der mittellateinischen Dichtung aber spielt der 5. Modus und damit die Zweizeitigkeit eine beherrschende Rolle, wie ich a. a. O. ausführe.

Endlich erfährt die Beurteilung unseres Stückes in seiner Bedeutung für die nordfranzösische Lyrik noch eine gewisse Abschattierung dadurch, daß, wie Spanke bereits³³ aus dem sequenzartigen Aufbau des Stückes aus Doppelgliedern A_1A_2 , B_1B_2 usw. geschlossen hat, das Stück wohl als Estampie anzusehen ist. Anglès weist zusätzlich auf die Kleingliedrigkeit der Melodie u. ä. hin und vermutet, daß die Melodie als solche bereits vorher existierte. Unser Stück ist also wohl eine instrumentale Tanzmelodie. Das erklärt die Komplikationen der Textbehandlung, — der Text wurde einer bereits fertigen Melodie unterlegt. Das zeigt besonders deutlich, daß wir es hier mit abweichenden Verhältnissen zu tun haben, die wir nicht ohne weiteres beliebig verallgemeinern dürfen.

³² A. a. O., Bd. I, S. 266 f.

³³ Archiv . . . , Bd. 156, S. 224.

3. Procurans — Purgator

Es ist wieder Spankes Entdeckung³⁴, daß die beiden mittellateinischen Lieder *Procurans odium* und *Purgator criminum* mit den beiden ebenfalls unter sich identischen französischen Liedern Rayn. 1545 und 1546 übereinstimmen. Diese Beziehung soll hier wieder musikalisch ausgewertet werden. Das ist möglich, weil sogar alle drei Notre-Dame-Handschriften wieder verdeutlichende Maßnahmen treffen. Fr. Gennrich hat³⁵ Faksimiles der lateinischen Lieder aus W₁ und F gegeben, die die hier behandelten Eigenheiten deutlich erkennen lassen. Ich gebe zuerst den Satz von W₁ in neuer Übertragung

W₁, f. 80

Pur - ga - tor cri - mi - num de pa - tris dex - te - ra
ve - nit ad ho - mi - num sa - nan - da mu - ne - ra cog - nos - ce
do - mi - num iu - de - a mi - se - ra lex ha - bet
ter - mi - num re - ce - dunt ve - te - ra nec mun - dans sce - le - ra

³⁴ Zeitschrift . . . , Bd. 51, S. 105; dazu Beziehungen . . . S. 39.

³⁵ ZfMw. XI, S. 332/33, *Purgator* aus W₁ und S. 334/35 *Procurans* aus F.

ri-tus li-ba-mi-num nec le-gis lit-te-ra

Das Gedicht benutzt nur Sechssilbler. W_1 zeigt nun an, daß zunächst jeweils die 3. Silbe jeden Verses eine perfekte, dreizeitige Longa ist: in V. 1, (purga-)tor, in I durch den Unisonus Raute—caudata, V. 2 durch Melismen in Unisonusschreibung, V. 3 durch die Doppelfigur Raute—caudata in I, durch doppelte caudatae in II und III, V. 4 = V. 2, V. 5 Rhombe—caudata in II und III, V. 6 ähnlich V. 2, V. 7 caudata—plicata in III, V. 8 Rhombe—plicata in I, zwei Longae in II, V. 9 doppelte Longae in allen Stimmen, V. 10 = V. 2, V. 11 eine Maxima in II. Die Bedeutung der Figur Rhombe—caudata als perfekter Longa ist am Beispiel der Motette *Latex* deutlich geworden. Die Doppellongae bedeuten dasselbe, denn über (rece-)dunt steht in I die erste, in II die zweite Figur. Auch die 6. Silbe jedes Verses ist als perfekte Longa gekennzeichnet: durch eine Maxima in V. 1, II, durch die Schreibung Raute—Kaudierte in V. 3, I und II, V. 5, I und II, durch Doppellongae in V. 1, I, V. 4, I und II, V. 7, 8, 9 in allen Stimmen. Die Sechssilbler zerfallen also in zwei gleiche Dreisilbler, was in den anderen Handschriften noch deutlicher hervortritt. Als zweites folge die neue Übertragung des Satzes von F.

F, f 226

Pro-cu-rans o-di-um ef-fec-tu pro-pri-o uis de-tra-

hen-ti-um gaudet in-ten-ti-o ne-xus est cor-di-um ip-sa de-

8 trac-ti - o si per con - tra - ri - um ab hos - te nes - ci - o

8 fit hic pro - vi - si - o in hoc a - man - ti - um fe - lix con - di - ti - o

F teilt, wie man sehr schön auf dem Faksimile a. a. O. sieht, die Sechssilbler durch Striche in zwei Hälften und zwar in den Versen 1 in III, 2 in II und III und 5 in I und III. In der jeweils verbleibenden Stimme (mit Ausnahme von 1, I) steht eine plizierte Ligatur oder Unisonus, was beides ohnehin eine Länge nahelegt. Bei dieser Konstellation könnte man sogar erwägen, die Striche als Pausen zu deuten, was aber wohl nicht beabsichtigt ist. Die bekannten Mittel der Doppelschreibung sind über der 3. Silbe der Verse 1 II, 2 I, 3 II, 4 I, 5 II, 6 I und III, 8 I, 9 II, 10 I und III, 11 I und III angewandt. Besonders instruktiv ist, daß die plizierten Einzelnoten auf 1 (V. 6 und 10 in II) und auf 2 (V. 5 II, 7 II, 9 II) einfach geschrieben werden im Gegensatz zu den in V. 5 und 9 unmittelbar darauffolgenden verdoppelt geschriebenen. Hier ist geradezu plastisch dargestellt, wie die jeweils 1. und 2. Silben kürzer zu bemessen sind als die dritten, — und analog gilt dasselbe für die 4. und 5. Silbe gegenüber der Schlußsilbe. Man sieht übrigens, daß das auf dem rechten Faksimile folgende Stück *Si mundus viveret* dieselben Eigentümlichkeiten, wenn auch nicht so ausgeprägt, aufweist.

Die in F benutzten Unisonusligaturen, vor allem die plizierte Binaria, sind freilich nicht so eindeutig wie die Doppelschreibung, die W_1 an der herangezogenen Stelle verwendet. Die Übertragung des *Sol sub nube* zeigt etwa in Takt 6 I eine solche plizierte Binaria, die dasselbe ausdrückt wie die normale Ligatur in der Parallelstelle Takt 2, — nämlich nur eine imperfekte, zweizeitige Longa. In diesen Teilen der Handschrift befolgt auch W_1 denselben Schreibgebrauch wie F. Ähnliche Stellen sind Takt 9 II, 10 I, 17 I und II. Ja, in Takt 11 II steht sogar eine solche Ligatur an Stelle eines Viertels. Diese Anwendung ist allerdings selten und irreführend. W_1 hat denn auch in I die Anfangsnote des Textes verbreitert und dürfte vielleicht an eine Lesung des Taktes als $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$

denken, was aber nicht beabsichtigt ist. Nach Aussage der Theoretiker³⁶ bedeutet der Unisonus eine Hervorhebung durch tremolierenden Vortrag. Die Bewertung der plizierten Binaria als sowohl perfekter wie auch imperfekter Longa läßt sich ebenfalls durch den Vergleich von Melismen und mensuralen Motetten belegen. Im Anfang der Klauseln wird der Text meist auf wenigen Silben deklamiert, auf deren letzter dann das eigentliche Melisma folgt. Das bedingt, daß dort dieselben Ligaturunterbrechungen auftreten wie bei den Konduktus, so daß wir die Silbenschrift auf diese Weise ebenfalls gut studieren können. So zeigt etwa die durch die in Mo mensural geschriebene Motette *En une chambre*³⁷ in ihrer Lesung gesicherte Klausel F Nr. 131³⁸ im 1. Takt in II die plizierte Binaria im Wert einer perfekten Longa, in Takt 2, II dagegen im Wert einer imperfekten:



In I setzt F nach de- einen Strich zuviel, in II fehlen die I entsprechenden drei Silbenstriche, doch sind die Ligaturen richtig unterbrochen. Der Rhythmus der ersten Tenortakte ist nicht nur durch die Motette, sondern auch durch die normal ligierte Fortsetzung gesichert. Die Silbenstriche nach Et zeigen, daß die Silbe gau- in I bereits auf 3, in II erst auf 4 beginnt. Damit deklamiert der Text in II in gleichmäßigen perfekten Longen, während die Textunterlegung im Tenor durch die gregorianische Melodie (Alleluja Non vos relinquam) festgelegt ist³⁹.

Die Handschrift Ma, die f. 124v. den Satz von F ohne die dritte Stimme bietet, bringt den Rhythmus ebenso wie W₁ besonders klar zum Ausdruck. Striche nach der 3. Silbe stehen in Vers 1 I und II und anscheinend⁴⁰ auch in Vers 2 II. Schon der erste Vers allein würde genügen, denn es handelt sich ebenso wie in F um eine Anweisung, die man nur einmal oder wenige Male am Anfang schreibt, die aber für alle Verse gilt. Weiter schreibt Ma Maximae auf den 3. Silben der Verse 3, 5, 7 und 9 in der Unterstimme, der Verse 4, 6 und 10 in II. Daraus geht die Perfektion der 3. Silbe ebenfalls eindeutig hervor. Die einfachen und die durch Unisonus verstärkten Pliken stehen ähnlich charakteristisch wie in F.

³⁶ Näheres darüber bereits in meiner Diss., Berlin 1932.

³⁷ Ludwig, Repertorium, Nr. 328, S. 213; überliefert in W₂ 4, 45 und Mo 6, 201.

³⁸ F f. 162, vgl. Ludwig, Repertorium, S. 82.

³⁹ Diese Zusammenhänge hat R. v. Ficker wohl übersehen, wenn er sich a. a. O. S. 14 gegen meine Auffassung wendet. Wenn, wie er — ohne jede Beweisführung — vorschlagen zu dürfen glaubt, der neue Silbeneinsatz der einen Stimme ohne weiteres vom Ausführenden nach dem der anderen korrigiert worden wäre, so hätte das doch ohne weiteres durch entsprechende Ligierung dargestellt werden können.

⁴⁰ In meiner Kopie etwas undeutlich.

Der Rhythmus des Stückes ist damit als kurz—kurz—lang, kurz—kurz—lang festgelegt. Dafür stehen in der modalen Rhythmik aber noch drei verschiedene Möglichkeiten offen, gedehnt in geradem Takt $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} |$ $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot} \text{—}$, dreiteilig schneller die beiden entgegengesetzten Formen $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \}$ und $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} | \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \text{—}$ — wenn wir von der Schlußlänge stets eine Pause abziehen. Das sind drei vollwertige Modi, indes wird nur die letzte Art als 4. Modus allgemein geführt. Die Entscheidung zwischen diesen drei Rhythmen läßt sich in unserm Fall schnell zugunsten der letzten Form fällen. Sowohl der Satz Purgator wie auch der Satz Procurans setzen ebenso wie die Melodie die Ligaturen zum weitaus überwiegenden Teil auf die 2. und 5. Silbe, während die 1. und 4. Silbe weitaus am häufigsten Einzelnoten tragen. Das spricht nach dem Gesetz der Ligaturenauflösung ganz eindeutig für den 4. Modus. Ein Zufall kommt hinzu, der beweist, daß zumindest nicht die erste Möglichkeit in Frage kommt. Die Handschrift Ma hat sich an einer Stelle verschrieben: Über dem Vers *fit hec provisio*, dessen beide Takte in der etwas einfacheren Madrider Fassung Stimmtausch zeigen, schreibt Ma in der Oberstimme im 1. Takt wie F, in der Unterstimme im 2. Takt dagegen hat der Schreiber die beiden entsprechenden Noten g und a (die Plika fehlt hier) zu einer normal geschriebenen Ligatur zusammengefaßt, die also nur den Gesamtwert einer Longa hat. Damit ist klar, daß auch die erste Takthälfte nur den Wert einer Longa, nicht etwa den einer Maxima, haben kann. Eine Entscheidung zwischen 1. und 4. Modus ist damit noch nicht gegeben, da die Binaria ga sowohl als $\dot{\cdot} \dot{\cdot}$ wie auch als $\dot{\cdot} \dot{\cdot}$ gelesen werden kann.

Damit ist eine wichtige Tatsache gewonnen. Der 4. Modus war bisher in den Organa nicht sicher nachzuweisen. Zwar begegnen hier Ketten aus lauter dreitönigen Ligaturen, die man nach den Regeln der Theoretiker am einfachsten im 4. Modus übertragen würde. Doch läßt sich die Lesung dieser Ketten auch im 1. und 6. Modus unter anderem auch wieder durch Klauselvergleich einwandfrei belegen. Als Beispiel führe ich die Motette *Verbum pater* an, deren letzte Tenorgruppe in W₂ f. 187 so geschrieben wurde:



Während die musikalisch gleiche Motette *Amor qui tant* in W₂ f. 224 nur die ersten drei Noten als Ligatur (durch Unisonus unterbrochen) zusammenfaßt und die folgenden Noten mensural als Breves notiert, stellt endlich⁴¹ die Klausel St. Victor Nr. 25⁴², die im Faksimile auf

⁴¹ Weiter ist die Motette noch in Mo überliefert. Wegen ihrer Bedeutung für die Plikaschreibung komme ich demnächst noch ausführlich auf diese Stelle zurück.

⁴² Vgl. Ludwig, Repertorium, S. 150.

pl. IV von Aubrys Cent motets, Teil III, leicht zugänglich ist, die Phrase als aufgelösten 1. Modus durch plizierte Schreibung dar⁴³:



Diesem — meiner Ansicht nach — andersartigen Verhalten der Organa entgegengesetzt, tritt der 4. Modus im mittellateinischen und nordfranzösischen Lied daher um so gesicherter auf, und das Verfahren der Theoretiker, die ihn als vollgültigen — also offenbar wichtigen — Modus zählen, erscheint damit durchaus berechtigt. Ich gebe nun das Lied 1545 in der Fassung der Handschrift Ars. 5198 in der sich aus dem Vorigen ergebenden Übertragung:

K, p. 114

A - mors dont sui es - pris m'es - for - ce de chan - ter
Si faz comme hons pen - sis qui ne puet en - du - rer

Et si ai tant con - quis que bien me puis van - ter que j'ai pie -
A li sont mi pen - ser et se - ront a touz dis ja nen

ca a - pris lo - iau - ment a a - mer en quier os - ter

In dieser philogogisch einwandfreien Form besitzt die Melodie auch größte Ausgeglichenheit und schöne Symmetrie. Als Vergleich zitiere ich die Anfänge der Übertragungen Aubrys, Becks und Gennrichs:

Aubry Nr. 127
A - mors dont sui es - pris m'es - for - ce de chan - ter

Beck Nr. 196
L'a - mours dont sui es - pris me se - mont de chan - ter

Gennrich S. 336
L'a - mours donc sui es - pris me se - mont de chan - ter

Aubry beginnt volltaktig und muß daher eine rhythmische Unregelmäßigkeit in den 1. Takt bringen. Das hat Beck korrigiert. Gennrich wählt den 2. Modus, was im weiteren Verlauf in bezug auf die Ligaturenstellung freilich auch keine besonderen Vorteile bringt. Zudem erscheint bei ihm die Melodie in unschönem Taktbild, da die sich alle entsprechenden Zeilen auf verschiedenen Taktteilen erscheinen. Wir haben eben auch hier wieder einen der typischen Fälle, in denen die dreitaktige

⁴³ Damit ist diese von v. Ficker a. a. O. S. 7/8 abgelehnte Übertragung der Ternariaketten als in der modalen Rhythmik tatsächlich existierend bewiesen. Das ging aber auch aus stilistischen Erwägungen hervor.

Gliederung falsch ist und der Doppeltaktrhythmus sich als der richtige erweist.

4. Ver pacis

F, f 355

Ver pa - cis ap - pe - rit tel - lu - ris gre - mi - um sa - lu - tis

re - pe - rit re - mis re - mi - gi - um iam pe - trus ex - e - rit

u - trum - que gla - di - um quo pro - cul ab - e - rit in - cur - sus ho - sti - um

Das 4. Stück, das in der Reihe der von H. Spanke⁴⁴ nachgewiesenen Kontrafakturen eine aus philologischen Gründen gesicherte Übertragung ermöglicht, schließt sich dem vorigen ungezwungen an. Es sind wieder männliche Sechssilbler und wieder ergibt sich aus F der 4. Modus. Das Faksimile bei Gennrich, a. a. O., S. 344, erlaubt eine leichte Kontrolle der Untersuchung. Die ersten vier Zeilen zeigen keine notationstechnischen Besonderheiten. Dagegen sind in der 5. Zeile in II, in der 6. Zeile in beiden Stimmen und in der 7. Zeile in I die Sechssilbler durch Abteilungsstriche wieder in zwei Dreisilbler zerlegt. Das wird verstärkt durch die Setzung einfacher plizierter Noten auf der 4. Silbe (Vers 1 und 3 in I), dagegen durch Unisonus verstärkter plicatae auf der 3. Silbe (Vers 2 und 4 in I, V. 3 in II, V. 5 in beiden Stimmen und im letzten Vers in I). Die Ligaturenstellung ergibt dann wieder, daß es sich um den 4. Modus und nicht um den 1. Modus handelt. Entsprechend nimmt das französische Stück (wieder nach der Arsenal-Handschrift) folgende Gestalt an:

K, p. 118

Ma ioi - e me se - mont de chanter au doux tens et mes cuers li re - spont

que droiz est que g'i pens car nu - le riens el mont ne faz seur

son des - fenz dex quel sie - cle cil ont qui i me - tent leur sens

⁴⁴ Zeitschrift . . . , S. 105, und Beziehungen . . . , S. 38.

Den wesentlichen Fortschritt der neuen Übertragung gegenüber den früheren mag wieder ein Vergleich bestätigen.

Aubry
Nr. 132

Ma joi - e me se - mont de chan - ter au douz tens

Gennrich
S. 342

Ma joi - e me se - mont de chan - ter au douz tens

Aubry (a. a. O., S. 40, Nr. 132) überträgt im 1. Modus mit gedehntem Auftakt, wodurch er Viertaktigkeit erzielt. Dagegen wendet Gennrich wieder (a. a. O., S. 342) auftaktigen 2. Modus an, diesmal regulärer in Einzeltakten.

Damit ist auf rein philologischer Grundlage die Beteiligung des 1., 4. und 5. Modus an der Trouvèreliryk nachgewiesen. Es fehlen also noch der 2., 3. und 6. Modus. Der 6. Modus wird in der unmittelbar folgenden Motettenliteratur reichlich angewandt, in der gleichzeitigen dagegen sehr viel weniger. Für die französische Lyrik der eigentlichen Notre-Dame-Epoche wird man ihn daher zunächst nur mit Vorsicht in Betracht ziehen. Dagegen sind, wenn man sich mit stilkritischen Argumenten begnügt, auch der 2. und 3. Modus leicht nachzuweisen. Nimmt man die Existenz dieser Modi als in der mittellateinischen Lyrik bewiesen an⁴⁵, so zeigt das Gesetz der Ligaturenstellung, daß unter den Spankeschen Kontrafakturen das mittellateinische einstimmige *In hoc statu gratie*, F f. 470, offensichtlich im 2. Modus steht, Philipp de Grèves ebenfalls einstimmiges Lied *Pater sancte dictus Lotharius*, vielleicht auf die Papstwahl Innozenz' III. 1198 geschrieben, mit nicht ganz so großer Wahrscheinlichkeit den 3. Modus verwendet. Dasselbe trifft dann auf die ihnen melodiegleichen französischen Stücke zu.

Alle Modi haben sich aber nur in reiner Form dargestellt. Im Fall der Gruppen C₁C₂ des Parit preter morem stand die unregelmäßige Textunterlegung im Gegensatz zur vollkommen regelmäßigen des französischen Originals, — und nur in ähnlichen Fällen wird man sie zunächst verwenden. Ganz ähnlich läßt sich die Dehnung der Auftaktsilbe im mittellateinischen Konduktus belegen, — aber auch sie wird man nur annehmen, wo sie durch Maxima- oder Doppelschreibung verlangt wird. Ligaturen sind als stilistisches Prinzip nur anzuerkennen, wenn sie in mehreren Stimmen stehen. In einstimmigen Liedern sind sie nicht in jedem Fall als Längen zu interpretieren. Hier tritt eine andere Schwierigkeit hinzu: Unsere Überlieferung bietet die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form. Hier sind entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jhdts. stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen, — die ganze Erörterung Fr. Gennrichs in dieser Zeitschrift (Jg. I, S. 239) erübrigt sich damit. Wenn Fr. Gennrich vollends nun (a. a. O.) den Textinhalt zur Entscheidung rein philo-

⁴⁵ Diesen Beweis erbringe ich a. a. O.

logischer Fragen mit heranziehen will, so überschreitet das den Rahmen des wissenschaftlich Möglichen bei weitem. Wo starke Zerlegung gleichmäßig auf alle Silben verteilt ist, bietet sich stets entsprechend der Gruppe F₁ des 2. Beispiels der 5. Modus an. Wenn wir also auch verschiedentlich ältere Übertragungen zurückweisen mußten, so liegt der Weg zur Behebung der bisherigen Schwierigkeiten nicht in der Anwendung größerer rhythmischer Freiheiten, mit denen sich jedes gewünschte Notenbild erreichen läßt, sondern in der Heranziehung der bisher zu Unrecht vernachlässigten regelmäßigen Schemata, etwa der des 4. und 5. Modus. Das gilt für den nordfranzösischen Trouvèregesang — und für den jüngeren Troubadourgesang; auf dem Gebiet des älteren Troubadourgesanges und des deutschen Minnesanges aber liegt alles noch wieder ganz anders.

EPILEGOMENA ZU DEN „EASTERN ELEMENTS IN WESTERN CHANT“

VON EGON WELLESZ

Aus Zuschriften, die ich nach dem Erscheinen der freundlichen Besprechung meiner „Eastern Elements in Western Chant“ durch meinen verehrten Kollegen Stäblein in dieser Zeitschrift bekommen habe, ist es mir klar geworden, daß eine kurze Zusammenfassung des Inhalts meines im Jahre 1947 erschienenen Buches nicht unerwünscht sein dürfte. Vor allem möchte ich auch einige der wertvollen Hinweise Stäbleins ergänzen und gelegentlich auch berichtigen¹.

Die auffallende Ähnlichkeit zwischen den frühbyzantinischen und lateinischen Neumen hatte J.-B. Thibaut² veranlaßt, den Ursprung der lateinischen Neumen in der byzantinischen Notation zu suchen. Die Transkriptionen byzantinischer Melodien, die H. J. W. Tillyard und ich seit den zwanziger Jahren, zuerst unabhängig voneinander, dann in immer engerer Zusammenarbeit durchführten³, ließen mich erkennen, daß der Ursprung der Melodien der westlichen Kirchen und ihrer Neumen nicht in Byzanz zu suchen sei, sondern daß es sich um eine Parallelentwicklung der Melodien und ihrer Niederschrift aus einer gemeinsamen

¹ Die erste kleine Berichtigung betrifft den Verlag des Buches. Die E. E. sind wohl bei der Oxford University Press für das Byzantine Institute, Boston, gedruckt, die Auslieferungsstelle ist aber die der Monumenta Musica Byzantinae, nämlich Ejnar Munkegaard, Kopenhagen. Das Manuskript war 1942 abgeschlossen und nach Boston gesandt, wurde aber erst 1946, wie aus meinem Vorwort hervorgeht, der Oxford Press zum Druck gegeben. Die Erschwernisse des Arbeitens, auf die ich im Vorwort hinwies, waren demnach solche der Kriegsjahre, nicht, wie St. schreibt, der Nachkriegsjahre.

² Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église latine (Paris 1907).

³ In der Byzantinischen Zeitschrift, Bd. XXXIX (1939), ist bedauerlicherweise der Versuch gemacht worden, ein entstellendes Bild unserer Zusammenarbeit zu geben. Die Rezension kam uns erst 1942 zur Kenntnis und wurde von Tillyard in einer „Reply“ in „The Music Review“ III, S. 103—14, richtiggestellt.

Quelle handeln müsse. Der Anstoß zu einer genaueren Untersuchung des ganzen Problems kam 1936 von Dom Hesbert, dem bei der Arbeit an Bd. XIV der *Paléographie Musicale* Melodien mit griechischen Texten in lateinischen Lettern aufgefallen waren, und der mich fragte, ob die gleichen Gesänge im byzantinischen Repertoire zu finden wären. Meine bejahende Antwort ist von Dom Hesbert daselbst S. 308 veröffentlicht. Ich bemühte mich in weiteren Untersuchungen festzustellen, ob und inwieweit ein Zusammenhang zwischen den byzantinischen und lateinischen Melodien bestand; diese führten zur Abfassung der „Eastern Elements“.

Die „Eastern Elements“ umfassen vier Teile. Der erste ist eine Übersicht über griechische Gesänge in Messe und Offizium, auf deren Texte A. Baumstark in einigen seiner liturgiegeschichtlichen Untersuchungen bereits hingewiesen und das „Gesetz der Erhaltung des Alten in liturgisch hochwertiger Zeit“⁴ statuiert hatte, das in gleicher Weise für die Texte wie für die Melodien der liturgischen Gesänge der Hochfeiern Geltung hat⁵. Das erklärt das Vorkommen von Gesängen in griechischer und lateinischer Sprache zu der gleichen Melodie in Antiphonaren und Gradualen an den Hochfesten der Kirche, besonders aber am Charfreitag, dessen Liturgie bis zum heutigen Tage das bilingue Singen im Trisagion bewahrt hat. Eine tabellarische Übersicht von vier Melodien des Trisagion 1. einer byzantinischen⁶, 2. der heute gesungenen Version des *Officium majoris hebdomadae*, 3. der des St. Martial-Tropariums der ersten Hälfte des 10. Jhdts. (Cod. Paris. Bibl. Nat. fonds lat. 1240) und 4. des Worcester Antiphonars (Cod. F. 160) zeigt die Verwandtschaft der vier genannten Gesänge. St. bemerkt, daß er es nicht recht klar finden könne, daß ich „von dem engen melodischen Zusammenhang der byzantinischen mit der Worcester Quelle“ spreche. Ich möchte darauf hinweisen, daß meinem Text zufolge die enge Beziehung zwischen beiden im dritten Vers „*Agios athanatos eleison imas*“ ersichtlich sei, besonders „by comparing the melisma on the last syllable of *ἐλέησον* with the corresponding phrase *eleison*“.

Von dem noch heute üblichen bilinguen Singen des Trisagion wendet sich die Untersuchung den griechischen Gesängen der *Adoratio Crucis* zu, einer Feier, die bereits gegen Ende des 4. Jhdts. in Jerusalem in der

⁴ Jahrbuch f. Liturgiewiss. VII, S. 1–23.

⁵ Ich kann daher St.s Ansicht vom „Primat des Textlich-Liturgischen vor dem Musikalischen“ nicht unbedingt teilen; doch ist es mir nicht möglich, näher darauf einzugehen, da das Material, auf das er verweist, mir vorderhand noch nicht zugänglich ist. St. wirft mir vor, daß ich mich bei der byzantinischen Version auf eine Melodie stütze, „die Gastoué mündlich überliefert erhielt“, und keine aus meinen Quellen vorliegen könne, erwähnt aber nicht, daß die Melodie einem ausgezeichneten Artikel Gastoués über das Trisagion entnommen ist, und daß ich die Vermutung ausspreche, Gastoué habe sie nach dem Vortrage durch Archimandrit Hornsy aufgezeichnet. Die Version ist jedenfalls, wie ihre Zusammenstellung mit den anderen zeigt, tadellos. Daß ich keine, aus meinem Material übertragene, heranziehen konnte, erklärt sich leicht: zur Zeit der Abfassung der E. E. waren mir die kontinentalen Bibliotheken, die allein liturgische Hss. enthalten, nicht zugänglich.

⁶ „Eastern Elements“, S. 15–16.

Peregrinatio ad loca sancta der Nonne Aetheria beschrieben ist. Vom liturgischen Standpunkt ist es bemerkenswert, daß die Adoratio Crucis nach der Mitte des 7. Jhdts. in Jerusalem nicht mehr nachweisbar ist, und auch in den offiziellen byzantinischen Triodien nicht vorhanden ist⁷; doch sind die Gesänge in das Charfreitags-Offizium der „Heiligen Leiden“ übernommen worden.

In der Liturgie von Benevent folgen diese Gesänge den Improperien in wechselnder Ordnung und Zahl. Das Hauptstück ist das achte Troparion der Liturgie von Jerusalem „Ote to stavro — O quando in cruce“. Bevor auf die Analyse dieses Stückes eingegangen wurde, war es notwendig, das Vorhandensein anderer griechischer Texte und Melodien in lateinischen liturgischen Hss. des 10. bis 13. Jhdts. zu berühren. Eine eingehende Behandlung dieser östlichen Elemente im westlichen liturgischen Gesang war mit Rücksicht auf die hohen Druckkosten unmöglich. Überdies lag die ausgezeichnete Studie Louis Brous über das Weihnachts-Alleluja „Ymera agiasmeni — Dies sanctificatus“ vor. Seit der Veröffentlichung meiner „Eastern Elements“ hat Dom Brou in „Sacris Erudiri“ I und IV eine weitere Liste von 47 bilingualen Gesängen veröffentlicht und verspricht die Publikation von weiterem Material. Einzelne dieser Gesänge sind von Dom M. Huglo in der Revue Grégorienne ausführlich besprochen⁸.

Diese neuen Funde beweisen, daß ich, entgegen St.s Meinung, den Anteil des Ostens an der Formung der westlichen Gesänge nicht zu hoch einschätze. Im Verlaufe meiner vierzigjährigen Beschäftigung mit der Liturgie und den Gesängen der Kirchen des Ostens und Westens bin ich von dem Herauswachsen der westlichen Gesänge aus denen der syrisch-palästinensischen Kirche immer überzeugter geworden; gleichzeitig aber auch von der formativen Kraft des westlichen Mönchtums, welches das ursprüngliche Repertoire der Gesänge dem Geist der lateinischen Sprache angepaßt hat, so daß dieser Kern, zusammen mit den neu entstehenden Gesängen, nach der Darstellung Edmund Bishops, eines der größten Liturgiker unserer Zeit, vollendeter Ausdruck alles dessen ist, was man als das Wesen des römischen Ritus ansieht: Klarheit, Nüchternheit und Sinn für strenge Formung⁹.

Der zweite Teil der „Eastern Elements“ ist einer Analyse des in der Liturgie von Benevent und Ravenna vorkommenden Troparion „Ote to stavro — O quando in cruce“ gewidmet, und einem Vergleich der es enthaltenden Hss. vom 10. bis 13. Jhd. mit byzantinischen der gleichen Jahrhunderte. St.s Bedauern, daß diese einzige Melodie „die gesamte Beweislast tragen müsse“, ist in den fünf Jahren seit Veröffentlichung des Buches von keinem anderen Rezensenten geteilt worden. Handelt es sich doch, auf Grund genauester paläographischer und kompositionstechnischer Untersuchung, um die prinzipielle Feststellung, daß eine in

⁷ Vergl. A. Baumstark, *Liturgie comparée. Prieuré d'Amay 1939*, S. 152.

⁸ La mélodie grecque du „Gloria in excelsis“. *Rev. Grég.* 29 (1950), S. 30 ff. — Origine de la mélodie du Credo „authentique“. *Rev. Grég.* 30 (1951), S. 68 ff.

⁹ E. Bishop, *The Genius of the Roman Rite.*, *Liturgica Historica* (Oxford 1918), S. 1–19.

westlichen Hss. überlieferte Melodie, zuerst zu einem griechischen, dann zu einem lateinischen Text gesungen, auf dem gleichen Architypus beruht, wie die in byzantinischen Sticherarien überlieferte; ferner, daß die in westlichen Hss. vorkommende Melodie in einer einfachen, meist syllabischen Gestalt, mit Melismen an den Halb- und Ganzschlüssen überliefert ist, während die byzantinische — wie aus notationsvergleichender Untersuchung hervorgeht — bereits in den frühen Hss. reicher verziert ist und in denen des 13. Jhdts. eine ungemein stark ornamentierte Linie darstellt. Die in den beneventinischen und ravennatischen Hss. überlieferte Melodie muß daher einem früheren Stadium angehören als dem, aus dem wir byzantinische Notationen besitzen, also der Zeit vor dem Bildersturm.


Im Nachstehenden sei, um das Gesagte zu verdeutlichen, der Anfang zweier Versionen gegeben: zuerst der byzantinischen aus Cod. Vatopedi 1499 von 1292, darunter der beneventinischen, veröffentlicht auf S. 306/07 der Pal. Mus., Bd. XIV. Der griechische Text dieser Version ist in Umschrift in lateinischen Buchstaben von der Hand eines Schreibers, der des Griechischen nicht mehr mächtig ist. Bei dem darunter stehenden lateinischen Text sind die Worte unterstrichen, bei denen die für diesen Text zubereitete Melodie leichte Abweichungen von der ursprünglichen griechischen Melodie zeigt.

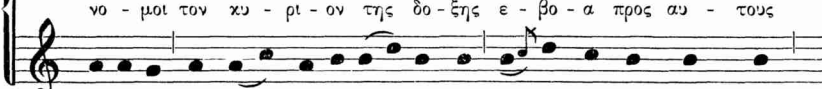
V. 

B. 

Ὀ - - ταν τω σταυ - - ρω προση - λω-σαν πα - ρα -

O tin to stau ron prosi lo san pa ra
 O quan do in cruce con fi xe rant in si

V. 

B. 

νο - μοι τον κυ - ρι - ον της δο - ξης ε - βο - α προς αυ - τους

no mi ton Ky ri on tis do xis, e vo a pros ap tus:
qui Do mi num glo ri ae A it ad e os:

In einem Kapitel über Kompositionstechnik ist gezeigt, daß die byzantinische Melodie aus einer Reihe von kurzen melodischen Phrasen zusammengesetzt ist, welche das Wesen des Modus ausmachen¹⁰. Jeder Modus (Echos) hat seine ihm eigenen Formeln. Dieses Kompositions-

¹⁰ Genaueres über dieses Kompositionsprinzip in des Verfassers „A History of Byzantine Music and Hymnography“ (Oxford 1949), S. 269—87 u. 320—29.

prinzip, das in ganz Vorderasien nachweisbar ist, hat mit der Ausbreitung der christlichen Gesänge im Mittelmeerraum Verbreitung gefunden. Es wird künftiger Forschung vorbehalten sein, zu untersuchen, wieweit es im vorgregorianischen und gregorianischen Gesang nachweisbar ist. Ich habe dazu in Teil II und IV der „Eastern Elements“, soweit es der mir zur Verfügung stehende Raum gestattete, die ersten Hinweise gegeben.

Bei der Besprechung des Kapitels über den Ursprung der Sequenzen stellt St. die berechtigte Frage, wie Notkers Darstellung im Prooemium zum Liber Ymorum zu erklären sei, daß Iso, Notkers Lehrmeister, ihm nicht von allem Anfang das syllabische Grundgesetz mitgeteilt und ihm so bei der Schaffung der Sequenzen geholfen habe. In seinem Notkerbuch sucht W. von den Steinen die Frage dahin zu beantworten, daß Iso vielleicht deshalb seine Kenntnis der Sequenzendichtung seinen Schülern vorenthielt, „weil er sie in ihren bisherigen Ausführungen nicht schätzte, vielleicht auch nur, weil sie in den Kult von Sankt Gallen bisher nicht eingeführt war“¹¹. Mehr läßt sich dem Text dieser Stelle kaum abgewinnen.

Die Herausgeber der *Analecta Hymnica*, C. Blume und M. Bannister, haben aber in der Einleitung zum 53. Band — darauf habe ich in meiner Darstellung nachdrücklich hingewiesen — aufgezeigt, worin Notkers Schwierigkeit bestand. In den französischen Sequenzen ist das Wort *Alleluia* beibehalten. Notker ist der erste, der die Sequenzdichtung mit dem ersten Ton der von ihm tropierten Melodie beginnen läßt und das Wort *Alleluia* eliminiert. Diese kurzen Strophen zur Melodie des *Alleluia* erforderten einen hohen Grad dichterischer Konzentration, sowohl bezüglich des Inhaltes wie der Form, und wir können Notkers Mühen verstehen, bei denen ihm der in der englisch-französischen Sequenzendichtung erfahrene Iso zu Hilfe kam.

Eine weitere Frage St.s lautet dahin, wie der von mir gebrauchte Ausdruck „*Oriental melodiae longissimae*“ zu verstehen sei; ob orientalisches „der stilistischen Haltung nach“ oder ob es sich um „tatsächlich orientalisches originäre Weisen“ handele.

Ich selbst habe P. Wagners These vom byzantinischen Einfluß auf die Sequenz¹² kritisch gegenübergestellt, bis ich bei meinen Übertragungen das Konstruktionsprinzip im *Akathistos Hymnos* kennen gelernt und gesehen habe, daß in beiden — sowohl in der Dichtung wie in der Melodik — der gleiche schöpferische Prozeß erkennbar ist. Zwischen den byzantinischen und mozarabischen *Alleluias* herrscht jedenfalls eine so große Ähnlichkeit, daß die Rückführung auf eine gemeinsame Quelle angenommen werden muß, wenn auch keine musikalischen Hss. der

¹¹ W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern 1948, S. 157. — Mit seiner Darstellung der Persönlichkeit und des Werkes N.s, sowie der in Bd. II gegebenen textkritischen Ausgabe von N.s Sequenzen hat W. v. d. Steinen das grundlegende Werk über N. geschaffen.

¹² Vergl. Einführung in die gregor. Melodie I (1911), S. 253/54.

syrisch-palästinensischen Kirche vorliegen. Dafür aber besitzt die gesamte Ostkirche noch heute das reich melismatische Alleluia. Westlicher Einfluß ist ausgeschlossen. So muß es sich bei der Westkirche um orientalischen Einfluß handeln. Wie stark aber z. B. im merovingischen Gallien der östliche Einfluß war, ist neuerdings von einem der größten Gelehrten auf dem Gebiete frühmittelalterlicher Kunstgeschichte, E. Mâle, bewiesen worden¹³, nachdem bereits lange vorher F. E. Warren die östlichen Quellen in der Liturgie der keltischen Kirche aufgezeigt hatte¹⁴.

Bei der Erwähnung der langen Melismen der Alleluias möchte ich, wohl erstmalig, auf einen bedeutsamen Unterschied zwischen Ost und West in der Praxis des Singens der Melismen aufmerksam machen. In den lateinischen Alleluias erfolgt das Singen auf die gedehnten Vokale A—e—u—i—a; in der byzantinischen Praxis hingegen wird nahezu auf jeden Ton der Vokal wiederholt, oder es werden Silben wie u (ου), η (γα), che (χε) etc. eingeschoben. Dort, wo der Vokal für mehrere Töne in einem Atem gesungen werden soll, folgt im Text ein Verlängerungsstrich. Ferner ist zu bemerken, daß die Melismen durch Punkte im Text gegliedert sind. Diese Art der Textunterlegung findet sich bei allen melismatischen Gesängen und ist bis auf den heutigen Tag in den gedruckten Gesangbüchern in neo-byzantinischer Notation beibehalten. Es sei im Nachstehenden die Übertragung eines Alleluia gegeben, das den Abschluß eines Koinonikon (Communio) bildet. Die Übertragung ist aus Cod. Cryptoferr. Γ. γ. 1. fol. 42 v.

$\overset{\wedge}{\text{A}}$ a ου a ου a χα ου α' a ου a a γγα'

a va a a — a — x ου a λε ου ε — ε'

ε χε χε χε ου ε ε ε χε υ χε χε ου ε ε — ε ου ε

ε za υ ου ε ε ε ε — λου ι a γγα a γγα a

¹³ E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, Paris 1950.

¹⁴ F. E. Warren, *Liturgy and Ritual of the Celtic Church*, Oxford 1881.

Die Einschlebung von Vokalen (a, e, u, i) und Silben (yga) in kantillierten Texten findet sich bereits in ostsyrischen, nestorianischen wie manichäischen Hss. aus Turfan¹⁵, deren Notation auf das westsyrische Notationssystem des Joseph Hûzâjâ (c. 500) zurückgeht¹⁶. Es handelt sich demnach um eine Vortragsart, die bis ins Zeitalter des frühen östlichen Christentums zurückreicht und jedem einzelnen Ton des Melismas mehr Gewicht und Unabhängigkeit gibt, als es unserer Auffassung vom Vortrag des westlichen Alleluias entspricht.

Die Frage entsteht: war diese byzantinische Art des Singens der Alleluia-Melismen dem Westen bekannt? Hatte sie Einfluß auf die Textierung des Alleluia mit Psalmversen und, später, auf die silbenmäßige Unterlegung der Sequenzstrophen?

Auf die Aufnahme von Meßgesängen unter den griechischen Päpsten des 7. und 8. Jahrhunderts hat bereits P. Wagner hingewiesen, ebenso auf die Beziehungen des byzantinischen Hofes zu Pippin und Karl dem Großen und die Bekanntschaft der fränkischen Musiker mit denen von Byzanz¹⁷. Inwieweit das byzantinische Alleluia auf die Entstehung der Sequenz Einfluß hatte, wird aber erst beantwortet werden können, wenn eine größere Zahl von byzantinischen Alleluias in Übertragungen vorliegt und diese mit den lateinischen verglichen sein werden.

Abschließend möchte ich dem verehrten Kollegen für seine freundliche, diesen Gedankenaustausch anregende Besprechung danken, in der er von der „enorm schwierigen Materie“ spricht. Ich glaube, daß die Materie deshalb so schwer zu behandeln war, weil bisher die östliche Komponente des christlichen Gesanges nicht zum Vergleich herangezogen werden konnte. Nun liegen aber sechs Bände „Transcripta“ der Monum. Mus. Byz. vor, und weitere werden in den nächsten Jahren folgen. Wenn der ganze Inhalt des Hirmologion, des Sticherarion und der die Meßgesänge enthaltenden Hss. übertragen vorliegen wird, dürfte die Grundlage für eine Behandlung der christlichen Gesänge geschaffen sein, wie sie auf dem Gebiete der vergleichenden Liturgiewissenschaft für die Texte bereits vorliegt.

¹⁵ Vergl. E. Wellesz, Probleme d. musik. Orientforschung, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1917, S. 15—17. — Miscellanea z. orient. Musikgesch. Zeitschr. f. Musikwiss. I. 1918/19, S. 505—15.

¹⁶ Th. Weiß, Zur ostsyrischen Laut- und Akzentlehre, Bonner Oriental. Studien, Fasc 5 (1933), S. 30. — Siehe auch: C. Höeg, La Notation Ekphonétique, Mon. Mus. Byz., Subsidia I. Fasc. 2 (Kopenhagen 1935), S. 142—144.

¹⁷ P. Wagner, Einführ. i. d. Greg. Melod. I³ (1911), S. 238. — K. Mohlberg u. A. Baumstark, Die älteste erreichbare Gestalt des Liber Sacramentorum etc., Liturgiegesch. Quellen, H. 11/12 (Münster 1927), S. 153* ff.

DIE MITTELALTERLICHEN LITURGISCHEN WEISEN IM GESANGBUCH DER BÖHMISCHEN BRÜDER VON 1531

VON BRUNO STÄBLEIN

Bei der Frage nach der Herkunft der Weisen im Liederbuch der Böhmi-
schen Brüder¹ hat Walter B l a n k e n b u r g zu recht auf die verschie-
denen Notierungsarten des Herausgebers Michael Weiße als methodische
Hilfe hingewiesen². Es sind nun 37 Melodien in gotischer Neumenschrift
aufgezeichnet, und zwar in der in den Ostländern (Böhmen, Mähren,
Polen, Ungarn usw.) heimischen rautenförmigen Ausprägung vom 15. Jahr-
hundert ab, wie sie auch in die zahlreichen gedruckten Bücher aus
diesem Raum übergang. Schon daß sie in solchem Gewand auftreten,
kennzeichnet sie als aus dem mittelalterlichen lateinisch-textigen Kult-
Repertoire übernommen. Sie gliedern sich wie folgt:

- I. 21 Hymnenmelodien,
- II. 8 Sequenzen,
- III. 4 tropierte Ordinariumsmelodien,
- IV. 2 Antiphonen,
- V. 1 Te deum.

Die lateinischen Originale hierzu sind³:

I. H y m n e n

Abkürzungen:

- Mon. Mon. = Monumenta Monodica Medii Aevi, Band I, Die mittelalter-
lichen Hymnenmelodien des Abendlandes, hrsg. von Bruno
Stäblein, Kassel, Bärenreiter-Verlag (in Vorbereitung).
- B = Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in
seinen Singweisen, Freiburg/Br., 1886 ff.
- Z = Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen evangelischen
Kirchenlieder, Gütersloh, 1889 ff.

1. Mon. Mon. 4: (F Vv/VI) Als jhesus christus gotes son (Beata nobis
gaudia), B I, 261 und II, 232₁; Z I, 365. Eine sich restlos mit Weiße
deckende Fassung dieser international verbreiteten und zu verschiedenen
Texten gesungenen Melodie war nicht auffindbar. Am nächsten kommen
noch die süddeutschen und franziskanischen Quellen.

2. Mon. Mon. 9: (L VIII) Christe du wares liecht vnd götliche klarheit
(Christe qui lux [es et dies]), B II, 246; Z I, 343. Das uralte liturgische
Abendlied, mit einer einzigen Ausnahme auf die beiden Texte „Christe

¹ 1. Aufl. 1531. Facs.-Ausg. im Bärenreiter-Verlag Kassel 1931. Neudruck der Texte in
gebundener Sprache bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied III, 255 ff.

² Musik und Kirche, Jg. 21 (1951), S. 71.

³ Einzig für den mit „Lamentatio“ bezeichneten antiphonenartigen Gesang (D VIIIv/IX;
Melodie eine Quart tiefer bei Zahn I, 50) konnte ich bisher das lateinische Urbild noch
nicht nachweisen.

qui lux es et dies“ und „Te lucis ante terminum“ in allen Ländern gesungen⁴, ist bei Weiße syllabisch austextiert (s. unten Näheres).

3. Mon. Mon. 12: (C Vv) Got het einen weinberg gebawt (Rex christe factor omnium), B I, 203; Z I, 314a. Aus dem deutsch-italienischen Hymnenrepertoire, meist mit dem genannten lateinischen Text. Am nächsten steht die Lesart in der Handschrift Königgrätz Städt. Museum 6, einem Hymnar aus dem 15. Jahrhundert (S. 599—600). Über die Handschrift, die uns noch öfter begegnen wird, siehe unten.

4. Mon. Mon. 17: (L III) Der himel schön vnd wolgestalt (Veni creator [spiritus]), B I, 344; Z I, 294—296. Einzige (international verbreitete) Weise zum Text „Veni creator spiritus“. Weiße hat die normale, überall verbreitete Fassung, während die ebenfalls in Böhmen 1566 erschienenen „Kirchengeseng“ (Zahn VI, Bibliogr. Nr. 163) die Melodie syllabisch aufgelöst und austextiert haben.

5. Mon. Mon. 22: (F XII/XIIv) O Götliche dreifaltigkeit (O lux beata trinitas), B I, 355; Z I, 335. Stammelodie zu genanntem lateinischem Text. Gleiche Fassung nur in den beiden böhmischen Handschriften: Prag Metrop. Kap. S. Veit Cim. 7 (134, 149v—150), Psalter und Hymnar aus dem regulierten Chorherrenstift St. Maria in Rudnitz (Mitte des 14. Jhs.) und Königgrätz Mus. 6 (S. 593).

6. Mon. Mon. 23: (M I) Kert euch zu mihr o lieben leut (Conditor alme [siderum]), B I, 4; Z I, 339. International gesungen, meist für „Conditor alme siderum“ gebraucht. Weißes Fassung deckt sich mit der der Zisterzienser.

7. Mon. Mon. 32: (C IXv) Seht hewt an wie der messias (Vexilla regis [prodeunt]), B I, 195; Z I, 315. Die für Weiße charakteristischen Wendungen dieser überall, meist auf den genannten Text des Venantius Fortunat gesungenen Melodie finden sich nur in Königgrätz Mus. 6 (S. 588).

8. Mon. Mon. 53: (B IV) Lobsinget got vnd schweiget nicht (A solis ortus cardine), B I, 34; Z I, 297. Deckt sich nur mit Königgrätz Mus. 6 (S. 583), das allein unter mehreren hundert Quellen zu Anfang des dritten Verses die sonst ungebräuchliche und nur noch von den böhmischen „Kirchengeseng“ von 1566 übernommene Wendung hat: G Gd h. Die Weise war international verbreitet.

9. Mon. Mon. 67: (J XIIv/K I) O Got vater gebenedeit jnn ewikeyt (Aue maris stella), B I, 6 und II, 7; Z I, 1065. Diese erst seit dem 12. Jahrhundert nachweisbare, wahrscheinlich im Kreis der Zisterzienser entstandene und bald überall heimisch gewordene Melodie zum Marienhymnus „Aue maris stella“ ist bei Weiße syllabisch austextiert.

10. Mon. Mon. 126: (A II) Lob sey dem almechtigen got, Z I, 308. Eine Fassung mit sonst nirgends belegten Eigenheiten (z. B. Beginn des dritten Verses).

11. Mon. Mon. 159: (H IX) O Herre jhesu christ (Sanctorum meritis [/ in-

⁴ Facs. eines Druckes von 1523 bei Blume, *Gesch. der evang. Kirchenmusik*, 9.

clita gaudia)), Z III, 5088a. International verbreitet. Deckt sich nur mit Königgrätz Mus. 6 (S. 594—595 und 603); der Schluß ist syllabisiert.

12. Mon. Mon. 162: (F VIIv/VIII) Kom heiliger geist warer got (Vrbs beata [Jerusalem]), B II, 311; Z I, 2025. International verbreitete und sehr viel und auf allerlei Texte gesungene Melodie. Bei Weiße syllabisch austextiert.

13. Mon. Mon. 229: (L Vv) Es jst jtzt vmb die vespertzeit (Lucis creator [optime]), Z I, 330. Nur in Deutschland und Frankreich gesungen (eine seltene Kombination!). Nähert sich am meisten den beiden böhmischen Handschriften Prag Metr. Cap. St. Veit Cim. 7 (153v) und Berlin Mus. ms. 40111 (52v—53; Canzonale Peltch von 1648).

14. Mon. Mon. 414: (K IVv) Got dem vater sey lob vnd danck (Verbum supernum [prodiens]), B I, 409 und II, 109²; Z I, 320, 326, 383. Die Melodie taucht erst im 13. Jahrhundert auf, wie schon ihre Zugehörigkeit zum spätmittelalterlichen F-Typ beweist, und wird bald eine der am meisten gesungenen. Die Fassung der Böhmisches Brüder deckt sich mit keiner der zahlreichen Quellen in allen Einzelheiten.

15. Mon. Mon. 503: (A I) Von adam her so lange tzeyt (Veni redemptor gencium), B I, 1 und II, 208, 280; Z I, 307 und 1174. Unter den zahlreichen deutschen und italienischen Quellen dieser in ganz Europa verbreiteten Weise sind nur die beiden schon öfter genannten Handschriften Königgrätz Mus. 6 (S. 583) und das Hymnar von Rudnitz (Prag Cap. Cim. 7, 110v—111) mit der Fassung der Böhmisches Brüder identisch.

16. Mon. Mon. 551: (B Vv/VI) Kompt her o jhr völcker komt her (O sancta mundi domina). Das Hymnar in Königgrätz Mus. 6 (S. 589) deckt sich vollständig, das von Rudnitz (Bl. 143—143v) fast. Die „Kirchengeseng“ von 1566 lösen syllabisch auf.

17. Mon. Mon. 623: (D IV/IVv) Lobsing heut o christenheit, Z IV, 7095. Die Melodie (nur mit „Pange lingua gloriosi / proelium“) kennen nur folgende fünf Handschriften: Prag Metr. Cap. St. Veit Cim. 7 (123v), Wolfenbüttel 169 (13) und 1298 (22—22v) aus Marienberg bei Helmstedt (alle 3 aus dem 14. Jh.), Brünn St. Jakob 19—27 (101v), Königgrätz Mus. 6 (S. 588 und 599), mit welcher letzterer sich die bei Weiße syllabisch aufgelöste Melodie deckt. Da Königgrätz die Weise auf G hat, wird man die Stufe unter der Finalis (= F, dem bei Weiße das E entspricht) als Fis singen müssen.

18. Mon. Mon. 628: (N VI/VIv) Da christus von vns scheiden wolt (O salutaris hostia). Das lateinische Original in der typischen spätmittelalterlichen E-Melodik⁵ findet sich (mit leichten Abweichungen) nur in Königgrätz Mus. 6 (S. 595) mit dem Fronleichnamstext des Thomas von Aquin „Verbum supernum prodiens/nec“.

19. Mon. Mon. 1007: (C XIv/XII) O Ihr christen seht an den könig vnd heylant, B I, 190; ZII, 3904 und 4088. International verbreiteter Prozessionshymnus „Pange lingua gloriosi/proelium“ des Venantius Fortunat.

⁵ Näheres in meiner Erlanger Habilitationsschrift „Hymnenstudien“ (Kap. III, 1).

Unter den zahlreichen deutschen, besonders südostdeutschen Fassungen sind mit Weiße ganz identisch nur: Königgrätz Mus. 46, ein Graduale mit zahlreichen Tropen aus Heilig Kreuz in Königgrätz vom Jahre 1548 (62—62v), Brünn St. Jakob 2, ein Graduale von 1493 (Bl. 104v) und Prag Univ. Bibl. VII A 13, ein Graduale mit Sequenziar aus Böhmen (aber nicht aus St. Georg in Prag, wie der Truhlár^v'sche Handschriftenkatalog behauptet) vom Anfang des 16. Jahrhunderts. (Bl. 121).

20. Mon. Mon. 1008: (E XI/XIV) FRewt euch heut alle gleich (Salve festa dies), B I, 246; Z IV, 7149 und V, 8561. Der zweite aus dem mittelalterlichen Bestand übernommene Prozessionshymnus zu Distichen des Venantius Fortunat. Nur der Refrain ist Choralmelodie und dementsprechend choraliter notiert, das Übrige in der für deutsche Bücher bei melodischen Neufassungen üblichen *Mensuralschrift* — ein Beweis, daß eben bei solchen Neufassungen der sonst (mit wenigen quellenmäßig belegbaren Ausnahmen⁶) übliche äqualistische Vortrag im 15. und 16. Jahrhundert für liturgische Hymnen verlassen wird. Mit einer belanglosen Änderung identisch mit dem Graduale und Sequenziar Gran Dombibliothek MSS I 3 (132—132v), eine der zahlreichen in den Bibliotheken und Museen Böhmens, Mährens, Ungarns und auch Wiens aufbewahrten groß- bis größtformatigen prächtig illuminierten Handschriften. Am nächsten (mit zwei winzigen Abweichungen) kommt die Fassung im Prozessionar der oberfränkischen Zisterzienserabtei Langheim von 1612 (Bamberg Staatl. Bibliothek Lit. 127, 54—55v).

21. (D VI/VIv) O Ihr christen dancksaget gott (Stabat mater dolorosa), B I, 214a (dieselbe dort mitgeteilte Weise — nicht nur der Text — steht in der 1. Auflage von 1531 eine Quinte tiefer); Z I, 23. Mit dem lateinischen Text ist diese Melodie des „Stabat mater“ als *Hymnus*, also mit gleichbleibender Melodie für alle Strophen, bisher noch nicht nachgewiesen.

In den meisten Fällen hat Weiße das Initium des lateinischen Textes beigegeben. Wie sich jedoch aus einem Vergleich dieser Anfänge schon ergibt, decken sich die beiden Texte nicht immer. In solchen Fällen ist der lateinische Text der in der Praxis, aus der Weiße geschöpft hat, gangbare, der als *Siglum* gilt, nach dem die Melodie zitiert werden kann. Eine Quelle, der Weiße seine Hymnenmelodien entnommen hat, ist nicht nachweisbar. Seine Fassungen stehen den süddeutschen, genauer den böhmischen am nächsten. Unter den Handschriften dieses Bereiches ist es wieder das dem bekanntesten *Mensuralcodex* Königgrätz Städt. Museum 6⁷ beigefügte vollständige Hymnar von einer Hand des 15. Jhs. mit Melodien (S. 583—605), das in nicht wenigen Fällen notengetreu mit Weiße übereinstimmt.

Auffallend sind die Melodien, die in der schon von Notker im Prooemium beschriebenen Art der alten Texttropen syllabisch austextiert

⁶ Hymnenstudien, Kap. V, 2, d und Referat am Kongreß Utrecht 1952.

⁷ olim E. 25, postea 3955; siehe Archiv f. Musikw. V (1923) 314^a.

sind⁸. Es war diese Praxis in Böhmen und Mähren im 15. und 16. Jh. bei den Orthodoxen wie den Hussiten sehr beliebt. Die ganze (verkürzte) Meß- und Offiziums liturgie wurde in dieser Weise mit deutschen und tschechischen Texten (bisweilen mehrstrophig neu gedichtet!) durchtextiert⁹. Von deutschen Liederbüchern finde ich diese Technik noch in den mit dem Bild des Huß geschmückten Waldenser „Kirchengeseng“ von 1566, deren Fassung sich bei den gemeinsamen Melodien mit Weiße deckt. In den meisten Fällen stimmen die Lesarten der Böhmisches Brüder wieder mit Königgrätz Mus. 6 überein, wie in folgender Melodie Mon. Mon. 67, die als Beispiel dienen möge (die eckigen Klammern zeigen die Melismen des lateinischen Originals an):

Weiße 1531 (J XIIv/XIII); „Kirchengeseng“ 1566 (157-157v):

8 O Got va-ter ge-be-ne-deit jnn e-wi-keyt/
 Königgrätz Mus. 6 (S. 585, 601-602)
 A-ve ma-ris fte-la

fih heut an durch dei-ne barm-her-tzi-keyt/
 de-i ma-ter al- - - ma

wie so viel feind nach vns-rem le-ben stehn
 at-que sem-per vir-go

vnd ler lí-ftig mit vns vmb-gehn
 fe-lix cae-lí por-ta

II. Sequenzen

Abkürzungen:

- A. H. = Analecta Hymnica, Bd. 50, 53 und 54, Leipzig 1907 ff. (nur lateinische Textausgabe).
 Dr = Drinkwelder, Otto: Ein deutsches Sequenziar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, Graz und Wien 1914.
 Hu = Hughes, Anselm OSB: Anglo-French Sequelae, Nashdom Abbey 1934 (enthält eine Anzahl textloser Fassungen von älteren Sequenzen aus dem englisch-französischen Repertoire).

⁸ Es sind die Melodien Mon. Mon. 9, 67, 159, 162, 623 und 1007, sowie 159 (diese nur gegen Schluß).

⁹ Näheres in den „Hymnenstudien“, Kap. VI.

Mo = Moberg, Carl Allan: Über die schwedischen Sequenzen II, Uppsala und Stockholm 1927 (Beispielband).

Schu = Schubiger, P. Anselm OSB: Die Sängerschule St. Gallens, 1858, Exempla.

1. (A Vv) Als der göttige got: Mittit ad virginem, B I, 20; Z I, 1645; Schlecht, Raimund: Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1871, 232—235; A. H. 54, 191.
2. (B IIv) Lobet got o lieben christen: Grates nunc omnes, B I, 30; Z V, 8620; Dr Nr. 2; Mo Nr. 49; Schu No. 54; A. H. 53, 10.
3. (E VIIIvff.) Singen wir fröhlich allesamt: Victimae paschali laudes, B I, 263; Mo Nr. 5; Schu No. 60; A. H. 54, 7.
4. (F I ff.) Got dem vater der barmhertzigkeit: Mane prima sabbati, Mo Nr. 8; A. H. 54, 143.
5. (G IX ff.) Gebenedeit / vnd gelobt sey heut: Benedicta semper (Schema: Trinitas, Benedicta sit), B I, 358; Dr Nr. 13; Mo Nr. 16; Schu No. 24; Hu Nr. 8; A. H. 53, 81.
6. (H III ff.) O Jhesu du verheischner heilant: Ave praeclara, Mo Nr. 36; Schu No. 56; A. H. 50, 241.
7. (G VI ff., nach H V) O Jhesu zu allertzeit: Congaudent angelorum (Schema: Mater), B II, 54; Dr Nr. 18; Mo Nr. 12; Schu No. 27; Hu Nr. 36; A. H. 53, 104.
8. (M XIIv ff.) Gelobt sey got von ewikeit: Lauda sion salvatorem, B I, 373 ff.; Mo Nr. 1; A. H. 50, 385 (bezw. 54, 120).

III. Tropierte Meßordinariumsgesänge

Textausgabe: A. H. 47. Die untropierten Melodien im Graduale der Vatikanischen Ausgabe (die römische Ziffer bezeichnet das betreffende Meßformular, das die Melodien enthält).

1. (A X ff.) O Vater der barmhertzigkeit / bronn: Kyrie ∞ Kyrie fons bonitatis¹⁰, Z 8603; Vat. II; A. H. 47, 5.
2. (H XII ff.) O ewiger barmhertziger got: Kyrie ∞ Cunctipotens genitor, Z V, 8609; Vat. IV; A. H. 47, 4.
3. (J I ff.) O Vater der barmhertzikeyt / wir bieten: Kyrie ∞ Kyrie magnae deus potentiae, Z V, 8603; Vat. V; A. H. 47, 99.
4. (I VIIv) O bieten wir mit jnnikeit: Ite missa est ∞ Ite benedicti vos, Z I, 1514; Vat. V; A. H. 47, 476. Melodisch gleich mit dem Kyrie Vat. V, was Zahn zu seiner Bemerkung veranlaßt hat („Dies ist der Anfang des Kyrie magnae Deus potentiae“).

IV. Antiphonen

1. (E X ff.) Christus der heilant: Regina caeli laetare, Antiphonale von 1919, römische Originalausgabe S. 56, sowie in den zahlreichen verschiedenen Nachdrucken.

¹⁰ D. h.: Der Gesang des Kyrie eleison ist tropiert (in allen bei Weiße vorkommenden Fällen: syllabisch austextiert) mit Kyrie fons bonitatis etc. (das erste Wort Kyrie wird in der tropierten Fassung beibehalten).

2. (F Xv/XI) Kom heiliger geyst herre got / begab: Veni sancte spiritus reple tuorum, Z V, 8593; Antiphonale von 1919, röm. Originalausgabe S. 60*/61*. Ist in zahlreichen deutschen und italienischen mittelalterlichen Hss. belegt, am leichtesten zugänglich im italienischen Antiphonar von Lucca aus dem 12. Jahrhundert, Facs.-Ausgabe der Paléographie Musicale IX (1906) 262 (vgl. auch B I, S. 643/4).

V. Te deum

(G XI ff.) O Got wir loben dich: Te deum laudamus, B I, 363; Z V, 8652; römische Antiphonale von 1919, S. 55* ff.

Für die 37 choraliter notierten Weisen steht also die Übernahme aus dem lateinischen Gesangsschatz des Mittelalters durch Michael Weiße fest¹¹. Er spricht in der Vorrede von zwei Canzionalien, einem alten der „Deutschen Gemein Gotes vnd Christlichen brüderschaft / zur Lantz kron vnd zur Füllneck“ und einem der „behmischen brüder“, die ihm als Vorlage gedient haben. Vielleicht bringt sie einmal ein glücklicher Fund, falls sie noch existieren, ans Tageslicht. Mit Canzional werden heute noch in Böhmen und Mähren unterschiedslos liturgische und außerliturgische Gesangbücher für Messe, Stundengebet und sonstige Kirchenliedsammlungen, gleich ob lateinisch oder tschechisch, benannt; das „Kuttenger Canzonale“ der Wiener Nationalbibliothek (15501) z. B. ist ein Graduale mit Sequenzial, das „Cancionale Franus“ von 1505 ein Graduale in böhmisch-gotischer Schrift (wie das Liederbuch der Böhmisches Brüder) mit einem eigenen Abschnitt lateinischer und tschechischer ein- und mehrstimmiger Lieder in Mensuralnotation (241—301v; Neuausgabe von Orel, Prag 1922), die sich zum Teil auch bei Weiße mensural notiert wieder finden. Was wir beim Stand des gegenwärtigen Wissens lediglich feststellen können, ist, daß die Fassungen, die sich bei Weiße finden, mit anderen Büchern des böhmisch-mährischen Raumes in derselben rautenförmigen gotischen Schrift, wie sie für Drucke und Handschriften bis ins 19. Jahrhundert hinein gebraucht wurde, sich ganz oder wenigstens unter allen übrigen europäischen Quellen am annäherndsten decken.

BACHS TRAUUNGSKANTATE „DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN“

VON FRIEDRICH SMEND

Bachs Trauungs-Kantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (Nr. 195)¹ besteht aus folgenden Sätzen:

Vor der Trauung

[1.] Chor: „Dem Gerechten muß das Licht“

[2.] Rec.: „Dem Freudenlicht gerechter Frommen“

¹¹ Für die noch fehlende „Lamentacio“ ist wohl dasselbe anzunehmen.

¹ BG 13, 1, S. 1—70. (Revisionsbericht ebenda S. XV—XX von Wilhelm Rust.) — Wustmann, Kantatentexte S. 251 und 296.

[3.] Arie: „Rühmet Gottes Güt und Treu“

[4.] Rec.: „Wohlan, so knüpfet denn ein Band“

[5.] Chor: „Wir kommen, deine Heiligkeit“

Nach der Trauung

[6.] Choral: „Nun danket all und bringet Ehr“.

Für das Werk besitzen wir zwei authentische Quellen²:

- a) Einen Satz originaler Stimmen
- b) Eine originale Partitur.

Diese Manuskripte rühren nur zum Teil von Bachs Hand her.

- a) Von den Stimmen ist autograph:
 1. In sämtlichen Stimmen (außer dem Cont.): Der Choral [6]
 2. In zwei Violin-Stimmen: Vom Chor [5] die Takte 1—31
 3. In der Viola-Stimme: Vom Chor [5] die Takte 1—34
 4. In den vier Ripien-Singstimmen: Vom Chor [1] die Takte 1—18
 5. In vielen Singstimmen: Der Text teilweise oder ganz
 6. Zahlreiche Korrekturen, besonders in der Arie [3].
- b) Von der Partitur ist autograph:
 1. Das Recitativ [2]
 2. Von der Arie [3] die Takte 1—12
 3. Das Recitativ [4]
 4. Der Choral [6].

Der Partitur ist ein handgeschriebenes Textbuch angefügt, das an Stelle des „Nach der Trauung“ zu singenden Chorals einen vollständigen zweiten Teil bietet, der aus folgenden Stücken besteht³:

Arie: Auf und rühmt des Höchsten Güte
 Mit erkäntlichem Gemüthe,
 Angenehm vereintes Paar.
 Denn eur Wünschen, denn eur Hoffen
 Ist nun völlig eingetroffen
 Und eur Glück ist offenbahr.

Recitativ: Hochedles Paar, du bist nunmehr verbunden,
 Itzt warten schon die seegensvollen Stunden
 Auf dich und dein erhabnes Hauß.
 Der Höchste sprach durch seines Dieners Mund
 Itzt über dich den Segen aus.
 Er wird gewiß bekleiben
 Und edle Früchte treiben.
 So geht nun hin im Frieden,
 Euch ist ein solches Wohl,
 Ein daurhafft Wohl beschieden,
 Das keine Zeit vermindern soll.

² Nach dem Revisionsbericht BG 13, 1, S. XV ff.

³ Erstmals abgedruckt: Wustmann, Kantatentexte S. 296.

Du aber, Herr, laß itzt Gebeth und Flehen,
 Das noch einmal zu deinem Throne steigt,
 Doch die Erhörung sehen,
 Daß deine Gnade sich zu den Verlobten neigt.

Chor: Höchster, schenke diesem Paar
 Freude, die dein Segen schencket.
 Gib, daß deine Gnadenhand
 Stets in ihrem Ehestand
 Glück und Heil zu ihnen lencket.

Die erhaltenen Manuskripte lassen erkennen, daß die beiden Chöre [1] und [5] sowie die Arie [3] keine Originalkompositionen auf die jetzt darunterliegenden Texte sind. Nur die Recitative [2] und [4] und ebenso der „Nach der Trauung“ auftretende Choral [6] wurden für das Werk geschaffen. Die Urbilder zu den Sätzen [1], [3] und [5] sind zwar verschollen; aber der Parodiecharakter der vorliegenden Stücke zeigt sich schon darin, daß die Wortunterlegung in den Stimmen der Vokalparte von Bach selber eingetragen wurde, und der Notentext der Arie [3] so starke Umformung erfuhr. Der Kopist hatte die Sätze zunächst untextiert aus der Partitur der Urbilder abgeschrieben; bei der danach von Bach vorgenommenen Neutextierung waren, wie nicht selten besonders in Solosätzen, Eingriffe in die Führung der Singstimmen nötig, damit der Parodiewortlaut zum bestmöglichen Vortrag kam. Für all diese Arbeiten aber stand nur sehr wenig Zeit zur Verfügung, wie die unkorrigiert gebliebenen Fehler in den Handschriften beweisen.

Dies ist die bisherige Deutung des Überlieferungsbefundes; und sie ist durchaus einleuchtend. Nun aber ging man einen Schritt weiter und sagte: Bei der Kürze der Zeit war es Bach nicht möglich, auch den zweiten Teil des Textbuches zu vertonen; er mußte sich damit begnügen, an seine Stelle den Choral [6] zu setzen⁴. Hiergegen aber sind Bedenken zu erheben. Auf diese Weise nämlich entsteht ein unorganisches Gebilde, dem schon quantitativ das Gleichgewicht der beiden Teile fehlt⁵. Man darf auch darauf hinweisen, daß der Choral [6] in G-dur, der erste Teil der Kantate aber in D-dur steht. Für sich allein betrachtet, hätte diese Tonarten-Differenz vielleicht keine große Bedeutung; derartiges kommt bei Bach öfter vor. Nimmt man aber dazu, daß der Choral von zwei Corni begleitet wird, während im ersten Teil drei Tromben verwendet werden, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß der Choral „Nun danket all und bringet Ehr“ nicht der originale zweite Teil des Werkes ist. Dann aber bleibt nur die Annahme über, daß Bach auch den

⁴ In dieser Deutung sind sich u. a. einig: W. Rust (a. a. O.), Ph. Spitta (II, 298 f.), A. Schering (Musikgesch. Leipzigs Bd. 3, S. 97. — Bach-Jahrb. 1921, S. 70), Friedr. Blume (Bach-Fest-Buch 1926, S. 18), Walter Vetter (Bach-Fest-Buch 1937, S. 39 ff.), Rud. Wustmann (Kantatentexte S. 296).

⁵ Rust macht daher (a. a. O.) den Vorschlag, bei einer Aufführung des Werkes dem Choralsatz mehrere Strophen zu unterlegen und ihn mehrmals zu singen.

zweiten Teil des erhaltenen Textbuches vertont hat, und daß das Werk mit diesen drei Sätzen erklingen ist⁶. Zum Beweise dieser Hypothese ist zweierlei nötig: 1. Der Nachweis der Musik zum zweiten Teil des Textbuches; 2. eine einleuchtende Erklärung dafür, daß diese Sätze in den Stimmen und in der Partitur fehlen, an ihrer Stelle aber der Choral steht.

Ich beginne mit dem Nachweis der Musikstücke. Wenn schon von den fünf Sätzen des ersten Teiles der Kantate nur die Recitative für dies Werk original geschaffen waren, die beiden Chöre und die Arie aber als Parodien anzusehen sind, so dürfen wir für den zweiten Teil Analoges annehmen. Hierbei können wir aber (im Gegensatz zu den Kontrafakturen des ersten Teiles) die Urbilder der Arie und des Chores aus dem zweiten Teil noch zeigen.

Der Tonsatz der Arie „Auf und rühmt des Höchsten Güte“ ist erhalten in:

„Was die Seele kann ergötzen“ („Angenehmes Wiederau“. Kant. 30^a, 5. Satz)

„Kommt, ihr angefochtenen Sünder“ („Freue dich, erlöste Schar“. Kant. 30, 5. Satz).

Der Tonsatz des Chores „Höchster, schenke diesem Paar“ ist erhalten in:

„Angenehmes Wiederau“ (Kant. 30^a, Schlußchor)

„Freue dich, geheiligte Schar“ (Kant. 30, Schlußchor).

Ich lasse zunächst die Texte der beiden Satzpaare folgen:

Arie aus Kant. 30^a

Was die Seele kann ergötzen,
Was vergnügt und hoch zu schätzen,
Soll dir lehn und erblich sein.
Meine Fülle soll nichts sparen
Und dir reichlich offenbaren,
Daß mein ganzer Vorrat dein.

Schlußchor aus Kant. 30^a

Angenehmes Wiederau,
Prange nun in deinen Auen.
Deines Wachstums Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Soll die Zeit kein Ende schauen.

Arie aus Kant. 30

Kommt, ihr angefochtenen Sünder,
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
Euer Heiland ruft und schreit;
Kommet, ihr verirrtten Schafe,
Stehet auf vom Sündenschlafe,
Denn jetzt ist die Gnadenzeit.

Schlußchor aus Kant. 30

Freue dich, geheiligte Schar,
Freue dich in Sions Auen!
Deiner Freude Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Wird die Zeit kein Ende schauen.

Wie man sieht, sind die Strophenformen dieser Texte völlig identisch mit denen der Arie „Auf und rühmt des Höchsten Güte“ sowie des Chores „Höchster, schenke diesem Paar“ aus dem zweiten Teil unserer Trauungs-Kantate. Wir dürfen diese Trauungstexte also schon aus dem Grunde als Parodiegebilde nach den aufgewiesenen Dichtungen betrach-

⁶ Auf einen zweiten Teil konnte man aus liturgischen Gründen nicht verzichten. Vergl. die Trauungs-Liturgie in: Ch. S. Terry, J. S. Bach Cantata Texts, sacred and secular. London 1926, S. 531 ff.

ten, weil sich die Urbilder, genau wie unsere Strophen, innerhalb eines und desselben Werkes (Kant. 30, bzw. Kant. 30^a) finden. Dazu aber kommt, daß sich der Arien- und ebenso der Chortext aus dem zweiten Teil von „Dem Gerechten“ ohne jeden Zwang den bezeichneten Musikstücken unterlegen lassen, daß sich dabei sogar eine ausgezeichnete musikalische Deklamation ergibt. Hierfür einige Beispiele:

Arie „Auf und rühmt des Höchsten Güte“ (Einsatz der Singstimme)⁷:



Chor „Höchster, schenke diesem Paar“ (Takt 108, Sopran)⁸.



Wir brauchen uns bei der Heranziehung der Musik aber keineswegs auf die Singstimmen zu beschränken. Auch der Instrumentalpart der beiden Sätze wird in reizender Weise sinnvoll, wenn er mit dem Wortlaut der Trauungsstücke in Verbindung kommt. Man beachte z. B. die Führung der Flöte bei dem zitierten Einsatz der Arie „Auf und rühmt“⁷. Zunächst geht sie im Einklang mit dem Alt; am Schluß des 5. Taktes unseres Beispiels aber, beim Erklingen der Triolen-Bewegung, gesellt sich die 1. Violine zu ihr und begleitet sie in Terzenparallelen. „Angenehm vereintes Paar“ lauten an dieser Stelle die Worte.

Nicht weniger wichtig als Einzelbeobachtungen dieser Art, die sich vermehren lassen, ist die Feststellung, daß mit der Auffindung dieser Stücke als Vertonungen der beiden Strophen aus dem zweiten Teil der Trauungs-Kantate dies Werk im ganzen eine nicht nur befriedigende, sondern eine hervorragend schöne Gestalt gewinnt. Man kann dies in dreifacher Beziehung deutlich machen. Ich beginne mit der Tonartenordnung, wobei die Recitative als überleitende und tonal nicht geschlossene Gebilde beiseite bleiben können:

| | |
|--------------------------------------|-------|
| Chor: „Dem Gerechten muß das Licht“ | D-dur |
| Arie: „Rühmet Gottes Güte und Treue“ | G-dur |
| Chor: „Wir kommen, deine Heiligkeit“ | D-dur |

| | |
|---|--------|
| Arie: „Auf und rühmt des Höchsten Güte“ | A-dur |
| Chor: „Höchster, schenke diesem Paar“ | D-dur. |

Der hier zur Anschauung gebrachten tonartlichen Ausgewogenheit tritt

⁷ BG 5, 1, S. 353, und BG 34, S. 332.

⁸ BG 5, 1, S. 378, und BG 34, S. 340.

die feine Abtönung in der Besetzung zur Seite. Die drei Chöre sind vokal vierstimmig und mit dem vollen Barock-Orchester (3 Trompeten und Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Streichern und Basso Continuo) ausgestattet; die Blechbläser und die Pauken aber sind auf diese Tutti-Sätze beschränkt. In der ersten Arie (Baß) begegnen wir neben den Streichern zwei Rohrblattbläsern (Oboi d'Amore), in der zweiten (Alt) tritt eine Flöte zum Streichkörper.

Und was von der Tonartenordnung und den Klangfarben gilt, muß von den Satzformen auch gesagt werden: Sie fügen sich dem Ganzen an jeder Stelle harmonisch ein und machen das Werk zu einem vollkommen organischen Gebilde. Das zeigt sich insbesondere, wenn man beachtet, daß die beiden Stücke aus der Wiederau-Kantate mit ihren lombardischen Rhythmen sehr passend an die tänzerische Haltung der Baß-Arie des ersten Teiles anknüpfen.

Von dem Werk fehlt also nur der Tonsatz des Recitativs „Hochedles Paar, du bist nunmehr verbunden“. Abgesehen von dieser Lücke aber, so glaube ich, ist die Komposition auch im genauen Notentext wieder vollständig vorhanden. Denn an den beiden Stücken aus „Angenehmes Wiederau“ bzw. „Freue dich, erlöste Schar“ hat Bach, als er den Wortlaut der Trauungs-Kantate unterlegte, schwerlich etwas geändert. Dies führt uns zu dem zweiten Fragenkomplex unserer Studie. Wir müssen eine Erklärung dafür beibringen, warum das uns erhaltene Handschriftenmaterial die Sätze des zweiten Teiles der Kantate „Dem Gerechten muß das Licht“ nicht enthält, dafür aber den Choral „Nun danket all und bringet Ehr“ bietet. — Schon Wilhelm Rust erkannte, daß die Original-Partitur unseres Werkes später hergestellt worden ist als die Stimmen². Bei der ersten Aufführung waren also ohne allen Zweifel nur diese Stimmen vorhanden. Sie waren, wie wir sahen, in großer Eile verfertigt worden. Und wegen der Knappheit der Zeit kam man nicht mehr dazu, auch die drei Sätze des zweiten Teiles in die Stimmen aufzunehmen. Darauf aber konnte man zur Not verzichten. Man behalf sich damit, die Arie und den Chor aus den vorhandenen Stimmen der Kantate „Angenehmes Wiederau“ zu musizieren, wobei den Sängern entweder Zettel mit den Texten der Trauungs-Sätze in die Hand gegeben, oder auch die zu singenden Worte in die Stimmen eingetragen wurden³.

³ Der Quellenbefund der Kantaten 30a („Angenehmes Wiederau“) und 30 („Freue dich, erlöste Schar“) ist folgender: Von Kant. 30a ist die autographe Partitur erhalten. Von den Stimmen, die bei der Aufführung am 28. Sept. 1737 benutzt wurden, sind verschollen: Tromba I., II., III., Timpani, Sopran, Alt, Tenor, Baß. Die übrigen Instrumentalstimmen sind erhalten, jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern von Bach so hergerichtet, daß sie bei der Aufführung des Parodiewerkes (Kant. 30) benutzbar waren. Die Recitative von Kant. 30 sind Originalkompositionen für dies Werk. Das dazu erforderliche Stimmen-Material wurde auf Zettel notiert, und mit diesen Zetteln wurden in den Stimmen die dort stehenden Recitative überklebt. Die so zurechtgemachten Instrumentalstimmen wurden mit neu angefertigten Stimmen für Sänger und Orgel (transponierter Basso Continuo) kombiniert und bildeten das Aufführungsmaterial der Kant. 30. — Eine weitere Benutzung der Stimmen (etwa zu der Arie und dem Chor aus dem zweiten Teil der Kant. 195) läßt sich an den Stimmen nicht nachweisen, ist deshalb jedoch keineswegs ausgeschlossen.

Das Recitativ „Hochedles Paar“, das möglicherweise nur vom Basso Continuo begleitet war, konnte leicht auf kleinen Einlageblättern notiert werden. Das Aufführungsmaterial hatte somit zwar behelfsmäßigen Charakter; aber es haben sich Stimmensätze Bachs erhalten, die so aussehen¹⁰. Immerhin waren die Instrumental- und die Vokalstimmen zum ersten Teil der Trauungsmusik vollständig. Die in diesem ersten Teil auftretenden Parodien hätten ohnehin nicht aus dem Aufführungsmaterial der Urbilder musiziert werden können. Die zahlreichen Korrekturen und die Tatsache, daß in den Singstimmen Bach selber die Textierung vornahm, beweisen, daß diese Stücke sich von den Originalen stark unterschieden. Beachtet man dies, so erkennt man die Bedeutsamkeit der Feststellung, daß sich die Texte der Arie „Auf und rühmt des Höchsten Güte“ und des Chores „Höchster, schenke diesem Paar“ auf die Tonsätze aus der Wiederau-Musik in vollkommener Weise singen lassen, ohne daß an den Notenlinien auch nur das Geringste verändert werden müßte.

Ist somit zwanglos erklärt, warum die drei Sätze aus dem zweiten Teil der Trauungs-Kantate in deren Stimmensatz nicht auftreten, so läßt sich auch der sonstige Quellenbefund deuten. Die Partitur ist erst nach dem ersten Erklären des Werkes angefertigt worden. Dabei ist zu beachten, welche Sätze nicht von Bach, sondern vom Kopisten niedergeschrieben wurden. Zunächst der Eingangschor. Als Vorlage diente in der Hauptsache die Partitur des Vorbildes; nur für die Singstimmen wurde das durchkorrigierte Stimmenmaterial, das bei der Trauung benutzt worden war, herangezogen. Und dasselbe gilt für die Baß-Arie und den Schlußchor des ersten Teiles. Die beiden Recitative „Dem Freudenlicht gerechter Frommen“ und „Wohlan, so knüpft denn ein Band“ sind original für diese Texte geschaffen worden. Sie standen also nicht in der Partitur, aus der der Kopist übertrug. Damit hier kein Irrtum Platz griff, übernahm Bach die ohnehin geringe Mühe, sie in die entstehende Niederschrift der Trauungsmusik selber einzutragen. Ebenso machte er es bei dem Anfang der Baß-Arie; von ihr schrieb er das Eingangsritornell, so daß kein Zweifel bestehen konnte, wie der Kopist fortzufahren habe.

Die Herstellung der Partitur war hiermit ebensoweit gediehen, wie das Werk in Stimmen vorlag. Die Tatsache aber, daß Bach überhaupt eine Partitur anfertigen ließ, ist der Beweis dafür, daß er unsere Trauungsmusik in den Bestand seiner wieder zu verwendenden Kirchenstücke aufnehmen wollte. Man muß sogar aus der Hinzufügung des Choral

¹⁰ Bei der Wiederverwendung der Kant. 216 „Vergnügte Pleißenstadt“ mit dem Anfang „Erwählte Pleißenstadt“ (Kant. 216a) wurde der neue Text den bisherigen Singstimmen auf Zetteln beigelegt. — Bei der Parodierung der Serenata „Durchlauchtster Leopold“ (Kant. 173a) zur Pfingst-Musik „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (Kant. 173) hat Bach sogar in der Partitur des Urbildes dem ersten Recitativ die Parodiefassung hinzugefügt (BG 34, S. XV). — Doppelte Textierung des Stimmenmaterials findet sich z. B. bei der Kantate 205a „Blast Lärmen, ihr Feinde“ der Parodie des „Zufriedengestellten Aeolus“ (Kant. 205) (BG 34, S. LIII).

als Ersatz des zweiten Teiles mit Sicherheit den Schluß ziehen, daß es zu einer solchen Wiederverwendung kam, bei der „Nach der Trauung“ diese Strophe gesungen wurde. Zwei Gründe mögen dabei zusammengewirkt haben. Schon in dem Aufführungsmaterial des ersten Erklingens fehlten von den drei Sätzen des zweiten Teiles die Arie und der Chor. (Vielleicht waren die Stimmen-Niederschriften des dazwischenstehenden Recitativs inzwischen in Verlust geraten.) Im ganzen aber war die Kantate „Dem Gerechten“ als zweiteiliges Werk außergewöhnlich lang. Ihre Aufführungsdauer betrug etwa 38 Minuten; davon fielen 25 Minuten allein auf den ersten Teil. Dieser erste Teil nahm also ebensoviel Zeit in Anspruch wie sonst eine vollständige Kantate. So entschloß sich Bach dazu, an Stelle des jetzt fortfallenden zweiten Teiles den Choralsatz zu komponieren, der, weil er neu geschaffen wurde, auch von ihm selber in die Partitur eingetragen werden mußte, wobei sich der Kantor der wiederum nicht allzu großen Mühe unterzog, ihn auch in die Stimmen zu übertragen. — Rusts Feststellung, daß die Partitur unseres Werkes jünger ist als die Stimmen, erfährt hierdurch also eine kleine Korrektur, indem die partiturmäßige Aufzeichnung des Chorals seiner Notierung in den Stimmen voranging.

Das Reizvolle einer Untersuchung wie der vorliegenden besteht darin, daß auf diese Weise das Bild einer vollendet schönen, bisher aber nur unvollständig bekannten Komposition Bachs in allen wesentlichen Zügen wiederhergestellt wird, und daß zugleich das überlieferte Quellenmaterial auch textkritisch eine eindeutige Interpretation erfährt. Dabei der Musizierpraxis der Thomaner mit ihrer Beengtheit und den deshalb notwendigen Aushilfsmethoden wieder einen Schritt näher zu kommen, bedeutet eine Ergänzung des Bildes von jener musikgeschichtlich einzigartig wichtigen Praktik. Darüber hinaus aber haben wir die Ergebnisse unserer Untersuchung in den Zusammenhang von Bachs Schaffen einzuordnen. Hierbei wird klar, daß die bisherigen Datierungen der Trauungs-Kantate 195 überholt sind¹¹; das Werk kann erst nach der Huldigungsmusik „Angenehmes Wiederau“, d. h. nach dem 28. September 1737, entstanden sein. Hiermit steht in bestem Einklang, was Friedrich Blume bereits vor langer Zeit bemerkte, daß das für die Trauungsmusik original komponierte Recitativ „Wohlan, so knüpft denn ein Band“ die Satzweise des späten Bach verrät¹².

Hiermit aber rückt unser Werk in die Nähe der anderen Trauungs-Kantate aus den späteren Leipziger Jahren „Gott ist unsre Zuversicht“ (Nr. 197)¹³. Die beiden Teile dieser Komposition werden mit einem schlichten Choralsatz abgeschlossen und nicht mit breit angelegten Chören auf madrigalische Texte. Im zweiten Teil der Kantate 197 stehen zwei Arien und nicht nur eine. Abgesehen davon aber sind beide Werke,

¹¹ Im allgemeinen verlegt man sie etwa in das Jahr 1730. — Terrys Datierung „ca. 1726“ (J. S. Bach Cantata Texts S. 535) entbehrt jeder Begründung.

¹² Bach-Fest-Buch 1926, S. 18.

¹³ BG 13, 1, S. 97—144. Ebenda S. XX—XXII: Rev.-Ber. (W. Rust).

die Kantate 197 und die (vollständige!) Kantate 195, in ihrem Aufbau nächstverwandt. Die Kantate 197 ist auf einen ernsteren Ton gestimmt als ihr strahlendes Schwesterwerk; dazu passen die Kirchenliedstrophen; dazu paßt die Instrumentation (in der Kantate 197 finden Flöten keine Verwendung). Der Anlaß zur Schaffung der Kantate 195 muß demgegenüber eine Vermählungsfeier von besonders glänzender Festesfreude gewesen sein.

Aber nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer Entstehungsweise gehören die Kantaten 195 und 197 engstens zusammen. Zwar sieht es so aus, als wäre im ersten Teil von „Gott ist unsre Zuversicht“ das Parodieverfahren nicht angewendet worden, obwohl dies auch nicht gänzlich auszuschließen ist. Für den zweiten Teil aber übernahm Bach zwei Sätze einer älteren Komposition und textierte sie neu:

Die Arie „O du angenehmes Paar“ (Kant. 197, 6. Satz) ist Parodie von „O du angenehmer Schatz“ (aus Kant. 197a)¹⁴.

Die Arie „Vergnügen und Lust“ (Kant. 197, 8. Satz) ist Parodie von „Ich lasse dich nicht“ (ebenfalls aus Kant. 197a)¹⁵.

In beiden Trauungsmusiken (Kantate 195 und 197) sind also der erste und der zweite Teil auf eine verschiedene Weise zustande gekommen. In beiden Trauungsmusiken entnahm Bach für den zweiten Teil zwei Sätze einer vorhandenen Komposition, die er im ersten Teil nicht benutzt hatte, in der Kantate 195 der Wiederau-Musik, in der Kantate 197 der Weihnachts-Musik „Ehre sei Gott in der Höhe“. Beide Trauungskantaten beweisen zudem, daß der späte Bach, wenn er einmal zu dem früher so oft angewandten Mittel des Parodierens griff, dies nicht nur aus Gründen der Zeit- und Kräfteökonomie tat, sondern auch auf diesem Wege Kunstwerke sehr hohen Ranges hervorbrachte.

DER RÄTSELHAFTE GIESEKE

VON OTTO ERICH DEUTSCH

„Was werden wir nun sprechen?
— Die Wahrheit!“

(Die Zauberflöte)

Im vergangenen Jahre, anlässlich des 200. Geburtstages Emanuel Schikaneders, ist die alte Frage wieder aufgetaucht, ob Karl Ludwig Gieseke (Giesecke) nicht der eigentliche Verfasser des Textbuches der „Zauberflöte“ gewesen sei. Es ist deshalb vielleicht angebracht, einige Mißverständnisse in beiden Lagern dieses Streites aufzuklären und durch neue Indizien der Wahrheit näher zu kommen.

¹⁴ BG 41, S. 109 f. Die Musik der Weihnachts-Kantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Nr. 197a) ist nur sehr bruchstückweise erhalten. Wustmann (Kantatentexte S. 261) bietet den vollständigen Wortlaut nach Picanders Gedichten.

¹⁵ BG 41, S. 111—114.

Zunächst sei aber der sonderbare Lebenslauf dieses umstrittenen Mannes rekapituliert, mit einigen stillschweigenden Verbesserungen von Irrtümern und Mängeln in der Mozart- und Schikaneder-Literatur. Mit Giesekes künstlerischer Persönlichkeit haben sich besonders beschäftigt: Constantin v. Wurzbach 1859, Hyacinth Holland 1879, John Francis Walker 1881, Franz Grandauer 1882 und 1891, Egon v. Komorzynski 1901 und 1951, K. J. V. Steenstrup 1910, Edward J. Dent seit 1911, Georg Costa 1915, Emil Karl Blümml 1920 und 1923, Eduard Castle 1946 und Otto Rommel 1951. Die erste Biographie Giesekes ist 1834 anonym in dem „Dublin University Magazine“ erschienen.

Gieseke war 1761 in Augsburg als Johann Georg Metzler geboren, absolvierte das Gymnasium in seiner Vaterstadt, hörte 1781—1783 Rechtswissenschaft an der Universität Göttingen, betrieb aber daneben Naturwissenschaften unter Johann Friedrich Blumenbach, dem Professor für Anatomie und Zoologie. Schon 1781 schrieb er seinen Namen in einem der beiden erhaltenen Stammbücher, die im National-Museum zu Dublin verwahrt sind, als „Carolus Ludovicus Metzler cognomine Gieseke“¹. Von 1783 bis zu seinem Ende nannte er sich Karl Ludwig, oder Johann Georg Karl Ludwig Gieseke, und zuletzt sogar Metzler v. Gieseke. Ende 1783 erscheint er als untergeordneter Schauspieler in Bremen, Frankfurt a. M. und Mainz; 1784—1786 in Regensburg, wo er sich auch schon als Schriftsteller versucht: er schreibt einen Rückblick auf die Ereignisse des Regensburger Theaters während der zwei dort verbrachten Jahre, in Form eines „Theater-Journals“. 1786 geht er als sentimentaler Liebhaber und Theaterdichter in seine Vaterstadt Augsburg, und im Herbst desselben Jahres nach Salzburg. Dort gibt er wieder ein „Theaterjournal“ als Rückblick auf die kurze Saison 1786/87 heraus, die mit seiner Übersetzung des Molièreschen Lustspiels „Il Padre di famiglia“ schloß, unter dem Titel „Das Muttersöhnchen auf der Galeere“. Dieses sein erstes Theaterstück hat Gieseke 1787 seinem Gönner Siegmund Hafner Edlen v. Imbachhausen gewidmet, zu dessen Nobilitierung Mozart 1782 die sogenannte Haffner-Sinfonie geschrieben hatte. Die weiteren Stationen in Giesekes Theater-Karriere sind Esterháza, Linz (1787) und Graz, wo 1788 sein zweites Stück, das aus dem Italienischen übersetzte Singspiel „Die glückliche Reisende“, mit Musik von Pasquale Anfossi, aufgeführt und gedruckt wird². Anfang 1789 endlich kommt er nach Wien, in das von Johann Friedel geführte Theater auf der Wieden, das im Herbst jenes Jahres von Schikaneder übernommen wird, als Schauspieler für Chargenrollen (besonders Engländer!), Sänger und bald auch Dichter. Sein erstes Libretto dort ist eine ziemlich oberflächliche Bearbeitung, beinahe ein Plagiat, eines Opernbuches von Friedericke Sophie Seyler: der Text zu Paul Wranitzkys erfolgreicher Oper „Obéron“, aufgeführt am 7. November 1789, worin Gieseke die kleine Rolle

¹ Siehe Gilbert Waterhouse, „Sir Charles Gieseke's Autograph Albums“ in „Proceedings of the Royal Irish Academy“, Dublin 1935—37, Band 43, Sektion C, S. 291—306.

² Filippo Livignis Original-Libretto hieß „I Viaggiatori felici“.

des Osmin innehatte³. Am 30. September 1791, in der „Zauberflöte“, spielt er den „ersten Sklaven“. Im ganzen werden dort unter Giesekes Namen als Verfasser, Bearbeiter oder Übersetzer 18 Opern und Singspiele, zum Teil aus dem Französischen oder, wie Mozarts „Figaro“ und „Così fan tutte“, aus dem Italienischen, fünf Ritterstücke und vier Travestien in Knittelversen von 1789 bis Ende 1800 aufgeführt; eine andere Oper, „Das adelige Bauernmädchen“, nach Saverio Zinis „La Pastorella nobile“, mit Musik von Pietro Guglielmi, wird Ende 1791 in Brünn gegeben⁴. Erst 1796 wird Gieseke offiziell Dichter des Theaters auf der Wieden, auch Freihaus-Theater genannt. Er wohnt im Starhembergischen Freihaus, wie zahlreiche andere Mitglieder von Schikaneders Truppe.

Bevor Schikaneder in sein neues, noch heute stehendes Theater an der Wien übersiedelt, bewirbt sich Gieseke beim Wiener Magistrat im April 1800 um die Befugnis zum Mineralien-Handel, und in einem Stammbuchblatt für einen Herrn Hatwig (Stadtbibliothek, Wien) nennt er sich am 30. Juni 1800, wohl scherzhaft, „K. k. priv. Mineralhändler“.

Von Wien aber geht er im Spätsommer 1800 noch als Schauspieler nach Salzburg, Neuötting, Erlangen, Würzburg, Bayreuth, Bamberg, Jena und Leipzig. Im Februar 1801 trifft er in Berlin ein. Dort besucht er Karl Johann Bernhard Karstens Vorlesungen in Mineralogie. Den Sommer 1801 verbringt er in Freiberg, wo er vielleicht schon 1794 eine Zeitlang geweiht hat, um bei dem berühmten Mineralogen Abraham Gottlob Werner praktische Kurse in der Bergakademie mitzumachen.

Bevor Gieseke sich endgültig den Naturwissenschaften verschrieb, hatte er sich als Schriftsteller und Dichter nicht nur auf dem Theater versucht. Allerdings sind zahlreiche Beiträge in deutschen Almanachen und Zeitschriften, die unter dem Namen Gieseke erschienen, nicht von ihm. Er ist, als angeblicher Freund Klopstocks, mit dem deutsch-ungarischen Dichter Nikolaus Dietrich Gieseke (1724—1765) verwechselt worden, einem Mitarbeiter der „Bremer Beiträge“. Und August Ludwig Christian Gieseke (1756—1832), der auch in Göttingen Jus studiert hatte und von

³ Vgl. Robert Fellingner in „Die Musik“, Berlin, September 1934.

⁴ Das Verzeichnis von 26 Theaterstücken und Libretti von Gieseke, das Blümml in seinem Buche „Aus Mozarts Freundes- und Familien-Kreis“, Wien 1923, S. 86—89, abdruckte, kann um sieben Titel vermehrt werden: „Don Quixotte und Sancho Pansa“, komische Oper in drei Akten, Musik von Franz Xaver Gerl, Freihaustheater, 17. April 1791. — „Georg von Asten oder Der gemalte Liebhaber“, komische Oper in zwei Akten nach J. B. Radet und P. Y. Barrés „Renaud d'Ast“, Musik von Nicolas Dalayrac, Freihaustheater, 27. August 1791. — „Der bezauberte Baum“, komische Oper in einem Akt nach P. L. Molinés „L'Arbre enchanté“, Musik von Gluck, Freihaustheater, 31. Mai 1794. — „Das Marrokanische Reich oder Die unterirdischen Schätze“, Singspiel in zwei Akten, Musik von Paul Wranitzky, angeblich 1794 in Deutschland aufgeführt; Partitur in der Bibliothek des Mannheimer Theaters. — „Die heimliche Ehe“, komische Oper in zwei Akten nach G. Bertatis „Il Matrimonio segreto“, Musik von Cimarosa, Freihaustheater, 30. März 1798. — „Amadis, der fahrende Ritter aus Gallien“, Singspiel nach Wieland, Musik von Gottfried Stengel, Hamburg, 20. November 1798. — „Die Verwirrung aus Ähnlichkeit oder Die beiden Buckligen“, komische Oper in zwei Akten nach C. Mazzinis „La Confusione nata della somiglianza“, Musik von Marcos Antonio Portugal, Pest, 25. März 1801.

1784 an bei Regensburg lebte, lieferte zahlreiche Epigramme, Gedichte und Erzählungen für Bürgers „Göttinger Musenalmanach“, den Voßschen „Musenalmanach“, Boies „Deutsches Museum“ und Wielands „Deutschen (später Neuen Deutschen) Merkur“ von 1785 bis 1800; darunter ein „Sonntagslied“, das in Musik gesetzt wurde und eine gewisse Volkstümlichkeit erlangte⁵.

Ein Gedicht, das unser Gieseke 1789 bei einer Wohltätigkeits-Vorstellung im Freihaustheater vortrug, wurde in zwei Journalen abgedruckt: dem „Rapport von Wien“ und dem „Kritischen Theater-Journal von Wien“. In der Wiener „Blumenlese der Musen“ erschienen 1790 zwei Epigramme von ihm, die Blüml abdruckte, ebenso wie vier Gelegenheits-Gedichte, die 1797—1799 einzeln in Wien gedruckt worden sind. Zwei davon wurden von Josef Schwanenberg und eines von Ignaz v. Seyfried komponiert; der letztere war damals Hauskomponist bei Schikaneder.

Während Mozart seit 1785 den Wiener Freimaurern und Schikaneder 1788/89 einer Regensburger Loge angehört hatte, trat Gieseke erst 1791 dem Orden bei. Er gehörte der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“ an, die zuletzt auch Mozarts Loge war. Sein Meister-Diplom von 1793 ist in der Bibliothek der Grand Lodge of Ireland aufbewahrt. Die Mitgliederlisten von 1791 bis 1793 nennen ihn „Carl Lud. Metzler, genannt Gieseke“. Es sei hier betont, daß Ignaz v. Born, der Wiener Metallurgist, das vermeintliche Vorbild des Sarastro, schon im August 1786 dem Orden entsagt hatte und im Juli 1791, vor der Erstaufführung der „Zauberflöte“ gestorben war. Ein freimaurerisches Gedicht Giesekes aus dem Jahre 1793, eine etwas frivole „Schwesterngesundheit“, das ist ein Toast auf die Frauen der „Brüder“, ist in der Wiener Zeitschrift „Die Freimaurer“ 1876 (I. 137) abgedruckt worden. Der Orden wurde um 1795 in Österreich aufgelöst.

Die wissenschaftlichen Arbeiten und das spätere Leben Giesekes sind nicht Gegenstand dieser Studie. Es genügt hier, davon nur das Wesentlichste zu erwähnen. 1806 ging er auf eine naturwissenschaftliche Forschungsreise nach Grönland, wo er siebeneinhalb Jahre verweilte. 1813 kam er als „Kgl. preußischer Bergrat“ nach Edinburgh, dort mit freimaurerischen Ehren empfangen, und nach Dublin, wo ihn die Royal Dublin Society zu ihrem ersten Professor für Mineralogie ernannte. Von Friedrich VI. von Dänemark geadelt, galt er als Sir Charles Gieseke, als er 1816 zum Mitglied, später zum Vize-Präsidenten der Royal Irish Academy gewählt wurde. Raeburn malte ihn 1817, und das Porträt ist bei der Royal Dublin Society bewahrt. Im Jahre 1818 reiste Gieseke über Kopenhagen nach Wien, wo er den Winter verbrachte. Im Juni 1819 fuhr er über München nach seiner Vaterstadt Augsburg, wo er

⁵ Herr Prof. Dr. Tiemann, Direktor der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg, hat den Verfasser davor bewahrt, die beiden Zeitgenossen Giseke und Gieseke zu verengen. Der Umstand, daß ein Gedicht Giesekes im Mai 1785 vom Selketal in Sachsen, und eine Erzählung im November 1791 von Regensburg datiert sind, macht es leichter, ihn von Gieseke zu unterscheiden.

gebührend gefeiert wurde. Nach seiner Rückkehr über Straßburg, Paris und London machte er in Irland mineralogische Studien und lebte geruhsam bis zu seinem Ende (1833) in Dublin.

*

Giesekes Aufenthalt in Österreich, von September 1818 bis Mai 1819, ist von besonderer Bedeutung für das „Zauberflöten“-Problem. Er brachte eine große Sammlung von Mineralien, getrocknete grönländische Pflanzen, Schädel sowie ausgestopfte Exemplare merkwürdiger Tiere, auch ethnologische Objekte aus Grönland mit, die Kaiser Franz für das k. k. Naturalien-Kabinet um tausend Dukaten erwarb. Ein Bericht darüber in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, etc.“, der am 5. November 1818 erschien, erzählt auch von Giesekes abenteuerlichem Leben und erwähnt seine Theater-Zeit in Wien, mit Nennung einiger seiner Stücke für das Freihaus-Theater. Am 4. November 1818 besuchte Gräfin Lulu Thürheim die in der Reichskanzlei ausgestellte Sammlung unter Giesekes Führung, hat aber in ihren Memoiren nichts über seine künstlerische Vergangenheit zu sagen. Am 3. März 1819 brachten Franz Sartoris „Vaterländische Blätter“ einen anderen Bericht über Giesekes Sammlung. Sie wurde 1822 im Unteren Belvedere aufgestellt und ist jetzt im Wiener Naturhistorischen Museum untergebracht.

In jenem Winter von 1818 auf 1819 besuchte Gieseke den heiteren Wiener Künstler-Club „Die Ludlamshöhle“, wo er unter dem Scherznamen „Harpun, der Robbe Gieseke“ eingeführt worden war, mit Beziehung auf einzelne Objekte seiner Sammlung. Einen anderen Scherznamen bekam er als „Oberschöppe“ der „Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde“ auf Burg Seebenstein in Niederösterreich, der auch der populäre Erzherzog Johann angehörte. Sie war 1790 von Anton David Steiger Edlen vom Amstein gegründet worden, ein Günstling Borns und selbst ein Geologe. Gieseke, genannt „Dietrich der Schwarzwälder“, dürfte schon um 1800 dieser heiteren Runde angehört haben; denn seine Romanze „Der Wildensteiner“ wurde im Februar 1802 auf Schloß Seebenstein vorgetragen oder gesungen und erschien 1804 in Franz de Paula Gaheis' „Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien“ (6. Heft, S. 160 f.). Gieseke korrespondierte 1819 mit Erzherzog Johann, und er besuchte im Oktober 1818 die Sammlungen des Museum Johanneum in Graz, begleitet von dem Adjutanten des Erzherzogs. Seine naturwissenschaftlichen Interessen waren auch 1819 bis 1825 Ursache für seinen Briefwechsel mit Goethe, dem er im April 1819 englische und grönländische Mineralien schickte, durch Vermittlung des Direktors des Wiener Naturalien-Kabinetts, Karl v. Schreibers⁶.

⁶ Siehe Gilbert Waterhouse, „Goethe, Gieseke und Dublin“, in „Proceedings of the Royal Irish Academy“, Dublin 1932–34, Sektion C, S. 210–218; und Eduard Castle, „K. L. Metzler von Gieseke. Der angebliche Dichter der Zauberflöte“, in: „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“, 1946, Band 48–50, S. 84–90.

Der Sänger und spätere Operndirektor Julius Cornet veröffentlichte 1849 sein Buch „Die Oper in Deutschland“, wo er S. 24 ff. von der „Zauberflöte“, Schikaneder und Gieseke spricht: „Original-deutsche Opernbücher waren . . . die ächtdeutsche ‚Zauberflöte‘ von Schikaneder und seinem Choristen Gieseke, der ihm den Plan der Handlung, Szenen-Einteilung und die bekannten naiven Reime machte. Dieser Gieseke — ein relegierter Student von Halle (geboren in Braunschweig) — war Verfasser mehrerer Zauberoperen, auch der Zauberflöte (nach Wielands Lulu), woran Schikaneder nur änderte, strich und setzte und sich den Autornamen vindizierte. Der arme Gieseke fand bei Schikaneders Bühne . . . als Chorist und für kleine Rollen eine kümmerliche Existenz. Nach einiger Zeit verschwand er; niemand wußte wohin. Im Sommer des Jahres 1818 zu Wien setzte sich einst ein feiner alter Herr in blauem Frack und weißem Halstuch, mit einem Orden geziert, zu uns an den Wirtstisch, an welchem sich Ignaz von Seyfried, Korntheuer, Julius Laroche, Küstner, Gned und ich täglich zu Mittag versammelten. Der ehrwürdige schneeweiße Kopf, die gewählte Art zu sprechen, das ganze Benehmen machte einen angenehmen Eindruck auf uns alle. Es war der ehemalige Chorist Gieseke, der jetzt als Professor an der Universität Dublin, mit einer naturhistorischen Sammlung aus dem Pflanzen-, Mineral- und Tierreich direkt von Island und Lappland nach Wien kam, um dieselbe dem kaiserlichen Naturalkabinett einzuverleiben. Seyfried war der Einzige, der ihn erkannte. Die Freude des alten Herrn über Wien und seine Anerkennung vom Kaiser Franz (der ihn mit einer von Solitären strotzenden, wirklich kostbaren Golddose voll der neuesten Kremnitzer beschenkte) war der Lohn vieljähriger Entbehrungen und Leiden. Bei dieser Gelegenheit erfuhren wir denn so vieles aus der alten Zeit; unter andern lernten wir auch in Ihm, (der zu dem damals hochverpönten Orden der Freimaurer gehörte), den eigentlichen Verfasser der ‚Zauberflöte‘ kennen, (wovon Seyfried allerdings eine Ahnung hatte). Ich erzähle dies nach seiner eigenen Aussage, welche zu bezweifeln wir keine Ursache hatten. Er erklärte sich hierüber gegen uns bei der Gelegenheit, als ich die eingelegte Kavatine aus ‚Der Spiegel von Arkadien‘ sang. Viele meinten, der Souffleur Helmböck sei Schikaneders Mitarbeiter gewesen. Aber auch hierüber entläschte uns Gieseke, nur die Figur des Papageno und seiner Frau gestand Gieseke dem Schikaneder zu.“

Diese Erinnerung, die verhängnisvolle Folgen hatte, bedarf zunächst einiger Korrekturen und Ergänzungen.

Gieseke war nicht in Braunschweig geboren, studierte nicht in Halle und wurde nicht relegiert. Das Märchen „Lulu, oder Die Zauberflöte“ in Wielands Märchensammlung „Dschinnistan“ stammt von A. J. Liebeskind. Gieseke kam erst im Herbst 1818 wieder nach Wien. Die fünf Zeugen Cornets waren alle vom Theater an der Wien, dem er selbst 1817—1818 angehört hatte: der Kapellmeister Ignaz v. Seyfried, der Komiker und

Regisseur Friedrich Josef Korntheuer, die Schauspieler Julius Laroche und Josef Reichel, genannt Küstner, und der Bassist Gned. Christoph Helmböck war Schikaneders Theatermeister gewesen. Cornets Erinnerung war in diesen und anderen Einzelheiten ungenau.

Nun aber wollen wir seine Glaubwürdigkeit im Wesentlichen prüfen. Aus Cornets Leben wissen wir, daß er 1793 in Tirol geboren war und 1816/7 in Wien unter Salieri Musik studierte. Er trat zum ersten Male Ende 1816 in Stadlers Oratorium „Die Befreiung Jerusalems“ als Sänger auf. Von 1817 auf 1818 war er im Theater an der Wien engagiert; vom 11. April bis zum 31. Dezember 1819 aber in Graz, wohin er zugleich mit dem später berühmten Schauspieler Karl Seydelmann gegangen war. Im Mai 1819, als nach der Meinung des heftigsten Anhängers der Gieseke-Theorie das Wiener Wirtshaus-Gespräch wahrscheinlich stattgefunden hätte, erwähnt Schubert den Sänger Cornet in einem nach Graz gerichteten Briefe an Anselm Hüttenbrenner: Anselm und Cornet könnten, ähnlich wie Caesar, sagen, „lieber in Grätz der Erste, als in Wien der zweyte“. Die drei Musiker kannten sich von Salieri her. Dem Historiker Julius Schneller hatte Cornets Grazer Auftreten in Spohrs „Faust“ 1819 Eindruck gemacht. Cornet schrieb übrigens 1816—1819 für die „Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung“. Weder diese noch die beiden früher genannten Wiener Zeitschriften, die über Giesekes Besuch berichteten, hatten etwas über Cornets sensationelle Entdeckung gemeldet.

Das Gespräch mit Gieseke, an dem nicht gezweifelt werden soll, könnte, wenn es wirklich im Sommer stattfand, nur im September 1818 geführt worden sein; wenn man ein warmes Frühjahr annehmen will, so kommt auch der März 1819 dafür in Betracht. Aber 1818 war Korntheuer noch Regisseur in Pest, und im März 1819 gastierte Gned in Hamburg. Wenn wir die Jahreszeit außer acht lassen, so scheidet der April 1819 aus, weil Cornet damals schon in Graz war. Es bleiben also nur die Monate Januar und Februar 1819 als mögliche Zeiten für die Begegnung übrig. Gieseke hätte besser einen Mantel über seinen Frack angezogen.

Von Cornets Zeugen konnte, wie er selbst sagt, nur einer Gieseke erkennen, weil er ihn aus früherer Zeit gekannt hat: Ignaz v. Seyfried, von 1799 an zweiter Kapellmeister und Komponist bei Schikaneder. Er hat sich in einem undatierten, fragmentarisch erhaltenen Briefe, den das Mozarteum in Salzburg verwahrt, über die „Zauberflöte“ ausführlich geäußert. Der Brief ist wahrscheinlich 1840, also vor dem Erscheinen des Cornetschen Buches, an Georg Friedrich Treitschke geschrieben worden, der Seyfried seinen „Zauberflöten“-Aufsatz für das Taschenbuch „Orpheus“ vorgelegt hatte. (Er erschien 1841, und Seyfried starb im selben Jahr.) Paul Nettl hat 1931 zuerst die Bedeutung dieses Briefes in einem Vortrag bei der Salzburger Mozart-Tagung erwähnt, und ihn dann 1932 in seinem Buche „Mozart und die königliche Kunst“, S. 93—96, abgedruckt. Neuerdings hat Otto Rommel den Brief für Schikaneders

Autorschaft an der „Zauberflöte“ zitiert⁷. Seyfried sagt in jenem Briefe, daß Gieseke „Schikaneder Wielands Dschinnistan mitteilte, woraus derselbe den Stoff zu mehreren seiner Opern entlehnte“. Das ist alles, was Seyfried, Cornets Kronzeuge, darüber wußte. Und seine Erinnerung, die 1840 jünger war als die Cornets im Jahre 1849, basierte auf einer alten Bekanntschaft mit Gieseke.

In den 1801 und 1802 erschienenen Wiener Pamphleten über die „Zauberflöte“, die Fritz Bruckner 1934 in seinem dieser Oper gewidmeten Buche abdruckte, ist keine Anspielung auf Giesekes Autorschaft zu finden. Sie sind freilich zum Ruhme Schikaneders geschrieben worden; aber wenn solche Gerüchte im Umlauf gewesen wären, hätten die Autoren wohl Grund gehabt, sie lächerlich zu machen — nach dem Abgang Giesekes ein leichtes Spiel.

Noch aber haben wir einen letzten Zeugen für Schikaneder und gegen Gieseke: Mozart selbst. In seinem Werkverzeichnis notierte er nach der Erstaufführung der „Zauberflöte“: „eine Teutsche Oper in 2 Aufzügen. von Eman. Schickaneder“. Da Mozart in dem dort folgenden Personenverzeichnis die „Sklaven“ nicht anführt, kommt Giesekes Namen in seinem Katalog überhaupt nicht vor.

*

Zehn Jahre nach Cornets Enthüllung, 1859, wurde seine These von Wurzbach, dem österreichischen Lexikographen, und von Otto Jahn, dem Mozart-Biographen, übernommen. Jahn fand in Sigismund v. Neukomm einen Mann, der Cornet zustimmte. Neukomm weilte von 1797 bis 1804 als Haydns Schüler in Wien, konnte also Gieseke vom Theater aus gekannt haben; er „bestätigte“ Jahn, daß Gieseke einen Hauptanteil an dem „Zauberflöten“-Text gehabt habe. Dennoch ist die Gieseke-Theorie in der vierten Auflage von Jahns Mozart-Biographie, besorgt von Hermann Deiters 1905/7, aufgegeben worden.

Das geschah unter dem Einfluß der ersten, 1901 erschienenen Schikaneder-Biographie von Egon v. Komorzynski, Wien.

1911 veröffentlichte Edward F. Dent, Cambridge, als Einführung zu seiner englischen Übersetzung der „Zauberflöte“, eine Broschüre über diese Oper, worin er für Giesekes Autorschaft wärmstens eintrat. Diese Stellungnahme wurde 1913 in seinem berühmten Buche „Mozart's Operas“ behauptet.

Dent hat sein Opernbuch 1947 revidiert herausgegeben und Komorzynski seinen Schikaneder 1951 wesentlich erneuert. Die Standpunkte sind auf beiden Seiten unverändert geblieben. Aber beide Autoren verfechten sie nicht gerade objektiv. Dent sagt, daß wohl der Wiener Journalismus daran schuld sei, daß man Gieseke nicht glaube. Komorzynski, der noch

⁷ „Wiener Zeitung“, 26. August 1951. Rommel beabsichtigt, in seinem kommenden Buche „Geschichte der Alt-Wiener Volkskomödie“ durch Vergleich des „Zauberflöten“-Textes mit gesicherten Bühnenwerken Giesekes analytisch nachzuweisen, daß er jenen Text nicht geschrieben haben kann.

immer Jahn seine Leichtgläubigkeit nicht verzeihen kann, meint, daß Gieseke ein Schwindler war, und daß ein Universitätsprofessor (Dent) einem andern alles glauben würde.

Es scheint, daß beide Teile im Unrecht sind: Gieseke, ein bescheidener Dichter, war ein ehrenwerter Mann. Er hat niemals behauptet, den Text der „Zauberflöte“ geschrieben zu haben. Cornet hat aus einer Mücke einen Elefanten gemacht. Elefanten aber kann man nicht konservieren, wie Schikaneder (nach Börnes Wort) im Bernstein des Mozartschen Ruhmes erhalten geblieben ist. Beide aber, der Dichter und der Komponist, haben damals nicht daran gedacht, für die Ewigkeit zu wirken: sie schrieben die nächste Zauberoper des Theaters auf der Wieden, für den Herbst des Jahres 1791.

ZWEI BEITRÄGE ZUM MEHRSTIMMIGEN WEIHNACHTSLIED DES 16. JAHRHUNDERTS

VON WILFRIED BRENNECKE

I. Psallite — Singt und klingt.

Im Jahre 1609 erschien im sechsten Teil der „Musae Sioniae“ von Michael Praetorius als Nr. 85 „Psallite — Singt und klingt“, das Weihnachtslied eines unbekanntenen Komponisten¹. Dieses schon damals sehr geschätzte und weitverbreitete Stück erfreute sich nach seiner Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert so allgemeiner Beliebtheit, daß es in zahlreichen praktischen Ausgaben neu herausgebracht wurde. Einige dieser Ausgaben wiesen es kurzerhand Michael Praetorius selber zu², während die Gesamtausgabe seiner Werke, die von allen Herausgebern benutzt worden war, es ausdrücklich als das Werk eines „Incerti“ Autors bezeichnet hatte.

Die ältere Liedforschung kannte als früheste evangelische Quelle das Eisenacher Gesangbuch von 1598³ und als früheste katholische das Kölner Gesangbuch von 1599⁴, konnte also die Frage nach der Herkunft aus protestantischem oder katholischem Bereich nicht eindeutig beantworten. Es existieren jedoch zwei weitere Druckquellen aus älterer Zeit, und diese verweisen das Lied in das Zentrum der protestantischen Bewegung, nach Wittenberg: die „Cantilenae latinae et germanicae IIII. et V. vocum in salutiferum Iesu Christi Domini nostri natalem. Lateinische und deutsche Weihnacht Lieder mit Vier und Fünff Stimmen“, Wittenberg 1591,

¹ Neudruck: Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius . . . herausgegeben von Friedrich Blume . . . Bd. 6 . . . bearbeitet von Fritz Reusch, Wolfenbüttel 1928.

² So „Chorbuch Teil I: Alte geistliche Lieder“, herausgegeben von Fritz Jöde, Wolfenbüttel 1931, und noch heute die „Losen Blätter“ des Möseler-Verlages.

³ Johannes Zahn „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“, Gütersloh 1888 ff., Bd. V, Nr. 8583.

⁴ Wilhelm Bäumker „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“, Freiburg i. Br. 1886 ff., Bd. I, Nr. 141.

herausgegeben von Jacob Fuhrmann⁵ — hier erscheint „Psallite“ als Nr. 21 der lateinischen Stücke — und eine weniger umfangreiche frühere Auflage desselben Druckes, die „Cantilenae aliquot piaae et suaves quatuor et quinque vocum quibus ecclesia celebrat memoriam admirandae incarnationis filii Dei Domini nostri Jesu Christi in usum pueritiae. Etliche geistliche und liebliche Gesenge mit welchen die christliche Kirche rühmet und preiset die hlg. und wunderbare Menschwerdung des Sons Gottes zu nutz der Jugend...“, Wittenberg 1570, herausgegeben von Paul Eber⁶ — hier erscheint „Psallite“ gleichfalls als Nr. 21 der lateinischen Sätze.

Nun findet sich aber im Ms. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg als Nr. 123 ein anonymer textloser Satz mit dem italienisch anmutenden Titel „Holla hoi per lanerta hoi“⁷. Dieses Stück stellt die weltliche Vorlage zu dem geistlichen „Psallite“ dar. Es wurde um 1557 in Wittenberg aufgeschrieben, wo Wolfgang Küffer, Regensburger Bürger, Student und Musikliebhaber, in der Handschrift A. R. 940/41 ein vielseitiges Repertoire zusammentrug.

Schließlich enthält ein früher Chansondruck des Pariser Druckers Attaignant, die „Trente et six chansons musicales...“ von 1530, auf fol. 13, den mit dem Regensburger „Holla hoi...“ identischen Satz „Holla he par la vertu goy“, gleichfalls ohne Verfasserangabe⁸. Hiermit ist höchstwahrscheinlich der älteste Vorfahr des späteren Weihnachtsliedes gefunden.

Die Pariser und die Wittenberger Quelle von 1530 und 1557 stimmen bis auf geringe Abweichungen miteinander überein. Gleichfalls enthalten die drei erwähnten geistlichen Drucke von 1570, 1591 und 1609 fast identisches Material. Doch offensichtlich stellt die geistliche Fassung der weltlichen Chanson nicht nur textlich ein völlig Neues dar, sondern ist zugleich auch musikalisch stark „gebessert“. So klafft zwischen Chanson und Weihnachtslied eine Lücke. Endglied in der Reihe der weltlichen und Anfangsglied in der Reihe der späteren geistlichen Fassungen weisen jedoch nach Wittenberg.

An dieser Stelle kommen uns einige Handschriften zu Hilfe, die sämtlich in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau überliefert sind, in erster

⁵ Ausführlicher Titel und Auszüge des Vorwortes in: Emil Bohn „Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche . . . zu Breslau aufbewahrt werden“, Berlin 1883, S. 357. — Der Druck ist nur noch in drei Stimmen erhalten (Diskant, Tenor, Baß). Diese Auskunft verdanke ich der Freundlichkeit der Direktion der Universitätsbibliothek zu Wroclaw (Breslau), die mir auch eine Abschrift der drei Stimmen von „Psallite“ mitteilte.

⁶ Ausführlichere Angaben in: Robert Eitner „Quellenlexikon“, Berlin 1898 ff. — Der Druck ist nur noch in zwei Stimmen erhalten (Alt, Tenor). Für die Übersendung der beiden Stimmbücher danke ich dem Stadtarchiv zu Heilbronn.

⁷ Über diese Handschrift mit lateinischem, deutschem, französischem und italienischem Inhalt habe ich meine Dissertation geschrieben. — Ich möchte schon an dieser Stelle meinen ganz besonderen Dank dem Hochwürdigem Herrn Prälaten Poll, Regensburg, aussprechen, der mir in außerordentlich großzügiger Weise den Zutritt in die Proske-Bibliothek gestattete.

⁸ Siehe Beilage. — Mein Dank gilt der Bayerischen Staatsbibliothek München, in deren Räumen ich den Satz spartieren konnte.

Attaignant. 1530

Hola he par la vertu goy.

Trente et six chansons musicales

Fol. 13

anonym

(d-d)

Ho - la he, par la ver-tu goy,
Ho - la he,
Ho - la he, par la ver-tu goy.

Ho - la he _____,

⑤

dieu vos gart ma da - me, ho - la he,
par la ver-tu, goy la ie re - ny,
dieu vos gart ma da - me,

⑩

l'au-tre iour ve-noys
goy la sait sang goy, ma da-me dieu vos gart,

de no - tre vil - la - ge,
ren - con-tray Mar-got qui gat - doit ses

15

ren - con - tray Mar - got qui gar - doit ses vasches, ho - la - ho - la he, ho - la he,

20

he, par la ver - tu goy, dieu vos gart ma da - me, ho - la he, * la he, par la ver - tu, par la ver - tu goy ——— dieu vos gart ma da - me,

goy la ie - ry, goy la sait sang goy, ma da - me dieu vos gart.

Linie die Mss. 81, 1 und 80, 1^o. Sie enthalten bereits den evangelisch „ge- besserten“ Text, zugleich aber noch den älteren musikalischen Satz der

* An dieser Stelle enthalten Diskant und Alt ein Wiederholungszeichen (̣). Wenn die Zeichen nicht irrthümlich gesetzt sind (die Wiederholung gerade dieses Theiles als Refrain wirkt nicht sehr einleuchtend), müßte der Schlußteil von hier ab in allen Stimmen wiederholt werden.

* Auf diese beiden Handschriften machte mich Herr Dr. Ameln, Lüdenscheid, aufmerksam, gleichfalls auf die Veröffentlichungen von Georg Göhler, die sich u. a. mit „Psallite“ befassen: „Cornelius Freundt“, Diss. phil. Leipzig 1896 (die einzige Arbeit, die Herkunft und Geschichte von „Psallite“ untersucht, ohne allerdings die weltliche Vorlage zu kennen), und „Das Weihnachtsliederbuch des Zwickauer Kantors Cornelius Freundt“, Neuauflage Leipzig 1897. Für diese beiden Ratschläge sage ich Herrn Dr. Ameln meinen herzlichen Dank. Außerdem danke ich Herrn Dr. Eismann, Zwickau, vielmals für eine Abschrift der beiden Zwickauer Quellen.

Pariser Chanson. Somit schließt sich die Lücke bis auf einen geringen Spalt, der hypothetisch überbrückt werden muß.

Im folgenden wird die Entwicklung der Pariser Chanson „Hola he“ bis zu ihrer Umwandlung in das Weihnachtslied „Psallite“ und zu dessen Fortleben bis in die Gegenwart dargestellt. Der musikalische und textliche Vergleich stützt sich auf die beigefügte Chanson des Attaignant-Druckes von 1530 und auf die letzte, entscheidende geistliche Fassung bei Praetorius, 1609, die als bekannt vorausgesetzt werden kann¹⁰.

Die überwiegend homophone Chanson stellt ein dreiteiliges Abschiedslied der Form A B A dar. Die Eckteile sind bestimmt durch einen Quarteneruf, der signalartig das Stück eröffnet, und durch munteres Parlandoplappern kurzer Motive, deren Drehbewegung in ruhiger Kadenz ausklingt. Der Text spricht von „fröhlicher Tugend“ und von „frohem Blut“, die beim Abschiednehmen kein Gefühl des Trauerns aufkommen lassen, wie es der Großteil ähnlicher deutscher Lieder tut. Der ruhige Mittelteil besteht aus zwei Bicinien der Ober- und Unterstimmen, deren zweites in den Oberstimmen wiederholt wird und sich, die Gelenkstelle verschleiern, mit der Wiederkehr des Anfangs in den Unterstimmen überschneidet. Er erzählt ganz nüchtern, daß der vom Dorfe kommende Sänger eines Tages Margot beim Kühehüten angetroffen hat. Dieses Stück verkörpert in der spritzigen Melodik, in der geistvollen Verknüpfung kurzer Motive, im Wechsel von Bicinien und vollem Chor, in der einfachen Dreiklangsharmonik, der klaren und knappen Gesamtform und im unbeschwerten Alltagstext den klassischen Typ der französischen Chanson Pariser Prägung.

Die untextierte Wittenberger Fassung ist durch handschriftliche Überlieferung, die nicht mehr unmittelbar vom Pariser Original auszugehen scheint, in zahlreichen Kleinigkeiten, größtenteils Schreibfehlern, entstellt. Sie läßt indessen das Vorbild noch ohne weiteres erkennen. Der Textanfang „per lanerta hoi“ statt „per la vertu goy“ ist lediglich verderbtes Französisch, vermutlich weil die Wittenberger Studenten, die den Satz instrumental ausgeführt haben, des Französischen nicht mächtig waren. Es finden sich folgende musikalische Abweichungen:

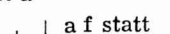

T. 1, Tenor, 2. Note b statt g

T. 6, Tenor, 7. Note b statt c'

T. 7, Diskant, 6. Note f' statt a'

T. 7, Tenor, 3. Note b statt c'

T. 8, Alt, 5. Note c' statt a

T. 8, Tenor, 1./2. Note  a f statt  b a

T. 9—12, Diskant  a' c'' c'' b' a' c'' c'' c'' b' a' statt: siehe Beilage

¹⁰ Weitere auf Praetorius fußende Neuausgaben: „Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik“, herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitwirkung von Carl Gerhardt, Göttingen 1935 ff., Bd. III, 2, S. 74. — „Weihnachtsliederbuch von Cornelius Freundt“, neu herausgegeben von Konrad Ameln, Kassel 1950, S. 18.

T. 15, Tenor, 4. Note b statt c'

T. 18, Tenor, fehlt

T. 23, Tenor, 3. und 7. Note b statt c,

T. 24, Diskant, 2. Note g' statt a'

T. 24, Tenor, 4./5. Note a f statt b a

T. 25, Alt, Schlußnote a statt c'



Das Vorhandensein der französischen Chanson im Wittenberg von 1557 zeigt, daß der Satz dort, im Bereich der ersten protestantischen Universität, bekannt gewesen ist, und das sicher nicht nur in einem zufälligen Exemplar. Damit erweist sich die Handschrift als ein sehr wichtiges Bindeglied in der Überlieferung. Auf welche Weise das Stück in die Handschrift gekommen ist, läßt sich nicht nachweisen, doch ist sicher, daß am Ausgang der Entwicklung der Druck Attaingnants gestanden hat. Daß viele französische Drucke in Wittenberg verbreitet gewesen sind, beweisen die etwa 70 weiteren Chansons, die nach dem Zeugnis von A. R. 940/41, textlos überliefert, von Wittenberger Studenten instrumental musiziert worden sind. Gleichzeitig aber beweist das Vorhandensein der Chanson mit verderbtem französischem Text, daß das Stück zu dieser Zeit noch nicht als geistliches Lied bekannt gewesen sein kann, denn wenn den Studenten, die es 1557 spielten, das Weihnachtslied bekannt gewesen wäre, hätten sie es sicher nicht in der entstellten französischen Fassung musiziert, sondern als geistliches Lied auch wirklich gesungen¹¹.

Die beiden ältesten Handschriften, die die geistliche Fassung des Liedes enthalten, sind die Zwickauer Ms. 81, 1, wo „Psallite“ als Nr. 9, und Ms. 80, 1, wo es als Nr. 7 erscheint. Diese beiden Handschriften überliefern zum ersten Male den weihnachtlichen Text „Psallite unigenito Christi Dei filio, redemptori Domino, puerulo iacenti in praesepio“, zusammen mit der deutschen Fassung „Singt und klingt, Jesu Gottes Kind und Marien Söhnelein, unserm lieben Jesulein im Krippelein, beim Öchslein und beim Eselein“ und dem beiden Strophen gemeinsamen Mittelteil „Ein feines Kindelein liegt in dem Krippelein. Alle lieben Engelein dienen dem Kindelein (und singen ihm fein)“. In Anpassung an den neuen Text ist das Stück auch musikalisch ein wenig verändert worden, doch beschränken sich diese Veränderungen wegen des silbenreicheren deutschen Textes in der Hauptsache auf Auflösungen längerer Notenwerte der Chanson in mehrere kurze des Liedes. Lediglich der Mittelteil wurde in stärkerem Maße umgewandelt und durch Verkürzung der Notenwerte um einen Takt verkleinert. Im einzelnen zeigen die Zwickauer Handschriften folgende Abweichungen von der Pariser Quelle¹²:

¹¹ Ms. A. R. 940/41 enthält zudem eine ganze Reihe geistlicher Lieder, besonders weihnachtlichen Inhalts, so daß der Schreiber der Hs. kaum auf ein so schönes Stück verzichtet hätte, wenn es ihm bekannt gewesen wäre.

¹² Hier werden nur die wirklichen Veränderungen erwähnt, nicht aber die textbedingten Notenteilungen, die im übrigen auch aus der Praetorius-Ausgabe zu ersehen sind.

Ms. 14: T. 7, Diskant, 6. Note f' statt a'

T. 8, Tenor, 1./2. Note  statt 

T. 9—11, Diskant,





statt T. 9—12 der Pariser Fassung

T. 9—11, Alt,



ist gegenüber dem Diskant um ein Viertel nach vorne verschoben worden, sonst statt T. 9—12 der Pariser Fassung

T. 11 (= 12 Paris), Baß, 2. Note f statt e

T. 13 (14), Baß, 2. Note aufgelöst in  ef statt  e

T. 14 (15), Tenor/Baß

Text: dienen dem Kindelein



T. 17 (18), Tenor, 2. Note g statt a

Die Reprise ist in dieser Hs. nicht ausgeschrieben, sondern endet: Diskant T. 18 (19), 1. Note; Alt T. 18 (19), 2. Note; Tenor T. 18 (19), 5. Note; Baß T. 19 (20), 1. Note.

Ms. 80,1: T. 4, Diskant, 2. Note e' statt f'

T. 7, Diskant, 6. Note f' statt a'

T. 7, Alt, 6. Note e' statt f'

T. 8, Tenor, 1./2. Note  statt 





T. 9.—11, Diskant,



T. 9—12 der Pariser Fassung

T. 9—11, Alt,



der Pariser Fassung. In dieser Stimme ist ausdrücklich ein Tripeltakt vorgeschrieben:     im Original.

T. 11 (12), Baß, 2. Note f statt e

T. 14 (15), Tenor/Baß,



Text: und singen ihm fein

T. 17 (18), Tenor, 2. Note g statt a

T. 19 (20), Diskant, 3. Note e' statt f'

T. 23 (24), Diskant, 2. Note f' statt a'

T. 23 (24), Alt, 2. Note e' statt f'

Vor der Auswertung dieses Vergleichsbefundes möge die Meinung Höhlers referiert und kommentiert werden¹³: Das Ms. 81, 1 ist das sog.

¹³ „Cornelius Freundt“, S. 3 ff. und S. 31 ff. Siehe Fußnote 9!

„Weihnachtsliederbuch des Cornelius Freundt“¹⁴. Dieser in Plauen geborene Komponist, über dessen Jugend nichts bekannt ist, ist 1554 als Musikliebhaber nachgewiesen, lebt 1564 als Kantor in Borna und wird im darauf folgenden Jahre als Kantor nach Zwickau berufen, wo er sein Amt bis zu seinem Tode, 1591, innehat. Göhler nimmt an, daß Freundt, der durch zahlreiche, größtenteils geistliche Kompositionen in der Zwickauer Ratsschulbibliothek vertreten ist, das „Weihnachtsliederbuch“ nach seinem Amtsantritt in Zwickau angelegt und also „Psallite“ nicht vor 1565 eingetragen hat. Diese Behauptung ist nicht bewiesen. Genau so gut könnte er die Weihnachtslieder, von denen er einen Teil selber komponiert hat, schon vorher gesammelt und mit nach Zwickau genommen haben.

Das Ms. 80, 1 ist, nach Göhler, „vor Freundts Zeit, wahrscheinlich von Thomas Popel geschrieben“, und „verschiedene Tatsachen“ sollen darauf hinweisen, „daß Thomas Popel der Komponist der Stücke ist“, zu denen Göhler „Psallite“ rechnet¹⁵. Göhler hält Ms. 80, 1 für die älteste Quelle von „Psallite“. Er setzt sie 1550 an und meint, Freundt habe später von ihr abgeschrieben. Alle diese Vermutungen und Behauptungen werden jedoch wenig überzeugend bewiesen.

Auf den Namen Thomas Popel kommt Göhler durch das Zwickauer Gesangbuch von 1710, das „Psallite“ zusammen mit „Virga Jesse floruit“ diesem Manne zuschreibt¹⁶. Auf Grund dieses 150 Jahre späteren Zeugnisses und eines Hinweises aus dem 16. Jahrhundert spricht er die ganze Sammlung dem Thomas Popel zu, weil diese „lauter gänzlich unbekannte Stücke enthält“. Der zweite Beweisgrund ist nur scheinbar überzeugender: Von derselben Hand, die auch das Ms. 80, 1 geschrieben hat, finden sich im gleichen Format ferner 1. der Rest eines Sopranstimmbuches und 2. ein einzelnes Sopranstimmblatt, die ihrer Unvollständigkeit halber beide nicht mitkatalogisiert worden sind. Das erste enthält vier lateinische Weihnachtslieder: „Ex legis observantia“, „Salvator mundi veniet“, „Triumphans Dei filius“ und „Edit hiems eminus“, und auf dem einzelnen Blatt steht „Christo nato hodie“ und am Schluß „Thomas Popel composuit“¹⁷. Die Übereinstimmung des Formats, des weihnachtlichen Inhalts und der Handschrift weist auf einen Zusammenhang der Quellen hin, doch genügt eine derartige Eintragung wie die des losen Blattes nicht, nun auch anzunehmen, daß Thomas Popel zu dem einen signierten „Christo nato hodie“ auch die anderen, besonders die fraglichen, in allen

¹⁴ Neuausgaben von Göhler und Ameln siehe Fußnoten 9 und 10!

¹⁵ Die andern beiden sind „Virga Jesse floruit“ und „Joseph lieber Joseph mein“.

¹⁶ Nach neueren Forschungen (A. Fischer und W. Tümpel „Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jhs.“, Gütersloh 1904 ff., Bd. I, S. 44 — freundlicher Hinweis von Dr. Ameln) erscheint „Psallite“ schon 1626 im „Zwickawischen Bürgerschaft Hauß vnd Kirchenschatz . . . gedruckt zu Altenburg“ und auch in der späteren Auflage von 1639, doch erst die Ausgabe von 1672 nennt Thomas Popel, immerhin noch 40 Jahre früher als Göhlers Beweisstück. Auf welchem Wege der Name dieses Mannes 100 Jahre nach seinem Tode dem Weihnachtslied hinzugefügt worden ist, läßt sich nicht feststellen. Eventuell sind hier die Zwischenglieder verlorengegangen.

¹⁷ Göhler a. a. O., S. 42. Diese Blätter waren mir nicht zugänglich.

andern Quellen unsignierten Sätze „Psallite“, „Virga Jesse floruit“ und „Joseph lieber Joseph mein“ komponiert hat und daß diese Eintragung, die sehr wohl auch von jemand anders geschrieben sein kann, wirklich eigenhändig von Popel ist. Mit der Annahme der Identität des Schreibers dieser Handschriften und Fragmente mit Thomas Popel steht und fällt aber die ganze Beweisführung, denn die Zwickauer Gesangbücher, die Popel nennen, liegen soviel später, daß sie allein kaum überzeugen können.

Der ganze Bau des Göhlerschen Beweises ruht, soviel Material er auch enthält, auf ziemlich schwachen Füßen, und es läßt sich genau so wenig wie bei der Freundtschen Handschrift das Entstehungsdatum nachweisen, noch viel weniger aber die Verfasserschaft Popels. Immerhin wäre aber eine Beteiligung dieses Mannes nicht völlig ausgeschlossen, denn Thomas Popel, „ein gelehrter, gottsfürchtiger und fleißiger Mann, auch zu seiner Zeit ein guter Komponist“, war Schulmeister, ging 1522 aus Gründen seines protestantischen Glaubens nach Joachimsthal, wo er den „Hassel gezogen“ hat, wurde dann in Schneeberg Gerichts-, Rats- und Mühlenherr, ein „um Schneeberg wohlverdienter Mann“, der auch Anteil am Kirchenbau hatte, und starb erst 1573, „im 76. Jahr seines Lebens“¹⁸. Daß Popel „Psallite“ komponiert hat, ist durch die beiden weltlichen Quellen hinlänglich widerlegt, doch könnte er immerhin die Kontrafaktur vorgenommen haben, die den Satz „geistlich besserte“. Genau so gut könnte das allerdings von jemand anders im Zwickauer und Wittenberger Bereich durchgeführt worden sein.

Welche der Handschriften die ältere ist und welche von ihnen die frühere Fassung von „Psallite“ überliefert, läßt sich durch einen Vergleich ihrer Inhalte nicht feststellen¹⁹: beide entstammen etwa der gleichen Zeit zwischen 1550 und 1570. Ein direkter Vergleich der Originale ist mir zur Zeit nicht möglich. Er würde vermutlich auch nicht viel weiter führen. Wohl kann aber jetzt der kritische Vergleich der Notentexte beider „Psallite“- Fassungen neue Erkenntnisse bringen²⁰: Abgesehen vom abweichenden Mittelteil, ähneln die beiden Fassungen einander bis in offensichtliche Schreibfehler hinein so sehr, daß es scheinbar unmöglich ist, die ältere von ihnen zu erkennen. Und doch gibt es drei wesentliche Merkmale, die dafür sprechen, daß Ms. 81, 1, die Handschrift Freundts, (entgegen Göhlers Meinung!) die ältere Fassung des Weihnachtsliedes enthält. Sie hat nämlich die engere Beziehung zur Pariser Quelle, während Ms. 80, 1 mehr zum späteren Druck tendiert. Diese drei entscheidenden Beweisstücke finden sich im Ms. 80, 1: 1. die zwischen f' und e' wechselnden vier Noten im 4. und 19. Takt des Diskants, 2. die

¹⁸ „Erneuerte Stadt- und Berg-Chronica von Schneeberg“ von Christian Meltzer, Schneeberg 1716, zitiert nach Göhler a. a. O., S. 41 und Hans Albrecht „Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte“, Mf. I, S. 247.

¹⁹ Siehe „Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau“ . . . bearbeitet von Reinhard Vollhardt, Beilage zu MfM, Leipzig 1893–96, S. 30 und S. 47.

²⁰ Siehe oben!

verschiedene Note e' (statt f') im 7. und 23. Takt des Alts; 3. bringt Ms. 80, 1 in Takt 14 schon den neuen Text „und singen ihm fein“ mit entsprechenden Noten, während Ms. 81, 1 statt dessen „dienen dem Kindelein“ wiederholt. Diese Abweichungen in Ms. 80, 1 finden sich auch in den beiden Wittenberger Drucken, und nur der Schreibfehler im Alt wurde später von Praetorius wieder beseitigt.

Da diese drei Abweichungen wohl zu einem Beweis genügen, ist das Ergebnis dieser Zwickauer Untersuchung folgendes: Ms. 81, 1, von Cornelius Freundt geschrieben, überliefert die älteste geistliche Fassung von „Psallite“. Damit ist nicht gesagt, daß Freundt auch die Kontrafaktur vorgenommen hat. Ms. 80, 1 enthält eine jüngere Fassung von „Psallite“. Es ist nicht erwiesen, daß Thomas Popel dieses Ms. geschrieben hat. Die heutige Quellenlage erlaubt auch die Behauptung nicht, daß Popel die Chanson bearbeitet hat. Wenn nicht die erste Quelle, die ihn als Verfasser nennt, das Zwickauer Gesangbuch von 1672, für ihre Signierung andere Hinweise besessen hat, die uns nicht mehr zugänglich sind, dann muß überhaupt Popel aus der Betrachtung ausscheiden.

Wer also die Veränderung der Chanson vorgenommen hat, läßt sich nicht genau feststellen, wohl aber, daß das in jenen Jahren geschehen ist, in denen sie im Bannkreis der Wittenberger Universität bekannt gewesen ist, also im weiteren Sinne um 1560, höchstwahrscheinlich nach 1557. Bei dieser Untersuchung dürfen die Zwickauer Quellen, deren unsichere Beweiskraft nun erwiesen ist, nicht einfach als die einzigen oder für den Vorgang primären angesehen werden. Sie sind anscheinend nur durch die besonders glückliche Situation an der berühmten Zwickauer Ratschule in deren Bibliothek als einzige frühere Quellen für „Psallite“ erhalten geblieben. Das Bild der heutigen Quellenüberlieferung allein wird der Lage des 16. Jahrhunderts nicht gerecht. Man stößt bei neuen Funden immer wieder auf Überraschungen, und es besteht kein Zweifel, daß eine Unzahl von Quellen — Handschriften wie Druckwerken — verloren gegangen ist. Schon die Tatsache, daß aus Wittenberg, dem lebendigen Zentrum der neuen Glaubensbewegung, mit seiner vielbesuchten Universität, kaum eine Musikhandschrift erhalten ist, sollte hier zu denken geben. Überhaupt sollten mehr oder weniger zufällig erhaltene und kaum oder unsicher datierbare Handschriften in ihrer Bedeutung für die Erforschung von Entstehung und Herkunft einzelner Kompositionen nicht überschätzt werden.



Mit den Wittenberger Drucken von 1570 und 1591 wird wieder fester Boden betreten, sind sie doch die unmittelbaren Vorläufer der letzten „Psallite“-Fassung bei Praetorius. Beide Drucke sind nur unvollständig erhalten²¹. Weil aber der spätere Druck nur eine erweiterte Neuausgabe des früheren ist²², und weil der Tenor als einzige gemeinsame

²¹ Siehe Fußnoten 5 und 6!

²² Aus der Vorrede: . . . colligit et edidit annis ab hinc viginti M. Paulus Eberus . . . tum cantiones plures . . . adjecimus . . .“ Siehe Bohn a. a. O.!

Stimme in beiden völlig übereinstimmt, darf wohl angenommen werden, daß die Druckfassungen einander gleichen. Deshalb mögen sie gemeinsam mit der Praetorius-Fassung verglichen werden²³:



T. 3, Diskant, nach der 5. Note eine Viertelpause zuviel

T. 7, Diskant, 5./6. Note  statt 

T. 7, Alt, 6. Note e' statt c'

T. 7, Tenor, 6. Note c' statt a

T. 9, Diskant, Viertel- statt Halberpause

T. 16, Tenor, textiert  statt 
Psal - li - te Psal - li - te

T. 22, Tenor, 3. Note b statt c'



T. 23, Alt, 2. Note e' statt c'

T. 23, Tenor, 2. Note c' statt a

Abgesehen von einigen Druckfehlern, stimmen die Wittenberger Drucke mit der Praetorius-Ausgabe überein. Die einzige wesentliche Veränderung gegenüber der Pariser Fassung und den Zwickauer Handschriften läßt sich am ersten Bicinium des Mittelteiles „Ein kleines Kindelein...“ feststellen. Dieses ist sowohl, besser als alle vorherigen Versuche es taten, dem deutschen Sprachrhythmus angepaßt, als auch durch die Stimmführung des Alts in einen vollkommenen 2stg. Satz nach dem Geschmack der 2. Jahrhunderthälfte verändert worden, der statt der dort auftretenden Quintklänge überwiegend Terzklänge benutzt. Ferner ist in der Reprise des Tenors in T. 17 das zum zweiten Mal auftretende Quartensmotiv c g c²⁴ weggelassen und durch eine ganze Note ersetzt worden. Alle anderen Veränderungen betreffen entweder Druckfehler oder eine andere Lage der F-dur-Kadenzöne in T. 7/8 und 23/24.

Der Überblick über den letzten Abschnitt der Geschichte des Liedes läßt sich verhältnismäßig leicht gewinnen: Nach dem Umwandlungsprozeß, der sich in den Zwickauer Quellen niedergeschlagen hat, bringt das im Jahre 1570 erscheinende Druckwerk eine erste endgültige Fassung. Ob wirklich Paul Eber diese selbst herausgegeben oder den Satz von einem Wittenberger Musiker empfangen hat, ist vorläufig nicht zu entscheiden. Eventuell hat er das Stück auch aus einem älteren, heute verlorenen Druck einfach übernommen. Die Ausgabe von 1591 übernimmt die Fassung von 1570 vermutlich ganz wörtlich, und auch Praetorius hat nur unwesentliche Veränderungen vorgenommen, teilweise Druckfehler ausgemerzt.

Zur Zeit des Michael Praetorius ist „Psallite“ aber schon weit verbreitet gewesen, denn außer den beiden erwähnten enthalten den Satz noch fünf

²³ Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß hier  übertragen worden ist im Gegensatz zur Praetorius-G.-A., die  überträgt.

²⁴ Das Motiv beruht hier auf einem Schreibfehler. In der Pariser Fassung heißt es: c a c, siehe oben!

weitere Zwickauer Mss.²⁵, ferner fünf Breslauer Mss.²⁶ und zahlreiche Gesangbücher²⁷. Schließlich findet sich in Regensburg eine 5stg. Neubearbeitung des Textes durch Thomas Walliser (1613), die auch die alte Melodie noch ein wenig durchschimmern läßt²⁸, und in Breslau eine anonyme 6stg. Bearbeitung, die die Melodie frei verwendet²⁹. Damit tritt „Psallite“ seinen Siegeszug durch das 17. Jahrhundert an.

Die Gegenwart entdeckte zuerst die älteren Zwickauer Fassungen, deren eine Georg Göhler 1897 neu herausgab. Erst mit der Praetorius-Gesamtausgabe kam 1928 die vollkommene, einem deutschen Original verblühend ähnliche Fassung heraus. Diese wurde in vielen Ablegern weitverbreitet und wird heute gewiß genau so häufig und begeistert gesungen wie um 1600.

Abschließend sei das Ergebnis noch einmal zusammengefaßt: Die anonyme Pariser Chanson „Hola he“ wurde um 1557 in Wittenberg musiziert und wenig später, um 1560, in ein geistliches Weihnachtslied verwandelt. Das geschah im selben Bereich, im Umkreis Wittenbergs. Die älteste Fassung des geistlichen Liedes findet sich im „Weihnachtsliederbuch des Cornelius Freundt“, in Zwickau. Wer die Kontrafaktur vorgenommen und also den Text gedichtet hat, ist nicht nachzuweisen. Auf dem Wege über eine weitere geistliche Fassung, die gleichfalls in Zwickau erhalten ist, kam das Lied in einen Wittenberger Druck, der fast ausschließlich Weihnachtslieder enthält und später neu aufgelegt wurde, und schließlich in die „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius und in zahlreiche Gesangbücher. Die Druckfassungen förderten die Verbreitung des Liedes in besonders starkem Maße.

EIN ÖSTERREICHISCH-BOHMISES MANUSKRIFT VOLKSTÜMLICHER BAROCKMUSIK

VON PAUL NETTL

Die folgenden Zeilen behandeln ein Manuskript von Liedern, Tänzen und anderen Instrumentalstücken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹. Der Inhalt weist auf österreichische oder böhmische Herkunft hin, Schrift und Notation auf den halbprofessionellen Lehrer einer aristokratischen Persönlichkeit, die möglicherweise mit einem fürstlichen Hause verbunden war.

²⁵ Ms. 47, 138, Nr. 20; Ms. 100, 5; Ms. 80, 2; Ms. 97, 2; Ms. 99; siehe Göhler a. a. O.

²⁶ Ms. 12, Nr. 67b; Ms. 14, Nr. 36a; Ms. 14, Nr. 46a; Ms. 31, Nr. 12; Ms. 33, Nr. 35; siehe Emil Bohn: „Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau“, Breslau 1890, S. 245. — An diese fünf Mss. konnte ich nicht herankommen.

²⁷ Siehe oben! Ferner GB Eisleben von 1598, Nr. 17, S. 37; GB Görlitz von 1611, S. 98; freundliche Auskunft von Dr. Ameln.

²⁸ Ms. Proske A. R. 854; A. R. 943, Nr. 34; A. R. 999, Nr. 17.

²⁹ Ms. 31, Nr. 41; siehe Bohn a. a. O., S. 245; der Satz war mir nicht zugänglich.

¹ Von H. Hinterberger, Wien 1949, vom Verfasser käuflich erworben.

Das Manuskript umfaßt 220 Seiten (Bleistiftpaginatur von moderner Hand), Format 15,4 × 19,6 cm, sechs Systeme auf einer Seite. Der obere Rand ist leicht beschnitten. Das Papier hat als Wasserzeichen ein kreisrundes Wappen in doppelter Einfassungslinie, oben ein R, das nur teilweise sichtbar ist.

Die Lieder und „Arien“ haben — mit einigen Ausnahmen — nur Textanfänge, vorwiegend in deutscher, lateinischer, italienischer und (in zwei Fällen) tschechischer Sprache. Das Vorkommen tschechischer Texte deutet auf böhmische Provenienz der Handschrift hin, schließt jedoch nicht aus, daß sie in Wien im Kreise der böhmischen Aristokratie (Lobkowitz, Kinsky, Waldstein, Czernin etc.) entstanden ist. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß sie auf einem böhmischen oder mährischen (schlesischen) Schloß geschrieben wurde. Daß sie mit dem österreichischen Hofe in engem Zusammenhang steht, wird weiter unten erläutert werden.

Die einzelnen Stücke sind für ein Klavierinstrument gedacht, die Oberstimme ist im Violin- oder Diskantschlüssel geschrieben. Der Charakter der Handschrift wechselt im Zuge der Niederschrift. Der Schreiber beginnt oft eine Serie von Stücken mit energischer, kalligraphischer Hand, verschlechtert sie aber im Laufe der folgenden Zeit, bis er eine neue Serie von Tänzen, Liedern etc. beginnt. Die Orthographie ist eigenartig und scheint auf böhmische Herkunft des Schreibers schließen zu lassen:

„Amoresca“ (Moresca, vielleicht auch für Amorosa), „Amenes“ (Amenner), „Sarabackdie“ (Sarabande).

Wie bereits angedeutet, ist der Schreiber keineswegs ein „Meister“. Der Satz ist ungeschickt. Häufige Generalbaßziffern schließen nicht die dilettantische Bevorzugung enger Akkordlagen in der linken Hand aus, während die Melodie in der rechten Hand in der Luft hängt: ein charakteristisches Dokument mittelbarocker Hausmusik.

Die folgenden Instrumentalformen (Tänze) sind vertreten (die Ziffern deuten die Anzahl ihres Vorkommens an):

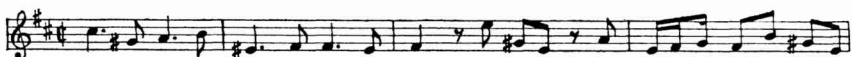
| | | | | | |
|-----------|----|------------|-------|---------------|----|
| Sarabanda | 10 | Saltarello | 1 | Aria | 13 |
| Dietta | 1 | Lampore | (?) 1 | Adagio | 1 |
| Ballo | 3 | Astrae | (?) 1 | Aria con | |
| Moresca | 2 | Allemande | 3 | Variazioni | 1 |
| Minuet | 18 | Gigue | 3 | Sonata | 2 |
| Trezza | 2 | Courante | 4 | Ritornello | 10 |
| Gavotte | 8 | Amenner | 1 | Unbezeichnete | |
| Bouree | 2 | Giove | 1 | Tänze | 51 |

Mit diesen 21 (22) Namen deckt der Schreiber den größten Teil der damals gebräuchlichen „Instrumentalformen“. Tänze wie Trezza, Moresca, Amenner und Saltarello sind charakteristisch für Österreich. Sie verschwanden um 1700. Andererseits schließt das häufige Vorkommen des Menuetts die Entstehung vor 1660 aus. Es möge eine kurze Charakteristik der einzelnen Formen folgen.

Die Sarabande hat nicht den gewohnten Rhythmus, sondern beschränkt sich auf Metrum und Tempo des Tanzes. Der Ballo hat den geforderten $\frac{1}{4}$ -Takt mit punktierten Achteln. Die Moresca entspricht dem sonst ge-läufigen Schema der Zeit: Der gerade Takt mit punktierten Achteln weist auf die exorzistischen Klappern und Schellen des alten Vegetationstanzes hin. Von den beiden „Amoresca“ bezeichneten Sätzen scheint allerdings nur der zweite eine Moresca zu sein:



während das andere Stück eher ein „Amoroso“ und daher eine Singarie darstellt: Die Pausenunterbrechung ist für den monodischen Stil charakteristisch.



Hier treten zwei verschiedene Formen mißverständlich unter dem gleichen Namen auf. Was es für eine Bewandnis mit der „Diaeta“ hat, weiß ich nicht. Sie beginnt so:



Die Menuette stehen meist im $\frac{6}{8}$ -Takt. Sie folgen dem Barock-Klischee der Zeit mit häufiger Betonung des schwachen Taktteils. Doch ist das Menuett auf S. 147 ein echter österreichischer Stampfer:



Charakteristisch für das österreichische Menuett dieser Zeit sind Mor-dentverwendungen am Schluß einer Periode wie:



Die Trezza ist der Courante ähnlich, die ihrerseits den charakteristischen Wechsel von Courante- und Coupé-Rhythmen zeigt. Die Bourrée hat den typischen Auftakt samt anapaestischem Rhythmus mit weiblichem Schluß, während der Gavotte der Auftakt fehlt. Der Saltarello führt den Rhythmus $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ durch. Der Amener ist vom Menuett kaum zu unterscheiden und zeigt nicht die bei diesem Tanz so häufig zu findende

Sechstaktigkeit. Die Gigue geht im $12/8$ -Metrum mit punktierten Achteln und entbehrt der sonst oft vorkommenden polyphonen Struktur sowie der Inversion. Was „Lampore“ bedeutet, konnte ich nicht ermitteln. Einige Suiten sind als „Particulae“ bezeichnet. Sie enthalten auch italienische Vokalstücke, ferner „Sonaten“, kurze, getragene Stücke ohne Tanzcharakter mit mehr oratorischer Melodieformung, Stilmerkmale, die auch in den Ritornellen zu finden sind. Die letzteren erscheinen entweder isoliert oder sind instrumentale Zwischenspiele zwischen Gesangsstrophen. Als ein Beispiel zitiere ich das (S. 78—87) geistliche Lied „O Deus“, dem eine Sonate vorangeht, die mit dem Lied selbst („Versus“ genannt) thematisch verwandt ist. Das Ritornell ist eine Variation des „Versus“, der nach der Art der Devisenarie gestaltet ist².

MB Bäumker



O De - us

M.S p.80



O De - us etc.

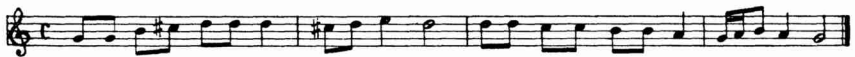
Obleich der Großteil der auf zwei Systemen notierten Musik für ein Tasteninstrument gedacht ist, so kommt doch eine breitere Instrumentation in Frage. So heißt es in einer Anmerkung: „Has plerasque particulas . . . descripsisse inter quas alias Pragenses in notia casuque tibi melodia proponeres . . .“ Dies spricht deutlich von der Prager Provenienz der Handschrift. Im allgemeinen ist die Handschrift anonym. Ein einziger Autor (von möglicherweise einer anderen Autorschaft soll weiter unten die Rede sein) ist genannt: Cruciger. Die Annalen der Kaiserlichen Wiener Kapelle nennen einen einzigen Musiker dieses Namens: Zacharias Cruciger, der nach Koehel (Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543 bis 1867) Bassist und mit einem Monatsgehalt von 12 fl. vom 1. August 1602 bis 1610 angestellt war. Nach Albert Smijers (Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543 bis 1619, St.M.W. 7, S. 130) war „Crucigeris“

² Dieses Lied erscheint auch bei Bäumker, „Das katholische deutsche Kirchenlied“, Bd. IV, S. 677 unter dem Titel „O Deus meus, amo te“ (Aus „Sirenes symphoniacae“, Köln 1668). Nach Bäumker stammt der lateinische Text von der heiligen Theresie. (Bestritten von Vincente de la Fuente in seiner Ausgabe der Werke der heiligen Theresie.) Der „Theresianischen“ Version: „O Deus ego amo te, nec amo te ut salves me“ steht in unserer Handschrift die folgende entgegen: „O Deus ego amo te, nam prior tu amasti me“. Die Bäumkersche Melodie hat nun mit unserer nur entfernte Ähnlichkeit; man merkt eine opernhafte Barockisierung des ursprünglich im Choral oder Lied wurzelnden Satzes, der nun dramatisch-expressiv gestaltet ist.

Dechant bei St. Wenzeslaus in „Boleslavia“ (Altbunzlau) bei Prag, dem am 20. Januar 1617 eine rückständige Zahlung vom Hofe geleistet wurde. Wir vermuten, daß Cruciger (sein deutscher Name vermutlich Kreuziger, wenn nicht tschechisch etwa Křižek), dessen Autorschaft für mindestens zwei Lieder bezeugt ist („Ave Maria, du Himmelskönigin“ und „Königin Mildtreiche Fraw“), als Autor vieler anderer Stücke in Betracht kommt, wenn er nicht gar der Schreiber der Sammlung ist. Auch wenn die Sammlung etwa 1660 beendet worden sein sollte, käme er noch als Autor in Frage.

Vielleicht ist er der Sammler oder Komponist der vielen tschechischen Melodien, die das Interesse des Volksmusikhistorikers erwecken. Die Kenntnis der österreichischen und besonders der böhmischen Volksmusik des 17. Jahrhunderts ist sehr begrenzt. Alpine Volksmusik dieser Zeit habe ich in meinen Arbeiten über „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ nachgewiesen. Dazu kommt meine Schrift über das Wiener Barocklied, die sich vor allem mit der Sammlung „Ehrliche Gemüths-Erquickung“ des Jesuitenpaters Knechtl von 1686 befaßt. Dort, wie in einem im Bulletin d'Union Musicologique (IV) publizierten, sehr frühen Chorsatz von etwa 1680, habe ich typische Walzer- und Jodlermelodik entdeckt. Noch sporadischer als die Quellen österreichischer Alpenmusik des 17. Jahrhunderts fließen die Quellen böhmischer Volksmusik. Ich erlaube mir in diesem Zusammenhang auf meine Aufsätze „Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts“ und „Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik in Böhmen im 17. Jahrhundert“³ hinzuweisen. Die dort genannten Tänze zeigen wenig slawische Diktion.

Um so interessanter und willkommener sind uns die in unserer Sammlung vorkommenden Tänze und Lieder. Betitelt sind freilich nur zwei tschechische Lieder: „Narodil se Christus pan“ (Nr. 63, S. 35).



Vergleiche hierzu Bäumker, 4. Bd., S. 441, wo das Lied in deutscher Fassung 1844 ohne die lydische Quart zitiert ist. Nach Bäumker soll die Melodie auch in dem Marsch der Springprozession in Echternach erscheinen. Das Lied, das noch heute in Böhmen viel gesungen wird, ist nach Böhme „sehr alt und böhmischen Ursprungs“. In unserer Handschrift folgt diesem Weihnachtslied ein „Ruszicko“ (Röslein) genanntes Lied, dessen Herkunft ich nicht feststellen kann.

³ Musikbarock in Böhmen und Mähren (Brünn, 1927). Als Curiosum sei hier erwähnt, daß in der tschechoslowakischen Schallplattensammlung „Anthologia Musicae Bohemicae“, die vor kurzem erschien, eine Reihe dieser Tänze, teils original, teils in Bearbeitung ohne jede Quellenangabe erschien. Der von mir abgedruckte Tanz aus Ms. 18491 der Wiener Nationalbibliothek, dem Klavierbuch der „Jungfrau Clara Regina Im Hoff“, wird folgendermaßen vorgestellt: „Virgo Clara saltat in Curia“ (!). (Ignoranz oder Absicht?)

Es hat nur geringe slawische Färbung und folgt den Gesetzen der barocken Melodie, vor allem in den Schlußfloskeln:



Interessanter ist eine Reihe von Tanz- und Liedmelodien, die entweder als „Aria“ bezeichnet sind oder unbezeichnet blieben. Diesen Melodien steht ihr slawischer Charakter sozusagen auf der Stirne. Auf S. 62 ist ein solches Beispiel mit der Akzentuierung des schwachen Taktteils und den Dreierperioden zu finden:



Man vergleiche hiermit den tschechischen Tanz „Cibulička“ aus Erbens *České písně a rikadla*, Praha 1831, den auch Smetana in einem seiner Klaviertänze verwendet:



Eine andere Melodie aus unserem Ms. (S. 62):



und (S. 55):⁴



Hiermit vergleiche man das von Erben, Nr. 117, mitgeteilte Lied: „V dobrém jsme se sešli“.



Charakteristisch für das tschechische Volkslied ist die Häufung einfacher asymmetrischer Phrasen mit Drei- und Sechstaktbildungen. Der musikalische Akzent fällt häufig mit dem Wort- und Sinnakzent nicht zusammen, was oft das Resultat von Kontrafakturbildungen aus dem Deutschen ist. Rhythmische Verlagerung ist dem neueren deutschen Volkslied fremd. Charakteristisch für das tschechische Volkslied sind weibliche Schlußbildungen auf der Terz. Die fast arbiträre Anreihung

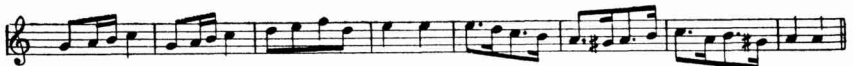
⁴ Vgl. auch hierzu die von W. Dankert, *Das europäische Volkslied*, S. 401, mitgeteilte Melodie.

von Motiven hat Karl Michael Komma in seiner Dissertation⁵ über Zach mit der bei slawischen Siedlungen häufig beobachteten Gewohnheit, die Dächer durch gemeinsame Rinnen zu verbinden, verglichen. Wir wollen jedoch größeres Gewicht auf den trochäischen Rhythmus der artikellosen Sprache und auf die Ammassierung von Konsonanten legen, die nicht nur der Sprache, sondern auch vielen Liedern und Tänzen eine explosive Staccatoqualität verleiht. Man braucht nur diesbezüglich einen Vergleich zwischen dem deutschen „Nun bitten wir den heiligen Geist“ und der dem 14. Jahrhundert angehörigen tschechischen Kontrafaktur „Jesu Kriste stědrý Kněze“ zu ziehen.

Vladimir Helfert⁶ hat darauf hingewiesen, daß der Großteil der tschechischen Volkslieder die Stileigenschaften des italienischen Opernmelodes des frühen 18. Jahrhunderts hat. Sicher jedoch ist das tschechische Volkslied noch mehr von der Musik des deutschen Barock und der deutschen Klassik beeinflusst worden. So manche tschechische Volksmelodie geht auf Haydn und Mozart zurück. F. S. Kuháč und nach ihm W. H. Hadow⁷ haben es als sicher hingestellt, daß Haydns Melodik unter slawischem Einfluß stand. Heute ist man geneigt zu glauben, daß Kroaten und Tschechen Haydnsche und Mozartsche Melodik in ihren Volksliederschatz übernahmen⁸. Man ist sich jedoch auch der ununterbrochenen Wechselwirkung von Kunst- und Volksmusik bewußt; und doch sind die in unserem Manuskript vorkommenden tschechischen Melodien für ihre Zeit singular. Ich kenne keine Beispiele solch typischer slawischer Melodiebildung in der Kunstmusik des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts. Auf ein bestimmtes Volkslied möchte ich verweisen, das bei Erben (N 151) mitgeteilt ist: „Já husárek malý“:



Dohrávka (Nachspiel, Instr.)



In unserer Handschrift ist die Melodie (S. 52) mit „Tarde al fresco“ (!) bezeichnet und hat diese Gestalt:



⁵ Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts, Kassel 1938.

⁶ Hudba na Jaromerickém zámku, Praha 1925.

⁷ A Croation Composer, London 1897.

⁸ Einige Fälle bei Mozart habe ich in meinem Buch „Mozart in Böhmen“ nachgewiesen. Vgl. auch Danckert, a. a. O. S. 396. „So ist das melodische ‚Vokabularium‘ der Motivschatz des tschechischen Liedes zum allergrößten Teil deutschen Ursprungs.“ Diese Behauptung muß auf Grund unseres Manuskripts stark eingeschränkt werden.

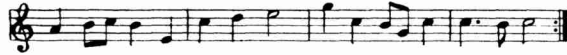
Dieses Stück ist eine der verhältnismäßig selten vorkommenden Mollmelodien. Der Großteil der slawischen Stücke geht (entsprechend ihrer Anlehnung an deutsche Melodik) in Dur. Doch gibt es auch einige (offenbar) mährische oder slowakische (hanakische) Melodien wie auf S. 58.



Man vergleiche hierzu den von mir veröffentlichten Tanz aus „Branles da Polion“ des P. Aug. Kertzinger⁹ von etwa 1660:



Wenn wir uns nun von den slawischen zu den österreichischen Stücken unserer Sammlung wenden, so fällt die Ähnlichkeit dieser Stücke mit jenen Tänzen von Joh. Heinr. Schmelzer auf, die ich im Bd. XXVIII der DTÖ und in St.M.W. 8 veröffentlicht und erörtert habe. Man vergleiche etwa die Allemande auf S. 51 unseres Manuskripts



mit Schmelzer (DTÖ, S. 10):



Dreiklangmelodik alpiner Herkunft, Ländler- und Walzerrhythmik sind ebenso charakteristisch wie die auf den „Stil“ der Vorstadtfiedler hinweisenden Tonrepetitionen.



Solche Bierfiedlerpassagen finden sich nicht nur in Schmelzers „Arien“, sondern, etwas später, in den sogenannten Wiener „Polsterltänzen“ und in der Wiener Bänkelsängermusik um 1800¹⁰.

Vielleicht ist die interessanteste Seite unseres Ms. eine Suite mit dem Titel „Aria Imperatricis Margarethae“. Die Herkunftsbezeichnung bezieht sich natürlich auf die Gattin Leopolds I., die spanische Prinzessin, zu deren Ehren Cestis Festoper „Il Pomo d'oro“, die berühmten Turnierballette von 1666 und 1667 und andere Musikfeste veranstaltet wurden. Adler erwähnt in den „Werken der österreichischen Kaiser“ das hohe musikalische Interesse der Prinzessin. Wir lesen in der von Fr. Pribram¹¹ herausgegebenen Korrespondenz Kaiser Leopolds I. mit seinem spanischen Botschafter Poetting, daß der Bedarf der jungen Kaiserin an spa-

⁹ Musikbarock in Böhmen und Mähren.

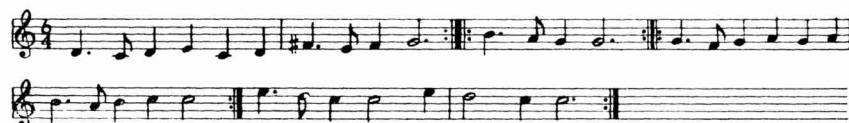
¹⁰ Robert Lach, Schubert und das Volkslied (Schubertforschung, Augsburg 1929).

¹¹ Fontes rerum Austriacarum, Bd. 56.

nischer Vokalmusik beträchtlich war (Brief vom 6. Januar 1667). Nun ist es interessant, daß, wenn wir unserem Ms. trauen dürfen, die Kaiserin auch Interesse an einheimischer Wiener Musik hatte. Dieses Interesse wird mit der volkstümlichen Tätigkeit des Kapellmeisters Schmelzer in Verbindung zu bringen sein. Es handelt sich entweder um Lieblingsstücke der Kaiserin oder um ihre eigenen Kompositionen. Der erste Teil der Suite ist fast identisch mit Schmelzers „Gavotta Tedesca“ (DTÖ, S. 58), während der vierte Tanz der kaiserlichen Suite mit dem St.M.W., S. 142, mitgeteilten Stück eng verwandt ist. Ich stelle gegenüber Schmelzer:



Margareta:



Ich vermute, daß Schmelzer, der ja die Tänze zu allen Hoffestlichkeiten und Faschingsunterhaltungen, sowie zu allen Opernballetten schrieb, der Lieblingskomponist der Kaiserin geworden war. Wie dem auch sei, wir sehen, daß die österreichische Hocharistokratie ein Exponent der volkstümlichen Musik war. So wie sich die Wiener Adligen des Barock zum Rahmen ihrer Geselligkeit die „Bauernhochzeit“ und „Wirtschaft“ wählten, so wie sie ihre Konversation im Wiener Dialekt führten, so wie sie auch den volkstümlichen Hofprediger Abraham a Santa Clara zu ihrem Liebling machten, so wurde in den Musikzimmern des österreichischen Kaiserpaares und der Erzherzöge und Erzherzoginnen volkstümliche Wiener Musik gemacht. Unser Manuskript ist ein Dokument dieser Kultur, auf der zum Teil der Stil der Wiener Vorklassiker und Klassiker beruht.

Die Handschrift zeigt noch andere Seiten aristokratischer Hausmusikpflege, die bei anderer Gelegenheit erörtert werden mögen. Diesmal kam es mir nur auf die Hervorhebung des Volksmusikalischen an.

ZWEI FUGEN AUS DEM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER IN NEUER BELEUCHTUNG

VON LUDWIG MISCH

Im Folgenden werden zwei Fugen aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers einer neuen Untersuchung auf ihre Form hin unterzogen. Eine solche Arbeit scheint der Rechtfertigung zu bedürfen. Denn kein Werk der Musikkultur wird ja zum Studium der Fuge mehr verwendet als

das Wohltemperierte Klavier und insbesondere dessen erster Band. Wie sollte es da noch Neues zu entdecken geben?

Es sei deshalb daran erinnert, daß erst Busoni die Form zweier Fugen des Wohltemperierten Klaviers (e-moll und fis-moll des I. Teils) richtig erkannt und entgegen der herrschenden Meinung vom dreiteiligen Schema ihre Zweiteiligkeit klargestellt hat¹. Aber auch Busoni hat noch nicht alle Formprobleme geklärt, die von Riemann („Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier“) oder Iliffe („Forty-eight preludes and fugues of Joh. Sebastian Bach analysed for the use of students“) unbefriedigend, widerspruchsvoll oder zum Widerspruch herausfordernd beantwortet worden sind. Und wer sich nicht damit begnügt, in einer Fuge die „Durchführungen“ zu zählen und einem konventionellen Schema anzupassen, sondern das Bedürfnis fühlt, im musikalischen Werk die formbildende Idee zu verstehen, wird Nachprüfungen vermeintlich „gesicherter Ergebnisse“ auf diesem Gebiet mit weniger Befremdung entgegennehmen. Die beste Rechtfertigung der folgenden Aufsätze aber werden hoffentlich ihre Ergebnisse sein.

I. Die d-moll-Fuge

Riemann, Iliffe und Busoni unterlegen übereinstimmend der d-moll-Fuge einen dreiteiligen Plan. Aber Iliffe, der den Anfang des zweiten Teils (Modulatory Section) in Takt 8 und den des dritten Teils (Recapitulatory Section) in Takt 39 ansetzt, sieht die Disposition anders als Riemann und Busoni, die den Mittelteil von Takt 13 bis 20 rechnen. Unter Voraussetzung des dreiteiligen Schemas lassen sich beide Auffassungen begründen, das heißt aber zugleich: Keine von beiden kann beanspruchen, als die richtige oder auch nur als die besser überzeugende anerkannt zu werden.

Sollte Bachs Formgebung wirklich so „problematisch“ sein, daß sie nur mehr oder weniger subjektive Deutungen, nicht aber eine unbezweifelbare Feststellung des ihr zugrunde liegenden Planes zuläßt? Oder ändert sich das Bild, wenn die Betrachtung unabhängig von einer vorgefaßten Lehrmeinung, dafür aber mit vermehrter Sorgfalt vorgenommen wird? Schon Busoni hat bei seiner Analyse etwas gesehen, was Riemann und Iliffe entgangen ist. Er stellt nämlich fest, daß die Taktgruppen 17 bis 20 und 39 bis 42 „vollkommen symmetrisch“ sind, und zwar ist die zweite (tonische) „eine genaue Transposition der ersten (Dom.)“. Er erwähnt außerdem in seiner Formübersicht ausdrücklich die Vollkadenz („close in dominant key“), mit der die erste der bezeichneten Taktgruppen schließt. Aber er hat die entdeckten Spuren nicht weiter verfolgt und dadurch nicht genug gesehen. Indem er an den Nachweis der aufgefundenen Parallelstellen die Bemerkung knüpfte „This method of proce-

¹ Entsprechendes glaubt Verf. in seinem Aufsatz „Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier“ (Musikforschung Jg. 1 Heft 1) für die c-moll-Fuge des I. Bandes nachgewiesen zu haben.

ture, so frequently employed by Bach, is important as typical of the sonata-form later evolved“, verlor er den Weg: die Blickrichtung auf die „spätere“ Sonatenform ließ ihn das Nächstliegende vergessen, die „altklassische“ Sonatenform des Bach-Zeitalters.

Was Busoni nicht gesehen oder nicht beachtet hat, ist nun nachzuholen: 1. Die Oberstimme der Takte 30 bis 35 ist die Quarttransposition der Baß-Stimme der Takte 9 bis 14. In den Takten 36 bis 38 ist dieser Parallellauf zwar unterbrochen, bis mit Takt 39 die von Busoni aufgewiesene Quarttransposition des Gesamtinhalts der Taktgruppe 17 bis 20 einsetzt; dafür aber greift in den übersprungenen Takten eine andere Art der Analogiebildung Platz: vom 2. Viertel Takt 36 bis zum 1. Achtel Takt 38 stellt der Baß sich als leicht variierte Wiederholung des Baßverlaufs vom 2. Viertel Takt 15 bis zum 1. Achtel Takt 17 dar. Man darf also schon vor eingehenderer Untersuchung und Vergleichung dessen, was sich in den Takten 9 bis 16 und 30 bis 38 am gemeinsamen Leitfaden abspielt, feststellen, daß zwei große Abschnitte der Fuge (Takt 9 bis 20 bzw. Anfang 21 und Takt 30 bis 42 bzw. Anfang 43) in Parallelbildung angelegt sind.

2. Die scharf gliedernde Vollkadenz in der Dominanttonart Takt 20/21, die mit derselben Kadenz in der Haupttonart am Schluß der Fuge korrespondiert, liegt fast genau in der Mitte der Gesamtlänge von 44 Takten. Man braucht kaum mehr zu sehen, um zu erkennen, daß die Fuge zweiteilig disponiert ist. Die weitere Analyse hat dieses Resultat nur noch zu bestätigen, indem sie das bald strenge, bald freiere und mitunter steigernde Symmetrie-Verhältnis der beiden Teile in allen Einzelheiten nachweist.

Der I. Teil wird durch ein dreiteiliges Zwischenspiel, das A genannt sei, in zwei Hauptabschnitte gegliedert. Der erste enthält die übervollständige Exposition, der zweite zwei durch ein eintaktiges Zwischenspiel (B) getrennte Engführungen je zweier Stimmen.


Der II. Teil weist, wie zur Vereinfachung der Darstellung vorweggenommen werden darf, die gleiche Hauptgliederung durch ein dem Zwischenspiel A eng verwandtes Zwischenspiel auf, und der zweite Abschnitt des II. Teils unterscheidet sich von dem des I. Teils dem Grundriß nach nur durch eine Verkürzung der ersten Engführung und ein längeres (dreitaktiges) Zwischenspiel zwischen dieser und der zweiten. Daß auch die beiden ersten Abschnitte einander entsprechen und worauf ihre Kongruenz beruht, kann erst bei näherer Betrachtung klar werden.

*

Da das auf dem Quintton endende Thema „real“ beantwortet wird, läßt die Exposition der ersten Aufstellung von Dux und Comes ein eintaktiges Zwischenspiel folgen, das zur Einsatz-Tonart des zweiten Thema-Paares zurückmoduliert. Der „überzählige“ Auftritt, der sich, so dicht wie der Comes, an den zweiten Dux anschließt (Takt 8), zeigt

übrigens eine so auffallend veränderte Zeichnung, daß es auf den ersten Blick fraglich scheint, ob diese Gestalt noch das Thema selbst verkörpert oder schon eine zwischenspielmäßige Zerlegung in Motive darstellt². Aber die Logik der Beziehung zu den benachbarten Formelementen und die Eindeutigkeit der „Parallelstelle“ überzeugen, daß die Variante wirklich für das Thema steht. Den Schluß der Exposition zu sequenzmäßiger Weiterführung aufgreifend, verwendet *Zwischenspiel A* zwei Takte hindurch³ das Schlußmotiv des Themas nebst dem ihm zugehörigen Fragment des 1. „Kontrapunkts“ und einem ergänzenden Motiv, das abwechselnd den Terzschrift des Thema-Bruchstücks in der Untersexta und die Sechzehntelbewegung des „Kontrapunkts“ in der Oberterz (Dezime) verdoppelt. Der 3. Takt des *Zwischenspiels* (Takt 12) zeigt — in Ankündigung des Folgenden — unter einer „liegenden Stimme“ die Umkehrung des Thema-Kopfes, kontrapunktiert durch eine (dem 2. Takt des Themas ähnliche) Phrase, in der die beiden zuvor „vertikal“ verknüpften Motive jetzt „horizontal“ verbunden sind.

Die Dominanttonart, in die *Zwischenspiel A* (mit Stauung durch Vorhalt) einmündet, beherrscht den zweiten Abschnitt. Die erste der beiden Engführungen, die sich zwischen Ober- und Mittelstimme abspielt, verklammert die Quintstransposition des Themas, die zum Unterschied vom Comes die Durterz verwendet, mit einer auf der Dominant-Quinte einsetzenden Umkehrung. Da diese, aus ihrer Tonart ausbrechend, in der Subdominante der Haupttonart (neapolit. Sextakkord) anlangt, bedarf es des kurzen *Zwischenspiels B*, um die Dominanttonart wiederzugewinnen. Sie wird durch die zweite Engführung, die das Thema wieder in Urgestalt bringt, gründlich befestigt: zwei Zwillingsvarianten des Comes⁴ überlagern sich in Baß- und Mittelstimme und führen zu einer a-moll-Schlußkadenz.

Warum das eintaktige Bindeglied zwischen den beiden Engführungen einen Erkennungsbuchstaben erhalten hat, wird sich bei Betrachtung des II. Teils zeigen. Schon jetzt aber ist auf das Motiv „m“ im Rhythmus  hinzuweisen, das den Schluß der ersten Engführung mit dem Anfang des *Zwischenspiels* in der Oberstimme (Takt 16) vernietet und hier zum ersten und vorläufig einzigen Mal erscheint.

*

Der dominantisch beginnende II. Teil bringt zu Anfang zwei durch ein *Zwischenspiel* getrennte Engführungen mit je drei Thema-Auftritten. In der ersten Engführung wird die Dominantstransposition des Themas (mit Durterz) überwölbt durch ihre Umkehrung,

² Auf der Quinte des Dominantklanges einsetzend, springt das Thema unter Terzstransposition seines Sechzehntelmotivs in die Harmonie des Neapolitan. Sextakkords.

³ Da das Thema auftaktig ist, ist auch das *Zwischenspiel* auftaktig. Zur Vereinfachung der Darstellung sei aber Zählung nach vollen Takten erlaubt, soweit nicht speziell Rhythmisch-Metrisches in Frage steht.

⁴ Der Baß verwendet zuerst die originale Moll-, dann die Durterz, die Mittelstimme erst die Dur- und dann die Mollterz.

unter der eine auf der Terz einsetzende Umkehrung des Dux hinzutritt⁵. Die andere Engführung verkoppelt zwei auf der Quinte eintretende Umkehrungen des Dux (die zweite mit Durterz im Sechzehntelmotiv) durch die Urfassung des Dux.

Das bedeutet zunächst eine Steigerung in der Ausnutzung der schon zuvor aufgebotenen Kunstmittel der Umkehrung und der Engführung. Im besonderen erscheinen die beiden dreigliedrigen Engführungen als gesteigerte Weiterbildungen der vorangehenden zweigliedrigen, denn die erste dreigliedrige (Takt 21—23) wächst aus einer stimmvertauschenden Wiederholung der ersten zweigliedrigen (Takt 13—15) heraus:

und wie die zweite zweigliedrige (Takt 17—19) zwei Zwillingvarianten des Comes ineinanderschlingt, so liegen der zweiten dreigliedrigen (Takt 27—31) zwei entsprechende Zwillingvarianten der Umkehrung des Dux (auseinandergefaltet!) zugrunde:

Da nach der Gruppe der dreigliedrigen Engführungen die schon erwähnte (und später noch näher nachzuweisende) Parallelität der beiden Teile beginnt, ist nun klarzustellen, wie diese Engführungspartie sich gestaltlich zu der Exposition verhält, der sie räumlich entspricht. Erstens liegt das tonartliche Kontrastverhältnis der zweiteiligen Sonatenform vor: während die Exposition die Haupttonart repräsentiert, nimmt die ihr gegenüberliegende Engführungspartie die Dominanttonart zum Ausgangspunkt einer Rückmodulation, die über die alterierte Tonika zur Subdominante der Haupttonart führt. Funktionell bildet je eine der Engführungen das symmetrische Gegenspiel je eines Themenpaares der Exposition:

⁵ Nach den Ausgaben von Kroll, Busoni und Stade hat der Baß zwei Einsätze. Es scheint logischer, anzunehmen, daß die Mittelstimme den ersten Einsatz hat.

Exposition

1. Dux — Comes
T — D
2. Dux — Thema-Variante
T — (... S — D) — T

Engführungen

1.
D — T
2.
D — (T alter.) — S.

Mehr noch: beide Engführungen haben trotz ihrer drei Thema-Auftritte den gleichen metrischen Grundriß wie die Themenpaare der Exposition:

Grundriß der Engführung
Takt 21-25



Grundriß d. Engführung
Takt 27-31
s. im vorhergehenden
Notenbeispiel

So ist der erste Abschnitt des II. Teils als eine zugleich kontrastierende und gesteigerte Nachbildung der Exposition zu verstehen, gleich dieser zweigeteilt durch ein Zwischenspiel, das zum Ausgleich der Zusammendrängung dreier Thema-Auftritte in dem ursprünglich zweien zugemessenen Raum etwas länger ist als das der Exposition.

Mit dem letzten Takt dieses Abschnitts (Takt 30) beginnt in der Oberstimme die erwähnte Quarttransposition der Baß-Stimme des ersten Teils (von Takt 9 ab). An diesem Faden entwickelt sich das im folgenden Takt anschließende *Zwischenspiel* nach dem Muster von *Zwischenspiel A*, mit den Besonderheiten, daß es, an eine Umkehrung des Themas anknüpfend, dessen Schlußmotiv in Umkehrung verwendet und das (im Kontrapunkt der Duodezime eingesetzte) Ergänzungsmotiv der Mittelstimme entsprechend verändert, dagegen im Schlußtakt (33) den Kopf des Themas in gerader Bewegung (von der Terz aus) nachbildet (statt der Umkehrung im analogen Takt 12).

Von den beiden *Engführungen*, die diesem nunmehr als *A'* zu bezeichnenden *Zwischenspiel* noch folgen, ist die erste das getreue, nur um einen Takt verkürzte tonische Gegenbild der dominantischen nach *Zwischenspiel A*; sogar die Durterz in Thema und Umkehrung ist beibehalten. Da diese Alteration aber die Tonika in eine Dominante der Subdominante verwandelt, kann das *Zwischenspiel*, verfrüht einsetzend, die Baßlinie der Parallelstelle (2. Viertel Takt 15) aufgreifen, um sie zu einer Modulation zu benutzen, die dem Wege von *Zwischenspiel B* folgt, aber über die Dominante hinaus bis zur Tonika führt. Um die Ähnlichkeit der beiden *Zwischenspiele* noch zu verstärken, verbindet sich das früher hervorgehobene Motiv *m* mit der Sechzehntelfigur der Oberstimme des eintaktigen *Zwischenspiels B* (Takt 16), um als Oberstimme des dreitaktigen *Zwischenspiels B'* (Takt 36—38) zu laufen:



Die Kongruenz der abschließenden Engführungen der beiden Teile ist die schon von Busoni erkannte, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildete.

Es scheint kaum nötig, noch ausdrücklich hinzuzufügen, daß die Form der d-moll-Fuge den Plan des zweiteiligen Sonatensatzes durchführt.

Zur Vereinfachung der Übersicht sind in der nachfolgenden schematischen Formskizze alle auf der Tonika beginnenden Varianten des Themas in gerader Bewegung als Dux* und die auf der Dominante einsetzenden als Comes* bezeichnet. Von den Umkehrungen ist nur eine, die ausnahmsweise von der Terz des Dux ausgeht, durch einen Stern kenntlich gemacht worden. Bei den übrigen, auf der Quinte von Dux oder Comes eintretenden durften Varianten unberücksichtigt bleiben.

I. Teil

1. Exposition

Dux — Comes

Zwischenspiel (1. Takt)

Dux — Thema-Variante

Zwischenspiel A → Dom.

2. Zweigliedrige Engführungen

a) Comes*— Comes Umkehrung

Zwischenspiel B (1 Takt)

b) Comes*— Comes*

Schlußkadenz Dominante

II. Teil

1. Dreigliedrige Engführungen

Comes*— Dux Umkehrung*

Comes Umkehrung (vergl. a)

Zwischenspiel (2 Takte)

Dux-Umkehrung — Comes Umkehrung

Dux (vergl. b)

Zwischenspiel A' → Ton.

2. Zweigliedrige Engführungen

a) Dux*— Dux Umkehrung

Zwischenspiel B' (3 Takte)

b) Dux*— Dux*

Schlußkadenz Tonika mit Orgelpunkt-Verlängerung

II. Die H-dur-Fuge

Riemann vermerkt in seiner Analyse der H-dur-Fuge als „seltsam“, daß „der erwartete modulierende Mittelteil“ gänzlich ausbleibe. Trotzdem nimmt er eine dreiteilige Form an, denn „als Ersatz bietet uns... der Meister ein paar sich ganz ungezwungen ergebende Umkehrungen des Themas“ und „die als Mittelteil fungierende, besonders interessante, aber wie gesagt uns die Modulation fast ganz vorenthaltende dritte Durchführung schließt mit dem Thema im Tenor ab, und zwar beginnt dieser Themaesatz in E-dur (Subdominant-Tonart) und endet in cis-moll (Parallele der Subdom.), so schließlich wenigstens noch eine kleine Digression machend, die wir aber nahe vorm Schlusse zu finden gewohnt sind.“

Wie weit Riemann den Mittelteil, den er in Takt 18 beginnen läßt, wirklich rechnet, wird aus seinen etwas unbestimmten Ausführungen nicht ganz klar. Denn er sagt später, der Schlußteil beginne nach dem auf die

erwähnte Durchführung folgenden Zwischenspiel⁶, den letzten Dux und Comes nebst 2 Takten „Schlußbestätigung“ umfassend.

Wie dem auch sei, die von Riemann angegebene Disposition ist abweichend von der von Iliffe, der den Anfang der „Modulary Section“ in Takt 13 ansetzt, und auch verschieden von der Analyse Busonis, für den der Mittelteil in Takt 9 anfängt.

Was von vornherein gegen alle drei Auffassungen spricht, ist das Mißverhältnis der Proportionen, das sich bei jeder von ihnen ergibt:

Nach Riemann haben Teil II und III zusammen die Länge von Teil I, nach Iliffe zählt Teil I rund⁷ 13 Takte, Teil II rund 15, Teil III 6 Takte, und nach Busoni umfaßt Teil I 8, Teil II 20, Teil III 6 Takte.

Noch verdächtiger aber ist das jeweils entstehende Bild einer Formgebung, die im Rahmen der angeblichen konventionellen Dreiteiligkeit so willkürlich erscheint, als gehe sie aus einem planlosen Spiel der kontrapunktischen Fantasie hervor. Busoni hat wohl Ähnliches empfunden, als er schrieb: „The second Part is ... of peculiar stiffness in the partial symmetry of its construction“.

Es gilt also auch hier zu prüfen, ob nicht die Voraussetzung des dreiteiligen Schemas zu einer Mißdeutung der Form geführt hat. Aber ein Überblick über die Anordnung und Beschaffenheit der einzelnen Formglieder, die im fugentechnischen Sinne zu unterscheiden sind, scheint vorerst der Annahme eines zweiteiligen Planes ebensowenig einen Stützpunkt zu bieten. Nach einer Exposition, in der sich Dux und Comes in allen vier Stimmen ohne Unterbrechung ablösen, leitet ein auf drei Stimmen beschränktes Zwischenspiel von $2\frac{1}{2}$ Takten zu einem Dux, dem ein zweites Zwischenspiel in Gestalt einer durch Stimmvertauschung und Zufügung einer vierten Stimme umgeformten Quinttransposition des ersten folgt. Eingebettet zwischen diesem und einem dritten, wiederum dreistimmigen Zwischenspiel, das eine leicht veränderte und auf drei Takte verlängerte Quarttransposition des ersten darstellt⁸, liegt eine „thematische“ Partie, die auf den ersten Blick als eine „überevollständige Durchführung“ gelten zu müssen scheint, obwohl sie Umkehrungen des Themas mit Auftritten in gerader Bewegung abwechseln läßt: denn drei Einsätze folgen unmittelbar aufeinander, ein vierter sogar in Engführung und ein fünfter im Abstand nur eines halben Überleitungstakts. Eine letzte unvollständige Durchführung läßt noch einmal Dux und Comes gepaart erscheinen und läuft dann in zwei zur Tonika kadenzierenden Schlußtakt aus.

⁶ Es beruht wohl auf einem Druckfehler, daß zu lesen ist: „nach sechs [statt drei] Takten Zwischenspiel“.

⁷ Die angenommenen Einschnitte fallen nicht mit den Taktstrichen zusammen; es kommt aber hier nicht auf Zählung der Takt-Bruchteile, sondern nur auf eine summarische Übersicht an.

⁸ Die Oberstimme setzt in Quinttransposition ein, wird aber sogleich, bevor sie selbst in die Quarttransposition überspringt, von der Mittelstimme in Quarttransposition kontrapunktiert. Die Änderung der Baßfigur im letzten Takt der Transposition ist durch die verlängernde Fortsetzung des Zwischenspiels bedingt.

Stehen diese Formglieder überhaupt in einem verständlichen Verhältnis zueinander, oder bilden sie eine bloße Aufeinanderfolge im kompositionstechnischen Rahmen einer Fuge? Gerade die offensichtlichen Parallelbildungen wirken verwirrend: die einander analogen Zwischenspiele sind so angeordnet, daß sie einer Einteilung des Ganzen in symmetrische Abschnitte zu spotten scheinen.

Den Schlüssel zum Verständnis der Struktur gibt die Harmonik. Der H-dur-Fuge fehlt, wie ja Riemann schon hervorgehoben hat, der „Modulationsteil“, d. h. ein besonderer (mittlerer) Abschnitt, der eigens der Einführung und Ausbreitung einer kontrastierenden Tonart vorbehalten ist. Aber sie enthält Modulationen. Mit Recht bezeichnet Riemann den auf das zweite Zwischenspiel folgenden Thema-Auftritt im Alt als „in Fis-dur stehend“. Denn das Thema erscheint hier in der Zeichnung des Dux⁹, transponiert in die Oberquinte, deren Tonart nicht einfach durch Umdeutung der Dominante gewonnen, sondern im Wege einer Modulation über Tonika-Parallele und Wechseldominante erreicht ist. Es repräsentiert also offenbar die Tonart der Dominante zum Unterschied vom („tonalen“) Comes, der nur die dominantische Funktion der Haupttonart darstellt¹⁰. Nun bildet aber diese Fis-dur-Transposition des Themas, die sich vom 2. Achtel Takt 16 bis zum 1. Viertel Takt 18 erstreckt, räumlich genau den Schluß der ersten Hälfte des ganzen Stückes¹¹. Und da die zweite, zur Haupttonart zurückmodulierende Hälfte ihren Anfang in der zuvor erreichten Kontrasttonart nimmt — die allerdings schnell wieder zur Dominante der Haupttonart umgedeutet wird —, so entspricht die Harmonieführung der Fuge unverkennbar dem Plan des alten zweiteiligen Sonatensatzes!

Hätte danach die Halbierungslinie als Grenzlinie zwischen zwei organisch bedingten Teilen zu gelten¹², so wäre zunächst ein bei der ersten Übersicht erscheinendes „Vexierbild“ aufgelöst: die vermeintliche „überkomplette“ Durchführung (mit dem nicht motivierbaren Hin und Her von gerader Bewegung und Umkehrung) existiert überhaupt nicht; der Dux in Fis-dur gehört in den Zusammenhang des ersten Teils, und die vier folgenden Thema-Auftritte bilden eine komplette Durchführung mit je einem Themenpaar in Umkehrung und in gerader Bewegung.

Unter dem nunmehr gewonnenen Gesichtspunkt aber erscheinen die beiden Teile in einem Verhältnis klarer, wenn auch an einer Stelle durchbrochener Symmetrie:

⁹ Die Schlußvariante ist in diesem Zusammenhang unerheblich. Sie ist aber in anderer Hinsicht bemerkenswert: als Vorbereitung entsprechender Varianten bei den sofort folgenden Umkehrungen.

¹⁰ Das gilt selbstverständlich für den Comes schlechthin. Aber in der H-dur-Fuge macht gerade die tonale Beantwortung den Unterschied zwischen dem Comes als solchem und der Quinttransposition im Sinne von Fis-dur deutlich.

¹¹ Da das Thema auftaktig ist, liegt sein Schlußton natürlich jenseits des die Gesamtlänge der Komposition halbierenden Taktstrichs.

¹² Es ist dieselbe, die nach Riemann den ersten Teil vom Mittelteil sondert, aber — unnötig zu betonen — unter einem anderen Gesichtspunkt gefunden und einer anderen Folgerung zugrunde gelegt.

Der Exposition gegenüber steht am Anfang des zweiten Teils als entsprechendes Gegenstück ebenfalls eine komplette Durchführung mit ähnlich dichter Aufeinanderfolge der Thema-Einsätze. Sie beginnt bezeichnenderweise mit Umkehrungen — Umkehrung bedeutet hier zugleich „Umkehr“, Rückweg! —, die so angelegt sind, daß die erste, nach Zeichnung des Dux, aber mit dem Anfangston des Comes beginnend, eine zur Tonika modulierende Dominante repräsentiert, während die zweite, nach Zeichnung des Comes, mit dem Anfangston des Dux einsetzend, eine tonische Einheit darstellt¹³. Damit entsteht sozusagen das Spiegelbild der durch den eigentlichen Dux und seine tonale Beantwortung gegebenen Harmoniebewegung. Ein in Engführung folgender Dux und ein Thema-Auftritt in der Subdominante¹⁴, beide wieder in gerader Bewegung, vervollständigen die Durchführung. Daran schließt sich wie an die Exposition ein dreistimmiges Zwischenspiel, das, wie schon gezeigt, die leicht modifizierte Quarttransposition des andern ist. Nach den korrespondierenden Zwischenspielen bringen beide Teile noch je zwei Thema-Auftritte, die in eigentümlicher Gegensätzlichkeit einander entsprechen: am Ende des ersten Teils der Dux und seine, einer „realen Beantwortung“ gleichlautende Versetzung in die Dominant-Tonart, zu der erst ein eingeschobenes Zwischenspiel (das vierstimmige) moduliert; am Schluß des zweiten Teils Dux und (tonaler) Comes als ungeteilte Einheit. Trotz des unter dem Gesichtspunkt formaler Symmetrie „überschüssigen“ Zwischenspiels vor Ende des ersten Teils bestätigt sich, was der Harmonieverlauf schon verriet, daß die Form der H-dur-Fuge der Disposition des „altklassischen“ Sonatensatzes folgt.

Im einzelnen zeigt der Vergleich der beiden Teile noch Folgendes: 1. der scheinbar alleinstehende Dux nach dem 1. Zwischenspiel und seine Quinttransposition nach dem 2. Zwischenspiel gehören (wie auch Riemann annimmt) im Sinne einer unvollständigen Durchführung zusammen, so daß jeder Teil der Fuge zwei durch ein Zwischenspiel getrennte Durchführungen, eine komplette und eine inkomplette, enthält. 2. Die anfangs irreführende Analogie der Zwischenspiele ist sinnvoll abgestuft: die dreistimmigen Zwischenspiele trennen (oder verbinden) je zwei

¹³ Beide Umkehrungen nehmen den Schlußton in Richtung abwärts statt aufwärts. Das ist bei der ersten Umkehrung bedingt durch die vorhergehende Auswechslung des Leittons gegen die Dominantseptime, bei der zweiten durch den vorzeitigen, in Engführung erfolgenden Eintritt des anschließenden Dux (s. Anm. 9). — Die Umkehrung des Comes ist außerdem nur bis zum Quintsprung aufwärts getreu; der Terzschrift, mit dem der Comes fortfährt, ist durch den Sekundschritt des Dux ersetzt.

¹⁴ Während Busoni etwas ungenau sagt: „The position of the theme answers here to the subdominant key; but its harmony is that of C minor“, gibt Riemann, wie schon oben zitiert, zutreffender an, daß „dieser Themaesatz in E-dur (Subdominanttonart)“ beginne und „in cis-moll (Parallele der Subdom.)“ ende. Genau beschrieben, setzt das Thema in E-dur ein und weicht von einer strengen Transposition nach E-dur nur insofern ab, als es sich mit der aufwärts alterierten Quinte (his statt h) dem nach cis-moll übergehenden Harmonieverlauf anpaßt. — Beide „Tonarten“ repräsentieren nach dem erweiterten Begriff der „Tonalität“ die Subdominante.

benachbarte Durchführungen, während das vierstimmige innerhalb einer Durchführung liegt.

Da das zweite Zwischenspiel der einzige Formbestandteil ist, der sich der Symmetrie der Gesamtanlage entzieht, bildet es offenbar die eigentliche Ursache der Mißdeutbarkeit der Form. Und solange diese auffallende Asymmetrie auch innerhalb des einmal erkannten Planes noch als „Anomalie“, d. h. nicht begründet, erscheint, kann sie einen Zweifel über die Schlüssigkeit der Gesamtlösung hinterlassen. Daraus ergibt sich die Frage, warum nicht im Interesse formaler Übersichtlichkeit dem zweiten Zwischenspiel an entsprechender Stelle ein viertes gegenübergesetzt ist, oder warum das zweite Zwischenspiel seinen Platz nicht zwischen den beiden ungetrennt aufeinanderfolgenden Durchführungen (der zweiten und dritten) gefunden hat, anstatt „irreführend“ innerhalb der zweiten Durchführung zu stehen. Die Antwort ist andeutungsweise schon in den vorangehenden Ausführungen enthalten und hier nur noch zu präzisieren: Das zweite Zwischenspiel ist eingeführt, um zur Dominant-Tonart zu modulieren¹⁵, den Eintritt der Dominant-Tonart als solcher spürbar zu machen, das tonartbegründende Spannungsverhältnis Tonika-Dominante zum Spannungsverhältnis zweier Kontrast-Tonarten zu steigern. Die vierte Durchführung ist Bestätigung der im Verlauf des zweiten Teils wiederhergestellten Haupttonart. Ein hier zwischen Dux und Comes eingeschaltetes Zwischenspiel wäre sinnwidrig in zweifacher Hinsicht: einmal, weil die Auflösung der Einheit Dux—Comes der Dominantfunktion größere Selbständigkeit einräumen würde, als mit dem Zweck der harmonisch entspannenden Schlußwirkung vereinbar wäre; sodann weil eine Sonderung von Dux und Comes in der vierten Durchführung die Modulations-Idee der zweiten Durchführung zunichte machen würde. Und da nach Maßgabe der Sonatenform die Modulation zur Kontrast-Tonart im I. Teile vor sich gehen muß, ist das zweite Zwischenspiel unentbehrlich an dem ihm zugewiesenen Platz. Überflüssig aber ist ein Zwischenspiel zwischen dem Dominantschluß des ersten und dem Dominant-anfang des zweiten Teils. Darum hätte eine Verlegung des zweiten Zwischenspiels in die Mitte des Ganzen zugunsten einer wahrnehmbaren Scheidung der zweiten von der dritten Durchführung nichts anderes bedeutet, als den Sinn der Formgebung einer nur schematischen Symmetrie aufzuopfern. Im übrigen ist das ungetrennte Nebeneinander zweier Durchführungen nur eines unter vielen Beispielen, die veranschaulichen, daß in der Bachschen Fuge das alte Prinzip der Gliederung nach Durchführungen nicht nur dem harmonischen Plan untergeordnet ist, sondern unter Umständen sogar vor der harmoniebedingten Disposition ignoriert wird.

¹⁵ Die beiden andern Zwischenspiele modulieren innerhalb der Tonart; beide führen zum Dux, dem Repräsentanten der Tonika: das erste von der Dominante, das dritte von der Subdom.-Parallele aus.

Nachstehende Zusammenfassung veranschaulicht das gewonnene Formbild:

| | I. Teil | | II. Teil | |
|------------------------------|---|---|--|--|
| Haupt-Tonart | A. Exposition Dux Comes Dux Comes | } | A' Durchführung 3 Umkehrung Dux Umkehrung Comes Dux Thema in Subdomin. | } Dom.-Tonart umgedeutet z. Rückmodul. |
| Erweiterung der Haupt-Tonart | | | | |
| Modulat. zur Dom.-Tonart | C. Durchführung 2 (inkompl.) Dux Zwischenspiel 2 (4st.) = B'' Thema in Dom.-Tonart | | C' Durchführung 4 (inkompl.) Dux Comes Schluß z. Tonika | } Bestätigung der Haupt-Tonart |

NACHRUF FÜR PAUL HIRSCH

VON OTTO ERICH DEUTSCH

Am 25. November 1951 ist in Cambridge (England) der weltbekannte Musiksammler Paul Hirsch, siebenzig Jahre alt, gestorben.

Er war am 24. Februar 1881 in Frankfurt am Main als einer von drei begabten Söhnen einer wohlhabenden Familie geboren. Obzwar er Kaufmann blieb, solange er in seiner Vaterstadt verweilte, und zuletzt auch Vizepräsident der Industrie- und Handelskammer Frankfurt-Hanau war, konnte er sich von früher Jugend an der Musik widmen. Als Violinspieler und als Sammler war er zunächst und blieb er hauptsächlich ein Mozartianer. Seine erste literarische Arbeit war der kleine „Katalog einer Mozart-Bibliothek“, 1906 als Privatdruck zum 150. Geburtstag des Meisters erschienen. Seine letzte Arbeit, gemeinsam mit C. B. Oldman, dem Generaldirektor der Bibliothek des British Museum verfaßt, wird eine Bibliographie der britischen Beethoven-Drucke sein, die zu Lebzeiten dieses Meisters gedruckt worden sind. Eine Liste aller seiner Aufsätze ist als Freundesgabe und als Anhang zu der Festschrift erschienen, die die Cambridger „Music Review“ im Februar 1951 herausgab. Paul Hirschs stets wachsende Sammlung von Noten und Musikbüchern war seit 1908 wiederholt auf deutschen Ausstellungen in Proben vertreten; besonders auf der großen Frankfurter Musikausstellung von 1927, deren Hauptkatalog von seiner Bibliothekarin, Frau Dr. Kathi Meyer-Baer (jetzt in New Rochelle, N. Y., lebend) verfaßt war. Mit ihr zusammen hat Paul Hirsch auch die vier prächtigen Katalogbände seiner Musiksammlung geschrieben:

- I. Theoretische Drucke bis 1800 (Berlin 1928),
- II. Opern-Partituren (Berlin 1930),
- III. Instrumental- und Vokalmusik bis etwa 1830 (Frankfurt 1936),
- IV. Erstausgaben, Chorwerke in Partitur, Gesamtausgaben, Nachschlagewerke etc., Ergänzungen zu Bd. I-III (Cambridge 1947).

Diese Bände umfaßten aber lange nicht alles, was die Sammlung zu bieten hat. Die Bücher nach 1800, die „Instrumental- und Vokalmusik“ nach etwa 1830, die Zeitschriften-Folgen u. v. a. werden erst in zwei Zuwachsbänden der Musikabteilung des British Museum zu finden sein, das bekanntlich 1946 die Sammlung Hirsch erworben und seither gesondert aufgestellt hat. Der erste dieser Zuwachsbände, die Noten umfassend, ist im Herbst 1951, kurz vor Paul Hirschs Ende, erschienen; ausnahmsweise die Perioden vor und nach 1800 vereinend, in 9000 Titeln. Der zweite Band, der Musikliteratur gewidmet, soll bald folgen. Während Paul Hirschs eigene Kataloge bibliographisch gehalten sind, folgen die British-Museum-Bände den Vorschriften dieser Anstalt. Die „Hirsch Library“, jetzt mit einem eigenen Exlibris versehen, bildet eine höchst wertvolle Ergänzung der reichen Bestände des British-Museum, besonders nach den Verlusten an Musikliteratur während des letzten Krieges. In den letzten Jahren hat der Sammler die Hirsch-Bibliothek durch Spenden noch weiter vermehrt.

Paul Hirsch war ein ungewöhnlich hilfsbereiter Sammler. Seine Erfahrung und sein Gedächtnis waren für Musiker und Forscher, die zu ihm kamen, von großem Wert. Er verfolgte alle einschlägigen Bibliographien und Kataloge und blieb im Wechsel der Zeiten ein Kenner auch der Marktpreise. In seinem schönen Frankfurter Heim in der Neuen Mainzer Straße, dem Absteigquartier vieler berühmter Musiker (nun auch zerstört), machte Paul Hirsch den großen Bibliothekssaal für Studierende regelmäßig zugänglich. Sein geschmackvolles Heim in Cambridge, Adams Road, hatte zwar einen Musiksalon und eine reiche belletristische Bibliothek in vielen Sprachen; aber die Musiksammlung war von 1936 bis 1945 im Turm der nahen Universitätsbibliothek aufgestellt, wo Paul Hirsch jeden Werktag-Morgen verbrachte und Freunde und Besucher empfing. Von 1946 an suchte er die Sammlung im British Museum häufig auf und war stolz, mit den nötigen Schlüsseln sich selbst den Weg zu den von ihm gesammelten Schätzen öffnen zu können.

Unter seinen zahlreichen Freunden standen ihm Johannes Wolf und Alfred Einstein besonders nahe. Mit Wolf, der ihm im Tode vorausging, gab er die schöne Reihe der „Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch“ heraus, deren zehn erste Bände bei Martin Breslauer in Berlin, 1922—1930, erschienen; mit Beiträgen von Max Friedlaender, Max Seiffert, Georg Schünemann u. a. Band 11 (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1934) war Luthers „Deutsche Messe“ von 1526, herausgegeben von Wolf; Band 12 (Novello & Co., London 1945) Mozarts zehn berühmte Streichquartette in Partitur, revidiert von Einstein.

IN MEMORIAM EDMUND HORACE FELLOWES

VON HANS F. REDLICH

Mit Edmund Fellowes, der am 21. Dezember 1951 im 82. Jahr in Windsor verschied, ist einer der verdienstvollsten Pioniere neuzeitlicher englischer Musikforschung dahingegangen. Zusammen mit E. J. Dent, Ch. S. Terry, A. Dolmetsch u. a. gehört er zu jener zweiten Generation englischer Musikwissenschaft, der (nach den bedeutsamen Anfängen eines W. Barclay Squire und A. Fuller-Maitland) in erster Linie die Wiedererweckung altenglischer Musik zu danken ist. In Oxford wurde der in London am 11. November 1870 geborene, mütterlicherseits aus hochmusikalischer Familie stammende Fellowes Schüler und Gefolgsmann von Sir John Stainer, der sein eigenes Interesse für die Musik des Mittelalters und der Renaissance auf ihn übertrug und auf dessen Empfehlung hin er auch am Anfang seiner Laufbahn als Geistlicher der anglikanischen Hochkirche zum Praezeptor und später zum Unterkanonikus an der Kathedrale zu Bristol ernannt wurde. In einer Zeit, die der Wiederbelebung der Kunst des polyphonen Madrigals noch vielfach gleichgültig gegenüberstand, hat Fellowes buchstäblich eigenhändig die erhaltenen Denkmäler englischer Renaissance-Madrigalistik in moderne Notation übertragen und in 36 Bänden zwischen 1913 und 1936 veröffentlicht. Daß Morley, O. Gibbons, Wilbye, Weelkes u. a. m. heute wieder zum eisernen Bestande des englischen Musiklebens gehören, ist im wesentlichen Fellowes' Verdienst, der auch seine vielfachen, dem englischen Madrigal gewidmeten biographischen, genealogischen und aufführungspraktischen Forschungen in einem wertvollen Buche „The English Madrigal composers“ (2. Auflage, London 1948) zusammengefaßt hat. Auch dem schwierigen Problem der englischen Madrigaltexthe und ihrer jeweiligen Identifizierung hat Fellowes die wichtige Studie „English Madrigal Verse“ gewidmet. Darüber hinaus ist er mit den „English Singers“ unter Leitung von (Sir) Steuart Wilson seit 1920 für die praktische Wiederbelebung dieser Musik eingetreten. Eine willkommene Ergänzung hierzu bilden Fellowes' Neuausgaben englischer Musik für Singstimme und Laute mit über 450 Nummern. Hier war es vor allem die große Figur John Dowlands, die ihn fesselte und der zuliebe er sogar in vorgerücktem Alter die Laute meistern lernte. Eine nicht minder gewaltige Liste repräsentiert die Herausgabe der gesamten „Tudor Church Music“, deren erste 10 Bände von 1919 ab unter führender Mitwirkung Fellowes' erschienen und der er auch den grundlegenden Kommentar „English Cathedral Music from Edward VI to Edward VIII“ (London 1941) beifügte. Von hier aus entsprang Fellowes' Spezialinteresse am größten Komponisten der Elisabethanischen Epoche William Byrd, dessen gesamtes erhaltenes Werk herauszugeben ihm vom Schicksal gegönnt war. Die Byrd-Gesamtausgabe begann 1937 mit der geistlichen Vokalmusik und wurde 1950 — genau ein Jahr vor dem Ableben des Herausgebers — mit Band 19 und 20 (Musik für Tasteninstrumente)

beschlossen. Schon 1922 und 1925 hatte Fellowes auch die bedeutsamen Fantasien für Streicher von Byrd und O. Gibbons herausgegeben. In den Folgejahren widmete er beiden Meistern grundlegende, in wiederholten, vermehrten Neuauflagen erscheinene, Biographien („W. Byrd“, 3. Aufl. 1936; „O. Gibbons“, 2. Aufl. 1951, nur wenige Monate vor Fellowes' Tod erschienen).

Es darf nicht verschwiegen werden, daß die Meinungen über gewisse editionstechnische Grundsätze Fellowes' heute geteilt sind. Insbesondere seine Eingriffe in die Notensubstanz der Byrdschen Virginalmusik, seine einseitige Interpretation der obligaten Verzierungen dieses frühen Instrumentalstils, aber auch die in Revisionsberichten nur ungenügend gerechtfertigten „Ergänzungsstimmen“ in rekonstruierten Vokalwerken der „Tudor composers“ werden von Forschern verurteilt, denen vor allem an einer getreuen Wiedergabe der Originale liegt. Die Debatte über die Zulässigkeit gewisser Fellowesscher Rekonstruktionen wird wohl noch einige Zeit andauern. Sie kann die großartige Leistung des unermüdlichen Forschers niemals verkleinern.

Fellowes hat zeitlebens — trotz seiner Bindung an den geistlichen Beruf — eine entscheidende Rolle im Leben englischer Musikforschung gespielt. Von 1918 an war er Bibliothekar der Musikbibliothek des St. Michael's College, Tenbury, deren über 4000 Bände — gesammelt von Sir Frederick Ouseley — von ihm erstmals katalogisiert und klassifiziert wurden. Die Kataloge der Tenbury-Handschriften sind auch von Fellowes dankenswerterweise veröffentlicht worden (Lyre Bird Press, Paris). Als Geistlichem war Fellowes keine brillante Karriere beschieden. 1900 vertauschte er das Amt des Unter-Kanonikus in der Kathedrale zu Bristol mit der gleichen geistlichen Funktion an der St. Georges' Chapel zu Windsor, ein Posten, den er über 44 Jahre innehatte und der ihn viel mit dem Königshaus in offizielle Verbindung brachte.

Um so reichere akademische Ehren wurden ihm zuteil. Dem Mus. Bac. Oxon. und M. A. Oxon. von 1896 verlieh bereits 1917 die Universität Dublin den Mus. Doc. h. c. Die Universität Oxford folgte mit der Verleihung der gleichen Würde im Jahre 1939. Auch wurde Fellowes zum Hon. Fellow von Oriel College, Oxford, ernannt, an dem er seine ersten Studienjahre verbracht hatte. 1942 wurde er zum Präsidenten der Royal Musical Association ernannt, die 1944 unter seinem Vorsitz erst das Prädikat „royal“ erhielt. Im gleichen Jahre machte ihn der König zum Companion of Honour (C. H.). Unermüdlich für seine geliebte Renaissance-Musik in Wort und Schrift eintretend, hat Fellowes als Gast-Dozent der Universitäten Liverpool und Glasgow wie auch in den USA und in Kanada erfolgreich gewirkt. Zur III. Auflage des „Grove“ hat er über 50 Spezialartikel beige-steuert. Als vorzüglicher Geiger, der als Knabe Josef Joachims Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, hat er bis ins hohe Alter an Konzerten unentgeltlich mitgewirkt. In seiner 1946 unter dem Titel „Memoirs of an Amateur Musician“

erschienenen Selbstbiographie spiegelt sich ein Leben von seltener Vielfalt der Interessen, von erstaunlichster Zähigkeit in der Durchführung weitgesteckter Arbeitspläne, ein Leben, zum besten Teil der zu Unrecht vergessenen Musik der englischen Hochrenaissance gewidmet, aber in selbstloser Begeisterung aufgeschlossen für alles Echte und Wertvolle im weiten Reiche der Tonkunst.

NEUES AUS DER BIOGRAPHISCHEN JOHANN JOSEPH FUX-FORSCHUNG¹

VON ANDREAS LIESS

Weder Ludwig von Koechel², noch die Bemühungen von Guido Adler, Egon Wellesz, Heinrich Rietsch, Joh. Ev. Habert³, auch nicht die steirischen Heimatforscher wie Anton Seydler, Domorganist in Graz um die Jahrhundertwende, dessen Begeisterung für Fux den ersten Anstoß der heimischen Renaissancebewegung gab, haben das Dunkel über Jugend- und Werdenszeit sowie erstes reifes Mannestum des österreichischen Barockmeisters zu lüften vermocht. Bis zum 36. Lebensjahre, wo J. J. Fux erstmalig in den Akten als Organist an der Schottenkirche in Wien genannt wird, fehlte bisher jede Spur. Mit dem Jahre 1698, in dem Fux zum Hofkompositor ernannt wird, stehen wir dann auf festem Boden einer kontinuierlichen Aktenüberlieferung.

Zwei neue Feststellungen haben nun, wenngleich nicht das Geheimnis gelüftet, so doch unstreitig wichtige Anhaltspunkte gegeben, die zumindest Teilverläufe der Jugendzeit schlaglichtartig beleuchten.

1. Anton Kern hat an Hand der Unterlagen der Grazer Universitätsbibliothek festgestellt, daß Fux eine Zeit Schüler der alten Jesuitenuniversität dieser Stadt und Zögling des Ferdinandeums war⁴.

Im ersten Band der Handschrift 58 der genannten Universitätsbibliothek, die die Studentenmatrikel der Universität Graz enthält, befindet sich auf Blatt 160 zum Jahre 1680 beim Jahrgang „ex grammatica“ die Eintragung: „Johannes Fux, Styrus Hirtenfelsensis“. Die feierliche Aufnahme der Studenten fand am 22. Mai dieses Jahres statt.

Einen zweiten Hinweis fand Kern in der Handschrift 486 der gleichen Bibliothek. Hier befinden sich die die Aufnahme der Alumnus von 1588 bis 1684 betreffenden Eintragungen. Blatt 130 gibt die Auskunft:

¹ Eine Ergänzung zu meiner biographischen Studie: „J. J. Fux, ein steirischer Meister des Barock. Nebst einem Verzeichnis neuer Werkfunde, Wien 1947 (Doblinger).

² J. J. Fux, Wien 1872.

³ Einl. der DTÜ I, 1; II, 1; IX, 2; XVIII; XXIII, St. Mw. IV.

⁴ Erstmalige Veröffentlichung: Anton Kern: Ein Rätsel um einen großen Steirer gelöst, Kleine Zeitung Graz Nr. 148 vom 29. 6. 1949. Ich folge dieser eingehenden Darstellung, sowie der freundlich erteilten Auskunft des Verfassers. Ebenso: Anton Kern: J. J. Fux, Neue biographische Forschungen, Musica orans, Graz—Wien III/1950, No. 1 S. 8; Erich Schenk: Ein wichtiger Fund zur Biographie von J. J. Fux, Anz. d. Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 1949, Heft 20, S. 480.

„Joannes Fux, Schüler der Grammatikklasse und Musiker, wurde am gleichen Tage (den 22. Februar 1681) Zögling des Ferdinandeums und erhielt vom Internat seine Betttausstattung“⁵; — das sind Decken, Strohsack, Matratze, vier Leinentücher und ein Kopfpolster.

Leider wird die Freude über diese hochwichtige Entdeckung dadurch getrübt, daß am Rande von späterer Hand die Bemerkung steht: „Pro-fugit clam.“ Wieder sinkt also für uns nach dieser kurzen Erhellung das Dunkel auf den Lebensweg von Fux herab.

Immerhin, wir erfahren, daß Fux im Alter von zwanzig Jahren⁶, im Jahre 1680, in die dritte Klasse des Gymnasiums, in den Jahrgang der Grammatiker, an der Grazer Universität aufgenommen wurde. Fux mußte daher vorher, wahrscheinlich also in seiner oststeirischen Heimat, Lateinunterricht genossen haben, denn in dieser Grammatikklasse wurde nach der Studienordnung der Jesuiten Cäsar und Cicero gelesen.

Als auf ein Bedeutsames weist Kern darauf hin, daß in Hs. 486 bei Fux keine Eintragung beigefügt ist betr. des Kostgeldes und des Zahlers des Kostgeldes, bzw. privater Stiftungen, auf Grund von deren Zinsen-ertrag den Zöglingen die Unterhaltskosten gewährt wurden. Dies ist sonst immer der Fall und nur bei kaiserlichen Stipendiaten fehlen diese üblichen Bemerkungen, die ebenso auch die evtl. zur Aufnahme empfehlenden höheren Persönlichkeiten nennen.

Fux scheint also ohne Fürsprache und Empfehlung aufgenommen worden zu sein. Und dies, wie das Fehlen aller Bemerkungen, deutet offensichtlich darauf hin, daß auch er kaiserlicher Stipendiat war. Unzweifelhaft können wir in dieser Aufnahme im Ferdinandeum wie im ganzen Grazer Studien-Aufenthalt mit eine Bestätigung des bekannten Fux-Wortes aus der Widmung des „Gradus ad Parnassum“ an Kaiser Karl VI. erblicken: „Hoc opusculum . . . Tuum est origine, quia Inclytorum Antecessorum Tuorum sub Auspiciis Musica mea initium sumpsit et incrementum traxit.“

Aus der Bemerkung „musicus“ bei der Eintragung in Handschrift 486 ist ebenso zu ersehen, daß der junge Fux bereits einige Musikausbildung genossen haben muß. Sie wurde am Ferdinandeum pflichtmäßig gepflegt, taten die Alumen doch in der Hofkirche musikalischen Dienst, wie ja der musikalische Auftrieb im Kreise der Jesuitenerziehung im Zeitalter des Barock eine bekannte Tatsache ist.

Wann Fux entflo, ist ungewiß. „Wie lange er an der Grazer Universität studierte, läßt sich nicht feststellen; meine Nachforschungen darüber haben zu keinem Ergebnis geführt“ (Kern)². Schenk bemerkt^{6a}, daß die

⁵ „Joannes Fux, eadem die, Grammatista, Musicus, Alumnus Ferdinandeum habet lectisternia domus.“

⁶ Das Geburtsjahr 1660 wurde nach den späteren Aktenhinweisen insbes. des Trauscheines sowie des eigenhändig geschriebenen Testamentes rekonstruiert, da 1662 die Bücher der Pfarre von St. Marein, zu der Hirtenfeld in der Oststeiermark gehörte, einer Feuersbrunst zum Opfer fielen.

a. a. O. nach Max Wittwer: Die Musikpflege im Jesuitenorden unter bes. Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge, Diss. Greifswald 1934, S. 46.

Seminaristen seit 1642 auf drei Jahre für das Ferdinandeum verpflichtet wurden, die Flucht also vor 1684 erfolgt sein müsse. Ging Fux dann nach Italien als freier Scholar, was wohl mit Sicherheit anzunehmen ist? Oder wie lagen die Dinge? — Ein wichtigstes Dezennium bis zu seinem Auftauchen in Wien bleibt jedenfalls erneut unaufgeklärt.

2. Den zweiten Hinweis, der die Jugendzeit betrifft, fand ich bei der Durchforschung der Zeitliteratur von Fux. Er steht, ein indirekter Hinweis gewiß, in Joh. Adolf Scheibes „Kritischem Musikus“. Als ein zeitgenössischer scheint er aber doch Gewicht zu haben und er erweist u. a., daß die kaiserliche Protektion schon viel früher eingesetzt haben dürfte als mit der Aufnahme in das Grazer Internat; ja er dürfte erweisen, warum diese Aufnahme erfolgte.

Ich muß zum vollen Verständnis das ganze Stück aus dem Scheibeschen Werk⁷ hier wiedergeben, da sonst der Kern der in ihm enthaltenen Andeutung nicht klar zutage tritt.

Im 59. Stück über „Moralische Betrachtung des Ansehens“ und „Erzählung einer Begebenheit, das Vorurtheil des Ansehens betreffend“ legt Scheibe (S. 544 ff.) dar, wie schädlich das Vorurteil sei, das allenthalben durch Ansehen einer Person und der durch sie ausgesprochenen Meinung wie ihrer Nachbetung bedingt sei. Er zeigt allgemein diese Vorurteile auf musikalischem Gebiete auf und bekämpft vor allem — aktuelles Thema seiner Zeit — die Meinung, daß, wie weite Kreise behaupten, nur italienische Musik vollkommen und schön sei. Und hier fährt er fort, in die echt barock stilisierte Erzählung einleitend:

„Mein alter griechischer Scribent... bemerket schon zu seiner Zeit an den Griechen auch dieses Vorurtheil. Und nachdem er endlich auch von der Musik gehandelt hat, so beschließet er seine Betrachtung mit einer merkwürdigen Geschichte, welche ihrer Seltenheit wegen, wohl verdient, daß ich sie meinen Lesern allhier mittheile. Sie kömmt in vielen Stücken mit den Umständen unserer Zeiten sehr genau überein; und ich glaube, man wird sie nicht ohne Nutzen lesen können, zumahl da einige Umstände darinnen vorkommen, die mit den ersten Begebenheiten des ehemaligen kayserlichen Obercapellmeisters, eines berühmten Fuxens, einige Ähnlichkeit zu haben scheinen⁸. Hier ist sie:

„Es herrschte einmals in Thracien ein berühmter König, welcher, außer den Vorzügen der Tapferkeit, die Kunst wohl zu regieren, und seine Unterthanen glücklich zu machen, vollkommen verstund. Er war großmüthig, gnädig und überdies ein Freund der Musen. Man erzählet von ihm, Minerva habe ihn lange Zeit selbst unterwiesen, und Apollo habe ihm die Kunst, die Leyer und die Flöte zierlich zu spielen, gelehret. Dieser große König war nun also auch ein großer Kenner und Liebhaber der Musik. Er sang, er spielte, und dichtete sogar selbst Lieder. Seinem Beyspiele folgten auch alle seine Unterthanen.

⁷ Nach der Ausgabe 2/1745.

⁸ Von mir gesperrt.

Sie bemühten sich um die Wette, durch ihre Liebe zur Musik ihre Liebe zur Tugend, zu den Wissenschaften, und ihre Treue gegen ihren König zu beweisen.“

„An seinem Hofe befanden sich verschiedene Sänger und Spielleute. Die meisten dichteten selbst Lieder zum Lobe der Götter und Helden. Der König ertheilte ihnen nicht nur große Besoldungen; sondern er beschenkte sie auch noch besonders, wenn sie etwa ihre Geschicklichkeit auf eine neue Art bewiesen. Insonderheit aber hatte er allen seinen Sängern und Spielleuten einen Mann zum obersten Aufseher vorgesetzt, der sie alle durch seine Verdienste übertraf; und dieser mußte an öffentlichen Festtagen neue Lobgesänge dichten, die Musikanten ordnen, und auch andere in der Musik unterweisen. Es dauerte aber nicht gar lange; so starb dieser Oberaufseher der Musik, und der König, der ganze Hof und alle Musikanten des Königs wurden dadurch in das größte Leidwesen gesetzt.“

„Man wußte nicht so gleich, diese wichtige Stelle wieder zu besetzen, ungeachtet man sich auf das stärkste bemühte, einen Mann ausfindig zu machen, der dem Verstorbenen an Verdiensten gleich käme. Griechenland war schon damals vor andern Ländern in der Musik berühmt; und alle hielten gänzlich davor, der König würde ohne Zweifel zu dieser Stelle einen gewissen berühmten Sänger und Cytharisten ausgeben. Daß aber die Musikanten, und überhaupt der größte Theil der Hofleute am meisten auf einen Griechen bedacht waren, entstand daher, weil die meisten Sänger und Spielleute des Königes, geborene Griechen berufen, den man zu seiner Zeit für den trefflichsten Dichter, Griechen waren.“

„Indem dieses an dem Hofe vorgieng, eräugnete sich folgender merkwürdiger Zufall. Der König verirrete sich auf der Jagd, und kam unvermutheter Weise in eine ungebähnte Einöde, welche sich bis an die daciischen Grenzen erstreckte. Er hatte nur einen getreuen Bedienten bey sich, der ihm gefolget war. Endlich, nachdem sie lange herum geirret waren, erblickten sie in einer anmuthigen Gegend eine schlichte Schäferhütte. Als sie sich derselben näherten, vernahmen sie eine vortreffliche Stimme, welche zum Lob der Götter ein herrliches Gedicht absang. Eine Leyer begleitete auf angenehme und künstliche Art die reizenden Töne des Sängers. Der König ward, durch diese Begebenheit außer sich selbst gesetzt, und das Lied, die Stimme und die Leyer bezauberten das Gemüthe dieses Helden gleich stark.“

„Unter dieser Verwunderung stieg er vom Pferde und eilte nebst seinem getreuen Diener in die Schäferhütte. Allhier erblickte er einen jungen und wohlgestalteten Schäfer; und dieser war der so geschickte Sänger und Spielmann. Der König umarmte ihn auf das liebeichste, und redete ihn zugleich mit diesen Worten an: „Du, wer du auch seyst, ein Gott, oder ein Mensch, begehre von mir, was du willst; der König aus Thracien wird dir nichts abschlagen. Deine Geschicklichkeit in der Musik ist der größten Belohnung würdig.“ — „O König!“, erwiderte der junge Schäfer, „ich bin nur ein schlechter daciischer Schäfer, und ich verdiene keineswegs die Gnade meines so großen Fürsten.“ — „Nein, mein Freund“, versetzte der König, „deine Tugend verehere ich, und deine Geschicklichkeit will ich belohnen. Ich ernenne dich hiermit zum Oberaufseher über die Sänger und Spielleute an meinem Hof.““

„Der junge Schäfer war über diese Gnade des Königes nicht wenig bestürzt, und er gab endlich dem großmüthigen Begehren dieses Monarchen nach. Er bat sich aber noch eine kleine Zeit aus, um seinen Verwandten sein Glück bekannt zu machen, und um Abschied von ihnen zu nehmen, und versprach

in kurzem bey Hofe zu erscheinen. Der König blieb einen ganzen Tag in der Hütte, und der junge Schäfer mußte ihn mehr als einmal mit seiner Stimme und mit seinem Saitenspiele ergötzen. Dieser neue Oberaufseher der königlichen Musik, dichtete endlich ein ganz neues Lied, und nachdem er demselben eine treffliche Weise gegeben, nahm es der König des andern Tages bey seiner Rückreise zu sich.“

„Durch Hülfe eines Wegweisers, den ihm der junge Schäfer mit gegeben hatte, erreichte der König die Hauptstadt gar bald. Er ließ sogleich seine Musikanten zusammen kommen, und befahl ihnen, das mitgebrachte Lied abzusingen. Weil er aber dabey entdeckte, daß es ein dacischer Schäfer verfertigt habe, so war es sogleich von allen Sängern und Spielleuten so wohl, als von den meisten Hofleuten, verachtet und verworfen. Der König erkannte gar bald, daß solches theils aus Neid, theils auch, und zwar vornehmlich aus dem Vorurtheile, das sie alle von der Trefflichkeit der griechischen Musik hatten, geschah. Er gedachte sie also zu beschämen, und ihm fiel etwas bey, wodurch er, seinen Vorsatz zu erreichen, glaubte.“

„Er fertigte insgeheim denjenigen getreuen Diener ab, welcher ihm zuvor bis an die dacischen Gränzen gefolget war; er gab ihm den Befehl, ein ganz neues Lied von dem jungen Schäfer mitzubringen. Dieser Abgeschickte beschleunigte seine Reise, und kam gar bald mit einem vortrefflichen Liede zurück. Der König nahm es zu sich, und in etlichen Tagen, als eben ein großer Festtag des Apollo einfiel, gab er dieses neue Lied seinen Musikanten, mit dem Vermelden, er habe solches aus Griechenland von einem berühmten Dichter und Sänger erhalten. Man sang das Lied ab. Es erhielt einen allgemeinen Beyfall. Und niemals hatte man ein herrlicheres Gedicht und eine angenehmere Musik gesehen und gehört:

„Nun, meine Freunde!“, redete endlich der König, „was verdient dieser sinnreiche Dichter, und dieser geschickte Musikant?“ — „O König“, schryen sie alle einmüthig: „er verdient Dein Freund, und der Oberaufseher über alle Deine Musikanten zu sein.“ — „Euer Ausspruch soll erfüllet werden“, erwiederte der König. „Dieser weise Musikant ist der dacische Schäfer. Ich ertheile ihm die Belohnung, die ihr ihm selbst zuerkannt habt.“ Diese Rede des Königs machte sie alle bestürzt. Sie schämten sich ihres Fehlers. Sie erkannten das Unrecht, das sie zuvor dem jungen Schäfer erwiesen hatten, und das aus dem Vorurtheile des Ansehens entstanden war.“

„Kurz darauf, erschien auch der Schäfer bey Hofe, und nahm Besitz von seiner Stelle, die er so rümlich erhalten hatte. Seine Tugend und seine Klugheit erwarben ihm die Freundschaft des ganzen Hofes; und seine Feinde selbst konnten ihn nicht hassen, ohne ihn zugleich zu bewundern.“

Soweit Scheibe. Aus der Verbindung dieser barocken Phantasiegeschichte (die deutlichst die Gleichsetzung von „Griechenland“ mit Italien als Musikland der damaligen Zeit erkennen läßt) mit der Anspielung auf Fux, auf „erste Begebenheiten des ehemaligen Kayserlichen Oberkapellmeisters“ sind meines Erachtens bei Herauswicklung des Kernes drei Hauptpunkte in Bezug auf Fux' Leben festzustellen:

1. Es muß zu Fux' Lebzeiten — Mattheson hatte er ja seine Biographie versagt — die Fama umgegangen und also auch Scheibe bekannt gewesen sein, daß die Karriere des Komponisten unter recht eigenartigen Um-

ständen begann. Ohne einen großen Glücksfall, den wir am besten mit dem Begriff einer „Filmentdeckung“ kennzeichnen könnten, ist es für uns heute unverständlich, wie dieser Bauernjunge aus entlegenster Gegend, der zudem als Ältester den Hof übernehmen sollte, eine solche Aufstiegsmöglichkeit fand und später vom Kaiser über alle Instanzen hinweg zum Hofkompositor bestellt wurde.

2. Schreiten wir von dem über die neu aufgefundene Bemerkung der Grazer Handschrift 486 oben Gesagten rückwärts, nach dem Fux kaiserlicher Stipendiat gewesen sein muß, so könnten wir zur berechtigten Annahme neigen, daß kaiserliches Interesse und kaiserliche Gnade bereits seit einer früheren Begegnung auf dem jungen Musiker ruhten. Entschließen wir uns, die Scheibesche Darstellung der Begegnung wörtlich zu akzeptieren (welche Konsequenz wir nicht einmal zu ziehen brauchen), oder aber auch nur dieses Faktum einer merkwürdigen Begegnung überhaupt in den Jahren vor der Aufnahme von Fux an der hohen Schule in Graz — notwendigerweise, wie mir scheint — in Rechnung zu setzen, so gibt die Feststellung einen Anhalt, daß Kaiser Leopold I. am 11. Oktober 1673 in Graz weilte⁹. Hier, im näheren oder ferneren Umkreise dieses Grazer Kaiserbesuches, müßte diese folgenreiche Begegnung des Dreizehnjährigen stattgefunden haben. Wie dem nun im einzelnen sei: die von Scheibe uns zugetragene Fama, zusammen mit dem Ergebnis der neuen Grazer Auffindung, erhärtet die These einer wunderbaren Entdeckung des Fuxschen Talentes und einer sich daraus ergebenden kaiserlichen Förderung in frühester Jugendzeit zum Grade hoher Wahrscheinlichkeit. Und das Fuxwort aus dem „Gradus“ legt zugleich sein ganzes Gewicht mit in die Schale.

3. Die Tendenz der Scheibeschen Erzählung liegt, auf das Vorurteil des Ansehens zielend, in dem Widerstand der Musikpartei der Griechen — also ins Zeitgenössisch-Barocke übersetzt: der Italiener bei Hofe — gegen alles Nicht-Italienische, Einheimische. Wie hierin die Fuxschen Erfahrungen in Wien bei seinem Aufstiege und vor allem an der Schwelle seiner Ernennung zum Hofkompositor lagen, darüber haben wir keine lebendigen direkten Zeugnisse. Scheibes Erzählung und Hinweis vermag uns wohl auch hier ein indirektes zu bedeuten, muß man doch annehmen, daß die Hauptidee dieser Erzählung in ihrem Kern nicht minder auf Fux zu beziehen ist.

Auffallend ist jedenfalls, daß der Kaiser die Ernennung im Jahre 1698 aus eigenem Machtspruch, proprio motu, ohne vorher die Meinung des Hofkapellmeisters und des Obersthofmeisters zu vernehmen, vollzog. Köchel interpretiert diese Tat mit dem Satz¹⁰: „so gibt die Berufung eines deutschen Talentes in der mächtigen Strömung der italienischen Musik der Unbefangenheit des Urteils des Kaisers ein voll-

⁹ J. B. Winklern: Chronologische Geschichte des Herzogtums Steiermark, Graz 1820, S. 180; freundl. Auskunft von Prof. F. Schütz am Joanneum in Graz.

¹⁰ L. von Koehel, J. J. Fux, Wien 1872, S. 48.

giltiges Zeugnis.“ — Aber sollte dieser Akt nicht geradezu als ein „Machtspruch“ gegen die Italienerpartei gedeutet werden? — Fux schreibt in einer Eingabe vom 6. März 1721, daß er die Gnade habe, bereits „in das sechszwanzigste (!) Jahr zu dienen“¹¹. Man kann nicht annehmen, daß diese in Buchstaben ausgeschriebene Zeitangabe ein Versehen oder ein Schreibfehler sei. Ihr zufolge müßte also eine — wenn auch nicht offizielle — Dienstleistung seit 1695 oder 1696 bestanden haben. Erwägen wir nun das mit dem Vorstehenden gewonnene Fundament der auf Fux seit Jugendzeit fallenden kaiserlichen Gnade, die er sich wohl auch durch das „profugit clam“ letztlich nicht verscherzt hat, so wird man den Eindruck nicht los, daß die Anstellung bei den Schotten als Organist gleichsam eine Verlegenheits- und Anwartstellung auf den Dienst bei Hofe gewesen sei, daß vielleicht Mangel an Vakanz wie aber auch eben und besonders Widerstand der italienischen Hof- und Musikpartei dem Kaiser gewisse Hemmnisse auferlegten, die er dann im Jahre 1698 durch Machtspruch brach.

DAS LOCHAMER LIEDERBUCH IN DER BEARBEITUNG DER ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF

VON KARL GUSTAV FELLERER

Nicht nur als Dichterin, auch als Malerin und Musikerin hat sich Annette von Droste-Hülshoff (1797—1848) betätigt¹. Sie musizierte viel im Haus und im Freundeskreis. Gesang und Klavierspiel gehörten zu ihren täglichen Übungen². Ihre Schriften und Dichtungen verraten ihr großes Interesse und feinsinniges Verständnis für die Musik, die in ihrer Familie sehr gepflegt wurde³. Ihr Onkel Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff war ein Komponist von Bedeutung⁴. Seine Generalbaß- und Musiklehre bildete die Grundlage ihrer kompositorischen Studien⁵. Von ihren Liedern hat ihr Freund Prof. Schlüter eine Ausgabe veranstaltet, die Kompositionen eigener und fremder Gedichte, sowie einige musikalische Neufassungen altdeutscher Lieder enthält⁶. Mehrere Entwürfe

¹¹ *ibid.* S. 301.

¹ K. Schulte-Kemminghausen, Annette von Droste-Hülshoff, 1939, 20 f. — A. Arens, Drostes Lieder und Kompositionen in: *Der Gral* VIII, 1915. — J. Blaschke, Annette von Droste-Hülshoff und ihre Beziehungen zur Musik in: *Neue Musikzeitung*, 23. Jg. 1902, Nr. 6.

² In der Zeit ihres Bruches mit Heinrich Straube 1820 trat die Musik in den Vordergrund ihres Schaffens.

³ Ihr Vater Klemens August II. (1760—1826) war ein guter Musiker, der sich auch als Komponist betätigte. Schulte-Kemminghausen, *Die Briefe der Annette von Droste-Hülshoff, Gesamtausgabe*, 1944 Bd. I, 67.

⁴ K. G. Fellerer, Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff in: *Jahrbuch der Annette von Droste-Gesellschaft* 1950, 324 ff. Ders. in *Archiv für Musikforschung* 1937, 160 ff.

⁵ Sie erhielt das Werk 1821 von Max v. Droste (*Briefe G. A. I*, 64, I, 66) und ließ es sich, als sie 1825 in Köln weilte, nachsenden (*Briefe G. A. I*, 70).

⁶ Münster, Verlag Adolph Russell. Die Ausgabe enthält 27 Lieder: 8 eigene Dichtungen, 5 Dichtungen von Goethe, 1 von Byron, 1 von Brentano, 3 aus der Liedsammlung von Harnisch, 3 von Regnard-Lechner.

und Kompositionen haben sich handschriftlich im Nachlaß der Dichterin erhalten. Darunter findet sich eine Reinschrift „altdeutscher Lieder“, die vollständige Bearbeitung des Lochamer Liederbuchs. Sie schrieb das Werk für ihren Schwager Joseph von Laßberg und widmete es ihm zum Namenstag am 19. März 1836.

Seit durch Ch. T. von Murr 1811 auf das Lochamer Liederbuch aufmerksam gemacht wurde⁷, blieb das Interesse an ihm wach. Einzelne Lieder wurden veröffentlicht und als Klavier- oder Chorlieder bearbeitet, doch scheint Annettes Bearbeitung die erste vollständige Bearbeitung des Buches zu sein. Die Hs. befand sich im Besitz J. N. Forkels, der jedoch 1818 starb, ohne sich mit ihr eingehender befaßt zu haben. Seine Erben überließen sie im folgenden Jahr dem preußischen Kriegsrat Kretschmer, dem begeisterten Volksliedsammler⁸, der 1822 im „Literarischen Conversationsblatt“⁹ eine kurze, allerdings wenig stichhaltige Mitteilung über die Hs. veröffentlichte¹⁰. Als Probe zu seiner Mitteilung gab er, mit zahlreichen Übertragungsfehlern durchsetzt, die Lieder: „Kan ich nit über werden“ (21), „Ich sah ein pild“ (22), „Frau hör und merk“ (19) und „Sollt mich nit pilleich“ (33). Zwei Jahre später 1824 veröffentlichte F. Stöpel in der Cäcilia¹¹ die Melodie „Ich spring an diesem Ringe“ mit Klavierbegleitung¹². 1826 brachte C. J. A. Hoffmann in Breslau die Lieder „Unmut hat mich beladen“ (38), „Ich fahr dahin“ (8), „Almechtiger got“ (34) und „Der summer“ (41) als „Vier Lieder der Minne aus den Zeiten der Minnesänger für vier Männerstimmen bearbeitet“ heraus. Nach der Vorrede erhielt er die Lieder von Prof. Büsching, dessen Abschrift auch die Quelle für die Veröffentlichung Stöpels war¹³. Im gleichen Jahr wurde Kretschmers 1822 veröffentlichte Mitteilung in „Minerva“¹⁴ durch eine freie Bearbeitung des Lieds „Frau hör“ (19) mit Klavierbegleitung abgedruckt¹⁵. Als er 1828

⁷ Er teilte am 26. Februar 1811 J. N. Forkel die Erwerbung des Lochamer Liederbuchs als „eines der curieusesten Manuscripte des XV. Jahrhunderts“ mit. F. W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann in: F. Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, 2. Bd. 1867, 1 f.

⁸ Er veröffentlichte auch „Ideen zu einer Theorie der Musik“.

⁹ Nr. 35, Leipzig, Brockhaus.

¹⁰ In seiner 1840 mit Maßmann, Zuccalmaglio u. a. herausgegebenen Volksliedsammlung hat er die Hs. noch nicht ausgewertet. Das Werk begann bereits 1838 gleichzeitig mit Erk und Irmers „Deutsche Volkslieder“ zu erscheinen. Nach Kretschmers Tod 1839 setzte Zuccalmaglio das Werk in Verbindung mit E. Baumstark fort und ließ den 2. Teil 1840 erscheinen. M. Friedländer, Zuccalmaglio und das Volkslied in: Jahrb. Peters 1918; W. Wiora, Das echte Volkslied, 1950, 7.

¹¹ Mainz, Schott, 1. Jahrg. S. 163.

¹² In seiner Bemerkung zu dem Lied gibt er als Quelle einen „Codex, der in den Jahren 1452–60 geschrieben worden ist“ an und sagt: „Die wahrscheinlich noch folgenden Textstrophen fehlen in dem Codex“, während das Lochamer Liederbuch S. 41 (Facsimileausgabe von K. Ameln) sechs Strophen bringt.

¹³ Arnold, a. a. O. S. 3.

¹⁴ Frankfurt 1826.

¹⁵ Kretschmers fehlerhafte Ausführungen wurden durch Maßmann und Docen in der Münchener Allgemeinen Musikzeitung 1827 Nr. 6 und 7 berichtigt. Sie boten in Facsimile die Lieder „Möcht ich dein begeren“ (16), „Frau hör“ (19), „Der summer“ (41), sowie den vollständigen Text des „Möcht ich dein begeren“ (16). Maßmann hatte das ganze Ms. facsimilieren lassen. Arnold, a. a. O. S. 4.

in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung die Mensurallehre des 2. Teils der Hs. veröffentlichte, war Kretschmer nicht mehr im Besitz der Hs., die an Zeisberg in Wernigerode übergegangen war und nach dessen Tod (1850) von der Bibliothek Wernigerode 1858 erworben wurde¹⁶.

Annette, die durch Laßberg, die Brüder Grimm, A. von Haxthausen¹⁷ die stärksten Bindungen zur Volksliedforschung hatte, folgte einer Übertragung des Lochamer Liederbuchs von Maßmann im Besitz Laßbergs. Im Mai 1836 schreibt sie der Schwester, „Mama hat Laßberg etwas wegen der Lieder von Maßmann gefragt“, um die Arbeit zu beenden¹⁸. Einzelne Lieder, die von Regnart, Lechner und Harnisch veröffentlicht waren, hatte sie nach diesen Quellen bereits früher als Klavierlieder bearbeitet¹⁹. In mehreren Aufzeichnungen Annettes sind die Liedbearbeitungen Annettes überliefert, bis sie diese in der Laßberg gewidmeten Reinschrift in der Reihenfolge des Lochamer Liederbuchs zusammenfaßte. Von den Melodien der Hs. des Lochamer Liederbuchs fehlen in Annettes Bearbeitung:

- S. 10 der Hs. die vollständige untextierte Melodie (Arnold Nr. 10, S. 106);
- S. 13 „Dein alleyn was ich ein zeyt“ (Arnold Nr. 14, S. 111);
- S. 29 „Verslossen jn das hercze mein“, nur Text ohne Melodie (Arnold Nr. 30, S. 135);
- S. 30 „Laß fraw mein laid erparmen dich“ (Arnold Nr. 32, S. 137);
- S. 33 „Verlangen thut mich krencken“ (Arnold Nr. 35, S. 140);
- S. 89 „Czart lip wie süsz dein anfanck ist“ (Arnold Nr. 44, S. 153);
- S. 91 „Es fur ein paur gen holcz“, fragmentarisch überliefert (Arnold Nr. 45, S. 154).

Ebenso fehlen die lateinischen Gesänge:

- S. 44 der Hs. „Ave dulce instrumentum“ (Arnold Nr. I, S. 155);
- S. 44 „Vale cibus salutaris“ (Arnold Nr. II, S. 156);
- S. 45 „Virginalis flos vernalis“ (Arnold Nr. III, S. 157).

¹⁶ Im 16. Jh. befand sich die Hs. im Besitz von Johann Ott in Nürnberg. Arnold, a. a. O. S. 7 f. Beschreibung des Codex Zb. 14 der fürstl. Stolberschen Bibliothek in Wernigerode im Facsimiledruck von K. Ameln 1925, Nachwort S. 1 ff. und Arnold a. a. O. S. 9 ff. Zur Herkunft der Hs. aus Nürnberg vgl. O. Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Lieds. III. in: Arch. f. Mw. V, 1923, S. 316 ff.; H. Bessler, Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg in: Die Musikforschung I, 1948, S. 220 ff.; H. Löwenstein, Philologisches zum Lochheimer Liederbuch in: ZfMw. XIV, 1931/32, S. 317 ff.; G. Lehmann, Neue Beiträge zur Erforschung des Lochamer Liederbuchs in: Arch. f. Musikforschung V, 1940, S. 1 ff. Vgl. auch O. Kade, Berichtigungen zum Locheimer Liederbuch in: Monatsschr. f. Musikgesch. IV, 1872. W. Salmen, Das Lochamer Liederbuch, 1951.

¹⁷ 1844 berichtet Annette an August v. Haxthausen von Volksliedern, die sie von Prof. Eitmüller in Zürich erhalten hat. Briefe G. A. II, 325. Sie sandte ihm auch Volkslieder, die sie selbst aufgenommen hat. Briefe G. A. I, 262, I, 426, I, 443.

¹⁸ Briefe G. A. I, 172 f: Sie konnte anscheinend die Lieder nicht vollständig bis zum Namenstag fertigstellen, vermutet aber, „es könne Laßberg vielleicht Freude machen, wenn ich die Lieder jetzt fertig schrieb, daß alles in Ordnung wäre, wenn er käme“, sonst glaubte sie, „daß ich die wenigen noch übrigen Lieder auch nach seiner Zurückkunft noch so geschwind fertig machen werde, daß das Klavier auf doch nur wenige Tage über den Monatstermin zurückgeschickt werden kann“.

¹⁹ „Gott grüß mir“ (Lechner 1588), „Ich hab vermeint“, „Daß ihr euch gegen mir“ (Regnart); „Mein Freud wollt ich“, „Sie thut mir wohl gefallen“, „Ich spring in diesem Ringe“, „All mein Gedanken“ (O. S. Harnisch).

Die Bearbeitung Annettes bringt die Lieder in folgender, der Vorlage entsprechender Ordnung:

| | Reinschrift | Cod. | Ausgabe | |
|--|-------------|-------------|---------|---------|
| | Annette | Wernigerode | Nr. | Arnold |
| | Seite | Seite | | Seite |
| 1 Mein Mut ist mir wetrübet gar | 1 r, v | 1 | 1 | 91 |
| 2 Trallala Wach auf mein Hort | 2 r, v | 2 | 2 | 94 |
| 3 Komm mir ein Trost | 3 r, v | 2 | 3 | 95 |
| 4 Mein Herz in hohen Freuden | 4 r, v | 4 | 4 | 97 |
| 5 Elend dw hast umbfangen mich | 5 r, v | 5 | 5 | 97 |
| 6 Der wint(er) will hinwei(c)hen | 6 r, v | 6 | 6 | 98 |
| 7 Mein frewd möcht ich wol meren | 7 r, v | 8 | 7 | 101 |
| 8 Ich var dahin, wenn es muß sein | 8 r, v | 9 | 8 | 103 |
| 9 Ich het mir auserkoren | 9 r, v | 10 | 9 | 104 |
| 10 Ach meiden dw vil sere pein | 10 r, v | 11 | 11 | 107 |
| 11 Mein herz das ist bekümmert sere | 11 r, v | 12 | 12 | 108 |
| 12 Von meyden pin ich dick weraubt | 12 r, v | 13 | 13 | 110 |
| 13 Des Klaffers neyden tut mich meyden | 13 r, v | 14/18 | 15 | 112/113 |
| 14 Möcht ich dein wegeren | 14 r, v | 14 | 16 | 116 |
| 15 Der wallt hat sich entlawbet | 15 r, v | 16 | 17 | 118 |
| 16 Ein vroulen edel von nature | 16 r, v | 20 | 18 | 121 |
| 17 fraw hör und merck | 17 r, v | 21 | 19 | 122 |
| 18 Kann ich nit vberwerden | 18 r, v | 22 | 21 | 124 |
| 19 Ich sach ein pild | 19 r | 24 | 22 | 126 |
| 20 Myniglich zartlich gezyret | 20 r | 24 | 23 | 127 |
| 21 Ich pin pey ir | 21 r, v | 22 | 20 | 123 |
| 22 Was ich begynne | 22 r, v | 25 | 24 | 128 |
| 23 Mein herz hat lange zeyt gewellt | 23 r, v | 26 | 25 | 129 |
| 24 Ach got was meyden tut | 24 r, v | 26 | 26 | 130 |
| 25 Wolhyn es muß geschaiden seyn | 25 r, v | 27 | 27 | 131 |
| 26 Mir ist mein pferd vernagellt gar | 26 r, v | 28 | 28 | 133 |
| 27 Ein gut seliges jar | 27 r, v | 29 | 29 | 134 |
| 28 mit ganzem willen wünsch ich dir | 28 r, v | 30 | 31 | 136 |
| 29 sollt mich nit pilleich wunder han | 29 r, v | 31 | 33 | 138 |
| 30 Almechtiger got | 30 r, v | 32 | 34 | 139 |
| 31 Mein herz das ist vewundet | 31 r, v | 34 | 36 | 141 |
| 32 Mein herz jn freuden erquicket | 32 r, v | 35 | 37 | 143 |
| 33 Vnmut hat mir beladen | 33 r, v | 36 | 38 | 144 |
| 34 All mein gedanken dy ich hab | 34 r, v | 37 | 39 | 145 |
| 35 Mein trawt geselle | 35 r, v | 38 | 40 | 147 |
| 36 Der Summer (ohne Text) | 36 r, v | 40 | 41 | 149 |
| 37 Ich spring an disem ringe | 37 r, v | 41 | 42 | 150 |
| 38 Mocht gedenken bringen mich dohin | 38 r | 42 | 43 | 151 |

Das Lied Nr. 7 (Ausgabe Schlüter Nr. 5) wurde von Annette nach einer Vorlage von Harnisch, die auch ihrer Bearbeitung des Lieds Nr. 37 (Schlüter Nr. 21), Nr. 34 und „Sie tut mir wohl gefallen“ (Schlüter Nr. 9) zugrunde liegt, gestaltet. Die beiden in Schlüters Ausgabe aufgenommenen Lieder des Lochamer Liederbuchs sind nicht in die der Reinschrift

Annettes von 1836 zugrunde liegende Bleistiftskizze aufgenommen. Sie hat sie aus ihrer früheren Bearbeitung der Harnisch-Lieder übernommen und in die Reihenfolge des Lochamer Liederbuchs eingefügt²⁰. Während sich Annette im Text streng an die originale Fassung hält und weder in der alten Schreibweise noch in den Worten größere Angleichungen an den Sprachgebrauch ihrer Zeit wagt, sind Melodie und Klavierbegleitung modernisiert. Textliche Änderungen beschränken sich auf Notwendigkeiten der Textunterlegung der Melodie. Die metrische Gliederung entspricht der Ordnung der um die Wende des 18./19. Jhs. üblichen Liedgestaltung. Ihr wird die Melodie ebenso meist mit Gewalt zurechtgemacht, wie den Schwerpunkten der Dur-Moll-Tonalität, die von einer vielfach unbeholfenen und steifen Begleitung unterstrichen wird. Diese Freiheit der Melodiegestaltung läßt oft die originale Fassung kaum erkennen und die Lieder als freie Neukompositionen erscheinen. Melodische und rhythmische Umspielungen der Originalmelodie gestalten die Melodie ebenso neu wie selbständige Melodieführungen. Während einzelne Abschnitte notengetreu, wenn auch rhythmisch verändert erscheinen, sind andere frei von engeren Bindungen an die Vorlage. Wie weit Annette in der selbständigen Bearbeitung der Melodie geht, zeigt das Lied „Wohin es muß geschieden sein“ (25).

Wol - hyn wol - hyn es mueß geschaiden seyn zart frew - lein
vein wol von der gna - den dein gieb vrlaubes ist zeit — ich bsorg der klaffer
neid dein stolzer leib er - frew-et mich wo ich zu lan - de ker

Diese freie Gestaltung des Lieds zeigt eine Nachkomposition unter gelegentlicher Verwendung von Motiven des Originals, ist jedoch in Tonart und Aufbau neu. In anderen Liedern ist die Bindung an das Original stärker. z. B.

Ich spring an di - sem rin - ge des pe - sten so ich kan } Ich
von hübschen frewleín ín - gen als ichs ge - le - ret han } Ich
raidt durch fremde lan - de da sach ich mancher han - de da ich die frewleín fand

Die erste Zeile ist hier rhythmisch verändert, aber notengetreu übernommen. Die melodische Linie des 2. Teils ist erhalten, nur etwas ver-

²⁰ Die in der Bleistiftskizze fehlenden Lieder finden sich in ihren Manuskripten: „Mein Freud möcht ich wohl mehrn“ (7) [Ausgabe Schlüter Nr. 5] in Ms. autogr. B 179/9; V 18/4; R 1; M 2; MV 21/2; MV 1/12; MV 17/2. — „All mein gedenken“ (34) in Ms. autogr. B 179/14; MV 21/3. — „Ich spring an diesem Ringe“ (37) in Ms. autogr. B 179/13; MV 21/1; Ausgabe Schlüter Nr. 21. — „Mein traut Geselle“ (35) fehlt in den vorhandenen Hss.

ziert. Jedenfalls zeigt die Bearbeitung Annettes die selbständige, von der Liedauffassung ihrer Zeit bestimmte Nachschöpfung. Auch wo sie frei verfährt, ist in manchen Motiven die Grundlage des Originals sichtbar, doch wird es nach zeitbedingten Auffassungen neu gestaltet. So ist Annettes Bearbeitung des Lochamer Liederbuchs ein Zeichen für die Volksliedauffassung ihrer Zeit, die neben den zahlreichen Volksliedbearbeitungen ihrer Zeitgenossen steht²¹. Daß sie aber 1836 das Lochamer Liederbuch in seiner Gesamtheit in dieser Gestaltung schrieb, ist für die ernste Beschäftigung der Dichterin mit dem Volkslied nach seiner dichterischen und musikalischen Seite bedeutsam.

EIN HILFSMITTEL ZUR BESTIMMUNG DER SCHRITTGRÖSSE BELIEBIGER INTERVALLE

VON FRITZ BOSE

Durch die Angabe der Schwingungszahl oder Hertz (Htz) ist die absolute Lage eines Tones im Hörbereich exakt bestimmt. Doch interessiert sehr häufig weniger die absolute als die relative Stellung, bezogen auf einen anderen Ton, wie den Meßton der Normalfrequenz, den Kamerton oder das temperierte „C“. Diese Beziehung ist aber nicht an den Schwingungszahlen ohne weiteres abzulesen. Bei gleichen Intervallen ändert sich der Abstand in Schwingungen je nach der Oktavlage. Ein Tonhöhenunterschied von 50 Htz ist in der Oktavlage 100—200 Htz ein Quintintervall, während vier Oktaven höher nur ein Vierteltonschritt ist. Auch das Verhältnis der beiden Schwingungszahlen, das wir sonst zur Definition des Intervalls benutzen, ist nicht immer leicht erkennbar. Den Schwingungszahlen 400 und 600 Htz sieht man freilich das Quintintervall 2 : 3 ohne weiteres an, nicht aber 352 und 528,3 Htz und 4902 und 7352 Htz. Die Umrechnung von Intervallen in dezimale Relationen (0,7500 für 2 : 3, 0,200 für 4 : 5, 0,777 für 8 : 9 usw.) ist nicht viel anschaulicher und erfordert schon einen erheblichen rechnerischen Aufwand.

Die beste Methode der Größenbestimmung von Intervallen ist die von dem englischen Physiker A. J. Ellis 1884 mitgeteilte¹ und seitdem allgemein in der Musikwissenschaft und Akustik übliche der Unterteilung des Oktavintervalls in 1200 gleiche Teile. Da das Oktavintervall rechnerisch als das Verhältnis 2:1 oder $\frac{2}{1}$ auftritt, ist demnach der 1200. Teil, also ein Cent

$$1 \text{ C}' = \frac{1200}{\sqrt{2}}$$

und damit ein rechnerisches Maß für die Intervallbestimmung gegeben. 100 C' sind ein temperierter Halbton. In Cents angegebene Intervalle

²¹ W. Wiora, Das echte Volkslied, 1950, 7 f.

¹ Tonometrical Observations on some existing non-harmonic Scales — Proc. Roy. Soc. 1884.

sind also im Hinblick auf unser temperiertes Tonsystem sofort anschaulich. Ein Intervall von 454 C' wird als ein Mittelton zwischen der temperierten Großterz (400 C') und Quarte (500 C') erkannt.

Aus den Schwingungszahlen die Intervallgröße in Cents zu errechnen, bleibt allerdings auch nach Ellis ein mühevolleres Verfahren, das zeitraubend und für den Nichtmathematiker schwierig ist. Diesem Übelstand wurde von E. M. von Hornbostel dadurch abgeholfen, daß er eine „Tafel zur logarithmischen Darstellung von Zahlenverhältnissen“ veröffentlicht², die zu linear ansteigenden Schwingungszahlen logarithmische Werte angab, deren Differenzen als Cents gelesen werden konnten. Die schwer zugängliche Tabelle wurde von J. Kunst soeben wieder abgedruckt³, wofür ihm alle zu Dank verpflichtet sind, die Intervalle zu messen oder zu bestimmen haben. Mit Hornbostels Tabelle kann man mit ausreichender Genauigkeit jedes beliebige Intervall in Cents ausdrücken und zu jedem in Cents gegebenen Intervall die Schwingungszahlen bestimmen.

Leider ist aber auch der Neudruck von Kunst nicht allgemein zugänglich, solange die Einfuhr ausländischer Literatur noch mancher Beschränkung unterliegt. Auch ist das Arbeiten mit Hornbostels Tabelle, obwohl sie den Gebrauch einer zusätzlichen Logarithmentafel unnötig macht, doch wieder schon zu viel Aufwand für den, der schnell und ohne viel zu rechnen ein Intervall bestimmen möchte. Ich benutze dafür seit vielen Jahren ein sehr einfaches Hilfsmittel, ein Nomogramm, das in der Art eines Rechenschiebers das sofortige Ablesen eines Intervalls in Cents erlaubt. Als zweite, bewegliche Skala dient mir dabei ein gewöhnliches Lineal. In der Annahme, daß sich auch andere Kollegen gern einer solchen praktischen Skala bedienen möchten, teile ich sie hier mit (Abb.). Sie enthält die Schwingungszahlen von 200—600 Htz in logarithmisch verkürzten Abständen. Legt man an diese Skala ein Lineal oder einen Streifen Millimeterpapier, so entspricht jeder Zentimeter einem temperierten Halbton 100 C', jeder Millimeter 10 C', und 12 cm der Oktave, an welcher Stelle der Skala man auch mißt⁴.

Die Vorteile dieses Nomogramms und seine einfache Handhabung ergeben sich am besten an Hand einiger praktischer Aufgaben:

1. Von einem gegebenen Ton von 412 Htz aus ist die temperierte Quarte (500 C') zu suchen. Wir messen mit dem Lineal von einem Punkt zwischen den Marken 410 und 415 Htz aus 5 cm ab und finden die gesuchte Schwingungszahl bei der Marke 550 Htz.
2. Die Größe des Intervalls von 195 Htz zu 304,3 Htz ist gesucht. Da unsere Skala erst mit 200 Htz beginnt, müssen wir die Frequenz 195 Htz

² Zeitschr. f. Physik, Bd. 6, 1921.

³ Musicologica — Indisch Instituut (Amsterdam) 1950.

⁴ Die von J. Kunst a. a. O. S. 16 wiedergegebene „Music Rule“ von M. Reiner, Haifa, ist gleichfalls eine graphische Darstellung der Schwingungszahlen in logarithmischer Fortschreitung. Man benötigt hier aber für die Darstellung der Intervalle eine zweite, linear fortschreitende Skala. Der Maßstab ist zudem so klein, daß die Ablesung nicht mit wünschenswerter Genauigkeit möglich ist.

zu 390 Htz verdoppeln. Die Entfernung von 304,5 bis 390 Htz sind 430 C' (43 mm). Diesen Betrag müssen wir von 1200 C' abziehen, um in richtiger Oktavlage 770 C' zu erhalten.

3. Das Intervall von 752 Htz zu 666 Htz ist auf den Grundton 732 Htz, den chinesischen Kammerton, zu übertragen. Die Tonhöhen des Ausgangsintervalls liegen außerhalb unserer Skala und werden zunächst oktaversetzt zu 376 und 333 Htz. Zwischen diesen beiden Schwingungszahlen messen wir die Entfernung mit 21 mm = 210 C', dem Wechselschritt der javanischen Pelog-Leiter. Diese Entfernung legen wir an den neuen Grundton 732 Htz an, den wir gleichfalls zu 366 Htz oktavierem, und erhalten als neuen „Wechselton“ die Frequenz von 413 Htz, verdoppelt also 826 Htz. Das gesuchte Intervall ist bestimmt durch die Frequenzen 826 : 732 Htz.

Die Zuverlässigkeit unserer Messungen können durch logarithmische Berechnungen geprüft werden. (Beispiel 1 = 550 Htz, Beispiel 2 = 770 C', Beispiel 3 = 826,4 Htz.) Sie zeigen, daß die Methode zu recht genauen Resultaten führt. Die Ablesefehler sind ziemlich klein, sie müssen theoretisch unter 1/2 mm bleiben, denn um so viel höchstens kann man sich irren. Diesem größten möglichen Fehler entspricht eine Differenz des Resultates von 5 C' oder 1—2 Schwingungen innerhalb unseres Meßbereichs. Im allgemeinen werden die Ablesefehler aber unter diesem Maximum liegen und nur 1—2 Zehntelmillimeter oder 1—2 Cents betragen. Das ist eine Ablesegenauigkeit, die für fast alle Zwecke der Theorie und Praxis mehr als ausreichend ist. Auch die Tabelle v. Hornbostels ist kaum genauer. Nur wer Intervalle auf 1 Cent genau und Schwingungszahlen auf Bruchteile einer Schwingung genau bestimmen muß, wird statt unseres Nomogramms wie bisher die Logarithmentafel bemühen müssen.



Unser Nomogramm erlaubt also die mühelose Umwandlung von Schwingungszahlen in Cents und umgekehrt. Damit sind alle Intervalle in ihrer Schrittgröße mit einem Blick auf das Lineal zu erfassen — aber nur im Hinblick auf das temperierte System. Die sogenannten natürlichen oder reinen Intervalle, die der Reihe der Naturtöne entnommen sind und deren Frequenzen im Verhältnis einfacher ganzer Zahlen stehen, sind nicht in glatten Zentimetern ausgedrückt und also mit dem Zentimetermaß nicht unmittelbar anschaulich darstellbar. Doch kann man mit geringer Mühe ein Lineal als Maßstab auch für die reinen Intervalle einrichten, indem man deren Lage in Millimetern umgerechnet darauf markiert. Die Cent-Einteilung in Millimetern bleibt dabei erhalten, so daß es nun zugleich reine wie temperierte Intervalle anzeigt. Es genügt hierfür zu wissen, welche Schrittgröße die natürlichen Intervalle in Cents ausgedrückt aufweisen:

| | | |
|-----------|---------|---------|
| Oktave | 1 : 2 | 1200 C' |
| Gr. Sept. | 16 : 30 | 1089 C' |
| Kl. Sept. | 9 : 16 | 996 C' |
| Gr. Sexte | 3 : 5 | 884 C' |
| Kl. Sexte | 5 : 8 | 814 C' |
| Quinte | 2 : 3 | 702 C' |
| Quarte | 3 : 4 | 498 C' |
| Gr. Terz | 4 : 5 | 386 C' |
| Kl. Terz | 5 : 6 | 316 C' |
| Ganzton | 8 : 9 | 204 C' |
| Halbton | 15 : 16 | 111 C' |

Wir tragen nun diese Centzahlen als Entfernungen in Millimetern auf unserem Lineal ein, wobei wir uns erinnern, daß $100 C' = 1 \text{ cm}$, $10 C' = 1 \text{ mm}$ sind. Ein dünner Tintenstrich markiert die Intervalle, z. B. den Halbton 15 : 16 bei 11 mm, 8 : 9 bei 20 mm usw. Das so präparierte Lineal — es kann auch ein Stück Millimeterpapier sein — ergänzt unser Nomogramm zu einem hochwertigen Rechenstab mit drei Skalen, der nun die direkte und rechnungsfreie Ablesung von Schwingungszahlen in Cents und temperierten Intervallen und umgekehrt, von Schwingungszahlen in natürlichen Intervallen und umgekehrt und von Cents bzw. temperierten Intervallen in reinen Intervallen und umgekehrt, also in sechs verschiedenen Umrechnungsvorgängen ermöglicht. Logarithmentafeln oder sonstige Umrechnungstabellen werden dabei nicht benötigt, alle Rechengänge sind bereits durch die Anordnung der Skalen automatisch vollzogen, wenn die Skalen aneinander gelegt werden. Bis auf gelegentliche Oktavversetzung ist keine rechnerische Arbeit mehr zu leisten, und auch diese Multiplikation mit 2 oder $\frac{1}{2}$ bedeutet keinerlei Aufwand mehr. Alles Weitere ist durch einfaches Ablesen der Resultate getan, wobei die Genauigkeit des Resultates von der Sorgfalt im Anlegen und Ablesen des Maßstabes wesentlich abhängt, nicht mehr aber von irgendwelchen mathematischen Fähigkeiten.

IST UNS MOZARTS OBOENKONZERT FÜR FERLENDI ERHALTEN?

VON FELIX SCHROEDER

Mozart schreibt am 15. Februar 1783 aus Wien an den Vater: „... Schicken Sie mir doch gleich das Büchel, worin dem Ramm sein oboe Concert oder vielmehr des Ferlendi Concert ist: der Oboist vom Fürst Esterhazi giebt mir 3 Dukaten davor; — und er will mir dann 6 geben, wenn ich ihm ein neues mache“. Dieses Oboenkonzert für Ferlendi galt bisher als verloren¹; die erhaltenen Fragmente K. V. 293 (416 f) und 416 g, beide in F, sind vielleicht Entwürfe zu dem geplanten Konzert und können aus mehreren Gründen nicht dem Ferlendi-Konzert angehören. Das Autograph des obengenannten Fragmentes besteht aus fünf Blättern mit sechs beschriebenen Seiten, Großformat zehnzeilig, die schwerlich einem „Büchel“ entnommen sein dürften, zumal die restlichen Seiten leer sind. Ferlendi war um 1775 Oboer in der Salzburger Hofkapelle; das Konzert, das Mozart dort für ihn schrieb, hatte höchstwahrscheinlich dieselbe Orchesterbesetzung wie die Violinkonzerte dieser Zeit, neben Streichern die üblichen Oboen oder Flöten und Hörner; die Bläserbesetzung 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner verwendet Mozart erst viel später; das Konzertfragment K. V. 293 (416 f) ist, wenn Einsteins Datierung, Februar oder März 1783, stimmt, das erste Werk Mozarts mit dieser Bläserkombination, die dann erst wieder in der Tenorarie „Per pietà, non ricercate“, K. V. 420, vom Juni desselben Jahres erscheint. Auch die Tonart F-dur, in der auch das Oboequartett K. V. 370 steht, weist auf eine spätere Zeit hin, in der der Umfang der Oboe bis zum f^3 reichte.

Einstein hat im K. V. 3 erstmalig darauf aufmerksam gemacht, daß sich zu dem Konzert D-dur K. V. 314 (285 d), das als Flötenkonzert in die G.-A. eingegangen ist², zwei Partiturabschriften im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien erhalten haben, und zwar eine in D-dur und eine in C-dur; außerdem befinden sich handschriftliche Stimmen dieses Konzerts im Mozarteum in Salzburg in der Besetzung: Oboe prinzipale, 2 Violinen, 2 Oboi, 2 Corni, Viola und Basso³. Das Autograph ist verschollen. Einstein vermutet auf Grund einer Briefstelle vom 3. Oktober 1778, in der Mozart nur von einem „flauten Concert für den Mr. de Jean“ spricht, daß K. V. 314 eine „Übertragung des Oboenkonzertes für Ferlendi ist, und zwar um 1777 in Salzburg entstanden — einer Meinung, der man auch aus inneren Gründen zuneigen muß“; in seiner Mozart-Biographie⁴ stützt er diese These noch: „Ein nahezu zwingender Beweis für das ursprüngliche C-dur — und damit die Priorität als Oboen-

¹ G. de St. Foix glaubt das verschollene Oboenkonzert Mozarts unter dem Namen Ferlendis in der Bibliothek des Conservatorio di Musica in Mailand gefunden zu haben (Riv. mus. ital. XXVII, 543 f.); aber schon die Zusammensetzung des Orchesters „avec accompagnement de quatuor, cors e basson“, eine Besetzung, die Mozart nie verwendet, spricht dagegen.

² G. A. Serie 12, 14.

³ Erste Veröffentlichung 1948 bei Boosey & Hawkes, London.

⁴ Einstein, W. A. Mozart, Stockholm 1947, S. 378 f.

konzert — ist die Beobachtung, daß die Violinen in der Transposition nach D nie unter das A der tiefsten Saite herunter gehen; das gleiche kann man mutatis mutandis von der Bratsche sagen; sie benutzt nie die Töne C und Cis der C-Saite. Über die „inneren Gründe“ ist es schwer, etwas Überzeugendes auszusagen; dem Stil nach könnte das Konzert K. V. 314 durchaus gleichzeitig mit dem Flötenkonzert K. V. 313 (285 c) entstanden sein.“ Der Beweisführung Einsteins könnte man jedoch einige „äußere Gründe“ hinzufügen. Ein Vergleich der Solostimmen der beiden Konzerte zeigt, daß die Soloflöte in K. V. 313 bis zum g^3 hinaufgeht, während die von K. V. 314 e^3 nie überschreitet; in der Transposition nach C ist dann der höchste Ton d^3 , eine für die deutsche Oboe des 18. Jahrhunderts noch gerade erreichbare Höhe⁵; hinzu kommt noch, daß die Solostimme von K. V. 314 sich im ganzen mehr in der Mittellage bewegt als in K. V. 313. Ein Blick auf die Stimmen der Streichinstrumente des begleitenden Orchesters zeigt, daß die Parte der Streicher in C-dur leichter auszuführen sind, obwohl im allgemeinen D-dur für sie die bequemere Tonart ist; die Doppelgriffe liegen in C-dur besser, weil fast durchweg eine leere Saite benutzt wird⁶. Ob die beiden Holzblasinstrumente des Orchesters, die Oboen der D-dur-Fassung, ursprünglich Flöten waren, könnte man auf Grund der Tatsache annehmen, daß ihre Parte in der C-Fassung an einigen Stellen nicht eine Sekunde tiefer, sondern eine Septime höher notiert sind; das würde auch mit der Gewohnheit Mozarts übereinstimmen, in seinen Konzerten für Holzblasinstrumente auf die Gattung des Soloinstrumentes im Orchester zu verzichten; selbst bei einigen Hornkonzerten⁷ kann man diese Beobachtung machen. Die Tempobezeichnungen des Konzertes sind in der Fassung für Flöte: Allegro aperto — Andante ma non troppo — Allegro, in der Fassung für Oboe: Allegro aperto — Adagio non troppo — Allegretto; diese letzteren sind vermutlich die ursprünglichen; die erstgenannten der Flötenfassung wurden vielleicht wegen des weniger tragfähigen Tones und der größeren Beweglichkeit der Flöte gewählt, gehen aber kaum auf Mozart zurück⁸. Im übrigen weisen auch die beiden Prinzipalstimmen einige Modifikationen auf; bei der Übertragung des Konzertes für Flöte wurde der Solopart dem neuen Instrument angepaßt.

Mozart, der nicht gern für Flöte schrieb, kam mit der Lieferung der Flötenkompositionen, namentlich der Konzerte, in Bedrängnis. Leopold schrieb ihm, wahrscheinlich verärgert, weil Mozart eine mit Honorar verbundene Bestellung nicht prompt ausgeführt hatte: „Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für den Mr de Jean zu Ende bringen. Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Februar abzureisen?“ Mozart antwortete, daß er nur „2 Concerti und 3 Quartetti“ fertig gemacht und nur 96 fl statt 200 erhalten habe; offenbar hatte de Jean das Doppelte bestellt. Weil Mozart auch nichts „hinschmieren“ wollte, wie er sich beim Vater ent-

⁵ Mozart verlangt in seinem 1781 entstandenen Oboenquartett K. V. 370, das er für den Mannheimer Oboer Ramm schrieb, das f^3 ; Ramm benutzte offenbar die französische Oboe, die damals bereits den Umfang c^1 — f^3 hatte.

⁶ Denselben Sachverhalt zeigen die Doppelgriffe im Flötenkonzert K. V. 313.

⁷ K. V. 412, K. V. 447.

⁸ Adagio non troppo ist eine Tempobezeichnung, der man zuweilen bei Mozart begegnet, nie aber schreibt Mozart „non troppo“ in Verbindung mit Andante, das sonst bei ihm sehr häufig ist und in allen möglichen Modifikationen erscheint, wie *grazioso*, *con moto*, *cantabile*, *maestoso*.

schuldigt, andererseits Leopold, der ihm den Ernst der finanziellen Lage eindringlichst vor Augen geführt hatte, wenigstens in etwa zufrieden stellen wollte, ist es durchaus denkbar, daß er auf das Oboenkonzert, das er bei sich hatte⁹ und sehr schätzte, zurückgriff und es für Flöte einrichtete.

Auf Grund dieser Argumente dürfte es kaum einen Zweifel geben, daß das Konzert C-dur für Oboe die Urfassung darstellt; Mozart hat es dann später in der Transposition nach D mit geringfügigen Änderungen in der Solostimme zusammen mit dem Flötenkonzert G-dur und den drei Quartetten mit Flöte Herrn de Jean verkauft. Die Konzertliteratur für Flöte ist dadurch, daß es immerhin noch eine eigene Übertragung Mozarts ist, nicht ärmer geworden, die für Oboe wurde um ein alle anderen Oboenkonzerte überragendes Werk bereichert.

Vgl. auch Bernhard Paumgartner: „Zu Mozarts Oboenkonzert C-dur“, K. V. 314 (285d), Mozart-Jahrbuch 1950; der Aufsatz war mir bei der Abfassung meines Beitrages noch unbekannt.

**EINE HOCHZEISMOTETTE (1557) VON HERMANN FINCK
VON WALTER HAACKE**

Hermann Finck, der Großneffe des berühmten Heinrich Finck, hat mit seinem musiktheoretischen Werk „Practica musica“ von 1556 die Forschung von je interessiert. Von den Kompositionen des im Alter von 31 Jahren 1558 tödlich verunglückten Meisters ist wenig erhalten. Eitner führt einige rare Stücke auf, 4—5stg. geistliche und weltliche Gesänge und drei Hochzeitsmotetten. Letztere sollen um eine weitere vermehrt werden durch folgenden Hinweis:

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt bewahrt unter 0,6501/15 ein Heft in 4^o mit 20 Seiten:

In honorem conivgii ervdione et virtvte clari viri M. Ioachimi Strvppii Gelhvsani, & pudicissimae uirginis Elisabethae, filiae clarissimi uiri D. Doctoris Benedicti Pauli, carmina poetica et mysica a diversis avtoribvs composita. Vitebergae Anno M. D. LVII. Excvdebant Haeredes Georgii Rhavv.

Das Heft enthält drei Kompositionen:

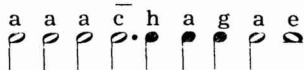
1. Mattheus Le Maistre, Semper honorabile sit coniugium à 5 (DDATB), Secunda pars: Coniugium sponsi ... Tenor: $\bar{d} \bar{d} \ a \ \bar{c} \ g \ a \ b \ \bar{c} \ \bar{d}$



2. Iohannes de Keitzenhofen, Immisit Dominus Deus profundum in Adam, à 6 (DDATTB), Sec. pars: Dixitque Adam... Primus Tenor: g g g



3. Hermann Finck, Coniugium sponsi sit foelix, à 4 (DATB) Canon (Tenor):



Außer diesen musikalischen Beiträgen sind poetische vorhanden. Eine kurze

⁹ Am 14. Februar schreibt er aus Mannheim: „dann hat der h. Ramm fürs fünfte mahl mein oboe Concert für den Ferlendi gespielt“.

Zusammenstellung der Verfasser läßt einen Blick in den Freundeskreis der Reformatoren werfen, in dem sich Finck in seiner Wittenberger Zeit (1554 bis 1558) befand¹.

Der Hochzeiter selbst ist Joachim Strupp v. Gelnhausen, Arzt und Polyhistor, Sohn des hochverdienten hessischen Reformators Peter Strupp v. G., studierte in Marburg und ab 1548 in Wittenberg, wurde 1551 Magister und von Melanchthon nach Dresden als Präzeptor der Kurfürstin Agnes empfohlen. Später war er in Kassel, Heidelberg und Darmstadt als Erzieher, Leibarzt und Bibliothekar tätig, erblindete 1587 und starb 1606 in Darmstadt. So gelangte das erwähnte Heft in die dortige Bibliothek zusammen mit einem weiteren (0,6501/12), gleichfalls 1557 in Wittenberg gedruckten, das Hochzeitsgedichte enthält.

Die Hochzeiterin ist die Tochter des Lutherfreundes und Wittenberger Bürgermeisters, Professors und Rektors der Universität, Rates der Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen, Dr. B. Pauli.

Die Gratulanten, die sich lang und breit in lateinischen und griechischen Distichen vernehmen lassen, sind: Melanchthon; Joh. Bocerus, später Historiker und Poet zu Rostock; Joh. Schosser, später Professor in Frankfurt/Oder und Mitglied des Wittenberger Dichterkreises; Joh. Keßler aus St. Gallen, bekannt durch sein Treffen 1522 im Schwarzen Bären zu Jena mit Luther als Junker Jörg, später „das gute Gewissen der Reformation“ genannt; der Thüringer Hieron. Osius, als Professor in Wittenberg, Verfasser der witzigen „pugna ranarum et murium“, sowie doppelbändiger Fehdeschrift gegen die Trunksucht; der sonst unbekannte Joseph Wurtzler; Johannes Truchseß à Weczhausen und endlich Iohannes à Keitzenhofen, Komponist der zweiten Motette.

Keitzenhofen ist Eitner bekannt unter dem Namen Johannes Keutzenhoff als Komponist einiger Stücke im Ms. Proske A. R. 940. Dies die bekannte umfangreiche Sammlung aus den Jahren 1557—1559 des Wittenberger Studenten Wolfgang Küffner².

Die vier dort befindlichen kürzeren geistlichen und weltlichen Liedsätze erfahren durch die große Hochzeitsmotette (180 Großtakte) einen wesentlichen Zuwachs. Über den Meister sind mir keinerlei Lebensdaten bekannt geworden. Dem wohlberühmten, seit 1554 in Dresden als Nachfolger Johann Walters wirkenden Hofkapellmeister Le Maistre wird in unserm Druck der Vortritt gelassen. Ob seine „Melodia epithalamii . . .“ einer persönlichen Bindung entsprungen oder auf Bestellung des Freundeskreises hin entstanden ist, läßt sich nicht erkennen. Das Stück ist mit beiden Teilen halb so lang wie das von Keitzenhofen.

Die Motette des Privatdozenten für Musik Hermann Finck ist mit 35 Großtaktakten das geringste Stück von allen dreien. Mit dem Liede „Sauff aus und machs nit lang“ ist Finck unter Nr. 69 in dem erwähnten Ms. Proske vertreten. Nr. 71 „Frisch und fröhlich wollen wir leben, der birnbaum will keine fygen mer geben“ ist von Keitzenhofen, woraus zu vermuten, daß die beiden Tonsetzer über die Dedikation der honorigen Hochzeitsmotetten hinaus auch für den Frohsinn beim Beilager des Joachim Strupp gesorgt haben.

¹ Vgl. u. a. M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, 1940, p. 145.

² Frdl. Mitteilung von cand. phil. Wilfried Brennecke, Kiel, von dem eine Arbeit über das Ms. zu erwarten steht.

AUCH EIN BACH-BUCH VON REINHOLD SIETZ

Das Jahr 1950 hat das Bachschrifttum um eine Reihe wertvoller Veröffentlichungen bereichert, von denen ein Teil von „Nichtfachleuten“ stammt, die von ihrem Interessenkreise aus Wesentliches zum Thema Bach vorzubringen hatten. Auf Bücher, die ante festum erschienen, konnte man mit Recht gespannt sein, weil ihnen der manchmal fatale Adhoc-Charakter fehlte, besonders wenn ihr Verfasser ein bewährter und einwandfreier Vertreter seines Gebietes war. So ließ sich von dem bekannten Literarhistoriker Adolf v. Grolman Wertvolles erwarten, dessen „J. S. Bach“ 1948 in Heidelberg bei L. Schneider erschienen ist. „Einer sogenannten Musikwissenschaft noch ein weiteres Bachbuch anzuhängen“, ist nicht die Absicht des Verfassers. Das geht schon daraus hervor, daß sein fast einziger Gewährsmann Schweitzer ist, während Spitta nicht erwähnt wird. Das Buch soll das Ergebnis einer Beschäftigung mit Bachs Werk als Spieler, Sänger und Hörer sein. Sehr anschaulich und geschichtlich aufschlußreich schildert Grolman seinen musikalischen Werdegang und die Umwelt im heimatlichen Karlsruhe, die ihn geradeswegs zu Bach führen mußten. Mit der Darstellung des „Verlaufs von Bachs irdischen Tagen (Essay)“ kann man sich im ganzen einverstanden erklären, besonders wenn man im Auge behält, daß für den Verfasser der Lebenslauf des Meisters „nur ein Gleichnis“ seines unwandelbaren Wesens ist, das aus dem Widerpart der absichtlich etwas summarisch gesehenen Umwelt deutlich gemacht wird. Wie hier bewußt Vollständigkeit vermieden wird, so wollen die „24 Betrachtungen zu Bach“, deren lockerer Zusammenhang einen zielgerechten Aufbau vermissen läßt, den Leser zu eigenem Forschen und Einfühlen anleiten; sie deuten die Probleme meist nur an und bemühen sich, charakteristische Proben zu geben, halten sich aber an anderen Stellen an Einzelheiten zu sehr auf. Da Grolman nach eigenem Geständnis seine umfangreiche Bachbibliothek durch Fliegereinwirkung verloren hat und sein Buch fast ohne Hilfsmittel in der Abgeschlossenheit niederschrieb, blieb manches Versehen stehen, über das hier nicht gerechnet sei, weil die schöne und kindlich reine Begeisterung solche Schwächen bisweilen vergessen läßt. In diesen „Betrachtungen“ wird nicht viel „Neues“ gesagt, wenn auch die Feinfühligkeit des Verfassers auf manchen verschwiegenen dogmatischen und exegetischen Zug hinweisen kann. Die Auswahl der Betrachtungen legt das Hauptgewicht auf die Vokalwerke, vorzüglich die Kantaten und die Hohe Messe, und dies erklärt sich daraus, daß Bachs „Christentum“ der eine „Brennpunkt“ der Darstellung sein soll, der andere ist der „Fleiß“, will sagen Meisterschaft, „Erziehung seines lebhaften, ja stürmischen Charakters und große Demut vor der Geduld Gottes“ (S. 145). Bach ist der Christ in der Musik, unvergleichlich, wie alles Reinentsprungene ein Rätsel, im Grunde ohne Vorgänger, wenigstens erfährt man kaum etwas von ihnen, weder Palestrina noch Schütz werden erwähnt. Man hat es also hier mit einer, von der „sogen. Musikwissenschaft“ schon für überwunden gehaltenen Monumentalisierung zu tun, für die der Verfasser aber weder das darstellerische noch geistige Format mitbringt, das den Gundolf, Bertram usw. wenigstens bisweilen zu geglückten Leistungen verhalf. Diese waren Grolman gegenüber insofern im Vorteil, als sie von einer einflußreichen weitverzweigten Bewegung (dem Georgekreis) getragen wurden, während Grolman, der sein

Buch in bewußter Opposition zum Geist der Hitlerzeit 1945 abschloß, sich völlig vereinzelt fühlt und mit (meist nur) Menschenzungen auf seine Zeitgenossen einredet, die noch einsehen würden, auf welchem menschlichen und künstlerischen Irrwege sie sich seit 1750 befinden. Dieser lauten, eiligen, vergeßlichen und gottfernen Welt soll Bach als Muster dienen. Dieser Leitgedanke ist nicht mehr neu genug, um fruchtbar werden zu können. Um ihm Resonanz zu verleihen, werden in einer „Auseinandersetzung“ die „wiener Klassiker“ als die Vertreter jenes „totalen künstlerischen Zusammenbruchs aller nach-bachschen. deutschen Musik, der sich noch offenbaren wird“ einer Darstellung unterzogen, die ihresgleichen, wenigstens in Deutschland, nicht hat, obwohl der Verf. mehrfach verspricht, sachlich und behutsam vorzugehen, und vielfach hervorhebt, es seien „keine Schimpfreden sondern klar bezogene sittliche Positionen“. Während Gluck noch einigermaßen Glück hat, ist Haydn ein „liebenswürdiger Kleinmeister“, der „problemlose Spielmusik“ hervorsprudelt. „Der fruchtbare Kapellmeister“ Mozart „trällert und trillert, klagt, jammert und betet, wie es gerade kommt“, trotzdem — „möchte er ein denkender Musiker sein“. Am schlimmsten steht es um Beethoven, den „Schicksalsdynamiker“, „den Kämpfer gegen alles was da ist“. Da wird vom „Baßgerumpel“ der Klaviersonaten, von „Brunst und Schrei“ geredet, da fällt das Wort, auch Beethoven habe sich „am Messtext musikalisch zu schaffen gemacht“, ja es fehlt nicht das Requisit aus der romantischen Dunkelkammer, Beethoven habe „im Sterben die geballte Faust gegen den Gott, der ihn so erschaffen, erhoben“. Wer auf Weiteres begierig ist, findet genug Material im Register. Daß alles, was nachher kommt, „einseitige Nachfolge Beethovens“ ist, wird manchem neu, wenn auch nicht richtig erscheinen. Daß ein paar Spritzerchen Wohlwollen auf Schumann, Brahms und Reger fallen, macht nicht viel mehr aus. Überschaut man die Walstatt, so bleibt eigentlich nur Bach übrig, denn auch Händel, der ein „Komponist wie andere auch“ ist, muß sich — bei einiger Anerkennung „ganz herrlicher Einzelheiten“ — erhebliche Zurücksetzungen gefallen lassen. Dem gegenüber fällt die wahllose, zum mindesten nicht recht begründete Vorliebe für Couperin auf, auch Vivaldi und J. A. Hasse werden vernehmlicher gepriesen, als man es nach dem Tenor des Ganzen erwarten sollte.

Obwohl zuzugeben ist, daß eine radikale, ja monomanische Grundeinstellung zu so absonderlichen Urteilen kommen kann, müßte man doch erwarten, daß die geistesgeschichtliche Basis breit und stark genug angelegt werde, um derartige „Komplexe“ zu tragen. Das ist sie aber keineswegs, denn die Belehrungen über Rationalismus und Aufklärung, Orthodoxie und Pietismus gehen über Bekanntes kaum hinaus und sind der komplizierten Situation seit 1750 nicht gewachsen, zumal, wo Begriffe fehlen, sich oft ein (Bibel-)Wort zur rechten Zeit einstellt. Um so befremdender wirkt es, wenn zweimal allen Ernstes darauf hingewiesen wird, wie sehr Bach, lebte er heute, „am Jazz, an der Kinoorgel und an atonaler Musik sich gefreut hätte“ (31 und 199). Man könnte am „wahren Christentum“ dieses Geistes irre werden, auch wenn man den oft zelotischen, jedes Wohlwollens baren Ton vieler Ausführungen bedenkt; hier hätte Grolman von Schweitzer lernen können. Der Autor hat, obwohl er mithelfen wollte, „das erschütterte Gleichgewicht dieser irdischen Welt wieder herzustellen“, dem Christentum keinen Gefallen mit seinem Buch getan. Hinzu kommt, daß sein hie und da origineller Stil vor Wiederholungen, Widersprüchen, Tautologien, mißglückten Wortspielen und Geschmacklosigkeiten keineswegs sicher ist und sich einer eigenwilligen Zeichensetzung und nicht

immer folgerichtigen Orthographie bedient. So kann die Schicksalsfrage jedes Buches „Cui bono?“ nur mit einem Achselzucken beantwortet werden. Dies mußte ausgesprochen werden, zumal die gefällige Ausstattung, der niedrige Preis und viele aner kennenswerte Einzelheiten über die heute erst recht unzeitgemäße, ja schädliche Wirkung des Buches nicht hinwegtäuschen können.

ERSTER INTERNATIONALER SPONTINI-KONGRESS IN ITALIEN VON HELMUTH OSTHOFF

In der Zeit vom 5. bis 9. September 1951 wurde in Italien aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Todestages von Gasparo Spontini ein internationaler Kongreß veranstaltet. Seine Vorbereitung lag in den Händen eines Komitees, dessen Spitze der italienische Staatspräsident bildete und das schon zu Anfang des Jahres zahlreiche Gedenkfeiern für Spontini durchgeführt hatte. Unter der Leitung des Fürsten Caffarelli, der vor allem durch seine Pergolesi-Ausgabe weiteren Kreisen als Musikforscher bekannt geworden ist, tagte der hervorragend organisierte Kongreß an vier Orten, die mit der Lebensgeschichte Spontinis besonders eng verknüpft sind: Jesi, Majolati, Fabriano und Ancona (Provinz Marche). Name und Werk Spontinis sind in Italien noch heute lebendig; die starke Anteilnahme aller Schichten der Bevölkerung an dieser Tagung erbrachte dafür einen eindrucksvollen Beweis. Den Gedanken, die Spontini-Forschung auf internationale Ebene zu stellen, beflügelte auf italienischer Seite die gewiß nicht unbegründete Anschauung, daß Spontini im Rahmen der damaligen europäischen Verhältnisse, die sich noch wesentlich von der späteren nationalen Zerklüftung unterschieden, eine späte Mittlerrolle im Sinne seines großen Vorbildes Gluck erfüllte: ein italienischer Komponist, der nach bescheidenen Anfängen in der Heimat mit seinen großen französischen Opern (*La Vestale*, *Cortez*, *Olympie*) in Paris Weltruf erwarb und seine Laufbahn als preußischer Generalmusikdirektor in Berlin beschloß, wo er mit seiner letzten Oper „*Agnes von Hohenstaufen*“ dem deutsch-romantischen genius loci eine zu wenig gekannte, musikalisch wertvolle Huldigung erwie. (Vgl. dazu Philipp Spittas Aufsatz „Spontini in Berlin“.)

Die Arbeiten des Kongresses verfolgten einerseits das Ziel, das bisher gültige Bild des Meisters und seiner Kunst zu überprüfen; zum anderen sollte die Spontini-Forschung durch Vorstöße in ungeklärte Teilgebiete einen neuen Auftrieb erhalten. Während etwa ein Vortrag Fausto Torrefrancas allgemeine musikdramatisch-aesthetische Fragen behandelte oder Matteo Glinki den Dirigententypus Spontini zu präzisieren suchte, bezog sich ein Referat Filippo Caffarellis auf die kirchlichen Werke, ein Vortrag Alberto Ghislanzonis auf die italienischen Jugendopern Spontinis. Neue biographische Forschungsergebnisse boten Alessandro Belardinelli und Gustavo Traglia. Ulderico Rolandi zog Parodien auf die „*Vestalin*“ ans Licht. Paolo Fragapane stellte „*Agnes von Hohenstaufen*“ in den Mittelpunkt seines Vortrags. Dasselbe Werk besprach von den deutschen Teilnehmern Hans Engel, der seine Ausführungen durch eindrucksvolle Musikbeispiele illustrierte. Karl Gustav Fellerer — der zum Vizepräsidenten des Kongresses gewählt wurde — umriß die Bedeutung der „*Vestalin*“ im Opernschaffen Spontinis, während Helmuth Osthoff das Verhältnis von dramatischer Idee und musikalischem Stil bei Spontini behandelte.

Erwähnt sei noch, daß auf dem Kongreß die Gründung eines Spontini-Institutes beschlossen wurde, dessen Komitee als deutscher Vertreter Professor Dr. Fellerer angehört. Der Kongreß bereitete den deutschen Vertretern eine sehr herzliche Aufnahme, und die nun auf das Institut übergehenden Aufgaben werden sicherlich zu weiterer Förderung und Vertiefung der musikwissenschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien beitragen.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG DER INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM IN SALZBURG

VON HANS ENGEL

Vom 11. bis 14. August fand in Salzburg eine von der Internationalen Stiftung Mozarteum einberufene Tagung von Mozartforschern statt. Damit wurde nach dem Zusammenbruch erneut an die erste Tagung des Jahres 1931 angeknüpft. Von den damaligen Teilnehmern wurde besonders Prof. Wilhelm Fischer, jetzt Innsbruck, herzlich begrüßt, dem der Vorsitz übertragen wurde, welcher Aufgabe er sich mit ebenso großer diplomatischer Geschicklichkeit wie hoher wissenschaftlicher Sicherheit entledigte. In seinem Referat bot Fischer eine neue Lösung des *Lacrimosa* aus Mozarts Requiem. Diese Fassung brachte ein kleiner Chor des Ferienkurses unter Hofrat Schmeidel zur Aufführung. Über Mozarts dritten Wiener Aufenthalt sprach Alfred Orel-Wien. Robert Haas, dessen 65. Geburtstag die Teilnehmer in einer Schlußveranstaltung geselliger Art feiern konnten, bot neue biographische Daten über den Mozart-Schüler Anton Eberl. E. Fritz Schmid konnte die sog. Haydnsche Kindersinfonie Leopold Mozart zuweisen. Über Mozarts Bildung allgemein geistiger Art brachte Erich Valentin, jetzt in Detmold, weitere neue Ergänzungen. A. E. Cherbuliez suchte den grundsätzlichen Unterschied zwischen *Ricercar* und *Fuge* zu klären und wies viele Mozartsche Kontrapunktik diesem *Ricercar*-Typ zu. Interessante Beobachtungen zur Rhythmik bei Mozart und den Klassikern überhaupt brachte Thrasybulos Georgiades, Heidelberg, wenn auch nicht in völlig überzeugender Formulierung. Er beschwor zur Verdeutlichung die antiken griechischen Tragöden herauf. Widerspruch fand Rudolf Steglich, Erlangen, mit an sich wertvollen Bemerkungen zu Mozarts *Adagio*-Takt. Nur brachte der Vortragende leider, wie so oft bereits, wieder Angriffe gegen die heutige Musikpraxis, die auf einer Verwechslung zwischen der modernen Dirigiertechnik und ihrer Zeichengebung mit rhythmischen Schlägen beruht. Roland Tenschert-Wien untersuchte die Bedeutung der Tonart *g-moll* bei Mozart, ein dankenswerter Beitrag zum Ausdrucksproblem. W. Gerstenberg stellte die Seltenheit dynamischer Bezeichnungen bei Mozart fest, womit das schwierige Problem der Ausführung aufgeworfen wurde. Die einzige bisher ungedruckte Symphonie von Mozart brachte der Berichterstatter anlässlich eines Referates über Mozarts Jugendsymphonien mit dem Orchester der Hochschule zur Erstaufführung. — Es versteht sich, daß die herrliche Stadt Mozarts den Teilnehmern auch musikalische Genüsse zu bieten hatte. Dr. G. Rech machte sich um die Organisation verdient. Zum Ehrenvorsitzenden des Forschungsrates wurde L. Schiedermaier gewählt. 1952 soll ein Kongreß in größerem Rahmen stattfinden.

**DRITTER WELTKONGRESS
DER MUSIKBIBLIOTHEKEN IN PARIS (22. - 25. 7. 1951)**

VON WILLI KAHL

Was den beiden vorangehenden internationalen Tagungen der Musikbibliotheken in Florenz 1949 und in Lüneburg 1950 noch fehlte, wurde auf der dritten, bei der sich zu Paris im Hause der UNESCO die Vertreter von 24 Nationen zusammenfanden, gleich zu Beginn der Verhandlungen verwirklicht, die Schaffung einer festen organisatorischen Form als Grundlage für jede weitere Zusammenarbeit. Daß die Generalversammlung die vorgelegten Statuten der „Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken“ einstimmig und fast mühelos annehmen konnte, war der überaus sorgfältigen und gründlichen Vorbereitung dieser Angelegenheit durch die vorbereitende Kommission zu danken; daß der Kongreß auch weiterhin in schönster Harmonie, im Zeichen einer bei solchen Gelegenheiten keineswegs selbstverständlichen allgemeinen Arbeitsfreudigkeit und geradezu vorbildlichen Verhandlungsdisziplin verlaufen konnte, war das besondere Verdienst des Vorsitzenden V. Denis (Löwen). Die Geschäftsführung und offizielle Vertretung der nunmehr gegründeten Vereinigung (AIBM) liegt bei ihrem „Büro“, in das als Präsident R. S. Hill (Library of Congress, Washington), als Vizepräsidenten W. M. Luther (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen), A. Hyatt King (Britisches Museum, London), N. Pirrotta (Libreria de Santa Cecilia, Rom) und als Generalsekretär V. Fedorov (Bibliothèque nationale, Paris) gewählt wurden. Zu Ehrenmitgliedern wurden von der Generalversammlung auf Vorschlag der vorläufigen Kommission Fr. Blume (Kiel), V. Denis (Löwen), L. M. Michon (Paris) und F. Torrefranca (Rom) ernannt.

Im Vordergrund des Interesses stand die Frage nach einem neuen Quellenlexikon an Stelle des alten Eitner, der ja schon kurze Zeit nach dem Erscheinen seines letzten Bandes (1904) fragwürdig geworden war. Bereits 1906 sah man die Aufgabe einer „Neubearbeitung des Eitnerschen Quellenlexikons“ als Verhandlungsgegenstand auf dem zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Es sei daran erinnert, daß H. Albrecht auf dem Baseler Kongreß der IGMW 1949 das Problem erstmalig wieder unter den Aspekten der gegenwärtigen Forschungslage aufrollte und auch schon konkrete Vorschläge zu einem entsprechenden neuen Unternehmen zu machen wußte, in gleicher Weise auf dem Florentiner Weltkongreß der Musikbibliotheken im selben Jahre. So wurde nun auch in Paris über in solches neues Quellenlexikon verhandelt, wobei man sich von vornherein darüber klar war, daß dieses „Répertoire international des sources musicales“ entgegen Eitners von Anfang an verfehlter Methode nur mit einer sinnvollen Arbeitsteilung in Angriff genommen werden kann. Dieses „Répertoire“ wird die alphabetische Ordnung zugunsten einer systematischen (15 Gruppen) und chronologischen aufgeben, wird manche bisher unberücksichtigte Länder für die Erfassung der Quellen heranziehen müssen, so besonders die USA, darf künftig an der antiken und orientalischen Musik nicht vorbeigehen und kann auch wohl Eitners vordere Grenze (die Generation von 1780) nicht mehr aufrechterhalten, und was es der Probleme noch mehr gibt. Entscheidend ist nun, daß man über alle notwendigen Problemerkörterungen hinaus in Paris bereits zu konkreten Beschlüssen gelangt ist, auf Grund deren die Arbeiten am neuen Quellenlexikon

baldigst in Angriff genommen werden sollen. Es wird davon ausgegangen werden, daß 6 große Bibliotheken, und zwar die Library of Congress, Washington, das British Museum, London, die Bibliothèque nationale, Paris, die Österreichische Nationalbibliothek, Wien, die Libreria de Santa Cecilia, Rom, und die Bayerische Staatsbibliothek, München, zunächst einmal ihre Bestände von geeigneten Fachkräften katalogisieren lassen. Kumulierend kann dann im weiteren Verlauf der Arbeit der Mehrbesitz kleinerer Bibliotheken den aufgenommenen Beständen angeschlossen werden. Dabei wird das Büro der Vereinigung ständig Fühlung mit der SIM halten, von der vor allem Unterstützung der Bemühungen zu erwarten ist, bei den Regierungen der beteiligten Länder Bereitstellung von Mitteln zur Durchführung der Arbeiten zu erwirken.

Im Anschluß an Erörterungen schon des ersten Kongresses in Florenz griff W. M. Luther (Göttingen) noch einmal das Problem der Mikrokopie als Maßnahme zur Erhaltung und Sicherung von Autographen und sonstigen Unica auf. Auch hier rückte sogleich die Frage internationaler Zusammenarbeit in den Vordergrund. Es zeigte sich aber auch der Wunsch nach einem Einheitsfilm und einem Einheitslesegerät. Jedoch ist die technische Entwicklung der Dinge hier noch so im Fluß, daß voreilige Entscheidungen bedenklich wären. Gleichwohl kam die Generalversammlung schon jetzt zu Entschlüssen, die die Lösung der schwebenden Fragen auf dem Wege einer Zusammenarbeit mit der UNESCO und einer entsprechenden Einwirkung auf die Länderregierungen wirksam anzubahnen versprechen.

Weitere Verhandlungsgegenstände waren mit einem Vortrag des amerikanischen Delegierten R. S. Hill die Musikalienkatalogisierung, die Frage der Behandlung nicht inventarisierter Musikalien, die N. Pirrotta anschnitt, großzügige Entleiherung und weitreichender Austausch der Musikalien und der Musikkritik (Referat von V. Denis) und die von A. Hyatt King besprochene laufende Erfassung von Aufsätzen aus Musikzeitschriften, endlich auch Rundfunkbibliotheken und Schallplattensammlungen. Mehrfach wurden Kommissionen vorgesehen, um auch hier die jeweilig notwendig werdende praktische Arbeit vorzubereiten. So wurde der Kongreß ein echter Arbeitskongreß für alle Fragengebiete voll verheißungsvoller Aspekte für die Zukunft. Am Rande gab es einen Ballettabend in der Oper, ein Konzert des Pariser Rundfunkorchesters mit zeitgenössischer französischer Musik, anregende Empfänge, von denen jedem, der dabei war, ein Abend bei der Gräfin Chambure unvergessen bleiben wird, und zuletzt ein lohnender Besuch der Abtei Royaumont.

**ZU KURT REINHARDS
„TONMESSUNGEN AN FÜNF OSTAFRIKANISCHEN KLIMPERN“
VON HEINRICH HUSMANN**

In Heft 4/1951 dieser Zeitschrift hat Kurt Reinhard S. 366 ff. dankenswerte Tonmessungen an fünf ostafrikanischen Sassen mitgeteilt. Leider ist seine Interpretation der Zahlen mißlungen. Sein Ergebnis, daß die Mwera ihre Tonleitern auf dem Konsonanzprinzip aufbauen, ist falsch und gerade das Gegenteil richtig: es handelt sich um temperierte Skalen. Da Ostafrika ganz besonders interessant ist — im Gebiet der Mwera stößt von Norden das reine Tonsystem mit dem von Süden heranreichenden siebenstufig temperierten

zusammen —, sei die Auswertung der Messungen hier kurz angedeutet. Um die Güte der Stimmung der Instrumente zu kontrollieren, wird man die Oktaven vergleichen, — die beiden oberen der sieben Töne jeder Sansa sind die Oktaven der beiden unteren. Diese Oktaven sind an Stelle von 1200 C bei den einzelnen Instrumenten jeweils 1319 bzw. 1206, 1187 bzw. 1191, 1241 bzw. 1249, 1206 bzw. 1091 und endlich 1163 bzw. 1066 groß. Die Oktaven schwanken also von 1066 bis 1319 C, also um $\pm 10\%$, von der großen Sept bis zur kleinen None. Das ist absolut unerfreulich, und die Stimmung dieser Sansen ist keineswegs besser als die der bisher gemessenen, teilweise wesentlich besseren. Das macht die komplizierten Deutungen Reinhardts schon von vornherein unwahrscheinlich. Am besten schneidet das zweite Instrument mit 1187 bzw. 1191 C ab, Reinhard interpretiert dessen Intervalle 247, 210, 188, 302 und 240 C als 200, 200, 200, 300 und 200 C (abgerundete Werte), was ganz unmöglich ist, da das zusammen nur die Sept 1100 C, aber nicht die sogar sehr gute Oktave 1187 C (1200 — 1%) ergibt. Man sieht aber leicht, daß nicht nur die Intervalle 247 (in der oberen Oktave 251), 210 und 240 dasselbe Intervall beabsichtigen, sondern 188 und 302 ebenso — nur ist durch zu tiefe Stimmung des Mitteltons das untere Intervall zu klein, das obere zu groß geraten. Alle Intervalle sind also 240 C groß und es handelt sich um temperierte Fünfstufigkeit, d. h. Slendro. In derselben Art erhält man bei den anderen vier Instrumenten dasselbe. Auch statistische Berechnungen — die untereinander identischen Skalen 2 und 3, andererseits 1, 4 und 5 stehen jeweils auf derselben absoluten Tonhöhe — führen, wie hier nicht näher auseinandergesetzt werden kann, zum selben Ergebnis. Dieses Resultat ist verblüffend: die Mwera haben ein von den beiden sie umgebenden Tonsystemen verschiedenes drittes. In Afrika ist Slendro bisher nur aus dem großen Verbreitungsgebiet bekannt, das etwa von Nigeria bis zum Nordwestkongo reicht. Wie kommt diese Leiter als abgesprengte Enklave nach Ostafrika? Die Ethnologie löst dieses Rätsel: Die Betrachtung des übrigen Kulturbesitzes der Mwera und der ihnen benachbarten Völker hat dort bereits zu der Feststellung geführt, daß dieses ostafrikanische Gebiet in näherem Zusammenhang mit Westafrika stehen muß, und etwa H. Baumann nennt mit Bezug auf die Kunst die verwandten Makonde „die am weitesten nach Nordosten vorgeschobenen Propagandisten des westafrikanischen Stils der Menschenplastik und der Masken“. Die vergleichende Musikwissenschaft vermag dieses Bild jetzt mit einem wesentlichen Einzelzug zu bereichern und zu festigen.

IM JAHRE 1951 ANGENOMMENE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN

Berlin (Humboldt-Universität). Margarete Treisch, Goethes Singspiele in Kompositionen seiner Zeitgenossen.

Bonn. Franz Schulte, Das musikalische Element in der Mystik Richard Rolles von Hampole. — Johannes Stulle, Die mehrstimmigen Sequenzen des Cod. Wolfenbüttel 677. — Erna Szabo, Ein Skizzenbuch Beethovens aus den Jahren 1798—99, Übertragung und Untersuchung.

Erlangen. Walter Hamm, Studien über Ernst Peppings drei Klavieronaten 1937. — Heinrich Kätzel, Musikpflege und Musikerziehung in der Stadt Hof im 16. Jahrhundert. — Wolfgang Roscher, Studien zum Gregorianischen Choral in der praemonstratensischen Ordenstradition.

Freiburg i. Br. Armin Fett, Musikgeschichte der Stadt Gotha. — Ferenc Spreitzer, Studien zum Formaufbau der dreistimmigen Organum-Kompositionen des sogenannten Notre-Dame-Repertoires.

Göttingen. Werner Merten, Die Psalmmodia des Lucas Lossius. Ein Beitrag zur reformatorischen Musikgeschichte in Niedersachsen (Lüneburg). — Hermann Alexander Moeck, Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten des europäischen Volkstums und die Herkunft der musikgeschichtlichen Kernspaltflötentypen.

Halle. Ursula Herrmann, Andreas Werckmeister (1645—1706).

Jena. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bach-Zeit.

Kiel. Helmut Lorenz, Die Klaviermusik Dietrich Buxtehudes.

Köln. Klaus Blum, Die Funkoper, Phänomenologie und Geschichte einer neuen Kunstgattung. — Helmut Eggeling, Das Lagenproblem in Beethovens Klaviermusik. — Rudolf Haase, Studien zum kontrapunktischen Klaviersatz von Johannes Brahms. — Alfred Krings, Untersuchungen zu den Messen mit Choralthemen von Ockeghem bis Josquin de Prez. — Karl Heinz Pricken, Peter Cornelius als Dichter und Musiker in seinem Liedschaffen. — Kurt Wolfgang Püllen, Die Schauspielmusiken Humperdincks.

Marburg. Reinhard Ide, Die melodischen Formeln der Diminutionspraxis und ihre weitere Verwendung vor und bei Johann Sebastian Bach.

Münster. Renate Bause, Probleme der Musikkritik bei Richard Wagner.

VORLESUNGEN ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN¹

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

Wintersemester 1951/52 (Nachtrag)

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Ü zur Geschichte der Harmonie (I) — Ü zur Musikgeschichte Hessens (II) — CM instr., voc. (je 2).

Sommersemester 1952

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

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. GMD H. Roessert: Richard Wagners Spätwerke (2) — Brahms und Bruckner (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (2) — CM instr.

Studienrat H. Kulla: Der Kanon.

¹ Auf Wunsch der Gesellschaft für Musikforschung haben sich die musikwissenschaftlichen Institute an den österreichischen und an einigen Schweizer Universitäten bereit erklärt, in Zukunft ihre musikwissenschaftlichen Vorlesungen in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ mit anzukündigen. Die Schriftleitung spricht dafür den Herren Direktoren dieser Institute ihren verbindlichsten Dank aus.

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Tonpsychologie (1) — Die Orgel in Geschichte und Gegenwart (1) — Kollegium und Kolloquium (2) — Ü zur Mensuralnotation (1).

Prof. Dr. W. Merian: R. Schumann und das deutsche Lied (1) — Bibliographie des deutschen Liedes (1).

Lektor Dr. E. Mohr: Einführung in die Zwölfton-Musik (1) — Harmonielehre III (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Niederländische und deutsche Musik im 16. Jahrhundert (2) — Überblick über die russische Musikgeschichte (für Slawisten) (2) — Ü zur deutschen und niederländischen Tonkunst des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik in der Geschichte III (2) — Über musikalischen Realismus (1) — Musikgeschichte der Tschechoslowakei II und Polens I (1) — Ü zur Hauptvorlesung (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Zur Psychologie des kompositorischen Schaffens bei Haydn, Mozart und Beethoven (1) — Physiologie der Musikerzeugung und -wahrnehmung (1) — Überblick über die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Ü zur Psychologie des kompositorischen Schaffens bei Haydn, Mozart und Beethoven (1) — Ü: Sinn und Formen musikalischer Instrumente (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Scholz: Ü: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Ü: Mensuralnotation II (2).

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

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

— Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Joseph Haydn (2) — Ü zur Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Historische Musizierformen (mit Dr. K. Reinhard) (2) — Ü im Partiturspiel (2).

Dozent Dr. K. Reinhard: Die Musik der Primitiven (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Akustik und Tonpsychologie (2).

N. N.: Ü zur Theorie der Barockoper (2).

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

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Artur Honegger (2) — Geschichte der Klaviermusik (2).

Dr. F. Winckel: Musik und Sprache in naturwissenschaftlicher Betrachtung (2).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik im 14. und 15. Jahrhundert (1) — W. A. Mozart (1) — Geschichte des Oratoriums von den Anfängen bis J. Haydn (1) — S: Musik zur Zeit der Frührenaissance (2) — Pros: Ü zur Geschichte des Oratoriums (2) — CM voc.: Händel, Acis and Galathea (1).

Prof. Dr. L. Diekenmann-Balmer: Bach und Händel, ein Vergleich (1) — Grunderscheinungen und Grundbegriffe der Musik (1) — Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks (1) — S: Lasso und Palestrina (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Schweizermusik des 20. Jahrhunderts (1) — Notationskunde: Der Generalbaß und die Notationspraxis im 17. Jahrhundert (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte des deutschen Liedes (2) — S (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die nachromantische Instrumentalmusik (2) — Ü zum musikalischen Impressionismus (2) — Colloquium über Musiksoziologie (1) — Akad. Streichquartett: Brahms II (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene, Einführung in die Formenlehre, Ü in der Modulation, Kontrapunkt: Der 3stimmige Satz (je 1) — Univ.-Chor — Univ.-Orchester.

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenz: Meisterwerke der Musik verschiedener Stilepochen (1) — S (2) — CM instr. (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Musikalische Stilkunde (2) — Das Musikdrama (1) — Ü in Stimmbildung und freier Rede (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Grundzüge der deutschen Musikgeschichte (2) — Die romantische Klaviermusik (1) — S: Lektüre ausgewählter Schriften von Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts (2) — Doktorandengemeinschaft (2) — Einführung in die Musiktheorie (mit Dr. Krautwurst) (2) — CM: Gesangs- und Instrumentalmusik G. F. Händels (mit Dr. Krautwurst) (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach und Händel (2) — Musikalische Quellenkunde (1) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü zur Musik der Tabulaturen (2).

Dozent Dr. W. Stauder: Instrumentenkunde II (1) — Mittel-S: Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Geschichte der Notenschrift (2) — Hauptepochen der europäischen Musik (2) — S (2) — Pros: Ü zur Geschichte der Notenschrift (2) — CM (2).

Dr. Chr. Großmann: Die responsorialen Meßgesänge des gregorianischen Choralgesanges (1) — Formenlehre des gregorianischen Choralgesanges (für Schul- und Kirchenmusiker) (1) — S: Lektüre mittelalterlicher Choraltraktate (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — S: Mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — CM voc.: Alte a-cappella-Musik (1). Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Hymnologie I (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Franz Schuberts Lied (2) — Pros: Analyse von J. Haydns Klaviersonaten (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I, Kontrapunkt I, Gehörbildung (je 1) — Harmonielehre II, Kontrapunkt II (je 2) — Alte Schlüssel, Partiturspiel, Generalbaßspiel, Instrumentation (1) — Akad. a-cappella-Chor, Akad. Orchester-Vereinigung (je 2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Aufführungspraxis II (2) — Ü (2). Prof. Marx: Formengesetze der Musik (1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Die Musik in der deutschen Geschichte (1) — Die Musik des Rokoko und der Klassik (2) — Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und der Schulmusik von Francke bis zur Gegenwart (2) — S: Ü zur Musik des Rokoko und der Klassik (2) — Pros: Quellen- und Literaturkunde (2).

Dozent Dr. F. Siegmund-Schultze: Geschichte der russischen und sowjetischen Musik (für Slawisten) (2) — Musiksoziologie II (2) — S: Probleme der Oper (2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Musik des Mittelalters (4) — S: Grundlegung der Harmonielehre (2) — Pros: Ü zur Modalnotation (2) — CM instr. (2). Prof. Dr. W. Heinitz: Ü: Taktprobleme (1) — Diskussion musikpsychologischer Probleme (1).

Dozent Dr. F. Feldmann: Grundtypen des Natur-Abbildes in der Musik (2) — CM voc. (2).

Dr. G. Sievers: Ü: Praktische Stilkunde (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Musik der Romantik (1) — Das Orchester des 20. Jahrhunderts (mit praktischen Beispielen) (1) — Kammerorchester (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Geschichte der Messenvertonung (2) — Die Musik der Messe von den Anfängen bis heute, Vorführung (unter Leitung von Dr. Hermelink) mit Erläuterungen (1) — Ü zur Musiktheorie der frühen Mehrstimmigkeit (2) — Aufführungsversuche: Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: a) Mensuralnotation, b) Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur (mit Dr. Hermelink) (2).

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

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VIII (ab 1850) (4) — Die Symphonien der Romantik (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Privatdozent Dr. H. von Zingerle: Die Oper im 18. Jahrhundert (2).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik im Niederländischen Zeitalter (3) — Ü zur Quellenkunde und Stilkritik des Niederländischen Zeitalters (mit Dr. Hoffmann-Erbrecht) (2) — S: Grundfragen der systematischen Musikwissenschaft (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (mit Prof. W. Friedrich) (2).

Dozent Dr. G. Haußwald: Beethoven (2) — Ü zur Soziologie der Beethoven-Zeit (2).

Akad. Musikdir. G. Hergert: Harmonielehre (2) — Partiturstudium und Partiturspiel (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Geschichte der europäischen Musik von Bachs Tod bis zur Gegenwart im Überblick (2) — Die Ästhetik der neuen Musik (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Anton Bruckner (4) — S: Die Symphonik des 19. Jahrhunderts (2) — Colloquium: Ü zur musikalischen Terminologie (1) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A bert) (2).

Prof. Dr. A. A. A bert: Die deutsche und italienische Oper nach Wagner (2) — Ü zur Opernkunde (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der deutschen Musik von 1450 bis 1570 (3).

Dozent Dr. K. Gudewill: Geschichte der Klaviermusik bis J. S. Bach (2) — Pros: Analyse von Werken J. S. Bachs (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildung (2) — Allgemeiner Studentenorchester (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: W. A. Mozart und die Musik seiner Zeit (3) — Die musikalischen Strömungen seit dem Impressionismus (1) — Ober-S:

Ü zur Musiksoziologie (2) — Mittel-S. Ü zur mittelalterlichen Musiktheorie (2) — Offene Abende des CM (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen, Dr. A. Krings) (je 2).

Prof. Dr. W. Kahl: Die Musikerfamilie Bach (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Dozentin Dr. M. Krudewig: Ü zur Musikpsychologie (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Ü im Generalbaßspiel (1) — Formenlehre: Romantische Instrumentalmusik von Schubert bis Bruckner (1).

Lektor B. A. Zimmermann: Harmonie- und Modulationslehre (1) — Einführung in den Kontrapunkt (1) — Gehörbildung, Volksliedspiel (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Einführung in die musikalische Instrumentenkunde (1) — Hauptepochen der Musikgeschichte II (2) — S: Ü zur Musiktheorie in den Hauptepochen der Musikgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert (2) — Pros: Ü zur Volksmusik in den Hauptepochen der Musikgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert (2) — Russische Musikgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung von P. I. Tschaikowsky) (2)

Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik der Barockzeit (2) — Ü: Béla Bartók und die Musik der Gegenwart (2).

Dr. R. Eller: Allgemeine Stilkunde (2) — CM: Werke Machauts (2).

Dr. R. Petzoldt: Harmonie- und Kontrapunktlehre, Generalbaßspiel, Partiturspiel (je 3).

P. Schmiedel: Gehörbildung (4) — Klavierspiel (8).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Ludwig van Beethoven (1) — Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (4) — S (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Neue Musik (1) — CM voc., Großer Chor und Madrigalchor (je 2) — CM instr. (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Richard Wagner, Einführung in die Meisterwerke (2) — Allgemeine Geschichte der Musik (2) — Mozart, Leben und Werke (1) — S: Besprechung ausgewählter Werke von Mozart (1) — S: Ü zu Josquin (1) — Neumenkunde (1) — CM instr., voc. (je 2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre I, II (je 1) — Allgemeine Musiklehre, die Lehre vom musikalischen Satz, Analyse musikalischer Meisterwerke, Meisterwerke der Orgelliteratur, Orgelunterricht (je 1) — Orgelstruktur (Lektüre ausgewählter Kapitel aus Werckmeisters „Orgelprobe“ sowie aus dem „Syntagma musicum“ des Michael Praetorius) (1) — Univ.-Chor, Akad. Orchester (je 2).

München. Prof. Dr. R. von Ficker: Die Musik der Ars nova im 14. und 15. Jahrhundert (2) — Die Musik des Orients (1) — Ü (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Deutsche Klassik und Romantik 1800—1830 (2) — Oper und Musikdrama seit Richard Wagner (1) — Ü im Seminar (1).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Formenlehre der Klassik und Romantik (1).

— Technische Hochschule. Dr. F. Karlinger: Charakter und Eigenart der abendlichen Völker im Spiegel ihrer Musik (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Epochen der europäischen Musik im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst- und Geistesgeschichte (3) — Kolloquium für Doktoranden (2) — Mittel-S: Ü zur Geschichte des Streichquartetts (2) — Pros (2) — CM instr. (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Ü zur modernen Oper (2).

Prof. Dr. W. Ehm ann: Neue Musik und Kirche (mit praktischen Ü) (2).

Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Der gregorianische Choral bei der liturgischen Feier (1) — Stimmbildungs-Ü (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Ü im zweistimmigen Satz, Ü im dreistimmigen Satz, Ü im Lesen alter Schlüssel, Einführung in die Funktionstheorie, Einführung in die Harmonielehre II, Harmonisations- und Modulations-Ü, praktische Generalbaß-Ü (je 1).

Regensburg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Ludwig van Beethoven (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Ü zur älteren und zur neueren Musik (je 1½) — Praktikum zu Carl Orff, 1. Teil: Elementares Musizieren, 2. Teil: Improvisation (mit B. Beyerle) (je 1).

Lektor Dr. F. Haberl: Die Entwicklung des liturgischen Gesanges der römischen Kirche (1) — Ü im Choralgesang für Theologen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Die Oper der Klassik und Romantik (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Ü in der Harmonielehre, im melodischen Gestalten, Kontrapunkt (je 1).

Lehrbeauftragt. B. Beyerle: CM instr. (1) — CM voc. (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Franz Schubert in seiner Instrumentalmusik (2) — S (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert (1) — Harmonielehre I (2) — Akad. Chor, akad. Orchester, Singkreis für alte Musik (je 2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Joseph Haydn und seine Zeit (4) — Instituts-Ü (2) — Forschungs-Ü (2) — Notationskunde IV: Tabulaturen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Die Mehrstimmigkeit von Hucbald bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (2) — Wichtige Werke der musikwissenschaftlichen Literatur seit 1938 (1).

Honorar Dozent Dr. F. Zagiba: Die Entwicklungsgeschichte des liturgischen Gesanges in griechischer, lateinischer und kirchenslawischer Kultsprache nach dem westlichen und östlichen Ritus (1) — Vergleichende Musikwissenschaft: Die Ganzheitstheorie in der Musik der romanischen, germanischen und slawischen Völker als Grundlage der vergleichenden Musikgeschichte (1). — Ü zur Volksliederforschung und Instrumentenkunde (Volksliedsammlungen von R. Lach) (2).

Lektor H. Zelzer: Harmonielehre II (4) — Kontrapunkt II (2) — Instrumentenkunde II (1) — Theoretische Formenlehre II (1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre IV (2) — Formenlehre IV (2).

Würzburg. Dr. R. Walter: Ludwig van Beethoven (2) — Die Klaviermusik J. S. Bachs (1) — Die Musikgeschichte zwischen 1740 und 1780 (1).

BESPRECHUNGEN

Milton Steinhardt: *Jacobus Vaet and his Motets*. East Lansing 1951, Michigan State College Press. X u. 189 S.

Um die Meister der 50er bis 70er Jahre des 16. Jahrhunderts ist es in der Forschung merkwürdig still geworden. Die unverkennbare Neigung zum Vordringen in die „Urzeiten“ der abendländischen Mehrstimmigkeit im allgemeinen und der niederländischen Polyphonie im besonderen hat die Anfänge der Palestrina-Lasso-Zeit als eine schon „moderne“ Epoche in den Hintergrund geschoben. Wieviel Aufgaben jedoch auch diese Epoche uns noch stellt, zeigt die vorliegende Studie über Vaet. Der Verf. hat sich bemüht, Leben und Werk dieses für uns immer etwas rätselhaften Meisters zu erhellen. Dabei konnte er sich für die Biographie z. T. auf schon veröffentlichte Forschungen anderer stützen. So war aus Schmidt-Görigs und Bergmans' Arbeiten bekannt, daß Vaet 1543—1546 Chorknabe in Courtrai war. Steinhardt wertet diese Arbeiten ebenso klug aus wie die Aktenauszüge von Smijers. Viel wissen wir über Vaet ohnehin nicht. Ob erneute archivalische Forschungen nicht doch noch einige bisher unbekanntes Daten hätten ans Licht bringen können? Schon mit 23 Jahren Kapellmeister Maximilians II., der damals noch König von Böhmen war, hat Vaet dessen Prager Hofkapelle wohl mit aufgebaut, war wenigstens schon in ihrer ersten Zeit ihr Leiter. Skeptisch kann man nur gegenüber der Sicherheit sein, mit der St. annimmt, Vaet sei einer der Musiker gewesen, die Petrus Massenus 1553 in Belgien für die Hofkapelle Ferdinands I. anwarb. Sicherlich legt die Tatsache, daß Massenus 1540—1543 „magister cantus“ in Courtrai gewesen war, den Schluß nahe, daß „Mas-

senus was probably acquainted with the candidate“, als er nach Wien ging, und daß er zehn Jahre später sich den ehemaligen Chorknaben der Courtraier „maitrise“ holte. Gerade die Jahre 1546—1553 sind aber in Vaets Leben für uns noch dunkel. Man möchte sehr bezweifeln, daß ein eben erst (April 1553) angeworbener Sänger schon einige Monate darauf (Januar 1554) Kapellmeister gewesen sein soll. Sollte nicht Massenus den jungen Vaet schon vor 1553 in seine Kapelle geholt haben? Der Aufstieg zum Kapellmeister wäre dann nicht so unwahrscheinlich jäh gewesen.

Das Kapitel über Vaets Motetten beginnt mit einer Inventur seines Schaffens. 76 Motetten, 9 Messen, 8 Magnificat und 3 Chansons hat St. ermittelt, womit erneut die Verlagerung des Schwergewichts auf die Motette bei den späten Niederländern gekennzeichnet wird. Die gedruckte Überlieferung überwiegt die handschriftliche bei weitem. Man hätte sich nun eine etwas eingehendere Untersuchung der Motettentexte gewünscht, vor allem was den festen liturgischen Ort der Propriumkompositionen betrifft. Bei den weltlichen Motetten ist es St. wohl entgangen, daß die meisten Texte in Distichen abgefaßt sind. Jedenfalls druckt er sie fortlaufend als Prosa ab (besonders S. 20/21), während er andererseits einige auch im Druck als Gedichte kennzeichnet (S. 21, 22, 23). Gern sähe man auch den Text der Trauerkomposition von Jacob Regnart abgedruckt, die zwar S. 14 erwähnt wird, aber ohne die Angabe, daß sie in Liber V des *Novus Thesaurus Musicus* von Joannellus 1568 steht, siebenstimmig ist und in der *Septima Pars* zweimal den Requiemtext bringt. Die eigentliche Totenklage in den anderen 6 Stimmen hat folgenden Wortlaut: *Defunctum Charites Vaetem moerore requirunt*

Mittentes duplices ore gemente manus

Musicus huncque chorus deplorat
Caesaris, eheu!

Ulterius Clotho si tenuisset onus
Qui vario praestans virtutis nomine Musis

Orbis in extremo climate notus erat.
Nunc et iure pius Caesar sibi luget
ademptum

Languet enim rapto Musica praesidio.

Da St. den Joannellus-Druck benutzt haben muß, der ja 24 Vaet-Motetten enthält, ist nicht recht einzusehen, warum er diese die Biographie des Meisters bereichernde Nachricht nicht bringt.

Die Einteilung des Vaetschen Motettenwerks in drei Stilgruppen mit deutlich betonter Ableitung der Chronologie des Schaffens aus stilistischen Merkmalen ist problematisch, wie alle solche Versuche. Ungefähr 20 Schaffensjahre sind ein sehr enger Rahmen; schon das mahnt zur Vorsicht bei dem Unternehmen, Früh- und Spätstil unterscheiden zu wollen. Sicherlich ist alles plausibel: Josquin-Tradition in frühen Motetten, Gombert als Vorbild der mittleren Periode, akkordischer Satz und deklamatorische Textunterlegung in Spätwerken. Das geht bei Vaet offensichtlich glatt auf, wenigstens für „only a small number“; trotz der intelligenten Ausführungen des Verf. bleibt aber immer noch die Tatsache bestehen, daß zahllose Beispiele anderer Komponisten aus Vaets Zeit und den vorhergehenden Generationen beweisen, wie oft „antiquierte“ Stileigentümlichkeiten eben nicht Frühstil bedeuten, wie oft Verwendungszweck und Bindung an traditionelle Satzweise (liturgische Sätze) den Stil prägen. Daß die späten Huldigungsmotetten des Novus Thesaurus „humanistic trends“ aufweisen, hat z. B. weniger mit ihren Entstehungsjahren zu tun

als mit der selbstverständlichen Gepflogenheit, solche humanistischen Gelegenheitsdichtungen anders zu komponieren als liturgische Texte. Ein Blick auf die Epitaphien, Epithalamien, Symbola und Huldigungskompositionen von Mouton bis Vaet belehrt uns, daß es sich hier um eine spezifische Satzweise für Gelegenheitswerke handelt, die zum mindesten nicht erst in Vaets letzten Motetten auftritt und somit nicht die Frucht einer künstlerischen „Reifezeit“ des Meisters sein kann. (Welche Vorsicht bei chronologischen Ableitungen aus dem Stil geboten ist, zeigte auch F. Blumes Referat auf dem Basler Kongreß 1949, das ähnliche Probleme bei Josquin behandelte.) Etwas anderes wäre es gewesen, wenn St. die Eigentümlichkeiten der Vaetschen Huldigungsmotetten im Zusammenhang der Gelegenheitskomposition des 16. Jahrhunderts herauszuschälen versucht hätte. Diesen Zusammenhang wertet er aber nicht aus.

In den folgenden Kapiteln zeigt der Verf. wiederum, daß er formale, melodische und satztechnische Einzelheiten mit Klugheit zu beurteilen vermag. Zur Refrainmotette ist das letzte Wort noch nicht gesprochen; z. Zt. noch laufende Teiluntersuchungen deuten überraschende Ergebnisse an. Die vorsichtige Behandlung der Chromatik-Frage durch St. berührt wohlthuend. Was er dazu sagt, führt gewisse Übertreibungen auf das rechte Maß zurück. Es zeigt sich, daß offenbar bei Vaet doch weniger Chromatismen zu finden sind, als man bisher annahm. Zur Deklamation in den weltlichen Motetten meint St.: „the accentuation of the Latin is not followed as scrupulously as it had been in the early humanistic experiments“. Natürlich nicht, wenn man die Texte als Prosa nimmt; aber das sind sie eben fast nie. Sieht man sich die von

St. im Anhang abgedruckte Huldigungsmotette für Albrecht von Bayern „Anteveis virides“ genauer an, so stellt man eine deutliche Tendenz zur metrischen Deklamation fest, die in Rhythmik und Tonhöhenwahl offensichtlich die Ictus der Daktylen und Spondäen herausheben will. Ähnliches habe ich bereits kurz bei Othmayr feststellen können. Das Problem lohnte eine Untersuchung, denn seine Lösung würde die humanistischen Einflüsse auf die Musik des frühen bis mittleren 16. Jahrhunderts, von denen man heute mehr ahnt als weiß, endlich einmal klar erkennen lassen. Auch das, was St. als „word-tone symbolism“ bezeichnet, die Benutzung der soggetti cavati (in der Art der berühmten, oft als cantus firmus verwerteten Tonsilben nach den Vokalen des „Hercules dux Ferrarie“) gehört in diesen Zusammenhang und zeigt, daß Vaet in vielen technischen Einzelheiten der schon lange geübten Praxis seines Jahrhunderts verpflichtet ist.

Die der Satztechnik gewidmeten Ausführungen verraten ein intensives Studium des Vaetschen Motettenwerks. Die bereits oben angezweifelte Datierung wird auch hier als erwiesen vorausgesetzt, so daß der Verf. stets von frühen oder späten Motetten redet, als sei an der Einordnung der einzelnen Motetten in eine dieser Gruppen überhaupt nicht zu rütteln. Daher muß er auch nach Gründen suchen, deretwegen die von ihm für früh gehaltenen dreistimmigen Stücke erst 1567 gedruckt worden sein sollen, und daher müssen die 1553 erschienenen vierstimmigen Motetten auf Josquin-Einflüsse hin untersucht werden, da sie ja „early works“ sind. Nochmals, was soll von hier aus in den 14 Jahren bis zu Vaets Tod sich an grundlegenden Stilwandlungen in dem jungen Komponisten eigentlich alles vollzogen haben? Mißtrauisch hätte den Verf. der Umstand

machen müssen, daß seine drei Stil- und Datierungsgruppen mit der Stimmenzahl so verdächtig Hand in Hand gehen: Frühstil — Josquin-Einfluß — Vierstimmigkeit; Mittlere Periode — Gombert-Einfluß — Fünfstimmigkeit (die Gombert-Abhängigkeit dieser Werke ist größer als die der „late“ vierstimmigen Motetten); Spätstil — spätniederländischer Einfluß — Sechs- und Achtstimmigkeit. Es ergibt sich die Frage, was hier Ursache und was Wirkung ist. Überzeugend sind St.s Darlegungen jedenfalls nicht. Akkordischer Initial-Einsatz aller Stimmen, über dessen Vorkommen in der Motette des 16. Jh. einige Überlegungen angestellt werden, ist gar kein so bezeichnendes Merkmal für die Spätzeit. Moutons Trauermotette für Königin Anna von Frankreich oder Josquins „Tu solus qui facis mirabilia“ sind z. B. recht frühe Zeugnisse für diese Praxis. Daß Vielstimmigkeit zwangsläufig zur akkordischen Satzweise drängt oder doch die Imitation nicht sehr begünstigt, ist richtig, erklärt aber das Vordringen der akkordischen Technik keineswegs, um so weniger, als auch im vierstimmigen Satz schon früh akkordische Kompositionen begegnen. Überall bei derartigen Stiluntersuchungen ist äußerste Vorsicht geboten, sobald man technische Einzelheiten zu isolieren versucht. Indessen findet man bei St. auch eine Fülle von klärenden Beobachtungen, z. B. über Stimmgruppenbildung, madrigalistische Ausdruckstendenzen, Hervorhebung „of a revered object or person“ durch Akkordsäulen, Dissonanzverwendung usw. Hier liegen die Vorzüge seiner Werkbetrachtung; auch wenn man seiner konsequent festgehaltenen chronologischen Ordnung der Vaetschen Motetten nicht bedingungslos zustimmt, wird man doch zugestehen müssen, daß gerade die Auswertung der harmonischen Merkmale manches Argument beibringt, das diese a pri-

ori festgelegte Chronologie a posteriori stützen könnte.

In einem besonderen Abschnitt wird die Parodietechnik behandelt, in der sich Vaet als echter Niederländer zeigt. Man begrüßt die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Motetten Vaets und denen anderer Niederländer, da sie zum Kapitel der Parodie-Motette neues Material beibringt.

Zum Schluß faßt St. die Ergebnisse seiner Studien zusammen. Dabei bezeichnet er Vaet als Meister einer Übergangszeit, der weder in die Lasso-Palestrina-Generation gehöre noch in die von Clemens non papa und Gombert. Die Periode 1547—1567 sei überhaupt „shared by both generations“ und das erkläre „the changeable nature“ seines Stils. Nichts lasse die historische Stellung von Vaets Motetten besser erkennen als ein Vergleich mit denen Clemens non Papas, Gomberts und Lassos. Des ersteren frühester Druck (1546) sei nur 7 Jahre vor den ersten Vaet-Motetten erschienen, aber trotz der zeitlichen Nähe seien die letzteren „more advanced in style“. (Leider muß dann u. a. wieder die Stimmenzahl als Kriterium herhalten.) Gombert als Kanonikus an Notre Dame von Courtrai habe sicherlich durch seine Werke, die schon der Chorknabe Vaet kennen lernte, auf diesen eingewirkt. Die Werke aus Vaets mittlerer Periode seien „undoubtedly inspired by a desire to emulate the style of Gombert“. Warum allerdings ein Meister, der als Chorknabe Gomberts Werke gesungen haben mag, sich erst einen anderen zum Vorbild nimmt und dann den „alten“ Gombert, wird nicht gefragt. Wenn es aber so war — vielleicht ist es gerade umgekehrt, und die „mittleren“ Motetten sind in Wirklichkeit die „frühen“ —, dann ist es ein sehr wichtiger Zug in Vaets Schaffen und hätte unbedingt behandelt werden müssen. Lassos Einfluß

schließlich kommt im wesentlichen bei der Behandlung der Dissonanz wie der Harmonik überhaupt zur Geltung. Man wird St.s Urteil über den hohen Wert der Vaet-Motetten nur unterschreiben können.

Der eigentlichen Abhandlung sind zahlreiche Beispiele, ferner ein Anhang mit je einer vollständigen Motette aus den von St. angenommenen drei Stilperioden Vaets und einem thematischen Verzeichnis aller Motetten (soweit erreichbar) angefügt.

Die Schrift ist ein dankenswerter Beitrag zur Musikgeschichte des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts und füllt hier eine Lücke. Sie ist ferner eine Bereicherung unserer leider so spärlichen monographischen Literatur zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts überhaupt. Wir sollten uns täglich vor Augen halten, daß es nicht einmal eine Josquin-Monographie gibt, von anderen bedeutenden Niederländern ganz zu schweigen. Was St.s Abhandlung an schwachen Punkten bietet, ist im wesentlichen gleichbedeutend mit den vorläufig noch nicht behobenen Kinderkrankheiten der musikalischen Stilgeschichte. Insofern kann man es ihm nicht allzu schwer anrechnen. Das relativ schwache Ergebnis des biographischen Teils mag dadurch mit bedingt sein, daß es z. Zt. fast unmöglich ist, die erforderlichen und vielleicht fruchtbaren persönlichen Forschungen in Wiener und Prager Archiven durchzuführen, noch dazu, wenn man jenseits des großen Wassers sitzt. Hans Albrecht

Hans Albrecht: Caspar Othmayr. Leben und Werk. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1950.

Eine Monographie über Caspar Othmayr (1515—1553) wurde seit langem wohl von allen vermißt, die sich der Bedeutung dieses Meisters bewußt waren. Hans Albrecht hat diesen vielgehegten Wunsch in vorbildlicher Weise erfüllt und damit zugleich eine

Ehrenschild gegenüber dem bis vor wenigen Jahrzehnten noch fast vergessenen Komponisten eingelöst. Das Manuskript der Arbeit war 1941 bereits abgeschlossen, wurde 1942 gesetzt, durfte aber nicht ausgedruckt werden. So verzögerte sich das Erscheinen des Buches um volle acht Jahre.

Das Werk Othmayrs kam nach der Mitte des 16. Jh. nicht mehr zum Tragen. Die Gründe dafür lagen nicht in der Eigenart des Tonsetzers, auch nicht im persönlichen Schicksal des Frühverstorbenen beschlossen, sondern waren bedingt durch die musikgeschichtliche Entwicklung, welche nach der Mitte des 16. Jh. über die bis dahin im deutschen Kunstliede herrschenden Grundsätze hinwegging und einer radikal veränderten Liedauffassung unter Führung spätniederländischer Kräfte, die der Unterzeichnete in seinem Werk „Die Niederländer und das deutsche Lied“ behandelte, zum Durchbruch verhalf. Als Othmayr kurz vor Vollendung seines 38. Lebensjahres in Nürnberg verstarb, hatte im deutschen Lied die Epoche der polyphonen Melodiebearbeitung ihren letzten Höhepunkt überschritten. So geriet das Werk des Meisters schnell in Vergessenheit — trotz einer relativ großen Verbreitung und hohen Wertschätzung durch die deutschen Generationsgenossen, die sich in einer dem Verstorbenen gewidmeten Sammlung mit Trauergesängen sehr eindringlich dokumentierte. Bis in unsere Zeit hat es dann gedauert, ehe sich das versunkene Werk zu voller Anerkennung und gleichzeitig zu neuem Leben erhob. Selbst der genial-seherische Blick eines Ambros hatte an Othmayr vorbeigeschaut. Noch die letzte Auflage des Riemann-Lexikons von 1929 begnügte sich mit dem blassen Prädikat: „tüchtiger und weit geschätzter Komponist“. Es war überhaupt nicht

die deutsche Musikgeschichtsschreibung, welche eine Othmayr-Renaissance heraufführte, sondern das Werk selbst, je mehr es in Singgemeinschaften seit den zwanziger Jahren bekannt und bewundert wurde, bewirkte dieses Ereignis, und es gibt sicher keinen echteren und schöneren Beweis für die überzeitliche Bedeutung einer Kunst, als ihre gänzlich ungemachte, nur durch die innenwohnenden Kräfte vollzogene Wiederverstehung. Damit zugleich erhob sich die Frage nach der Gestalt des Meisters, dessen Kunst sich so stark und frisch erwies. Sieht man von den älteren biographischen Bausteinen ab, so war es vor allem Carl Philipp Reinhardts Studie über die „Heidelberger Liedmeister des 16. Jh.“ (1939), die ein begrenztes, aber wohlfundiertes Bild von Othmayr entwarf. Ihr ist nun mit A.s Monographie eine wesentlich weiter gespannte Darstellung gefolgt, die alles bisher erreichbare und in diesem Fall erfreulich reiche biographische Quellenmaterial kritisch ausbreitet, die Persönlichkeit Othmayrs in scharfe Belichtung rückt und von den dabei gewonnenen Erkenntnissen aus erstmalig zu einer großlinigen Würdigung des Gesamtwerkes vorstößt.

A.s Monographie gliedert sich in die drei großen Abschnitte: Leben — Umkreis — Werk. Darin spiegelt sich die methodische Absicht des Verf., der Werkanalyse eine möglichst breite Darlegung der biographischen Sachverhalte im engeren und weiteren Sinne voranzustellen. Gerade hier war dies der einzig erfolgversprechende Weg, denn der Musikertypus Othmayr und die Struktur seines Gesamtwerkes begreifen sich erst ganz aus der Vertrautheit mit seinem Entwicklungsgang und seinen Lebenskreisen. Ein so seltsames und in seiner Art fast isoliertes Werk wie die „Symbola“ (Wahlsprüche) von 1547 —

das A. im „Erbe deutscher Musik“ herausgab — bleibt ohne Kenntnis dieser Voraussetzungen fast unverständlich. Arbeiten wie die „Cantilena aliquot elegantes ac pia“ (1546), die deutschen geistlichen Bizinien von 1547 (?) und die lateinischen geistlichen Triosätze von 1549 zeugen von Othmayrs Verbundenheit mit der Reformation und den im Wittenberger Kreis vertretenen Musikidealen, sind Dokumente nicht nur des Künstlers, sondern auch des theologisch gebildeten Humanisten und Erziehers. Andererseits empfängt das Meisterwerk des Liedkomponisten, die „Reutterische und Jegerische Liedlein“ von 1549 (auch vollständig aufgenommen in das undatierte, wahrscheinlich erst nach Othmayrs Tode erschienene Sammelwerk mit 68 Liedern bei Berg und Neuber), seinen vollen Aspekt erst durch die Rolle, die Othmayr im Heidelberger Kreis um Lemlin spielte, und durch die Kenntnis der vielfältigen Vorbilder und Einflußkomponenten, die für seine Entwicklung zu einem Hauptmeister des deutschen Liedes wesentlich waren. Denn gerade jene Erkenntnis vermittelt uns A.s Buch: durch das Leben und Schaffen dieses Komponisten zieht sich ein gewisser Widerspruch, der nur zeitweilig aufgehoben erscheint. Er fühlte in sich die Berufung zum schöpferischen Musiker. Vermutlich wirkte er in der ganzen Zeit von 1527 bis 1542 zunächst als Sänger, später als Komponist am Heidelberger Hofe. Gleichzeitig aber stieg er an der Heidelberger Universität zum Lizentiaten und Magister auf, wurde 1545 Rektor in Heilsbronn, im selben Jahr auch Kanonikus in Ansbach und schließlich 1548 Propst zu Ansbach, was ihn dann in lange und hochpolitische Rechtsstreitigkeiten verwickelte, deren Ende er nicht mehr erleben sollte. Der Erwerb einer akademischen Bildung ist für

viele deutsche Musiker des 16. Jh. — zum Unterschied von den Niederländern — sehr bezeichnend und war zweifellos auch für Othmayr ein echtes Anliegen, nicht aber die Laufbahn des Schulmanns. Hierbei leitete ihn, wie die Dokumente zeigen, nur der Wunsch nach Gewinnung einer materiellen Basis, die ihm das unbehinderte künstlerische Schaffen ermöglichen sollte. Dieser Widerspruch zwischen innerer künstlerischer Berufung und der äußeren Laufbahn eines Pädagogen und Theologen mit dem hartnäckig-realistischen Streben nach Pfründensicherheit erklärt sicher zu einem Teil die eigentümliche und in dieser Art nicht wieder vorkommende Struktur seines Werkes mit der Fülle von Huldigungskompositionen großenteils aphoristischen Charakters, Beiträgen reformatorischen Geistes, Humanistenmusik und schließlich jenem herrlichen Liederwerk des Lyrikers und gelegentlichen Humoristen Othmayr — jenem Werk, in dem sich eine so meisterliche Kunst des Liedsatzes und eine so reiche Skala der Gemütsmpfindungen spiegelt, wie sonst im deutschen Liede nur noch bei seinen großen Vorgängern Heinrich Isaac und Ludwig Senfl.

A. unterzieht im Zusammenhang mit den Liedern die Piersigsche Ausgabe des Werkes von 1549 sowie die von Piersig und anderen versuchten Stilbestimmungen einer Kritik, die über den speziellen Fall hinaus Beachtung verdient. Sie wendet sich insbesondere gegen die Anschauung, daß Othmayr in metrischer Beziehung das Lied auf neue Bahnen geführt habe. Auch dem Unterzeichneten sind die dahingehenden Behauptungen von Anfang an fraglich erschienen und vor allem bei tieferem Eindringen in das Liedschaffen Senfls immer fraglicher geworden. Ebenso weist A. darauf hin, daß die quasi-halbchörige

Setzweise, zumal in Form der paarigen Imitation im Liede schon vor Othmayr begegnet und auf Josquin zurückdeutet, der bekanntlich gerade der Othmayr-Generation als höchstes Vorbild galt. Es wird weiterhin gezeigt, daß Othmayrs Technik weit über die Besonderheiten der „Heidelberger“ hinauswächst und eine Fülle von selbständigen Bearbeitungsformen hervortreibt, wobei allerdings die „Stimmgruppenspaltung“ im Zuge der Entwicklung besondere Bedeutung erlangt. A. interpretiert Othmayr sehr überzeugend als einen Komponisten, der, am Ende der Cantus-firmus-Praxis — im weitesten Sinne — stehend, noch einmal alle im deutschen Liede erprobten Kunstmittel in einer höchst souveränen, wählerischen und gediegenen Art auswertet, ohne in so spätem Stadium der Entwicklung jemals maniristisch zu erscheinen. In der Satztechnik tritt bei Othmayr, wenn man auf die einzelnen Sätze schaut, kaum irgendwo ein absolut Neues entgegen, aber die feinsinnige und großzügige Synthese der Mittel, die A. an vielen Beispielen belegt, ist eine durchaus eigene, unverwechselbare und große Leistung. Othmayr stand noch fest in der innerdeutschen Tradition und zugleich schon über ihr, ohne doch von den mit der nachjosquinschen Chanson und dem Madrigal heraufziehenden romanischen Kräften tiefer berührt zu werden. Dieser besondere Standort und seine für das Lied fast schon in einem modernen Sinne prädestinierten Anlagen befähigten ihn zu einer Anspannung, die A. den „letzten Ausstrahlungen der deutschen Malerei“ vergleicht, „wie sie nach Hans Holbein dem Jüngeren in den Werken eines Rotthammer und Hans von Aachen wirksam sind“. Mit Recht lehnt es A. ab, Othmayr als „Meister eines Übergangsstils“ zu bezeichnen.

Tatsächlich ist sein Liedwerk ein letzter hochragender Höhepunkt des altdeutschen Kernweisenliedes, dem innerhalb des rein deutschen Kreises zunächst ein jähes Vacuum folgte. Man muß es A. danken, daß er nicht nur Othmayrs Hauptwerk, sondern auch seine anderen, an Bedeutung zurückstehenden und teilweise weit verstreuten Arbeiten einer ebenso behutsamen wie gründlichen Betrachtung unterzogen hat. Auch hier ergeben sich immer wieder aufschlußreiche Einblicke in die Sonderart des Meisters. Zudem ist dieser Abschnitt wichtig für eine Reihe von Arbeiten, bei denen die Autorschaft erst zu klären war. Gern wird man A.s Meinung beipflichten, daß Othmayrs Werk umfassend genug ist, um ihn vor der beliebigen Abstempelung als Liedmeister, Humanistenmusiker oder protestantischer Kirchenkomponist zu schützen. Man darf auch annehmen, daß der frühe Tod eine volle Entfaltung seiner Kräfte verhindert hat. Trotzdem war er doch wohl im tiefsten ein Meister der begrenzten, intimen Form — vergleichbar etwa in der deutschen Malerei dem Lyriker Adam Elsheimer mit seinen kleinformatigen Metalltafelbildern, die Rubens aufs höchste bewunderte —, ein Musiker, den es nicht zu den Großformen der Messe und Motette zog, denen damals so gut wie vorher und später das Hauptanliegen der führenden Meister galt. Doch wird man sich hüten müssen, Othmayr den „Kleinmeistern der Kantorenmusik“ beizuzählen oder nur als Hauptvertreter der sogenannten „Heidelberger Schule“ anzusehen, die A. überdies als einen imaginären Stilbegriff betrachtet. Othmayr war ein Hauptmeister altdeutscher Liedkunst, die für die ältere deutsche Musikgeschichte unbestreitbar von zentraler Bedeutung ist, und er war zugleich wohl die stärkste musiksöpferische Be-

gabung, die Deutschland in den auf Senfls Tod folgenden Jahren um die Mitte des 16. Jh. besaß. Damit ist auch die Bedeutung der von A. geleisteten Arbeit gekennzeichnet. Seine Monographie wird sich zweifellos für weitere Forschungen auf diesem Gebiete nach vielen Seiten hin als anregend und belehrend erweisen, zumal sie vor allem auch den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen mit sicherem Gefühl nachspürt.

Eine wertvolle Ergänzung der mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestatteten Darstellung bildet das Gesamtverzeichnis der Werke, der Urkunden-Anhang und das im Nachtrag mitgeteilte langentbehrte Vorwort zu den „Reutterischen und Jegerischen Liedlein“ als charakteristisches Zeugnis für Othmayrs Art.

Helmuth Osthoff

Johannes Piersig: Das Weltbild des Heinrich Schütz. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949. 90 S. Das „Weltbild“ eines Großmeisters irgendeines Zweiges der Kulturgeschichte darzustellen, dürfte eine der größten Aufgaben sein, die sich ein Autor stellen kann. Sie setzt ein tiefes Eindringen in die Werke des Meisters und ein inniges Vertrautsein mit seiner Persönlichkeit und deren Entwicklung voraus, sodann eine gründliche Kenntnis seiner gesamten geistigen Umwelt und nicht zuletzt einen souveränen Überblick über die ihm vorangehenden Epochen. Nur so ist es möglich, ihm seine Stellung in seiner Zeit und in der Geschichte anzuweisen, „das Weltbild, in dessen Rahmen sich Leben und Werk des Meisters erfüllten“, zu erfassen. Piersig hat sich bemüht, alle diese Bedingungen zur Lösung seiner großen Aufgabe zu erfüllen. Er führt einen Reichtum an Wissen auf den verschiedensten Gebieten ins Feld, um das Schützische Weltbild zunächst all-

gemein geistesgeschichtlich zu untermauern, dann schildert er die musikgeschichtliche Situation und ihre Vorbedingungen, und der größere Teil der Schrift gilt endlich der Darstellung der Beziehungen zwischen Leben bzw. Werk und Weltbild. Derartige geistesgeschichtlich weitgespannte Problemstellungen sind, besonders auf Gebieten, auf denen, wie auf dem der Schützforschung, schon viel Einzelarbeit geleistet worden ist, gewiß zu begrüßen, aber nur dann, wenn eine wirklich souveräne Beherrschung der Materie vom kleinsten Einzelproblem bis zu den großen der Epochen dahintersteht. Dieses Gefühl hat man jedoch bei der vorliegenden Schrift leider nicht. Sie zieht zwar in weitestem Maße die Schwesterkünste, Natur- und Geisteswissenschaften heran, aber in der Anwendung musikgeschichtlicher Begriffe ist sie oft, gelinde gesagt, recht mißverständlich, z. B. in der Behauptung, der „Ursprung der Polyphonie“ verliere sich „in vorgeschichtlichem Dunkel“, die ars nova „widerspreche nicht der gotischen Polyphonie“, sondern ermögliche „ihre reife Vollendung über die niederländischen Schulen bis hin zur Erscheinung des Josquin des Près und des Orlando di Lasso“, im „Introitus der Schützpassion“ beginne „die letztgotische Polyphonie zu tönen“ u. a. m. Es bedarf wohl auch bei einem Barockmeister nicht erst der Erwähnung, daß die Musik für ihn „kein Absolutum im Sinne des l'art pour l'art“ war; ferner ist es unmöglich, zu behaupten, daß das Wort-Ton-Verhältnis, das die Monodie um 1600 ablöste, das der „mittelalterlichen Chorpolyphonie“ gewesen sei. Diese merkwürdige Feststellung entspringt, wie noch zahlreiche weitere folgeschwere Irrtümer der Schrift, dem eigenartigen Streben des Verf. nach Ausschaltung der „Renaissance“ sowohl als Stilbegriff wie als Epoche.

Gewiß werden die zeitlichen Grenzen der Renaissance in der Forschung vielfach verschieden angesetzt; über das Wesen der musikalischen Renaissance dürfte aber doch wohl nicht mehr der geringste Zweifel bestehen. Der Verf. hingegen bezeichnet die Renaissance als eine „sachlich auf die Literatur und die bildenden Künste, örtlich vorwiegend auf den Süden begrenzte antigotische Bewegung“, während, wie er an anderer Stelle sagt, „in Deutschland der Strom der polyphonen Musik . . . ruhig weiter seiner Bestimmung zufließt“. Dadurch wird ein völlig abwegiger Gegensatz Renaissance—Polyphonie geschaffen, als dessen Folge der Verf. in die Verlegenheit gerät, die mittelalterliche Chorpolyphonie bis 1600 führen zu müssen. Bedenklich ist es auch, den Unterschied Palestrina—Schütz bzw. Monteverdi—Schütz allein aus dem Gegensatz der Konfessionen heraus zu erklären. Gewiß spielen diese verschiedenartigen Weltanschauungen eine große Rolle, aber mindestens ebenso wichtig ist der Gegensatz zwischen den Geisteshaltungen der verschiedenen Nationen. Wie wäre sonst die Verschiedenartigkeit Lassos und Palestrinas zu erklären, die doch beide Katholiken waren?

Schützens Weltbild wird als ein Teil des Weltbildes seiner Zeit dargestellt, in der „das Erlebnis der Weltangst das schöpferische Urerlebnis schlechthin“ ist; ihm wird durch den „Gegenausdruck des Lobpreises die Waage gehalten“, so daß es sich umschreiben läßt mit den Worten „Gott fürchten und lieben“. Sehr schön charakterisiert der Verf. Schützens überragende Persönlichkeit als eine Art von Synthese des Wesens von Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein und Samuel Scheidt. — Dem Weg der Untersuchung im einzelnen zu folgen, ist jedoch keine leichte Aufgabe, denn die Darstellung ist oft unklar (es wird

z. B. nirgends erklärt, was mit den „Deklamationsformen“ gemeint ist, die in den Psalmen Davids das Ziel von Schützens Darstellung bilden sollen), und die Feststellungen entsprechen nicht immer den Tatsachen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Daß Schütz vor seiner Studienzeit bei Gabrieli mit der gesamten deutschen Tradition der Lasso-Nachfolge vertraut gewesen ist, wird in der Studie der Referentin „Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von Heinrich Schütz“ ausführlich nachgewiesen. Daß aber eine Betrachtung von Einzelheiten der Schützischen Passionen letzten Endes zu Banalitäten führen müsse, ist eine geradezu absurde Behauptung, die an dieser Stelle wohl keiner besonderen Widerlegung bedarf. — Für eine so weite Themenstellung, wie sie der Verf. gewählt hat, ist zweifellos sein Rüstzeug nicht reichhaltig genug. Im Literaturverzeichnis einer solchen Arbeit dürften zumindest Schriften wie Birtners „Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert“, Blumes „Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit“ und seine „Evangelische Kirchenmusik“, Mosers „Mehrstimmige Vertonung des Evangeliums“ und Sandbergers „Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit“, um nur einige anzuführen, nicht fehlen. Gut ist dagegen die ausführliche Auswertung der verschiedenen Schützischen Selbstzeugnisse.

Anna Amalie Abert

Adam Carse: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. Zweite Auflage 1950. W. Heffer & Sons Ltd. Cambridge. 176 S.

Ein kluges Buch des englischen Komponisten und Musikschriftstellers, das bei aller gediegenen Sachkenntnis die Dinge in leicht faßlicher und gut lesbarer Weise vorträgt, die Hauptpro-

bleme richtig sieht, sie realistisch, oft mit einem sympathischen Einschlag angelsächsischen Humors diskutiert und auch da anregend ist, wo man anderer Meinung sein kann und muß. Der Verf. stellt sein Thema in einen breiten Rahmen, der auch Soziologisches, Fragen der Aufführung u. a. mit einbegreift. Auf diese Weise entsteht ein sehr lebendiges Bild, das nichts weniger als eine Einführung in die Musik des 18. Jahrhunderts darstellt. Gleich das 1. Kapitel greift als Grundlegung des speziellen Gegenstandes Fragen allgemeiner Art auf und erläutert in kurzen Zügen die Bedingungen, unter denen der Musiker des 18. Jhs. arbeiten mußte. C. lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf die Großen, sondern auf die zahlreichen kleinen Musiker, auf ihre prosaische Lebensgestaltung, ihre enorme kompositorische Fruchtbarkeit, deren merkantilistische Bedeutung, auf ihre Rechte, insbesondere Urheberrechte im Hinblick auf ihre Werke u. a. und wendet sich alsdann zu den Hauptarten der Orchestermusik und deren speziellen Funktionen. Zu Beginn des Jhs. steckt das Orchester noch in den Kinderschuhen, am Ende erprobt es seine Kräfte in tatenfroher Jugendlichkeit. Der Verf. weist darauf hin, daß der Komponist das Publikum mit immer neuen Werken eigener Arbeit zu unterhalten hatte und auch gar nichts anderes wollte. Für den Durchschnittsmusiker mag dies sicherlich zutreffen, bei den führenden Persönlichkeiten der Epoche (C. spielt in diesem Sinne auf Händel an) muß man daneben aber fraglos auch höhere Ziele in Rechnung stellen. Im Mittelpunkt des 2. Kapitels steht eine Liste von 91 Orchestern des 18. Jhs., deren Zusammensetzung und Stärke der Verf. nach allen Seiten auswertet. Ist diese Übersicht auch reichhaltig genug, um bindende Folgerungen daraus abzuleiten, so ist sie

doch keineswegs vollständig (was der Verf. auch zugibt); es fehlen z. B. Bachs Cöthener Kapelle oder Haydns Orchester bei Esterhazy vor 1783 u. a., die berücksichtigt hätten werden müssen. An bemerkenswerten Einzelheiten ist zu erwähnen die große Zahl kleiner und kleinster Orchester mit je 2 bis 3 ersten und zweiten Violinisten, sowie je einem Spieler für Viola, Cello und Kontrabaß, während große und größte Orchester die 1. und 2. Violine mit jeweils 6 bis 10, Viola, Cello und Kontrabaß mit je 3 bis 4 Spielern besetzen. Zum Bläserstamm gehören Oboen und Fagotte. Bei insgesamt 14 bis 17 Streichern errechnete C. die Zahl von 2 Oboen und 2 Fagotten, bei 20 bis 21 Streichern 4 Oboen und 3 Fagotte — mithin ein bedeutsames Übergewicht des Schalmeyenklanges. Treten dann noch Flöten hinzu, die übrigens in gleicher Stärke wie die Oboen erscheinen und lange hin an Stelle der Oboen (von den Oboisten selbst) gespielt wurden, so erkennt man, daß die Holzbläser im Orchester des 18. Jhs. prozentual stärker vertreten sind als in der Folgezeit. Das Verhältnis zwischen Streich- und Holzblasinstrumenten betrug 3 : 1 (oft 2 : 1). Ein besonderes Problem, das allen Herausgebern von Musik der Epoche Kopfzerbrechen macht, ist die spezifische Mitwirkung des Fagotts. Man wird im allgemeinen dem Verf. beipflichten können, daß das Instrument stets mitzuspielen hat, auch wo es in Hss. nicht notiert ist; da es zu den „Bassi“ gehört, ist sein Part die Baßstimme. Weitere Hinweise dieses Kapitels gelten dem Blech und dem Problem der Orchesteraufstellung. Schließlich werden als Kuriosität noch einige Monstreorchester erwähnt, deren Existenz allerdings überwiegend in das letzte Viertel des Jhs. fällt.

Im 3. Kapitel untersucht der Verf. den Status der einzelnen Orchester,

ihre Geschichte, ihren Ruf, ihre Mitglieder, wobei die Quellen innerhalb des deutschen Bereichs am stärksten fließen. Bei Erwähnung der Leipziger Verhältnisse spricht der Verf. von Dörfels „Zeitschrift“; gemeint ist natürlich die Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Gewandhaus-Konzerte (1884). Ausführlich wird im 4. Kapitel die Direktionsfrage erörtert, die Kapellmeisterkategorien des Cembalodirigenten, des Violinanführers („Concertmeister“) und des hörbar taktschlagenden Dirigenten, der jedoch noch kein künstlerischer Interpret ist wie der im 19. Jh. sich aus dem Violinanführer herausentwickelnde Taktstockdirigent, sondern lediglich ein (oft sehr geräuschvoller) „Zeitschläger“. In fruchtbaren Darlegungen befaßt sich das 5. Kapitel mit dem Material, aus dem das Orchester spielte, d. h. gedruckte und handschriftliche Partituren und Stimmen, deren äußere und innere Merkmale umsichtig untersucht werden. Mit dem Blick des erfahrenen Praktikers werden hier scheinbar nebensächliche Erscheinungen in ihrer tieferen Bedeutung für das Ganze erkannt, so z. B. der Berufsstand der Kopisten mit seinen Kompetenzen. Ferner werden erörtert das Verhältnis von Druck und Hs., von Partitur und Stimmen (die oft ohne Partitur in Druck oder Hs. vervielfältigt wurden), die Frage der Autorsignierung der Hss., der autographen Niederschriften, die verschiedenen Anordnungsprinzipien der Partitur, das heikle Problem der Abkürzungen (Notierung zweier Instrumente auf einem System, die „col Basso“- oder „col Violino“-Problematik), die lange Zeit gültige Auswechselbarkeit der hohen Holzblasinstrumente Flöte, Oboe und Klarinette (ein Symptom, daß die „Zeichnung“ noch bis 1780 hin den Vorrang vor der Farbe hatte), selbst die wahlfreie Mitwirkung von

Bläsern, die trotz Partituranordnung des Werkes oft auf getrennte Blätter notiert wurden. Schließlich münden alle diese Untersuchungen in aufschlußreiche Bemerkungen über die für das 18. Jh. in seinen verschiedenen Phasen geltenden Instrumentationsgrundsätze ein, die durch Hinweise auf Fragen der Ornamentik, des Tempos, der Dynamik, des Vortrags (Problem der punktierten Note, des Tremolos, des Tremolo ondulé usw.) ergänzt werden.

In einem abschließenden Kapitel behandelt der Verf. die Möglichkeiten der Wiederbelebung von Orchestermusik des 18. Jhs. Die noch im B.-c.-Stil gehaltenen und daher auf Cembalomitwirkung angewiesenen Werke würden, so meint der Verf., nur beim Vortrag durch kleine Klangkörper und in relativ kleinen Räumen ihre Wirkung tun. In großen Konzertsälen und bei der Wiedergabe durch große Orchester müssen die Füllstimmen des Cembalos verloren gehen, wodurch eine Diskrepanz zwischen den Diskant- und Baßstimmen entsteht. Man sollte daher (nach C.) zweckmäßigerweise auf das Cembalo verzichten und die fehlenden Harmoniestimmen in die Mittelstimmen der Streicher hineinkomponieren. Es ist natürlich keine Frage, daß damit der Willkür Tür und Tor geöffnet und alle Wiederbelebungsversuche alter Musik auf den Standpunkt von 1850 bis 1900 zurückgeworfen würden. Hier gibt es nur einen Weg: in großen Musikhallen und im Repertoire riesiger Orchester haben derartige Werke nichts zu suchen. Der moderne Musiker muß das Stilgefühl dafür aufbringen, daß er alte Musik nicht in beliebigen Räumen aufführen und von beliebig gearteten, aufgeblähten Klangkörpern ausführen lassen kann. Abschließend behandelt der Verf. noch die Frage, welches der technische Stand der Instrumentisten des

18. Jhs. war und wie die Qualität der Wiedergabe im Vergleich zu dem heutigen Durchschnittsniveau gewesen sein mochte. Er gibt zwar zu, daß man darüber nichts Endgültiges sagen könne, meint aber, unter umsichtiger Würdigung aller in Betracht kommenden Umstände, doch (mit Recht) „that the standard of orchestral performance in the 18th century was such as would hardly be tolerated at the present time.“ Rudolf Gerber

Wilhelm Ehm ann: *Tibilustrium. Das geistliche Blasen, Formen und Reformen.* Kassel Bärenreiter-Verlag, 1950. 175 S.

Das Erscheinen der Schrift über das geistliche Blasen fällt in eine Zeit, die dem Bläserklang eine neue Bedeutung zuweist. Die bevorzugten Formen der Kammermusik, wie sie im Streichquartett, in den Violin- und Cellosonaten, im Streichorchester überhaupt vorliegen, treten zugunsten von Kompositionen für Bläser zurück. Zumindest ist eine gleichberechtigte Pflege seit der Jahrhundertwende erkennbar. Wie die Musik der Gegenwart in ihren Stilmitteln vielfach an den Barock anknüpft, bedient sich das neuere Schaffen gern der Blasinstrumente mit ihren scharf abgesetzten Klängen und ihrer strengen Individualität. Im Endergebnis des „Tibilustrium“ befürwortet der Verf. für die Bläserchöre der kirchlichen Posaunenmission die Abkehr vom flügelhorngebundenen Klangideal der Romantik zur klareren, schärfer zeichnenden Trompeten- und Posaunenmusik. Parallel mit dieser Neuausrichtung des Instrumentars der Posaunenchöre müsse die Neuformung des Repertoires und der spieltechnischen Gegebenheiten angestrebt werden.

Die Begründung dieser Forderung erwächst logisch aus den vier großen Abschnitten der Untersuchung, die zugleich eine geschichtliche Entwick-

lung der Blasmusik im allgemeinen und der Posaunenchöre im besonderen aufzeichnet. Beginnend vom hohen Mittelalter, behandelt die Schrift zunächst die Grundkräfte des Blasens. Sie geht aus von den volklichen Ordnungen der drei Gemeinschaften: Trompeter und Pauker als fürstliche Repräsentanten, Stadtpfeifer und Türmer als bürgerliche Träger, Trommler, Pfeifer und Bruderschaften mit dem niederen Musikantentum. Entsprechend dieser ständischen Aufteilung wird der Klang der „heroisch-musikalischen“ Trompeten als Träger der ritterlichen Tugend, die ehrbare Kunst der Stadtpfeifer als bürgerliche und die „vitalmagische“ Musik der Dudelsäcke und Leiern als bäuerliche Tugend gedeutet. Im Vergleich zur Tonartencharakteristik der Griechen spricht der Verf. von einer Ethoslehre des Klanges.

Im geistlichen Bereich bedeuten die Trompeten und Posaunen eine Symbolisierung göttlicher Gegenwart. Wichtiger als die zahlreichen Zitate mit Altenburg aus der Bibel, die das alttestamentarische Instrumentar nach der Lutherübersetzung mit den Trompeten und Posaunen des 18. Jahrhunderts gleichsetzen, scheinen die Zeugnisse Kuhnaus und Werckmeisters als unmittelbare Sprecher ihrer Zeit. Im Gemeindelieben war Gott in dem Trompeten- und Posaunenschall gleichnishaft gegenwärtig, die Obertonreihe der ventillosen Trompete gehört zur ursprünglichen Schöpfungsordnung Gottes. So bedeutet die Blasmusik im religiösen Bezirk Anruf und Mittlerin des Wortes Gottes. Der ausschließliche Bezug auf das geistliche Geschehen erweckt am Schluß dieses ersten Abschnitts den Eindruck einer überwiegenden Einordnung des Blasens in die göttliche Unmittelbarkeit. Die bedeutende Zahl der neben dem Choral und der Turmsonate bestehenden Suiten- und Tanz-

sätze zeugt von dem großen Reichtum dieser Blütezeit der Blasmusik überhaupt. Auch haben statt der Trompeten überwiegend die Zinken als Diskante zur Posaunengruppe gedient. Sie bilden in den Besetzungsgruppen des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den integrierenden Bestandteil der Blasmusik, während die Trompeten außerhalb ihrer zumftmäßigen Trompeterkorps nur vereinzelt im kirchlichen Einsatz mit Posaunen nachweisbar sind.

Die Aufklärung bringt eine Umkehrung der Wertung von Streichern und Bläsern. Die Bläser werden in die volksmusikalischen Gebiete und in die Militärmusik gedrängt. Der Verf. sieht den Zerfall der Bläserei in dem Augenblick, als sie sich von der Religionsübung trennte. Diese Umwertung vom „blasenden Hoffrompeter“ zum „streichenden Konzertmeister“ ist gewiß richtig, doch erhielt die Blasmusik durch den Wandel und die Auflockerung des Instrumentariums in den Cassationen, Divertimenti und Serenaden künstlerische Eigenbezirke, die vom ausgehenden Barock bis in die Moderne bedeutende Gipfelpunkte aufzuweisen hat. Zutreffend ist der Verfall der Militärmusik, die sich aus der „Harmonie“ der Adelshöfe in gesonderter Linie weiterentwickelt. Die künstlerische Zielsetzung der Militär-orchester wird von Ehmann in dem Bestreben gesehen, zu einem „blasenden Sinfonieorchester“ zu werden. Die unzähligen Bearbeitungen von Ouvertüren, Opernarien, Sinfonien bildeten das eigentliche Feld ihrer Betätigung.

Der Klangkörper wird weitestgehend „vermenschlicht“ durch Annäherung der Blechinstrumente an den Hornklang, das bevorzugte Ideal der Romantik. So kommt der Ausbau der Instrumentenfamilie nach Erfindung der Ventile vornehmlich den Flügelhornstypen zugute, denen sich die Kla-

rinette als Bastardinstrument zwischen Horn und Oboe als melodieführende Stimme sinnvoll einordnet. Vom Standpunkt des geistlichen Blasens aus vollzog dieser Wandel eine Trennung vom kirchlichen Zusammenhang zu einer Vermassung des äußerlich aufgenommenen Blaskonzerts in den unzähligen Freiluftmusikern der Militärkapellen.

In diese Zeit fällt die Gründung der ersten evangelischen Posaunenchor (1843 im Ravensberger Lande), die im 3. Abschnitt des Buches behandelt werden. Wesentliche Unterschiede zu den Militärmusikkorps zeigen sich in der „Klavierschreibweise“ ihrer Notenvorlagen, der „reinen“ Blechbesetzung gegen die „gemischte“ und dem „gebundenen“ gegen das „gestoßene“ Spiel ihres Vorbildes. Die Anlehnung an die Militärmusik war also rein äußerlich und schloß die eigenständige Entwicklung keineswegs aus.

Die Restauration mit ihrem Zurückgreifen auf das homophon-polyphone a-cappella-Ideal führte zu den „blasenden Sängerschören“, die sich das Motettenschaffen der a-cappella-Polyphonie bis zu den Gesangswerken der Romantik umbildeten. Auch das neuere Volkslied nach den Sammlungen von Zuccalmaglio und Lieder von Schubert und Abt fanden Eingang in das Repertoire der Posaunenchor.

Die Bedeutung der christlichen Posaunenbewegung dokumentiert sich nicht nur in der Zahl von heute gezählten 40 000 Bläsern, sondern in der musikerzieherischen Breitenarbeit im volkstümlich - musikalischen Sinne und in der volksmissionarischen Arbeit. Naturgemäß bildet die Bearbeitung das Hauptgewicht der Programmgestaltung, wobei der Choral in seiner ursprünglich rhythmisch-bewegten Fassung bevorzugt wird.

Der letzte Abschnitt der Schrift setzt sich mit den Entscheidungen des geistlichen Blasens auseinander, die

sich für die Chöre aus den musikalischen Veränderungen der Gegenwart ergeben. In drei großen Untergruppen weist der Verf. die Wege aus der Stagnation. An erster Stelle steht die Überwindung des flügelhorngebundenen Klangideals zugunsten des Trompeten- und Posaunenregisters. Wie auf dem Gebiet des Orgelbaus der Rückgriff auf die barocken Klangideen bereits vollzogen ist, so muß der „Werkcharakter“ des Trompeten-Posaunenchores wieder gewonnen werden.

Gleichzeitig mit der Umformung des Instrumentars muß das Blasen aufhören, ausschließlich eine Kunst des Nachahmens zu sein. Die eigenständige Blasmusik sollte sich wieder erschließen und zwar mit ihren bläser-eigenen Handwerkspraktiken. Eine besondere Studie des Verf. „Die bläserische Kunst. Bläser-eigene Satzpraktiken in der älteren Blasmusik“ ist 1951 als Heft 3 in der Werkschriftenreihe für Posaunenbläser, 22 S. Text, 28 S. Notenbeispiele, im Eichenkreuz-Verlag, Kassel, erschienen. E. wertet hierin den „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst“ von J. E. Altenburg aus und erläutert an zahlreichen Beispielen die Eigentümlichkeiten des barocken Bläusersatzes. In ähnlicher Weise wie die Orgelchoralbearbeitungen brauchen die Posaunenchöre eine Literatur, die gültige Choral- und gültige Blasmusik zugleich ist. Der Anschluß an die zeitgenössische Komposition bedeute für die Posaunenchöre eine Lebensfrage.

Aus reicher Erfahrung weist der Verf. Wege für die Neuschaffung von Werken für Bläserchöre nach den Aufgaben im Gemeindeleben. Im Zuge dieses neuen musikalischen Lebens müsse die Verbindung zu anderen Musikgruppen aufgenommen werden.

Neben den alten Formen des gemeinsamen Musizierens von Bläser- und Sängerchor sollte man nach dem Beispiel des freien Konzertierens zwischen Orgel und Orchester (Händel) Konzerte für Orgel und Bläserchor schaffen.

Abschließend empfiehlt E. eine Verbesserung der bisher rein autodidaktischen Ausbildung der christlichen Posaunenbläser. Beide Teile, die Ausführenden durch systematische Verbindung zum Berufsmusiker und der zeitgenössische Komponist durch Vermeidung überspitzter technischer Anforderungen, müßten sich entgegenkommen. In diesem Zusammenhang könnte nach Auffassung des Ref. auf die „Turmmusiken“ von Heinrich Kaspar Schmid, Richard Würz und Karl Marx, auf Hindemiths „Morgeneruf“ aus dem „Plöner Musiktag“ und auf die Bläservariationen über das Lied vom „Prinzen Eugen“ von Joseph Meßner als bereits bestehende geeignete Literatur hingewiesen werden.

Das mit starker innerer Anteilnahme geschriebene Werk ist in mehrfacher Hinsicht verdienstvoll. Es legt zur Geschichte der Blasmusik ein erstes zusammenfassendes Material vor, wobei die Träger und ihre Ausübung stärker in den Vordergrund gerückt sind als die erhaltenen Denkmäler selbst. Die aus dem Thema sich ergebende Bevorzugung des geistlichen Bereichs konnte den weltlichen nicht in gleicher Breite berücksichtigen, der indessen in mannigfachen Quellauszügen und vergleichenden Übersichten doch behandelt wird. Wertvoll und in die Zukunft weisend ist die Kennzeichnung der Gegenwartsprobleme, die über den Rahmen der Schrift hinaus Anregungen für den gesamten kompositorischen Aufgabenkreis der Blasmusik geben.

Georg Karstädt

Franz Bärnwick: Die Große Orgel im Münster zu Weingarten zu Württemberg, erbaut von Josef Gabler. Vierte verbesserte Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1948. 61 S. 8 Bildtafeln.

Franz Bärnwick, der unlängst verstorbene Kirchenmusikdirektor des Weingarter Münsters, schreibt hier über seine Orgel und über deren Erbauer. Sein Ziel ist, in seinen Lesern für beide Liebe und Verehrung zu wecken, und diese Leser sind für ihn nicht nur die Orgelspezialisten, sondern ebenso sehr die kirchenmusikliebenden Laien und hier wieder in erster Linie das kirchentreuere Volk seiner Heimat. Dies bestimmt den Ton seiner Darstellung, die gleichwohl alles für den Orgelfachmann Wissenswerte sachlich und übersichtlich zusammengestellt hat. Die Weingarter Orgel ist eine der allerwichtigsten noch erhaltenen Barockorgeln Deutschlands, und B. gehört zu denjenigen, die sich von jeher für die integrale Erhaltung des Werkes mit Nachdruck und Erfolg eingesetzt haben.

B. gibt uns zunächst einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Werks und beschreibt uns anschließend das Instrument nach Prospekt, Spieltisch, Disposition, Pfeifenmensuren und Klangwirkung. Die Gliederung des Prospektes ist einzigartig: zwei Haupttürme, zwei Flankenpositive, zwei Rückpositive, zwei Brustpositive und ein Kronpositiv, dazu drei Verbindungsstücke zwischen den Haupttürmen und den Flankenpositiven, deren mittleres die 49fache Pedalmixtur für die tiefste Taste C enthält. Von den etwa 300 Prospektpfeifen sind nur 8 blind, alle andern klingen. Dom Bédos hat bekanntlich die Abbildung des Werkes in seinem „L'art du facteur d'orgues“ an hervorragender Stelle gebracht. Die Orgel hat als eine der ersten

einen freistehenden Spieltisch; dieser enthält vier Manuale C-c³ und ein Pedal C-g; neben den Manualen befinden sich die 77 Züge für die 63 Register und die 14 Nebenzüge für 5 Koppeln, 2 Glockenspiele, Ventil, Zimbelstern, Tremulant, Nachtigall, Trommel, Kuckuck und „La Force“, die schon erwähnte 49fache Mixtur für den tiefsten Pedalton.

Die Labialregister der Orgel sind original erhalten; die Zungenregister sind meist ganz oder teilweise erneuert. 1912 wurde dem Werk ein Schwellwerk mit 7 Hochdruckregistern beigegeben und Hauptwerk, Oberwerk sowie Pedal mit Barkermechanik ausgestattet; das Pedal wurde in 10 Registern um die Tasten gs-ds' erweitert.

An der Disposition fällt einiges auf. Das Werk hat von 63 Registern nur 8 Zungenregister; das sind noch nicht 13 % gegenüber etwa 25 % im altniederländischen und -norddeutschen Orgelbau. Ferner sind Weitchor und Zungengruppe nur lückenhaft ausgebildet, die Streicher aber in nicht geringer Zahl eingesetzt. Diese Dinge sind für den süddeutschen Orgelbau seit dem 16. Jahrhundert typisch. Weiterhin fällt auf die reiche Besetzung der Mixturen (bis zu 12fach) und die mehrfache Besetzung mehrerer sonst nur einfach vorkommender Register wie Oktave 4' 2fach, Bordun 16' 1-3fach, Violoncell 1-3fach, Kontrabaß 32'+16' 2fach u. a. m. Das ist eine ganz ausgefallene Seltenheit.

Auf Manual I klingt das Hauptwerk, auf II das Oberwerk, auf III das Brustwerk und auf IV das Rückpositiv; der hansestädtische Orgelbau disponierte I Rückpositiv, II Hauptwerk, III Oberwerk und IV Brustwerk. Das IV. Manual der Weingarter Orgel bezieht sich übrigens nur auf das Positiv auf der Epistelseite; das Evangelienpositiv enthält einen Teil der Pedalregister.

Die Pfeifenmensuren sind durchgängig verhältnismäßig eng. Vor allem sind die Prinzipalchorregister wie Prinzipale, Oktaven und Mixturen sowie die Streichregister enger mensuriert als sonst üblich. Im Weitchor kommen nur in Einzelfällen wie Rohrflöte 8', Gedackt 8' wirklich weite Mensuren vor; in der Regel sind auch hier die Mensuren sehr viel enger als sonst gebräuchlich. Bemerkenswert ist übrigens, daß Gabler den Kornett in enger Prinzipalmensur baut und repetieren läßt im Gegensatz zur Praxis der alten Niederländer und Franzosen, die den Kornett weit bauten und nicht repetieren ließen. Auch das ist süddeutsche Eigenart von jeher.

Der Winddruck des Werkes beträgt 70 mm Wassersäule; die Stimmung liegt je nach Temperatur $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Ton unter Normalstimmung.

Eine wichtige Frage bleibt bei B. nicht unberührt. Ist Gablers Orgelkunst schon als „romantisch“ anzusprechen? Wir haben früher geglaubt, diese Frage bejahen zu müssen. Gablers Orgel besitzt Streicher, aber nur mangelhaften Weit- und Zungenchor. Das sind Eigenschaften, die sie mit der romantischen Orgel gemein hat. Aber mittlerweile haben wir gelernt, daß diese Eigenschaften typisch sind für den süddeutschen Orgelbau bereits seit etwa 1500, während spezifisch „romantische“ Eigenschaften einer Orgel auf ganz anderem Gebiet liegen. Gablers Orgel ist also schlecht und recht eine süddeutsche Orgel, aber keine romantische Orgel. Die romantische Orgel stellt das dynamische Moment in den Vordergrund und würdigt Zungen, Aliquoten und Mixturen zu dynamischen Steigerungseffekten herab, während die Masse der übrigen Register den „eigentlichen“ Orgelklang formieren soll, diesen aber vom Orchesterkolorit herborgt. Davon ist bei Gablers Orgel-

kunst keine Rede. B. glaubt, jene Frage bejahen zu müssen. Darin können wir ihm, das ist nach dem Obigen deutlich, nicht zustimmen.

In seinen Schlußkapiteln spricht B. von der Persönlichkeit Gablers selbst und berichtet anschließend über Reparaturen, Neuerungen, Legenden um Geheimhebel, Vox humana sowie Kontrabaßpfeife u. a. m. Zum Schluß erhalten wir ein Verzeichnis der Organisten der Orgel seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Darstellung wird von acht gut ausgewählten Abbildungen glücklich unterstützt.

Hans Klotz

Alfred Orel: Goethe als Operndirektor. Eugen Russ Verlag, Bregenz 1949. 192 S., 7 Abb.

Aus dem gewaltigen Komplex von Goethes musikalischen Interessen hat Orel in dieser Schrift das klar umgrenzte Gebiet von des Dichters Verhältnis zur dramatischen Musik im allgemeinen und seinem praktischen Wirken für die Weimarer Bühne im besonderen herausgegriffen. Die lebendige Darstellung führt einerseits zu wertvollen Ergebnissen über Goethes elastische und für seine Zeit höchst fortschrittliche Anschauungen über die Oper, andererseits leistet sie mit der Wiedergabe und Interpretation des Weimarer Opernspielplans unter Goethes Leitung einen sehr begrüßenswerten Beitrag zu der bisher so stiefmütterlich behandelten Operngeschichte jener Zeit. Innerhalb von Goethes eigener Dichtung für die Opernbühne zeigt der Verf. kurz und prägnant die Entwicklung vom Singspieldichter, der die gefällige Gattung rein dichterisch heben möchte, zum verantwortungsbewußten Operndichter auf. Sie vollzieht sich zunächst in erster Linie unter dem Einfluß der opera buffa; von der Bekanntschaft mit Mozarts Werken an aber wird dieser zum Leitstern des Dichters. Er steht denn auch in den 26 Jahren von

Goethes Theaterdirektion weitaus an der Spitze des Spielplans. Obwohl Goethe in seinen eigenen Werken nicht zu einer Lösung des brennenden deutschen Operproblems gelangt ist, läßt seine Spielplangestaltung aufs deutlichste erkennen, daß es ihm am Herzen lag: deutsche Werke dominieren. Überraschend ist freilich die geringe Rolle, die Gluck in Weimar gespielt hat; von seinen Werken taucht nur die taurische Iphigenie, und auch diese erst Ende des Jahres 1800, auf. Auch andere um die Herausbildung einer deutschen Oper bemühte Meister wie Naumann, Abt Vogler, Danzi und Poßl fehlen in Weimar. Es gehört vielmehr, wie der Verf. mit Recht hervorhebt, ausgesprochen zur „Wiener Einflusssphäre“. Diese Neigung, die sicherlich durch Goethes Vorliebe für Mozart bedingt war, deutet O. als besonderen Dienst an der deutschen Oper, indem er das aus dem echten Volksgeist erwachsene Wiener Singspiel als Grundlage der „endlich errungenen deutschen Oper“ bezeichnet. Damit hätte der Operndirektor Goethe die Erkenntnisse des Librettisten weitergeführt: nicht aus der Hebung der Dichtung allein, sondern aus der Vereinigung der Dichtung mit der ihr gemäßen Musik „zur einheitlichen neuen theatralischen Tonsprache“ konnte das neue Werk entstehen. Neben dieser intuitiven wienerisch-mozartischen Lösung hat die für die deutsche Oper ebenso wichtige, streng erdachte gluckische für den Theaterpraktiker Goethe offenbar gar keine Rolle gespielt, wiewohl seine theoretischen Äußerungen teilweise weitgehend mit den Anschauungen Glucks übereinstimmen. Das Pathos Glucks und seiner Schule hat im Weimarer Spielplan nur einen sehr geringen Niederschlag gefunden; Cherubini und Méhul kommen von 1803 an etwas häufiger zu Wort, von Spontini erscheint, erst

1812, nur die „Vestalin“ (allerdings wird sich eine Ausstattungsober wie der „Cortez“ aus praktischen Gründen von selbst verboten haben). Im allgemeinen bevorzugt Goethe aber auch unter den französischen Werken wie unter den deutschen und den italienischen „das Genrestück mit seinen mannigfachen Formungen“, sicher nicht zuletzt einfach aus Rücksicht auf die enge Bühne und das nach der Art der kleinen deutschen Theater größtenteils aus „Sängerschauspielern“ bestehende Personal. Vermutlich aus demselben Grunde hat auch Rossini keinen Eingang mehr in Weimar gefunden. Die neuere große italienische Oper ist nur durch ein einziges Werk Simon Mayrs, die „Ginevra di Scozia“, vertreten, deren Aufführung durch ein Gastspiel eines italienischen Sängers veranlaßt wurde und die keineswegs Goethes Beifall fand. Von den ersten Meistern der deutschen romantischen Oper ist nur Weber mit seiner „Silvana“ zu Wort gekommen; Spohrs „Alruna“, die bereits angenommen war und an deren Text Goethe noch Änderungen verlangt hatte, wurde auf Veranlassung des Komponisten wieder zurückgezogen. 1816 aber, als in Prag Spohrs „Faust“ und in Berlin Hoffmanns „Undine“ ins Rampenlicht traten, neigte sich Goethes Tätigkeit als Operndirektor ihrem Ende zu. Sie schloß bezeichnenderweise ab mit Beethovens „Fidelio“, der bedeutendsten, aber durchaus unromantischen Station auf dem Weg der deutschen Oper von der „Zauberflöte“ zum „Freischütz“. Das gesamte Material, das der Verf. in ersten Teil seiner Schrift verständnisvoll verarbeitet, breitet er im zweiten höchst übersichtlich vor dem Leser aus. Hier erscheint zunächst ein chronologisches Verzeichnis des musikalischen Repertoires vom ersten bis zum letzten Tag von Goethes Theaterdirektion, an Hand dessen sich

jeder Leser selbst nach Belieben ein Bild machen kann. Einen vorzüglichen Überblick gewähren sodann noch ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher aufgeführter Opern mit Angabe der Aufführungsjahre und -zahlen, ein entsprechend angelegtes alphabetisches Komponistenverzeichnis, eine Tabelle, aus der das Verhältnis zwischen italienischen, französischen und deutschen Werken und der Anteil der Wiener an den letzteren klar ersichtlich werden, sowie Zusammenstellungen der meistaufgeführten Stücke und Komponisten. Dieser Teil ist als bibliographischer Beitrag zur Operngeschichte schlechthin ideal zu nennen; keine Untersuchung dieses Gebietes zur Goethezeit wird daran vorbeigehen können. Eine geschmackvolle Ergänzung des ganzen Bandes bilden die geschickt ausgewählten Illustrationen.

Anna Amalie Abert

Günter Haußwald: Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrh. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951.

Der Verf. bietet hier in einer wertvollen Arbeit eine eingehende Untersuchung der im wesentlichen wohl zweckbestimmten Musiken künstlerischer Unterhaltung (man scheut sich Unterhaltungsmusik zu sagen, obwohl der Begriff vielfach zutrifft), die Mozart unter verschiedenen Namen, Serenade, Kassation, Notturmo, Divertimento komponiert hat. Die Gruppen werden zunächst nach Besetzung geschieden, in Serenaden für Vollarchester, Bläser, Streicher, ebenso Divertimenti für Bläser, unter denen die Klarinetten hervortreten oder Trompeten, und endlich Oboen die Besetzung bestimmen. In der Entstehungszeit der einzelnen Werke glaubt der Verf. fünf Perioden feststellen zu können, eine erste bis 1769, die Werke mit enger Verbindung zur Sinfonie zeitigt, eine zweite bis 1774,

in der Mozart experimentiert, eine dritte bis 1776 der Reife und Erfüllung, eine vierte, 1779—1783, mit Beschränkung in der Gattung gegenüber der Klaviermusik, Periode der Vertiefung, eine fünfte, 1787—1788, mit KV 525 und 563, Werken kammermusikalischer Vollendung. Richtig wird bemerkt, daß Zeit, Raum und Anlaß Wesen, Wert und Form der Gattung bestimmen. „Das läßt vermuten, daß Mozart die Bindung seiner Serenadenmusik durchaus als naturhaft empfand. Es ist offensichtlich, daß dieser musikgesättigte österreichische Raum die Entstehung einer Serenadenmusik entscheidend gefördert hat.“ Im Kapitel „Raumstruktur“ wird die Bindung an oberösterreichische Volksmusik mit Hinweisen belegt.

Im Abschnitt „Die Form“ wird dann die zyklische Zusammenstellung untersucht. Achtsätzige Serenaden, wie KV 100 und 203, zeigen eine bestimmte Folge von Satztypen, die durch dreimalig eingeschobene Menuette zwei weitere langsame und rasche Sätze sinnvoll ermöglichen. Die Tonartenfolge ist gegenüber der Sinfonie verschieden, als fremde Tonarten gruppenweise benutzt werden, z. B. in 203 (in D) von 2.—4. B F B — was bekanntlich in Sinfonien nicht vorkommt! Unterschiedlich gegenüber den Sinfonien werden satzweise konzertmäßige Besetzungen gebracht, und zwar wieder in Abwechslung mit nicht konzertmäßigen. Es ist hier vielleicht darauf hinzuweisen, daß Mozart in seinen Jugendsinfonien, etwa im Gegensatz zu Haydn, das konzertante Element nicht verwendet¹: im Gegensatz also zu den Serenaden, wo dergleichen häufig ist, sowohl die Verwendung von Soloinstrumenten als von Soligruppen. Man sollte hier weniger (wie S. 42) von „alter Con-

¹ Vgl. meinen Aufsatz über Mozarts Jugendsinfonien, Mozart-Jahrbuch 1951.

certo-grosso-Technik“ sprechen, als von Technik der concertanten Sinfonie: dies ist nämlich ein Unterschied, der sich besonders durch das Fehlen einer formbestimmenden Trennung zwischen Soli- und Tuttigruppen ergibt, an dessen Stelle ein lockeres Konzertieren getreten ist! In KV 320 besteht das Konzertino zudem nicht, wie S. 42 angegeben wird, aus zwei Flöten und zwei Oboen, sondern aus noch weiteren zwei Fagotten. Demgegenüber werden die zyklischen Sätze der Divertimenti in den späteren Oboendivertimenti auf die vier Sätze der Sonate beschränkt. Die knappere Form und kleinere Satzzahl der reinen Bläserdivertimenti haben wohl einen sehr einfachen Grund: die Anstrengung für die Bläser, außer der geringeren Klangabwechslung.

Der Verf. untersucht sodann die Einzelsätze. Daß der Sonatensatz in Mozarts Zeit „noch im Stadium des Werdens“ sei, ist wohl etwas übertrieben (52). Der Prozeß ist im wesentlichen wohl vor 1770 beendet! In den ins Einzelne gehenden Untersuchungen kommt doch nicht deutlich zum Ausdruck, daß viele dieser Allegro(u. ä.)-Sätze echte Sinfoniesätze sind, die sich gegenüber den gleichzeitigen Sinfonien aber durch eine kürzere und bescheidenere Arbeit kennzeichnen. Es wird doch im ganzen mit den gleichzeitigen Sinfonien trotz so vieler Genialität sichtbar, daß die Gattung den Stempel des weniger Seriösen, weniger streng vorbildlich Geregelt trug. Eben das ist doch wohl der Grund, weshalb Mozart allmählich die Gattung zu pflegen aufgehört und in seinen letzten Werken schließlich strengzyklische Arbeiten dieser Art geschaffen hat. Es ist wohl weniger „eine Entwicklungslinie von seltener Plastik . . . zugleich ein Vorgang, der aus unscharfer Gefühlsgerichtetheit

zu höchster logischer Klarheit aufsteigt“, als die Tatsache, daß es sich für Mozart um mehr zu augenblicklicher Bestimmung komponierte Werke handelt, eine Gattung, die mit höheren Aufgaben ihren Reiz verlor, wie auch der äußere Anlaß seltener wurde. Die einzelnen Sätze werden vom Verf. untersucht. Wenn er S. 61 sagt: „der psychologische Gehalt der Form ist fast ausschließlich aus thematischer Struktur und Klangsinn zu entwickeln“, so ist demgegenüber zu sagen, daß die Form oder, wie der Verf. sagen würde, die „Formstruktur“ umgekehrt Thema und Klang bestimmt; denn die Satztypen (Struktur der Satzformen des Zyklus) bestimmen den Inhalt selbst bei Mozart weitgehend. Sehr richtig sieht der Verf. (65), daß Mozart Metrik und Periodik eines statischen Tanzgebildes zugunsten einer lebendigen Form verschiebt — eines der wesentlichen Stilkenneichen. Allerdings wäre die Terminologie des „Statischen“ und „Dynamischen“ noch kritisch zu betrachten. Sie scheint mir nicht ganz das Richtige zu sein, denn statisch wäre besser mit starr — regelmäßig, dynamisch mit frei — nicht abgezirkelt oder ähnlich wiedergegeben.

In den Formsatzuntersuchungen wird auch die Frage des Einflusses des Konzerts wiederholt behandelt. Nicht immer scheinen mir die Formanalysen ganz zutreffend zu sein. So scheint mir die Behauptung, daß KV 250/IV Rondo mit Konzert und Variation verkoppelt, unzutreffend. Das dort S. 79 wiedergegebene Schema dürfte nicht ausreichen, es geht am Wesentlichen vorbei und stimmt nicht ganz. Das sei belegt. Es handelt sich im Großen gesehen um einen Rondosatz, der sonatenmäßig gebaut ist. Variationen kommen nur in Wiederholungen von Couplets vor. Das Schema ist folgendes:

| | | | | | | | |
|---------|-----------|-----------------------|------------|--------|------|----------|----------|
| Thema: | A Solo | | B Tutti | C S | (T) | S | |
| Takt: | a a | b ¹⁾ b a a | c d | a' | (c') | b var. b | e var. e |
| Tonart: | 1 | 9 17 | 25 29 | 33 | 52 | 55 63 | 71 80 |
| | T | | | D | | | |

| | | | | | |
|----------|----------|---------|----------------|---------------------|----------------|
| | | A B | D | E | F |
| f var. f | g var. g | | S T | S (T _a) | S T |
| 87 95 | 102 103 | 115 | h h | a' | i k l |
| (D-) | | (=1-24) | 139 155 | 159 169 | 179 188 |
| | | T | T _p | D | D _p |

| | | | | | |
|---------|-----------------|---------|-------|-----|--------------------------|
| A B | G | S | T | A B | C |
| | T ²⁾ | n n' | α | | genau bis auf Schluß wie |
| | m | (+a) | | | |
| 200 | 224 | 229 345 | 274-8 | 279 | 313-343 |
| (=1-24) | | | | | (=33-114, in T) |
| T | | S | T | T | T |

| | |
|------------|------|
| A B | Coda |
| 344-366 | 367- |
| (=115-138) | |
| T | T |

| | | | | | | | | | | | | |
|------------|------------|---|--------------|----------------|------|----------------|--------------------|-------|-----|---|------|-----|
| Im Großen: | „2. Thema“ | | Durchführung | | | | Reprise „2. Thema“ | | | | Coda | |
| | A B | C | A B | D | E | F | A B | G | A B | C | | A B |
| | ST | S | ST | ST | S(T) | ST | ST | (T)ST | ST | T | | ST |
| | T | D | | T _p | D | D _p | T | ST | T | T | T | |

1) eigentlich T S 2) Anschlußmotiv als Überleitung
β γ

„Die Darlegungen haben gezeigt, wie Mozart mit einer geradezu bestürzenden Heftigkeit die Formprobleme des Einzelsatzes zu lösen sucht.“ Ob „bestürzende Heftigkeit“ hier die richtige Bezeichnung ist, möchte bezweifelt werden.

Im folgenden Abschnitt „Die Gestalt“ wird nun versucht, Grundsätzliches über die Thematik zu sagen. Der Abschnitt scheint mir nicht so gelungen

wie der erste. Häufig kommt die Analyse doch auf eine Übung in einer Beschreibung mittels Terminologie technischer Art. Sie scheint sich oft zu berühren mit einer Ästhetik, welche in Thema und Motiv eine Art selbständige Energie erblickt. (Schering hat diese der naturwissenschaftlichen Energetik nachgebildete Ästhetik scharf charakterisiert.) Ich sage nicht, daß der Verf. etwa auf dem Boden

einer solchen im Grunde formalistischen Auffassung steht. Aber seine Beschreibungen klingen danach. — Von dem Anfang der Serenade KV 388 wird gesagt (84): „Der Klangraum des c-moll-Akkordes wird in steigender Linie bei wachsender rhythmischer Verkürzung durchschritten. Aus einem rhythmisch kleingliedrig eingeführten Trillermotiv wächst der Terzhöhepunkt es“ heraus. Die Bewegungslinie wendet sich mit einem ebenso unerwarteten wie kühnen Schritt im Sopra-raum abwärts und schließt dominantisch ab. Ein zweiter Themenkreis tritt der Fortgruppe in dynamischem Kontrast gegenüber und löst sich nur zögernd aufsteigend in pausendurchsetzter Motivik mit Vorhaltsbildungen von der Dominantfunktion ab. Schneidend scharf setzt ein weiterer Themenkreis mit as“ ein, harmonisch den verminderten Septakkord betonend, rhythmisch in umgekehrter Funktion zum zweiten Themenkreis stehend. Die Septgestalt trägt die Entwicklung sequenzierend abwärts. Chromatisch gefärbt, setzt ein neuer Gedanke ein, der zur Tonika zurückleitet, noch einmal in kurvischem Schwung unter chromatischer Differenzierung klangverschärfend das g“ erreicht und die Entwicklung kadenzmäßig abrundet.“ Dazu könnte sehr viel gesagt werden. Was ist „wachsende Verkürzung“? Wieso ist der Schritt es“-fis“ „kühn“? Der dritte Themenkreis, T. 10—14, denn diese vier Takte gehören zusammen, ist die Antwort auf Thema 1, Gegenbewegung und rhythmisch ausgeschmückte Akkordnoten (as—f—d—h—) und er schließt mit dem gleichen es“-fis“. Die nun einsetzende Wiederholung des Schlußseptsprunges bedeutet eine für den späten Mozart charakteristische Durchbrechung des thematisch in gleichen Taktabständen geregelten Aufbaues der älteren Zeit. Das ist wesentlich, wichtiger als: „Die Sept-

gestalt trägt die Entwicklung sequenzierend abwärts“ usw. Mit einer solchen Art der Beschreibung von Musik mittels musikhistorischer Terminologie könnte man mühelos Bände füllen, ohne damit das geringste gesagt zu haben. Sie wird oft direkt peinlich, etwa wenn der Anfang der kleinen Nachtmusik beschrieben wird. Besseres wird im Abschnitt über die thematische Gestaltung gesagt. Schlußfolgerungen überzeugen nicht immer, so wenn es abschließend heißt: „Die Serenade KV 525/I bleibt trotz der Sonatenform im Grunde von einer statischen Gesetzmäßigkeit durchdrungen und stellt, die Nähe des Orchesters suchend, thematische Entwicklung, Verzahnung und Entfaltung im Grunde aus reiner Freude am Spiel dar. Der objektiv gültige Begriff der Serenade an sich ist hier realisiert worden.“ Gibt es eine Serenade an sich? Freude am Spiel ist Kennzeichen aller Musik, die nicht primär nach Ausdruck strebt, vielleicht aller Kunst überhaupt.

Die Mittel thematischer Gestaltung werden im folgenden untersucht. Daß „das Adagio KV 205/3 (‚Der Komplex‘) einer reich gegliederten Kantilene gleicht, die an altklassische Struktur gemahnt“ — dahinter möchte ich wieder ein Fragezeichen setzen. Nichts scheint daran altklassisch! Wertvolle Beobachtungen werden zur Rhythmik, Harmonik, zum Ornament gemacht. „Der Klang“ betitelt sich der folgende Abschnitt. Besetzung und Rolle der Instrumente werden aufschlußreich untersucht, ebenso die Klanggestaltung. Dem letzten Kapitel, „Die Struktur“ überschrieben, entnehmen wir mancherlei treffende Beobachtungen. Das Typische der Seradenkunst sieht der Verf. im Charakter der Idylle. Der „Ton einer unterhaltenden Gesellschaftsmusik“ ist vielleicht noch richtiger, Unterhaltungsmusik, in einer bestimmten gesellschaftlichen

„Struktur“, nämlich einer durch aufklärerisch-aristokratisch-bürgerliches Milieu bestimmten Gesellschaft. „Mozart sprengt immer stärker den Stimmungskreis des konventionellen Serenadentypus“, sagt der Verf. Warum? Ich glaube, daß wesentlich dabei ist, er wird des lockeren Gefüges und losen Tones müde; neben seinen reifen Meisterwerken kann er keine reine Unterhaltungsmusik mehr schreiben. Die Definition des Komischen in der Musik (153) als „Kontrast im engsten Raum“ ist wohl nicht erschöpfend. Vieles kommt dazu. Unter der Überschrift „Raumstruktur“ und „Zeitstruktur“ werden die Einflüsse des Ortes und der Zeit gemeint. Hier wird viel Richtiges gesagt. Was allerdings Mozarts „klassischer Musikwille“ sein soll, bleibt unerläutert.

Der in so vieler Hinsicht aufschlußreichen und gründlich durchgeführten Untersuchung möchte man viele Leser wünschen. Sie werden allerdings durch die gedehnte Darstellung und den oft bis an die Grenze des Erträglichen gesucht gelehrten Stil vor eine anstrengende Lektüre gestellt. Sätze wie (32) „Die rhythmische Akzentuierung des Zeitraumes ist von erstaunlicher Prägnanz“ — und sie sind leider nicht selten — erscheinen wenig geeignet, unter den musikwissenschaftlichen Laien, Musikern, Musikfreunden als Interessenten unseres Faches zu werben! Ich glaube, wir alle müßten uns möglichst gründlich ein Buch wie Ludwig Reiners „Stilkunst“ (1943) zu Gemüte führen, um schlicht und ohne gelehrt scheinende Fremdwörter zu sagen, was wir wirklich zu sagen haben. Hans Engel

Hans Rutz: Wolfgang Amadeus Mozart. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. M. 5 Abb. München, Beck (1950). 226 S.

Hans Rutz: Ludwig van Beethoven. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. M. 4 Abb. München, Beck (1950). 249 S.

Martin Hürlimann: Besuch bei Beethoven. Aus zeitgenössischen Berichten u. den Konversationsheften zusammengestellt. Zürich, Atlantis-Verlag (1948). 215 S.

Die beiden Bändchen von Rutz können, entsprechend ihrer völlig übereinstimmenden Anlage, zusammenfassend gewürdigt werden. Als „Dokumente des Lebens und Schaffens“ stehen sie in der entfernteren Gefolgschaft der Veröffentlichung, die den Typus des Dokumentenwerks als der „prägnantesten Form einer Lebensgeschichte“ zum erstenmal im Bereich des Musikschrifttums und gleich in gültigster Gestalt entwickelt hat. Mag man also vom Titel der Rutzschen, übrigens hervorragend ausgestatteten Bändchen aus an O. E. Deutschs großes Schubertwerk erinnert werden, so muß man sich doch auch gleich des Unterschiedes bewußt werden, der hier besteht. Konnte Deutsch die „gewissenhafte Inventarisierung des historischen Besitzes“ als seine vornehmliche Aufgabe, aber auch als den „wertvollsten Teil seiner Leistung“ betrachten (Einleitung zu Bd. 2, 1, S. II), so findet, wer heute Ähnliches für Mozart oder Beethoven unternimmt, diesen Besitz im großen und ganzen längst inventarisiert vor. Man denke nur an die vorliegenden Briefausgaben als Quellengrundlage der Mozart- und Beethovenforschung, an die trefflichen und immer brauchbaren Erinnerungswerke von Kerst und Leitzmann, die ja auch schon Dokumente zu Beethovens Leben und Schaffen in reicher Fülle bieten. So galt es also, das Vorhandene auf eine ansprechende Art einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen, einmal durch eine geschickte Aus-

wahl und Anordnung des Materials, die das Dokumentarische der herangezogenen Quellen als solches, den Charakter ihrer Ursprünglichkeit gegenüber jeder posthum gestalteten Biographie genügend hervortreten läßt, dann aber auch durch einen behutsam zurückhaltenden Text, der niemals den Eindruck einer trockenen Dokumentensammlung um ihrer selbst willen aufkommen läßt. Die Inventarisierung brauchte nun nicht mehr das letzte Ziel zu sein. Was zu tun war, ist dem Verf. in befriedigender Weise gelungen. Bewußt glaubt er, „um einen durchgehenden Lese-stoff zu erhalten“, darauf verzichten zu können, „die ursprüngliche Herkunft der Dokumente in jedem Falle an Ort und Stelle nachzuweisen“ (Mozart S. 10). Man kann das von seinem Standpunkt aus verstehen, wengleich er in den Reihen seiner Leser neben den Liebhabern die Kenner nicht hätte übersehen sollen, die sich doch dann und wann recht gerne zu den Quellen führen lassen. Der verbindende Text gibt R. in seinem Beethovenbuch Gelegenheit, zur Frage der Bettinabriefe kritisch Stellung zu nehmen, er druckt aber trotz aller Vorbehalte den längst als unecht erkannten dritten der Briefe vom August 1812 mit der Schilderung der Teplitzer Begegnung zwischen Beethoven und Goethe S. 132 f. ab, weil er „das Bild von Beethovens Persönlichkeit dennoch lebendig macht“. Daß er es jedoch verfälscht, hat entgegen allen Versuchen, wenigstens seinen Inhalt zu retten (so Thayer-Riemann 3, S. 330), A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 25 f.) schlagend bewiesen.

Ein empfehlendes Wort über die vorliegende Veröffentlichung von Hürlimann darf gleich angeschlossen werden. Auch hier sprechen die Quellen zu uns, Besucherberichte in großer Zahl und Stellen aus Beet-

hovens Konversationsheften, natürlich, wie die Dinge liegen, zumeist aus den letzten Lebensjahren. Man wird dem Herausgeber für die handliche Auswahl dankbar sein. Im Gegensatz zu Rutz verzichtet er auf kritische Kommentare und überläßt dem Leser, „wie weit er den einzelnen Gewähr-leuten Vertrauen schenken will“ (S. 8). Das ist allerdings nicht unbedenklich. Zwar kann der Herausgeber in der Folge der ausgewählten Besucherberichte die berüchtigten Bettinabriefe selbst, von denen ja der erste und dritte nunmehr als unecht erwiesen sind, aus dem Spiel lassen, aber er übersieht, daß auch den Berichten Bettinas an Bihler und Pückler-Muskau, aus denen er Auszüge bringt, heute keine Glaubwürdigkeit mehr zugesprochen werden kann (Schmitz a. O. passim). Dasselbe gilt (ebenda, S. 55 f.) von den Erinnerungen des Londoner Harfenfabrikanten J. A. Stumpff. Immerhin hat ihr Abdruck hier vor der verfänglichen, vom Besucher Beethoven zugeschriebenen sentimental-naturbetrachtung halt gemacht.

Willi Kahl

Marc Pincherle: Antonio Vivaldi et la musique instrumentale. Libr. Floury, Paris 1948, Bd. I, Text 309 S., mit zahlr. Notenbeisp., 12 Bildtafeln und einem Brief in Facsimile; Bd. II, Themat. Verzeichnis 75 S.

Mit dieser Arbeit, die sich aus zahlreichen minutiösen Detailstudien zusammensetzt, hat der Verf. uns das Standardwerk über Vivaldis Instrumentalmusik geschenkt, dessen notwendige Ergänzung, wie er selbst betont, eine gleiche Arbeit über des italienischen Meisters Opern darstellte. Die erste Abfassung des Buches lag bereits vor dem ersten Weltkrieg, in dem „un canonier allemand, insoucieux de musicographie pulverisa mon manuscrit“. So kam es, daß während weiteren jahrzehntelangen

Arbeitens mit Aufschließung vornehmlich des Biographischen durch italienische Forscher (Arcangelo Salvatori in *Revue mensile della Città di Venezia*, Aug. 1928, Rodolfo Gallo „Vivaldi il prete rosso“ in *L'Ateneo Veneto*, Dez. 1938 und schließlich Mario Rinaldi, *Ant. Vivaldi*, Milano 1943) Ergebnisse der Forschungen des französischen Gelehrten vorweggenommen wurden. Sein Buch wurde 1944 abgeschlossen.

Die Arbeit gliedert sich in die großen Abteilungen: Leben und Musikleben zu Beginn des 18. Jhs. insbesondere in Venedig und seinen Konservatorien, vornehmlich dem de la Pietà, an dem Vivaldi wirkte; Gesamtblick auf das Werk, Werkchronologie; die Mittel der Ausführung (Vivaldi als Violinspieler und sein Orchester, das bis ins kleinste untersucht wird); die Komposition (Themen und Rhythmus) und schließlich bedeutsamst: der Symphoniker Vivaldi, wobei alle Formen des Konzerts, der Symphonie und der deskriptiven Musik eine nicht minder eingehende Durchleuchtung finden. Ein breiter abschließender Teil ist dem Einfluß Vivaldis in ganz Europa gewidmet. Der Anhang bringt acht Briefe an den Marquis Guido Bentivoglio in Ferrara (1736/37); einen Brief Apostolo Zeno an Michele Grimani; Widmungen; Texte der deskriptiven Sonette, gedruckt im Op. VIII; Angaben über die materielle Situation Vivaldis an dem Pietà-Konservatorium und wichtige Darlegungen über die Verlage Estienne Roger und Michel-Charles de Cène. Was das Biographische angeht, so erfolgen mancherlei Richtigstellungen. Hervorgehoben sei das Aufscheinen von Vivaldis Namen bereits im Jahre 1703 (was Savatori entgangen ist) an de la Pietà. Geklärt wird die Verbindung mit dem landgräflichen Hause Hessen-Darmstadt. Vivaldi stand drei Jahre (wahrschein-

lich 1720—23) im Dienste Philipps von Hessen in Mantua. 1728 war der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach in Wien, traf im gleichen Jahre in Triest oder Venedig mit Kaiser Karl VI. zusammen. Fux muß also Vivaldi persönlich gekannt haben, der im gleichen Jahre wie er, 1741 in Wien in Armut starb. Jahr für Jahr legt Pincherle den Lebenslauf dar.

Bedeutsam ist die neue Datierung der Werke durch Pincherle, bedeutsam naturgemäß gerade für die musikgeschichtliche Stellung der Vivaldischen Konzerte und Symphonien. Wie die frühe Ausgabe des op. II vom Jahre 1709 beweist, muß auch op. I in die gleiche Zeit zu setzen sein. P. nimmt 1705 bis 1709 für dieses opus an, für op. III die Zeit ca. 1712, für op. IV 1712/13, für op. V ca. 1716 usw. Aus den Darlegungen über das Orchester Vivaldis ist zu vermerken, daß nach P. wir hier vor Stamitz das Hörnerpaar in die Sinfonietten eingeführt finden, ebenso die wahrscheinlich erste Klarinettenanwendung (Turiner Autographe, 2 Conc. Slg. Giordano VIII) als Orchesterinstrument, wie er auch als erster Fagott-Konzerte schrieb. Über Klavierinstrumente, Thematik, Rhythmik, interessante Beobachtungen über rein akkordische Stellen (die übrigens auch bei Händel und Fux aufzuweisen sind), über Auseinandersetzungen über das Crescendo bei Vivaldi führt der Weg zur wichtigsten Frage des Buches: Vivaldi als Symphoniker. Wenn der Künstler mit seinen Konzerten die auf die Romantik vorausweisende lyrische Note en vogue brachte und das die eine Seite seiner Kunstrevolution war, so war die andere nach den Ergebnissen Pincherles, die sich auf Material von 68 Symphonien (die 5 des Breitkopfschen Kataloges nicht mitgezählt) stützen, daß bei ihm die Grundlegung der klassischen Sonate in allen Bezügen

am deutlichsten und vorschauendsten gegenüber allen anderen Meistern der Zeit offenbar wird. Die Grundlegung „se trouve avant Agrell, avant G. B. Sammartini, et, jusqu'à plus ample informé, avant quiconque, dans l'oeuvre de Vivaldi; et ce, de façon assez précise et assez massive pour lui donner figure de précurseur. C'est probablement lui qui a le plus efficacement amalgamé les éléments que fournissaient la Sinfonia d'église, le concerto, l'ouverture dramatique, pour donner l'existence à une sinfonia de concert, indépendante de l'église et de la salle de théâtre; en même temps, certes, qu'Albinoni et plusieurs autres, mais avec une tout autre prescience des exigences du genre nouveau.“ (S. 186/87.) Die fünfzig Kompositionen (Sammlungen Foa und Giordano, Turin) sind unter den Titeln „Concerto a quattro“ und „Concerto ripieno“ authentische Streichersymphonien. Es ist vor allem dieses bisher unbekannt gebliebene, in den genannten Turiner Sammlungen liegende Material, das die Gewichtigkeit der Vivaldischen Künstlererscheinung im Entwicklungsraum zwischen Barock und Klassik über die Bedeutung seiner Konzerte hinaus verstärkt und seine Generalbedeutung wie insonderheit seine Bedeutung im symphonischen Bereiche ganz neu zur Diskussion stellt.

Das allgemeine sinfonische Schaffen setzt erst nach 1725 ein (Agrell, Telemann, Sammartini u. a.). Die Scarlattischen Werke des Genres von 1715 sind archaisch gegenüber den zwischen 1710 und 1720 anzusetzenden ersten Vivaldis. Interessant das den Übergang selbst erweisende Beispiel im Schaffen Vivaldis aus der Slg. Foa, in dem „Tutti“ und „Solo“ durchgestrichen und durch „piano“ und „forte“ ersetzt wurden. Ein wahrhafter Einblick in die Transmutation selbst. Ob diesen von Vivaldi nach

P. als ersten geschriebenen Concerti a 4 die klassische Sinfonie das Beharren einer Polyphonie allein verdankt, sei dahingestellt. Hier erscheint die Wiener Schule, die das traditionelle Erbe durch Fux verwaltete, als nicht minder beteiligt. In jedem Fall nimmt Vivaldi die Grundformen der Sinfonie wie selbst auch die einzelnen Manieren bis hin zu „Vögelchen“, „Seufzer“ der Mannheimer voraus. Nach ausführlicher Betrachtung der deskriptiven Musik, insbes. der „Jahreszeiten“, widmet P. das Schlußkapitel dem wahrhaft gewaltigen Einfluß Vivaldis in allen europäischen Ländern, indem er sozusagen eine große musikalische Landkarte vor uns ausbreitet. Ganz besonders wird naturgemäß der Vivaldieinfluß auf Bach dargelegt. Forkel in seiner Bachbiographie (Neuausg. v. Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag, S. 39/40) gibt ihm das Recht — nunmehr auf Grund des reichen Materials und der neuen Datierungen sowie der Tatsache regesten italienischen Interesses in Weimar 1708 bis 1717 —, Vivaldis Bearbeitungen durch Bach als Mittel der Selbstfindung des Genies am Vorbild des Bedeutenden und Modernen anzusehen und daher den Vivaldischen Einfluß auf Bach insgesamt als höchst bedeutsam einzuschätzen. Der deutschen Musikwissenschaft dürfte diese Feststellung als Bestätigung und erneute Fundierung eines bekannten Sachverhaltes erscheinen, die darum nichts an wesentlicher Aussage einbüßt. Gleichzeitig betont aber P. auch mit Recht den Eigenwert der Vivaldischen Originale gegenüber den insbesondere in den langsamen Sätzen so deutsch vertieften Bachschen Umformungen.

In Einzelheiten dürfte die ausgezeichnete gründliche Arbeit Pincherles manche Diskussion hervorrufen. Insgesamt aber ist uns mit ihr wieder ein bedeutsam erhellendes und grund-

legendes Werk über einen der großen Meister des 18. Jhs. geschenkt worden.

Auch dieses Buch hat der Verlag mit größter Sorgfalt ausgestattet.

Andreas Liess

Adam Carse: *The Orchestra from Beethoven to Berlioz. A history of the Orchestra in the first half of the 19th century and of the development of orchestral baton-conducting.* W. Heffer and Sons Ltd., Cambridge 1948.

„Orchester“ ist nicht nur ein musikalisch-künstlerischer Begriff, sondern auch ein soziologischer und physikalischer. Menschlich-Individuelles und Topographisches spielen hinein — auch Musik- und Allgemein-Geistesgeschichtliches. Das alles macht Studien zur Entwicklungsgeschichte des Orchesters ebenso anziehend wie schwierig. Der Versuch einer zuverlässigen Darstellung konnte erst spät unternommen werden, als zahlreiche Vorarbeiten zur Musikgeschichte der einzelnen Orte vorlagen. Es war das große Verdienst Ottmar Schreibers (Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850. Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 177, Berlin 1938), den ersten Schritt gewagt zu haben, unter Beschränkung auf die deutschen Verhältnisse und auf den Zeitabschnitt, der die Grundlagen für das moderne Orchesterspiel schuf. Schreiber ging an seine Aufgabe von zwei Seiten heran: vom Orchestermusiker und seinen soziologischen Bindungen einerseits und vom Orchester als komplexem Musikinstrument und seiner Handhabung andererseits. Die großartige Fülle des von ihm gesammelten Tatsachenmaterials hat der Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formen, als Biographik und Instrumentenkunde sehr viel neues plastisches Leben zugeführt. Dennoch betrachtete Schreiber seine (noch von Arnold Schering an-

geregte) Arbeit als Provisorium. Er wußte, daß der Untergrund der topographischen Einzeldarstellungen noch weiteren Ausbaues bedurfte und mit ihm die systematische Untersuchung des überlieferten Orchestermaterials. Er versuchte zeitliche „Längsschnitte“, in der Hoffnung, daß später einmal Querschnitte möglich sein würden, eine Hoffnung, gegen deren Erfüllung sich in Deutschland jedoch Krieg und Nachkriegsverhältnisse weitgehend ausgewirkt haben.

So versteht es sich, daß Carse bezüglich Deutschlands über den Stand der Dinge bei Schreiber — gerade in Hinblick auf die für das deutsche Musikleben so charakteristischen kleineren und dennoch bedeutsamen Musikzentren — nicht hinauskommen konnte. Und auch für die großen Musikstädte Berlin, Dresden, München, Leipzig oder Wien stützt er sich im wesentlichen auf älteres, bekanntes Material, abgesehen von einigen Monographien neueren Datums über berühmteste Institute (E. Kreuzberg, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, 1931. J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper in Berlin*, 1938. H. von Kralik, *Die Wiener Philharmoniker*, 1938). Die weiteren deutschen Musikstätten werden recht summarisch behandelt, das farblose und in Einzelheiten unzuverlässige Bild, das C. z. B. von Hamburg als Musikstadt zu zeichnen weiß, fällt um so mehr auf, als gerade von dieser alten Hansestadt zahlreiche Verbindungsfäden zum englischen Musikleben führen. Die vielseitige bodenständige Musikforschung in Hamburg ist C. offenbar nicht bekannt geworden, ein Grund mehr, die Isolierung der deutschen Wissenschaft seit 1933 und den behinderten Austausch nach dem Kriegsende zu bedauern. So konnte es wohl nicht ausbleiben, daß das Kapitel „Germany“ nicht viel stärker wurde als „France“ (gleich Paris) und nur etwa halb so stark

wie „England“. Hier, auf britischem Boden, liegt der Schwerpunkt der lokalen Darstellungen. Aber auch hier drehen sie sich zum allergrößten Teil um die Hauptstadt und ihre bedeutendsten Orchester (an der Spitze King's Theatre, Covent Garden und Drury Lane Theatre), während die „Provinz“ vorwiegend unter dem Gesichtswinkel des Vergleichs mit London betrachtet und auf knappem Raum erledigt wird. Sollten systematische örtliche Forschungen nicht auch für England noch manchen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Orchesters zutage fördern können?

Was dem Buche dennoch Stärke und Wert gibt, ist die internationale Gesamtschau, die ganz Europa (außer dem europäischen Rußland) und die Anfänge in Amerika umfaßt. Dabei ergeben sich viele aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeiten, die wiederum der Erkenntnis nationaler Eigentümlichkeiten zugute kommen, zumal C. von den Augenzeugenberichten im Ausland reisender Virtuosen und Komponisten ausgiebigen Gebrauch macht: Weber in London, Spohr in Italien, Berlioz in Deutschland, Wagner in Paris usw. Europa unter dem Blickpunkt (leider nur) musikalischer Zusammengehörigkeit und Einheit — selbst ein großes Orchester, in dem jeder Mitspieler das Seine zur Harmonie des Ganzen beiträgt! Die Darstellung geht vom (schon von Hanslick so bezeichneten) „Demokratisierungsprozeß“ der europäischen Musikpflege aus und verfolgt den eigentlichen Konstitutionsvorgang des modernen Orchesters unter besonderem Hinblick auf die Entwicklung und Funktion des einzelnen Instruments im Gesamt-Klangbild, das sich schnell verfeinert und kompliziert. (Ein späteres Kapitel befaßt sich eingehend mit der Geschichte des Instrumentenbaus. C. ist hier Kenner von Rang. Vgl. seine Studien: Musical Wind

Instruments, 1939, und The Orchestra in the 18th century, 1940.) Die folgende Länderübersicht wird dadurch sehr lebendig, daß der Verf. den einzelnen Orchestermitgliedern besonderes Interesse schenkt, er zeichnet nach bester Möglichkeit ihr lebendiges Persönlichkeitsbild. Das Orchester besteht aus Menschen (nicht aus einer „Schafherde“) und jeder Spieler hat „name and individuality“. Reiches Bildmaterial unterstützt die Anschaulichkeit. Es vermeidet Allbekanntes und ergänzt es vorzüglich. Es gibt auch dem Streifzug durch die berühmtesten Opernhäuser und Konzertsäle viel Farbe. Einem Überblick über die Direktionstechnik folgen die Portraits der im europäischen Raum führenden Dirigenten — Meisterstücke der Personalcharakteristik, in denen Vergangenheit lebensvoll gegenwärtig wird. Was der Verf. im weiteren über Partituren und Orchestermaterial, Auszüge, Direktionsstimmen und Bearbeitungen (bzw. Verfälschungen), Urheberrecht und Raub, Probenpraxis, Tonhöhe und Orchester-Aufstellung anfügt, ist zumeist nicht neu (vgl. wiederum Schreiber), gehört aber in das beabsichtigte Gesamtbild und rundet es ausgezeichnet ab. Es liegt in der Natur der Studie, daß ein kurzer Bericht nicht dem gerecht werden kann, was einen ihrer stärksten Reize ausmacht: der Fülle belehrender Einzelheiten. Dagegen läßt sich über den Stil der Darstellung Zusammenfassendes sagen. C. wirbt für seine Materie sehr glücklich durch schlichte und klare Ausdrucksweise. Er bereitet dem interessierten Leser, auch dem ungeschulten, eine kurzweilige, zuweilen amüsante Lektüre, die gelegentlich auch der Anekdote nicht ausweicht, wie wenn ein Augenzeuge aus alter Erinnerung plaudert — und untergräbt dennoch niemals die Gewißheit fundierter Forschungsergebnisse.

Kurt Stephenson

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Lebensbild mit Vorgeschichte. — Reisebriefe von 1830/31 aus Deutschland, Italien und der Schweiz ausgewählt von Peter Sutermeister. Mit 5 Abbildungen, 1 Brief-Faksimile und 4 Zeichnungen von der Hand Mendelssohns. Ex-Libris-Verlag, Zürich, o. J. 8°. 351 S.

Peter Sutermeister, der Bruder des bekannten Komponisten Heinrich Sutermeister, gibt auf Grund der Quellen ein lebendiges Bild Mendelssohns, das er im Rahmen des familiären Lebens Gestalt gewinnen läßt. Den Hauptteil des Buches (S. 119—338) nehmen ausgewählte Reisebriefe aus den Jahren 1830 und 1831 ein, die hier erstmalig im Originalwortlaut nach den im Besitze von Elisabeth Steiger-Wach (Basel) und Marie Wach (Wilderswil) befindlichen Autographen mitgeteilt werden. Die bekannte und weitverbreitete Ausgabe der Reisebriefe von Paul Mendelssohn (Leipzig 1861 u. ö.) ist, wie schon seit langem bekannt, willkürlich bearbeitet und zusammengestellt. Es ist das Verdienst P. Sutermeisters, die folgenden Briefe unter Beifügung der in ihnen enthaltenen Handzeichnungen Mendelssohns im authentischen Wortlaut mitgeteilt zu haben: Weimar, 21.—24., 25. V. — München, 6.—9., 14. V. (auch im Faksimile!) — Linz, 11. VIII. — Preßburg, 27.—28. IX. — Venedig, 10. X. — Florenz, 23.—24., 30. X. — Rom, 8.—9., 16., 22.—25. XI. (der bei Paul Mendelssohn, a. a. O. S. 63 f. abgedruckte Absatz Bunsen betr. fehlt im Autograph!), 7., 10.—11. XII. (das bei P. Mendelssohn abgedruckte Postscriptum a. a. O. S. 83 fehlt gleichfalls im Autograph und dürfte einem anderen Briefe entnommen sein!), 20., 28. XII. 1830; 17. I., 8. II., 1., 15., 29. III., 4. IV. — Neapel, 13., 20., 27. IV., 7., 17. V. — Rom, 6. VI. (zwei Briefe, einer an die Eltern, der andere an die Geschwister!),

7. VI. — Florenz, 25.—26. VI., 14. VII. — Isola Bella, 24. VII. — L'Union, Pri-curé de Chamonix. ohne Datum (Ende VII.) — Charney, 6. VIII; Boltigen, 7. VIII.; Wimmis, 8. VIII.; Spiezwyler, 9. VIII.; Interlaken, 10.—11. VIII. 1831 (ein Tagebuchbrief!) — Lauterbrunnen, 13. VIII.; Wengernalp und Grindelwald, 14. VIII.; Faulhorn, 15. VIII.; Hospital, 18. VIII.; Flüelen, 19. VIII.; Sarnen, 20. VIII.; Engelberg, 23.—24. VIII.; Rigikulm, 30. VIII.; Schwyz, 31. VIII.; Rapperswil, 1. IX.; Wallenstedt, 2. IX.; Sargans, 3. IX.; St. Gallen, 4. IX.; Lindau, 5. IX. 1831 (ein Tagebuchbrief!).

Die Veröffentlichung ist auch dadurch wichtig, daß neue bedeutsame Einzelheiten bekannt werden über den Besuch Mendelssohns bei Goethe und über dessen Schwärmerei für Jenny von Pappenheim, eine Tochter des Königs Jérôme von Westfalen, die spätere Baronin Gustedt (1811—90), deren Schilderung von Mendelssohns Besuch bei Goethe gleichfalls mitgeteilt wird.

Von ganz besonderem Interesse aber ist das bisher unterdrückte Urteil Mendelssohns über Berlioz (Rom, 15. III. 1831):

„Nun solltet Ihr aber Berlioz kennenlernen mit seiner Musik! Der macht mich förmlich traurig, weil er ein wirklich gebildeter, angenehmer Mensch ist und so unbegreiflich schlecht komponiert. Er reist übermorgen schon wieder ab, er geht zurück nach Paris. Er scheint fürchterlich verliebt zu sein und hat demzufolge eine Symphonie gemacht, die „Episode de la vie d'un artiste“ heißt. Als sie gegeben wurde, ließ er eine Erklärung von 2000 Exemplaren drucken. Die besagten denn, daß sich der Komponist im ersten Stück unter seinem Thema eine lebenswürdige junge Dame gedacht hat, die den Künstler eingenommen hat, und daß seine Wut, Eifersucht, Zärtlichkeit und Tränen

etc. darin vorkommen. Das zweite Stück ist ein Ball, wo ihm alles leer erscheint, weil sie fehlt. Das dritte heißt „Scène aux champs“, die Hirten spielen einen ranz de vaches, die Instrumente ahmen das Säuseln der Blätter nach (alles steht im Programm), Furcht und Hoffnung kreuzen sich in der Seele des Künstlers. Zwischen dem dritten und vierten Stück (fährt das Programm fort) vergiftet sich der Künstler mit Opium, versieht sich aber in der Dosis, und statt zu sterben, hat er nun fürchterliche Visionen. Das vierte Stück ist eine solche Vision, wo er bei seiner eigenen Hinrichtung zugegen ist, es heißt „Marche au supplice“. Das fünfte und letzte heißt „Songe d'une nuit“, wo er die Hexen auf dem Bocksberg tanzen sieht, seine Geliebte darunter. Zugleich hört er das Dies irae mit seinem Cantus firmus, aber parodiert, die Hexen tanzen dazu.

Wie unbeschreiblich eklig mir dies ist, brauche ich nicht zu sagen. Seine liebsten Ideen entstellt und mißverständene Karikaturen davon zu sehen, muß einen recht empören. Und doch ist das nur das Programm. Die Ausführung ist noch viel elender: nirgends ein Funke, nirgends Wärme, kalte Torheiten, kalte Leidenschaftlichkeit, dargestellt mit allen möglichen Mitteln: vier Pauken, zwei Klaviere zu vier Händen, welche Glocken nachahmen sollen, zwei Harfen, viele große Trommeln, acht verschiedene Geigen, zwei verschiedene Kontrabässe, die Solopassagen machen, und mit allen diesen Mitteln (die mir ganz recht sind, wo sie was tun sollen) nichts auszusprechen, eine gänzliche Dürre und Gleichgültigkeit, ein bloßes Grunzen, Schreien, Kreischen hin und her; und sieht man nun ihn selbst, den freundlichen, still nachdenklichen Menschen, wie er so ruhig und sicher seinen Weg geht und an seinem Beruf so keinen Augen-

blick zweifelt, sich auch an keine Stimme von außen kehren kann, weil er seinem Innersten zu folgen denkt, wie scharf und richtig er alle Dinge beurteilt und erkennt, nur über sich ganz im Finstern ist, das ist unsäglich furchtbar, und ich kann nicht beschreiben, wie sehr mich der Anblick ergriffen hat. Ich habe seit vorgestern nicht zum Arbeiten kommen können . . .“

Auch in dem Briefe vom 29. III. 1831 kommt Mendelssohn auf Berlioz und den Rompreisträger Alexandre Montfort (1803—56) zu sprechen, deren Namen in der Ausgabe Paul Mendelssohns (S. 120 f.) durch drei bzw. vier Sternchen angedeutet waren.

Leider hat der Herausgeber die Orthographie und Interpunktion modernisiert und weder ein Briefverzeichnis noch Register beigefügt. Trotzdem ist die buchtechnisch vorzüglich ausgestattete Veröffentlichung für die Forschung unentbehrlich. Sie erweckt den Wunsch nach baldigem Erscheinen der vorbereiteten Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns, die neben denen Mozarts zu den schönsten deutschen Musikerbriefen zählen. Erich H. Mueller v. Asow

Alberto Ghislanzoni: Gaspare Spontini. Studio storico-critico. Edizioni dell'Ateneo. Roma 1951. 283 S. Die 100jährige Wiederkehr des Todestages von Gaspare Spontini (1774—1851) hat die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt wieder auf diesen bedeutenden Musikdramatiker gelenkt. Der Verf. legte rechtzeitig zum Spontini-Kongreß 1951 eine umfassende Studie über den Meister vor. Eingehend, unter Heranziehung aller erreichbaren primären und sekundären Quellen, mit einem dokumentarischen Anhang, einem chronologischen Verzeichnis, Bibliographie und Bildbeilagen, werden Leben und Werk dargestellt. Die Kindheit in Majolati

(heute Majolati-Spontini), Jesi, die Konservatoriumszeit in Neapel, welche der jugendliche Komponist 1795 durch seine Flucht aus der Anstalt beendete, die ersten Erfolge in Rom („I Puntigli delle Donne“, 1796) werden geschildert. Nach der Rückkehr in das Neapler Konservatorium folgen weitere opere buffe, von denen „Il finto pittore“, „Adelina Senese“ (dramma giocosa), „L'Isola disabitata“ verloren sind, „L'Eroismo ridicolo“, „La finta Filosofo“, „La Fuga in Maschera“, das dramma serio „Teseo riconosciuto“ mit romantischen Vorklängen erhalten. Auch von den in Palermo 1799 aufgeführten Werken („I quadri parlanti“, „Gli Elisi delusi“), ebenso von den bis zur plötzlichen Abreise von Palermo 1801 komponierten („Il Geloso audace“) und in Majolati geschriebenen Werken („Le Metamorfosi di Pasquali“) und der in Venedig 1802 aufgeführten Oper „Chi più guardo meno vede“ haben sich nichts oder nur Bruchstücke erhalten. Den ersten Erfolg in Paris errang Spontini mit „La Finta Filosofo“ 1804, während „La Petite Maison“ diesen nicht fand. Das Buch stammt von J. E. de Jouy, der ihm nicht nur den Text zur folgenden Oper „Milton“, sondern auch zur Meisteroper „Die Vestalin“ schreiben sollte. Die einaktige Oper „Milton“ liegt jetzt in einem soeben erschienenen Klavierauszug, bearbeitet von F. Caffarelli (Roma, Gli amici della musica da camera) vor, der auch Klavierauszüge von „Nurmahal“ und „Agnes“ ankündigte. Als dritte Oper für die Opéra comique schrieb Spontini „Julie ou le Pot de Fleurs“, 1805. In Paris waren es die Werke von Gluck, die neben Méhul und Cherubini entscheidenden Eindruck auf den Meister machten. Er konnte nun als Kammerkomponist der Kaiserin die Schwierigkeiten überwinden, die sich der Aufführung seiner Meisteroper, der „Vestalin“,

entgegengestellt hatten. Ausführlich wird die Geschichte dieser Oper dargestellt, ebenso diejenige des „Cortez“. „Pélage ou le Retour du bon Roi“, 1814, eine Pastoral-Idylle, diente der Apotheose der wiedergekehrten Bourbonen. Die Bilder des hlg. Ludwig, Ludwigs XVI. und Heinrichs IV. erschienen unter den himmlischen Genien. Zu einem Ballet „Les Dieux Rivaux“ schrieb Spontini 1816 Ouverture, Chöre und „Voici le roi“. 1814 war der preußische König Friedrich Wilhelm III. in Paris gewesen, wo ihn „Cortez“ begeisterte, 1817 begannen die Verhandlungen, Spontini nach Berlin zu ziehen. 1820 brachte Spontini in Paris noch „Olympia“ heraus. Es beginnt dann die Epoche seiner Berliner Tätigkeit (bis 1842). „Lalla-Rookh“, „Nurmahal“, „Alcidor“ entstanden in Berlin. Ausführlich werden Begeisterung und Ablehnung, das Verhältnis zu Weber dargestellt, zu Spohr, zu Mendelssohn, zu Rellstab. Mit seiner letzten Oper „Agnes von Hohenstaufen“ näherte sich Spontini, wie schon Spitta in seinem grundlegenden Aufsatz dargestellt hatte, in mancher Hinsicht, im Stoff, in Melodik, Harmonik, der deutschen Romantik. 1827 im ersten Akt, 1829 erstmalig, 1837 umgearbeitet wurde „Agnes“ aufgeführt. Dem Verzeichnis am Schlusse des Buches darf ich hinzufügen, daß auch das Textbuch der ersten Fassung 1829 erschienen ist, ebenso daß die Partituren von „Alcidor“ und „Agnes“ in der ehemalig Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, jetzt Westdeutsche Bibliothek in Marburg, keine Autografen sind; gesondert sind dort auch die Balletteinlagen vorhanden. Die S. 166 zitierte Verteidigungsschrift „Spontini in Deutschland . . . 1830“ hat Spitta, wie angegeben, Heinrich Dorn abgesprochen. Vielleicht ist ihr Verfasser „Heinrich Samuel von Bittkow, gestorben am 21. Mai 1848 in 52. Jahr als Justizrath und Criminalrichter in

Breslau“, wie eine offenbar zeitgenössische Eintragung in das Exemplar dieser Schrift auf der Bayerischen Staatsbibliothek besagt. Die interessante Frage des Verhältnisses zur deutschen Romantik wird gestreift. Wesentlich für diese Frage ist auch die Umarbeitung, welche Spontini an der Oper vorgenommen hat. (Ich darf auf meinen im Bericht über den Spontini-Kongreß in Vorbereitung für den Druck befindlichen Aufsatz über dieses Thema hinweisen.) Schmerzlich war der Abschied Spontinis von Berlin. Er hat seinen Gefühlen Ausdruck gegeben in einem französischen Lied „Lebewohl an seine Freunde in Berlin“ (nur der Titel deutsch; im Verzeichnis S. 263, Nr. 27. Leider ist das Exemplar der Pr. Staatsbibl. nicht ganz vollständig). Reisen führten nach Paris, Berlin, Rom. Spontini war offenbar tief verbittert, wie Wagner ihn schildert (Erinnerungen an Spontini). Wagner hat seinen Nachruf 1851 mit den Worten geschlossen: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Schöpfer der Vestalin, des Cortez und der Olympia“, er hat noch 1880 in einem Brief an den Herzog von Bagnara die „Vestalin“ neben Glucks „Iphigenie“ für künftige Zöglinge eines geplanten Neapler Konservatoriums als Muster dramatischer Musik genannt. Zweifellos war der alte Spontini eine tragische Figur, wenn auch keine lächerliche, wie ihn Heine (2. Bericht aus Paris 1844) sehr gehässig darstellt. Es hat etwas Rührendes und ist zugleich echt italienisch, daß der alte Meister sich in sein kleines, auf der Spitze eines Berges mit herrlichem Blick auf die höheren Berge des Apennins gelegenes Heimatdorf Majolati zurückzog und dort Stiftungen machte, die heute noch bestehen. Er wird heute noch dort als mystische Figur verehrt. Darin gleicht dieser bedeutende Musikdramatiker seinem

größeren Landsmann Verdi. Die musikalischen Beziehungen zwischen Spontini und Verdi verdienen übrigens eine besondere Studie.

Wir müssen dem Verf. dankbar sein für seine grundlegende Untersuchung. In umfassender und klarer Weise ist alles Wesentliche gesagt, die Person und die Werke des Meisters sind eindrucksvoll dargestellt. Die Forschungen des Verf. werden ein sicheres Fundament für alle weiteren Arbeiten über Spontini bilden.

Zum Verzeichnis der Werke wäre noch ergänzend nachzutragen:

S. 261, Nr. 22 der französischen Periode entspricht wahrscheinlich der folgende Druck:

1. (22 a) Trois Nocturnes à deux voix avec Accompagnement de Piano ou Harpe. Paris, chez Mlles Erard.

(Das Exemplar der BB trägt die folgende autographe Widmung: *Hommage á Madle de Graef par Spontini.*)

Eine deutsche (auch mit französischem und italienischem Text) Ausgabe lautet:

2. (22 b) Drei Nocturnes für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianofortes oder der Harfe nach den Originalen des Metastasio . . . in Musik gesetzt von G. Spontini . . . Berlin bei Ed. Bote & Bock. Es fehlen a. a. O.:

3. L'inconstance. Romance. (Lyre Français, Collection de Romances . . . Nr. 22.) Mayence, Anvers et Bruxelles chez les fils de B. Schott.

4. L'adieu par G. Spontini. Scheiden gedicht (sic!) von Theodor von Haupt. Mayence chez les fils de B. Schott (Nr. 265 Choix d'airs avec accompagnement du Piano ou Guitarre).

5. Nr. 9. Der „Siegesmarsch“ der deutschen Periode, S. 262, ist in einer „Bearbeitung für Militärorchester“, instrumentiert von W. Wieprecht, mit Anhang „mit Gesang“, die Gesangspartie, gefordert für „Die Sänger des Regiments“, vorhanden; beginnend „Wo ist das Volk“, zu dem (6.), als „Hymnus“ bezeichnet, auch einzelne Stimmen vorhanden.

7. Ein kurzer Chor mit Orchester „An den Frieden“, beginnend mit Tenorsolo „O Engel des Friedens von Gott gesandt“, ist in der BB als von Spontini stammend geführt. Autorangabe auf den Stimmen fehlt.

S. 863, Nr. 27, Spontinis Lebewohl, in der BB unvollständig (vielleicht aber auch

sonst vorhanden), läßt sich ergänzen aus folgendem Stück (handschriftlich vervielfältigt):

8. „Erwiderung auf Spontinis Lebewohl zu dessen Musik gedichtet von Otilie von Graefe“ (den Namen siehe oben), beginnend „Wenn aus des Nordens herbstlich rauher Zone zu wärmern Land der Vogel heimwärts zieht“, schließend „Zieh hin zu deinem Glück, leb wohl“.

Zu 22. Das WS. 175 erwähnte Lied Mignon, das im Verzeichnis S. 262 noch nachzutragen wäre: „Mignon's Lied von Goethe, komponiert von dem Königlichen General-Musikdirektor Dr. Ritter Spontini, Berlin“, o. J., befindet sich mit einer Widmung „Dem Dichterstürm als Zeichen der Verehrung überreicht, Weimar, den 17. Juni 1830“, dem Datum also des zweiten Besuchers bei Goethe, im Goethe-Haus in Weimar. Es ist veröffentlicht in: Max Friedländer, Gedichte von Goethe in der Composition von Zeitgenossen. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 11. 1896, Nr. 59. S. 97 erwähnt Friedländer einen im Goethe-Archiv befindlichen Brief Spontinis beginnend „Prince des Poètes illustres de la Germanie! Monsieur de Goethe!“. Friedländer nennt Spontinis Handschrift hübsch „Imperatoren-Handschrift“. — Die Partitur der Agnes in der Westdt. Bibl. ist wie gesagt eine Kopisten-Abschrift, und zwar ist durch Herausschneiden und Einkleben von Seiten und Seitenteilen offenbar die erste Fassung in die zweite Fassung umgeändert worden, so daß die Pariser Original-Handschrift zugleich das einzige Exemplar der ersten Fassung ist!

Ein Brief Spontinis an Wagner über die Besetzung des Dresdener Orchesters bei der Aufführung der Vestal in vom 2. November 1844 besitzt die Burell Collection. Er ist abgedruckt in „Letters of R. Wagner. Edited by J. N. Burk, 1950“ S. 218. Spontini wünscht sechs oder sieben Contrabässe, nicht 12, wie Wagner in seinem ironischen Bericht übertreibend angibt.

S. 261, Nr. 32, Grand Bacchanale, trägt den Zusatz: „pour la reprise de l'Opéra les Danaïdes“.

Hans Engel

Charlotte Taube: César Franck — und wir. Eine Biographie. Bote & Bock 1951. 159 S.

„Diese Biographie ist in erster Linie unter dem Eindruck der menschlichen Größe César Francks entstanden“ (S. 151). Ihr Hauptanliegen ist also ein rein menschliches: Sie will den gütigen, frommen, reinen, aber auch den leidenden und überwindenden großen

Menschen Franck als leuchtendes, selbst erlebtes Beispiel vor uns hinstellen. Die Verf. hat in Paris eingehendes Quellenstudium getrieben und aus den französischen Franck-Biographien und allen erreichbaren Zeitschriften- und Zeitungsjahrgängen ein Mosaik zusammengesetzt, aus dem das Bild des Menschen Franck hervortritt, wie es Liebe und Verehrung seiner Schüler geprägt haben. In dieser liebevollen und gewissenhaften Sammelarbeit, die unser Wissen um eine Reihe biographischer und menschlicher Züge bereichert, wie in der Charakteristik seiner Schüler und deren Werke, denen ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, liegt das Verdienst dieser Veröffentlichung.

Diesem etwa die Hälfte des Buches ausmachenden Teil steht nun freilich ein annähernd ebenso umfangreicher Hauptteil „Der Künstler und sein Werk“ gegenüber, dessen Unzulänglichkeit sich oft geradezu qualvoll aufdrängt. Zum großen Teil liegt das offensichtlich daran, daß Verf. ihre französischen Gewährsleute ganz einfach mißverstanden hat, vor allem, wenn es sich um musikalisch-technische Fachausdrücke handelt. So heißt es z. B. über Cavallé-Colls Orgeln (S. 138): „Die sogenannte harmonische Familie der gemischten Tonfarben (soll heißen: Mixturen) verliert an Bedeutung.“ Und was soll sich ein Leser unter (ebenda) „Batterien (statt Registergruppen) zu sechzehn, acht und vier Fuß“ vorstellen, die die „Macht der Tutti“ steigern? Oder: Cavallé „steigerte die Pression des Windes“ (statt Winddruck). — Bei der Besprechung des Orgelchorsals a-moll heißt es über den Adagio-Mittelteil (S. 145): „Das Rezitativ wird der Trompete anvertraut. Der Meister schenkt diesem Instrument in der Kantilene eine Seele und vergeistigt ihren Klang.“ Ref. hat lange nachgedacht, wo in diesem Choral ein Re-

zitativ vorkäme, bis sich ihm eine böse Ahnung bestätigte: Verf. hat die Manualvorschrift „Récit“ (also: drittes Manual) als „Rezitativ“ verstanden! Daß ferner Trompete hier kein „Instrument“, sondern ein zartes, vor allem bei geschlossenem Schwellkasten eher oboenartig klingendes Register ist, dem der Komponist weder eine Seele schenken noch dessen Klang er „vergeistigen“ kann, versteht sich am Rande. Im übrigen schließt der a-moll-Choral natürlich nicht in g-moll (S. 146), sondern in A-dur.

Die böseste Entgleisung ereignet sich jedoch bei der Besprechung der „Rédemption“. Hier wird der von Franck dem symphonischen Zwischenspiel vorangesetzte Satz „Joie du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ“ schon in der französischen Fassung verfälscht, indem statt *sous* das Wort *sans* gesetzt wird, und die Übersetzung lautet bei der Verf. nun (S. 107): „Sündige (!) Freuden einer Welt, die sich gewandelt hat und auf Gottes Wort verzichtet“ (!!), während der Sinn dieser Worte und dementsprechend auch der folgenden Musik ist „die Freude der unter dem Wort Christi verwandelten und aufblühenden Welt“! Kein Wunder, daß Verf. diese herrliche Musik, von der *d'In d'y* in seiner Franckbiographie schreibt, „il est impossible d'écouter sans émotion car c'est « la musique même », suivant le mot de Chabrier“, in „dunklem Moll“ hört. (Sie steht in D-dur.)

In der Besprechung von „Prélude, Choral et Fugue“ heißt es (S. 119): „Das Prélude behält die klassische Form, wie wir sie in Bachs Suiten finden, bei. Es besitzt nur ein Thema, von der Tonika ausgehend und in die Dominante mündend“. Hier ist nun wirklich alles auf den Kopf gestellt, so daß man sich ernstlich fragt, ob Verf. das Werk wirklich zur Kennt-

nis genommen hat. Es ist wohl das differenzierteste Präludium (außer Francks eigenem Präludium zu dem zweiten Zyklus „Prélude, Aria et Final“), das je geschrieben wurde, mit seiner Fülle von Motiven, die bereits an der Entwicklung des Fugenthemas arbeiten. Auf S. 35 heißt es dann vollends, Franck habe „als Thema für das Präludium das Glockenmotiv aus Wagners ‚Parsifal‘ gewählt“. Das trifft nun wiederum für das Choralthema zu, dessen vier erste Töne tatsächlich das Glockenmotiv in moll bringen. Wenn es dann aber S. 119 wieder heißt: „Voll ausschwingende Klänge, wohl von dem Glockenthema des ‚Parsifal‘ inspiriert, beenden das Meisterwerk“, so hat Verf. offensichtlich nicht bemerkt, daß dieser Schluß nichts anderes ist als der Choral in Dur. Dagegen findet sich in der Besprechung keinerlei Hinweis auf den in der gesamten Klavierliteratur wohl einzig dastehenden Kulminationspunkt des Werkes: auf das — immerhin mit zwei Händen spielbare — Fünferlei, nämlich Präludium-Figuration, Choral im Sopran, Choralkanon im Tenor, Fugenthema im Alt, Orgelpunkt auf der Dominant!

Zum Thema Orgelpunkt: Verf. glaubt eine „allzu häufige Verwendung des Orgelpunktes“ bei Franck feststellen zu müssen (S. 99). Es gibt wohl wenige Komponisten, die den Orgelpunkt so neuartig und fruchtbar angewendet haben wie gerade Franck, vor allem den Orgelpunkt auf der Medianten (Orgelchoral a-moll, Symphonie letzter Satz), im Gegensatz zur früheren Lehre, die den Orgelpunkt nur auf Tonika und Dominant gelten ließ.

S. 102: Die Entstehungsgeschichte des dritten und vierten Klaviertrios (op. 1 Nr. 3 und op. 2) ist ebenfalls völlig auf den Kopf gestellt, wenn behauptet wird: „Ursprünglich komponierte Franck wahrscheinlich das eben besprochene Finale (von op. 1 Nr. 3) für

das vierte Trio. Auf Anraten Liszts löste er es dann von diesem Werk. Es wurde nun von einem sehr langen, vielfach variierten Satz ersetzt.“ Gerade umgekehrt war's: das einsätzig op. 2 bildete ursprünglich den (zu langen) letzten Satz zu op. 1 Nr. 3, an dessen Stelle Franck ein neues, kürzeres Finale setzte.

Über die einfachsten Formbegriffe scheint Unklarheit zu herrschen, so wenn vom ersten Satz der Violinsonate gesagt wird, er habe keine „Reprise“ (S. 122), was auf S. 123 dahin „erläutert“ wird: „Es ist auch ungewöhnlich, daß das zweite Thema ohne Reprise das erste Thema sogleich wieder zurückbringt und so eine Entwicklung hemmt.“ Die Rückkehr des ersten Themas ist ja doch schließlich die Reprise! Daß dieser erste Satz durchaus Sonatenform, also auch eine, wenn auch bescheidene Durchführung hat, entgeht der Verf. ebenso wie daß auch der zweite unter dem Gesetz dieser Form steht, die sie für die „dreiteilige Liedform“ hält (S. 123); ebenso wird die völlig einmalige Gestalt des fantastisch-schweifenden dritten Satzes mit der „dreiteiligen Liedform“ abgetan.

Bei der Erörterung der Abstammung Francks (S. 11) taucht immer noch d'Indys inzwischen längst auch von französischen und belgischen Autoren widerlegtes Märchen von „einer Dynastie von wallonischen Malern gleichen Namens“ auf, „die sich bis auf das Jahr 1540 zurückführen läßt“. Hierzu sei — außer auf die gründlichen Forschungen Eberhard Quadfliegs (Zeitschrift für Musik, 1940, S. 518 ff.) — auf eine der letzten französischen Franck-Biographien von Maurice Kunel „La vie de César Franck“, Paris 1947, verwiesen, die auf S. 260 den gesamten Stammbaum ab 1550 mit sämtlichen deutschen Vorfahren bringt, sowie auf das 1949 erschienene Franckbuch von Norbert

Dufourcq, der seine Schlußbetrachtung (S. 109) mit den Worten einleitet: „Fils et petit-fils de Germain, il porte en lui la tradition ultrarhénane. A Liège comme à Paris, il n'a vu, il n'a senti que l'Allemagne, de Bach à Wagner, en s'arrêtant longuement auprès de Beethoven et de Schubert. Sa destinée fut de transmettre aux Français, après Habeneck et Berlioz, le présent de la musique germanique.“

Bei der — übrigens chronologisch geordneten — Werkbetrachtung fällt auf, daß weder der (immerhin auch für deutsche Leser leicht erreichbare, weil bei Breitkopf & Härtel erschienene) „150. Psalm“, noch wenigstens eine der beiden Opern Francks eingehender gewürdigt wird. Die einzige kritische Bemerkung zu letzteren (deren eine, „Ghiselle“, übrigens beharrlich falsch „Griselle“ geschrieben wird) lautet, es sei eigenartig, daß Franck in seinen Opern „auf die Anwendung des Leitmotivs verzichtet“ (S. 33). Der belgische Musikforscher van den Borren, der den beiden Opern eine sehr ausführliche Monographie gewidmet hat (L'oeuvre dramatique de César Franck, Brüssel 1907), weist in „Hulda“ ein Dutzend, in „Ghiselle“ anderthalb Dutzend echte Leitmotive nach.

Die Verdeutschung des Werktitels „Les Eolides“ mit „Die Äolsharfe“ (S. 92 u. a.) erscheint nicht glücklich. Riemer fand die gute Übersetzung „Die Äolssöhne“.

Einzelne Fehler und Ungenauigkeiten: S. 19 u. a.: Francks Frau hieß Félicité geb. Desmousseaux (nicht Félicie Desmousseux). S. 28 u. a.: „Grand orgue“ ist nicht mit „große Orgel“, sondern schlicht mit „Orgel“ zu übersetzen. „Grand orgue“ ist jede Orgel mit Pedal. S. 28: Werktitel nicht „Prière héroïque“ (eine sonderbare Vorstellung übrigens!), sondern „Pièce héroïque“. S. 50 u. a.: Die Franck-

schülerin und Widmungsempfängerin des a-moll-Chorals hieß nicht Augusta Holms, sondern Holmès. S. 104 u. a.: Werktitel heißt nicht „Prélude, Fugue et Variations“, sondern „Variation“; es ist nur eine Variation des Präludiums (auch ein echt Franckscher neuer Formgedanke!). S. 108: Nicht „Fantasie in G-dur“, sondern in „A-dur“. S. 109: Das „Cantabile in H-dur“ komponierte Franck, wie alle drei Orgelwerke des Jahres 1878, für die neue Orgel im „Trocadéro“, die ein besonders schönes Klarinetten-Register (Verf. schreibt „ein neues Spiel der Klarinetten“!) erhalten hatte. Es handelt sich also nicht um Francks Orgel in Ste. Clothilde, wie Verf. meint. S. 126: Die Uraufführung von „Prélude, Aria et Final“ war nicht am 20., sondern am 12. Mai 1888. S. 158: Die Uraufführung der Oper „Ghiselle“ fand nicht am 6. April, sondern am 30. März 1896 statt. Wilhelm Mohr

Léon Vallas: Achille Claude Debussy. Übersetzung: Kurt Lamerdin. Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. Potsdam 1949. 170 S.

Das vorliegende Buch ist eine Übersetzung des zweiten Werkes von Vallas über Debussy, 1944, dem das größere, Claude Debussy et son temps, 1932, vorausgegangen war. Die Vorzüge der Biographie von V. sind bekannt. Der Autor ist ein intimer Kenner des Lebens und Schaffens von Debussy. Er ist ein feiner, aufmerksamer Beobachter, der treffliche ästhetische Bemerkungen macht, ohne die historische Stellung Debussys erschöpfend zu beurteilen und ohne allzu tief in die Kompositionen des Meisters einzudringen. Das Buch erfüllt ausgezeichnete Dienste für eine allgemeine Einführung des Lesers, insbesondere des Laien, in die Welt des großen französischen Meisters. Ein paar Bemerkungen seien gestattet. Das Mysterium der Herkunft un-

seres Komponisten wird in der kleinen vorliegenden Biographie (II) nicht, wie in der älteren (I) angedeutet (I, S. 2). Der Unterricht am Conservatoire in der Harmonielehre wird in I noch schärfer verurteilt, V. spricht dort, wohl zu Unrecht, von der Theorie „et ses chinoiseries absurdes“ (6). Dort erfuhren wir, daß Debussy es in dieser Kunst nicht zur höchsten Anerkennung gebracht hat, denn noch 1880 hat eine Generalbaßaufgabe von 27 Takten mindestens ein halbes Dutzend Quinten- und Oktavenparallelen (I, 21). II erwähnt nur Kompositionen „gespickt von Fehlern“ (5). II erwähnt wieder den geheimnisvollen Besuch Debussys bei Brahms (14), dessen Unglaubwürdigkeit sich bei V. I, S. 73 aus der Tatsache ergibt, daß Debussy von ihm niemals gesprochen habe (semble ne l'avoir jamais rapportée à d'autres personnes)! Borodin, dem V. so großen Einfluß auf den jungen Debussy zuschreibt, wird in II als „initiateur“ bezeichnet, was der Übersetzer vielleicht nicht ganz glücklich mit „der Ausschlaggebende“ verdeutschte (38). Der russische Einfluß, meint V., lenkt Debussy von „der sentimental Redseligkeit der deutschen Kunst“ ab (39). Welcher Kunst? Wären Massenet, Gounod weniger redselig? Von „antiken Tonleitern“ bei Debussy zu sprechen (41), ist unrichtig. Es handelt sich um Kirchentonarten, die durch die russische und französische Folklore und den gregorianischen Gesang auf Debussy gewirkt haben. Satie wird S. 43 als „systematischer Ausbeuter debussyscher Eingebungen“, als „Marionette“ doch wohl zu voreilig und geringschätzig behandelt. Dieser amüsante Außen-seiter hatte Einfälle.

Daß das „feine, absolute (!) musikalische Gehör“ fis nicht mit ges verwechseln kann, ist eine ebensolche Verwechslung, wie daß die auf dem Klavier zum Gebrauch der temperier-

ten Stimmung auf zwölf reduzierten Halbtöne in Wirklichkeit vierundzwanzig seien (48): „Diese Reihe von zweimal zwölf Tönen erlaubt alle unaufhörlich wechselnden Kombinationen und schreibt keinen tonalen oder modalen Raum vor.“ Hier sind die akustischen Probleme in Unklarheit geraten. Ein besonderes Kapitel ist Debussys Verhältnis zu Wagner. Vom Ende des Sommers 1889 an wurde Debussy, schreibt V. II, 17, zum Feind Wagners, nicht so sehr seiner Musik . . . wie seiner Dramaturgie, seines symphonischen Verfahrens, vor allem des Leitmotivs wegen. Immerhin kehrt er zehn Jahre später nach Bayreuth zurück (42). Noch 1903 gibt er unbarmherzigen Tadel des Dramatikers, Lob des Musikers. Die Feindschaft ist also keine vollständige. Debussy sucht neue Wege, er wehrt sich selbst gegen den Einfluß Wagners. Und trotzdem lesen wir bei Danckert, Debussy, daß „Pelléas“ eine „Leitmotivoper“ ist!

Die Werke Debussys werden, wie schon gesagt, mit Geschmack und Kenntnis, aber doch etwas literarisch und ästhetisch behandelt. Als erste Einführung sind auch diese Kapitel lesenswert und bereichern den willkommenen Band. Hans Engel

Werner Danckert: Claude Debussy. Berlin 1950. Walter de Gruyter & Co. 248 S.

Diese jüngste Arbeit über Debussy geht weit über die von Vallas hinaus, da der Verf. überall in die Tiefe dringt. Auf Grund einer umfassenden Literatur behandelt das Buch zunächst das Leben des Meisters. Das Geheimnis der Abstammung wird berührt (3), kritisch der Besuch bei Brahms als Schwindel hingestellt (25). Weit mäßiger wird die Abkühlung der Bewunderung für Wagner beurteilt (26), ebenso das Verhältnis zu Mussorgskij in das rechte Licht gerückt (28). Vor-

sichtiger beurteilt der Verf. allerdings als früher die Bedeutung Saties (30). Historisch sei die Priorität des Stiles mit Parallel-Akkordik und funktionsfreier Harmonik nicht auszumachen. Hier schon werden Werke, Nocturnes und Pelléas, besprochen, Pelléas sei „eine Leitmotivoper“, trotz Debussys ausdrücklicher Gegnerschaft gegen Wagners System (50). Sehr gut werden die Stilperioden abgegrenzt. 1906 tritt der Alfreskostil in der Klaviermusik zurück gegen die Kleinmalerei (67), der Spätstil charakterisiert (77). Der größere Teil der Arbeit ist dem Stil und dem Werke gewidmet. Im Kapitel „Melos“ werden ausgezeichnete Feststellungen getroffen, die „umhüllende Klangsphäre“, die abgewandelten Wiederholungen, die Arabeske — die „göttliche Arabeske“, die Debussy im gregorianischen Gesang findet, hervorgehoben. Pentatonismus, Ganztonreihe, vor allem die „alten“ oder „exotischen“ Tonleitern richtig abgeleitet, von der Folklore; die Schola cantorum d'Indys, die Russen haben sie benutzt. Die Harmonik Debussys wird auf ihren Zusammenhang mit der funktionellen Harmonik geprüft und in Analysen (96 f.) dargestellt. Hier könnte man öfters anders deuten. Die tonale Bindung wird sicher richtig betont (99). Polyphonie bleibt Randbezirk (101). Besonders wertvoll scheinen mir die Kapitel über „Debussys geschichtliche Stellung“ (119 ff.), Stellung zum Überkommenen, Nationalen, hier wiederum die Kennzeichnung des Genrehaften, Virtuosenhaften, der Klarheit und Eleganz. Die Distanzierung von Wagner ist ebenso gut dargestellt, wie der Einfluß der spanischen Volksmusik und des Japonismus (134 f.), die Phantasiereise in die Antike (139). Das Verhältnis des Komponisten zum Symbolismus wird tiefeschürfend geprüft, „ein wohlfundiertes Gegenmoment von Kraft, sinnlicher Fülle,

treffsicherer Genauigkeit“ entgegengestellt (149). Im Kapitel Impressionismus, das in den vergangenen Jahren öfters behandelt worden ist, gibt der Verfasser eine treffliche Charakteristik aller Momente, bindender und trennender, gegenüber der Malerei. Zum Kapitel Liszt als Vorläufer des Impressionismus kann man wohl auf mehr hinweisen als auf die „verfließenden Trillerklänge“, die der Kunsthistoriker Hamann etwas laienhaft nennt (149). Busoni berichtet darüber, wie Debussy zum ersten Male „les jeux d’eaux“ von Liszt hörte und wie dieser Debussy davon verblüfft gewesen! (Briefe an seine Frau, Zürich 1936, 335, zit. bei Engel, Liszt, 1936, 126.) Das gen. Werk, in „Troisième Année de Pèlerinage“, ist 1877 entstanden. Aber auch sehr viel frühere Werke könnten angeführt werden.

Man kann dem Verf. gerne folgen, wenn er von den „zeugenden Bildvorstellungen“ Debussys spricht, aber meint, man solle „die allzu enge Alternative“ absolute abbildliche Musik aufgeben, zugunsten eines Mittleren zwischen dem gegenständlich verfestigten Bild und der vorstellungsfreien Tonarabeske, wenn man es auch nicht unbedingt „tönendes Natursymbol“ nennen müßte. Auch ist dazu die „vorstellungsfreie Tonarabeske“ nicht der einzige Gegensatz. Doch ließe sich hierzu vieles sagen. Für Debussy ist das Licht nicht die Hauptsache, er liebt das Halbdunkel (161). An Monet mißfiel Debussy das Zufällige der Formung, er ist antirhetorisch und zielt auf musikalische Essenzhaftigkeit (164). Anschließend werden die Gesang- und Klavierwerke anregend besprochen.

Trotz dieser vollen Anerkennung der trefflichen Arbeit, die eine ganz wesentliche Bereicherung der Debussy-Literatur darstellt, bisher das einzige musikwissenschaftliche Buch über De-

bussy, kann man beim besten Willen nicht ganz ein Bedauern unterdrücken, daß der Verf. immer wieder auf eine, wie mir scheint, nicht haltbare psychologische Deutung und Typisierung ausgeht. Lesen wir schon in der Einleitung mit Verwunderung: „Auch im Archaikum des schöpferischen Unbewußten spüren wir Richtkräfte, Gravitationszentren am Werk!“, so staunen wir noch mehr, wenn S. 99 erklärt wird, „seine Tonalität ist sphärisch“. Wir erinnern uns, vor fast dreißig Jahren solche Terminologie gehört zu haben, und finden richtig in der Literaturangabe S. 242 Rutz zitiert! Ist es möglich, heute noch an dieser durchaus dilettantischen Typologie festzuhalten, die kein Psychologe von Ruf in Deutschland noch ernst nimmt? So finden wir noch einige Seltsamkeiten, die „psychistische Einfühlung“ S. 65, die „vegetative Dynamik“ S. 112, die „tellurischen Untergründe der antiken Landschaft“ und schließlich den „atlantischen Typ“. Einen solchen kennt die Wissenschaft nicht! Die „Archetypen, Urbilder, metamorphosierte Überbleibsel aus früheren Bewußtseinslagen der Menschheit“, gehen wohl auf Junges Archetypen zurück, der im Literaturverzeichnis nicht zu finden ist. Dagegen liest man dort mit weiterem Staunen noch Erich Jaensch zitiert, mit seinen „Grundformen des menschlichen Seins“, 1929, die ebenfalls kein Psychologe mehr für voll nimmt, und daneben Kretschmer angeführt, dessen Typologie in keiner Weise erwähnt oder benützt wurde, und der in die gen. Gesellschaft von Typologen doch kaum hineinpaßt! Wir hätten dem Verf. Dank gewußt, wenn er diesen psychologischen Dämmernebel vermieden hätte. Der Leser würde für die musikwissenschaftliche Leistung auch ohne diese Zutaten dankbar sein.

Hans Engel

Claude Rostand: Gabriel Fauré und sein Werk nach dem französischen Original „L'Oeuvre de Gabriel Fauré“, übertragen von Dr. Alfred Brockhaus im Werk-Verlag KG. Frisch & Perner, Lindau im Bodensee. 142 S.

Faurés geschichtliche Stellung als bedeutsamer Vorläufer Debussys, von dessen Ruhm er lange beschattet war, ist in seiner französischen Heimat längst erkannt. Sein umfangreiches Gesamtwerk — es zählt an die 120 Werke — wird in Frankreich als kostbarer Schatz gehütet, vergleichbar etwa der Bedeutung von Robert Schumanns Schaffen in Deutschland. Über die Grenzen seiner Heimat ist Faurés Kunst bisher nur sehr langsam hinausgedrungen. Vor allem in Deutschland fand er noch längst nicht die gebührende Würdigung, und noch heute ist bei uns die Musik dieses französischen Musikers, abgesehen von einigen Liedern und seiner 1. Violinsonate, so gut wie unbekannt. Eine sachkundige Fauré-Monographie hätte mithin, hinsichtlich der rechten Einschätzung dieses charakteristischen *musicien français*, eine empfindliche Lücke zu schließen. Rostands Fauré-Publikation erfüllt diese Aufgabe in einem nur begrenzten Maße. Der Verf. gliedert den Stoff chronologisch auf, d. h. er behandelt die Schaffensergebnisse eines jeden Jahres von 1878 bis 1924 in einer Betrachtungsart, die Analytisches und Biographisch-Anekdotisches locker miteinander verknüpft. Was man dabei vermißt, ist eine klare stilkritische Würdigung des Phänomens Fauré, die bei der gleichsam anonymen Erscheinung, die er für uns Deutsche darstellt, als vorzüglich empfunden werden muß. Ein Einleitungskapitel, das den Komponisten in die großen entwicklungsgeschichtlichen Linien einzuordnen versucht, erfüllt diese Aufgabe mangels ausreichenden stilkritischen Ver-

mögens in kaum genügender Weise. So bleibt eine im Entstehen begriffene größer angelegte Fauré-Publikation von Nadia Boulanger abzuwarten.

Herbert Hübner

Artur Kalkoff: Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelneuerungsbeziehung. 1950. Bärenreiter-Verlag. 84 S. Die Schrift des in Erfurt wirkenden Verf., 1944 als Dissertation in Jena eingereicht, wirft die Frage auf, ob das Orgelschaffen Regers, das unter dem Einfluß der norddeutschen Orgelbewegung stark in den Hintergrund getreten war, in der Tat mit deren Grundsätzen unvereinbar sei oder ob nicht die spezifisch romantischen Elemente in Regers Orgelstil nur sekundärer Art seien, so daß es gelingen könnte, diese Musik, mehr als es heute der Fall ist, wieder der Praxis zurückzugewinnen. Der Verf. bejaht diese Frage, da er Regers Stil als vorwiegend strukturell, kontrapunktisch, also orgelmäßig ansieht, während die vom Komponisten vorgeschriebene Übergangs-Dynamik für seinen Stil nicht wesentlich sei. Er beruft sich auf Straube, der 1938 seine Neuausgabe der Fantaisie über „Ein' feste Burg“ mit Terrassen-Dynamik statt der originalen Übergangs-Dynamik versehen hatte. Auch in meiner Orgelklasse an der Stuttgarter Musikhochschule wurden in den Jahren vor dem Krieg die großen Orgelwerke Regers (op. 40, 46, 52 u. a.) so umgearbeitet, daß die vielen *cresc.* und *dim.* gestrichen, die *rit.* und *string.* reduziert, in der Registrierung Stärke durch Farbe ersetzt wurde, wodurch in der Tat eine merkliche Verbesserung des Klangs, eine größere Flächenwirkung erzielt wurde; ungelöst blieb nur auf den inzwischen in barockem Sinn umgebauten Orgeln die klangliche Darstellung der *pp*-Stellen, die ohne zarteste Grundstimmen

und Schwellkasten eben nicht in einem der Komposition adäquaten Sinn zum Klingen gebracht werden können. Die heutige Zurückdrängung Regers hat aber natürlich tiefere Ursachen, die in dem einschneidenden Stilwandel der letzten zwei Jahrzehnte begründet liegen, — der Lebende hat recht!

Kalkoff gibt, ohne besondere eigene Stellungnahme, einen Überblick über Regers Orgelschaffen, über die Entwicklung der deutschen Orgelbewegung (die eigentlich schon 1926 mit der Gründung des „Deutschen Orgelrats“, der nie in Aktion trat, zum Stehen gekommen ist), und zum Schluß über ihre Auswirkung auf Reger, dessen richtige Würdigung er sich erst von der Zukunft erhofft. Es ist in der Tat nicht unmöglich, aber auch nicht mit Sicherheit vorherzusagen, daß der neue durch Distler, Pepping u. a. gebildete Stil sich rasch erschöpfen wird; bleiben wird dann David, und vielleicht wird Reger später von den Organisten so geschätzt werden wie Brahms heute von den Klavierspielern? Hermann Keller

Emil Staiger: Musik und Dichtung. Atlantis-Verlag, Zürich 1947. 119 S.

Die sieben in dem Bändchen vereinigten Aufsätze sind zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Anlässen heraus entstanden: Es sind Vorträge und Reden, die der Verf. bei Verleihungen des Musikpreises der Stadt Zürich, als Einführung in Konzerte oder zu Opernpremierungen gab, wobei, wie ausdrücklich bemerkt wurde, gerade nicht ein Fachmann zu Worte kommen sollte, sondern „einer von den vielen, die, mehr oder weniger vorbereitet . . . zu Gast geladen sind, einer, der etwa imstande wäre, in Worten das Kommende anzudeuten“. Damit steckt der Verf., der Professor für deutsche Literatur an der

Universität Zürich ist, den Rahmen für seine Ausführungen ab. Wenn er betont, er spreche nicht als Fachmann, so dürfte er aber auch dem Musiker manch anregenden Gedanken vermitteln.

Der Versuch, die Zusammenhänge zwischen Dichtung und Musik und ihre Stilverwandtschaften aufzuzeigen, ist ein lohnendes, aber auch sehr schwieriges Unterfangen. Beide Künste sind als Klangkunstwerke — auch die Dichtung muß in diesem Zusammenhang als ein zu klingendem Leben erweckbares Sprechkunstwerk angesehen werden — und in ihrer weltanschaulichen Zielsetzung zwar einerseits nahe verwandt, bewegen sich andererseits aber auf verschiedenen Ebenen und wenden grundsätzlich anders geartete Darstellungsmittel an. Es ist deshalb schwierig, für beide einen gemeinsamen Ausgangspunkt zu finden.

Wertvolle Beiträge zu diesem Thema haben, wenn auch zunächst unbeabsichtigt, die Vertreter der Typenlehre geliefert, deren beide ursprüngliche Richtungen, die philosophisch-weltanschauliche von Schiller, Simmel und Dilthey und die mehr biologische von Rutz und Sievers, durch Herman Nohl (Stil und Weltanschauung, Jena 1920) vereinigt wurden. Für das Musikalische insbesondere haben sich letzterem G. Becking, W. Danckert und G. Steglich angeschlossen. Nach ihnen entspringt der Stil einer bestimmten inneren Haltung, die weltanschaulich bedingt ist.

Staiger geht bei seinen Darstellungen auch von den Forschungsergebnissen dieser Typenlehre als Grundlage aus und lehnt sich vor allem an Becking an, der die Erkenntnisse Nohls durch eine dreifache Aufgliederung der Typen nach personalen Erscheinungen, nationalen Konstanten und geschichtlichen Abläufen erweitert hat. Stilbegriffe wie Barock, Klassik und Ro-

mantik gebraucht der Verf. deshalb auch durchaus im Sinne der historischen Typen Beckings.

Die gemeinsamen Stileigentümlichkeiten bei Dichtung und Musik werden, streng genommen, nur in den Aufsätzen „Bach und die Orgel“, „Goethe und Mozart“ und „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik“ aufgewiesen, während bei „Glucks Bühnenkunst“, „Betrachtungen zum Rosenkavalier“ und bei der Rede zur Verleihung des Musikpreises an Othmar Schoeck die Frage Musik und Dichtung mehr in anderem Zusammenhang gesehen wird. Bei „Arthur Honegger“ endlich kommt nur noch die musikalische Seite zu Worte.

Die Berührungspunkte zwischen Dichtung und Musik werden am deutlichsten beim Vergleich von Goethe und Mozart. Beide sind in ihrer inneren typischen Haltung außerordentlich nahe verwandt. St. erklärt diese engen Bindungen aus dem Begriff des „klassischen Stils“ heraus, obwohl natürlich „klassische Dichtung“ etwas anderes bedeutet als „klassische Musik“. Aber der Begriff der Klassik im Sinne Goethes als das Ineinanderaufgehen von Natur und Kunst ist letztlich der Ausdruck des typischen Kunststils, der monistisch sich eins mit der Natur fühlt. Er lebt, wie Schiller vom naiven Dichter sagt, ungeboren und unmittelbar in sich und mit der Welt. Die gleiche „naive“ Einstellung wie Goethe besitzt Mozart. Aus dem Lebensgefühl dieser beiden Großen und ihrer Stellung zur Welt ist die Kraft und Fülle ihrer Gestaltung und Leichtigkeit ihres Schaffens zu verstehen, ein Schaffen, das nicht durch innere Widerstände gehemmt wird. Die Gemeinsamkeit ihrer Weltanschauung erklärt auch die große Verehrung, die Goethe sein Leben lang der Musik Mozarts entgegenbrachte. Bei einem Vergleich von Goethe und Mozart kommt St.

zu dem Ergebnis: „Die musikalische Klassik Mozarts ist natürlicher, die poetische Goethes ist die größere Leistung“.

Bei der Dichtung und Musik des 17. Jhs. zeigt sich trotz des großen Rangunterschiedes beider Kunstgattungen das Gemeinsame in dem Ausdruck strenger Objektivität und der Klarheit der Gedanken. Die Persönlichkeit des einzelnen Menschen tritt ganz zurück im Dienste der Kunst und in der großen Demut vor Gott. Es ist der Stil des protestantischen Barock. Jedoch nur die Musik kann sich innerhalb dieses Stils frei entfalten mit der Fuge als Höhepunkt, während der abstrakte Begriff „Gott“ der dichterischen Gestaltung sehr große Schwierigkeiten bereitet.

Die Verwandtschaft zwischen musikalischem und dichterischem Stil der Romantik findet der Verf. in der grundsätzlichen Übereinstimmung der „Stimmung“. Im einzelnen ergeben sich Parallelen zwischen dem schimmernden, flimmernden und zerfließenden Ausdruck romantischer Musik und der eigenartigen Wirkung des romantischen Reims; zwischen der besonderen Aufgabe der Harmonik — insbesondere der enharmonischen Verwechslung — und der „mystischen Analogie“ in der Dichtung, die ganz entfernte Dinge mühelos gleichsetzt. Die Eigenarten romantischer Rhythmik wie Synkopen, Ineinanderschachteln von zwei- und dreigliedrigen Gruppen, Verwischen der Taktgrenzen usw. finden auch ihre Parallelen in Besonderheiten romantischer Dichtung.

In den beiden Ausführungen zu Gluck und zu dem „Rosenkavalier“ stellt der Verf. nicht mehr Dichtung und Musik einer bestimmten Epoche einander gegenüber, sondern beschränkt sich mehr auf die besondere Betrachtung von Text und Musik. Auch Glucks Kunst ist weltanschaulich bedingt. Sie

entspringt der Art, wie Gluck die Antike gesehen und wieder erweckt hat, einer Haltung, die ihn mit Winckelmann in Beziehungen bringt. Die Einfachheit und Strenge seines Ausdrucks wachsen ganz aus dem Boden der Antike. Er versucht „mit musikalischen Mitteln gewisse wesentliche Züge der antiken Tragödie“ wieder zu beleben. Die eigentliche Bedeutung von Glucks Bühnenkunst liegt in der engen Bindung zwischen Dichtung und Musik auf der Grundlage des dramatischen Geschehens. Hierbei dient einerseits die Musik der Dichtung im Interesse dramatischer Wahrheit, andererseits erfaßt aber auch Gluck das Dramatische von Anfang an musikalisch. — Im „Rosenkavalier“ stellt der Verf. ebenfalls die engen Beziehungen von Dichtung und Musik fest, ohne daß im einzelnen näher darauf eingegangen wird. Überhaupt beschränkt er sich hier mehr auf die Ausdeutung von Inhalt und Sprache des Stückes und begnügt sich bei der Musik mit kurzen Andeutungen. Das Büchlein schließt mit den beiden Reden über Othmar Schoeck und A. Honegger. Schoeck wird im tiefen Erfassen der dichterischen Empfindung und der musikalischen Ausdeutung mit Hugo Wolf und in der Kraft der Melodieerfindung mit Schubert verglichen. Als Musiker eines im besten Sinne echt romantischen Gepräges trifft er mit unvergleichlicher Meisterschaft den Ton des „Innigen“ und des „Lyrisch-intimen“. — Ganz im Gegensatz dazu wird Honeggers Schaffen von dem Rhythmus des gegenwärtigen Lebens durchpulst. In dem kurzen Überblick über das klar und verständlich geschriebene Buch St.s konnte auf viele anregende Gedanken nicht näher eingegangen werden. Der Leser möge das Buch selbst zur Hand nehmen. Es sei aber dabei auch nicht verschwiegen, daß dem typologisch weniger vorgebil-

deten Leser nicht alle Zusammenhänge so ohne weiteres deutlich werden und daß auch manche Dinge auf Widerspruch stoßen dürften, besonders da auch die Typenlehre selbst immer noch nicht exakt wissenschaftlich unterbaut ist und zu sehr auf rein subjektiven Beobachtungen fußt.
Wilhelm Stauder

Alfred Dedo Müller: Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung. Evangelische Verlagsanstalt G. m. b. H. Berlin 1947. 32 S.

Die Musik hat für den Gottesdienst entscheidende Bedeutung. Für Luther war das selbstverständlich. Für uns ist das nicht mehr selbstverständlich. Die kulturelle und kirchliche Entwicklung der letzten Jahrhunderte hat das so mit sich gebracht. Luthers Hochschätzung der Musik ist keine nichtssagende Schwärmerei, sondern sie ist zutiefst theologisch gegründet. Die letzten Jahrhunderte, die die Musik für liturgisch bedeutungslos gehalten haben, haben sich demnach fundamental geirrt. M. fragt nach dem Verhältnis von Musik und Gottesdienst bei Luther und darüber hinaus grundsätzlich nach dem Verhältnis von Musik, Kultur und Welt zu dem Heiligen, dem Christentum und der Kirche.

In diesem Rahmen untersucht M. zunächst den göttlichen Sinn der Musik, nämlich ihren „göttlichen Ursprungscharakter“, ihren „Organcharakter“, wonach sie im Dienste Gottes steht, und ihre „existentielle Bedeutsamkeit“, wonach der Mensch sowohl durch sie angesprochen werden kann vom Unbedingten her als auch durch sie sich an dieses Unbedingte hingeben kann.

Anschließend erläutert M. den evangelischen Sinn des Gottesdienstes, nämlich seinen „theologischen Sinn“, insofern als der Gottesdienst um Gottes willen ge-

schiebt, seinen „anthropologischen Sinn“, insofern als er den Menschen in die Begegnung mit Gott führt, und schließlich seinen „kosmologischen Sinn“, insofern als er eine Wandlung der Welt wirkt.

Aus diesen Wesensdeutungen von Musik und Gottesdienst erkennt M. mit zwingender Klarheit, daß Musik und Gottesdienst wesentlich aufeinander zugeordnet sind. Von da aus erkennt M. aber auch den wesentlichen Grund des Verfalls der Kirchenmusik: in den vergangenen Jahrhunderten brachen Intellektualismus und Subjektivismus in die innersten Bereiche des gottesdienstlichen Lebens ein und dieser Einbruch wirkte sich aus im „Rückzug der Frömmigkeit aufs Wort im Sinne der begrifflich auslegbaren Inhalte des Glaubens“. Zugleich aber weist M. den Weg der Wiedergeburt der Kirchenmusik, die sich zwangsläufig da vollziehen wird, wo der göttliche Sinn der Musik und der evangelische Sinn des Gottesdienstes wieder klar erkannt und durch die Tat bejaht werden.

Hans Klotz

Leopold Nowak: Joseph Haydn. 611 S. mit 175 Textbildern, Notenbeispielen. Amalthea-Verlag, Wien, Leipzig, Zürich 1951.

Um der Arbeit Leopold Nowaks gerecht zu werden, zuerst eine grundsätzliche Feststellung: Der Verf. hat uns mit dieser Arbeit, die die alte Biographie des Verlages von Alfred Schnerig ersetzen soll, nicht, wie wir es erhofften, die große wissenschaftliche Arbeit über Haydn geschenkt, sondern eine ausgesprochen populäre. Wir haben es also mit „angewandter Wissenschaft“ zu tun. Das ist kein Schade, wie es zeitbedingt ist; und gleicherweise wird damit eine bestehende Lücke ausgefüllt.

Das wissenschaftliche Fundament wird in essayhaftem Plauderton aufgelöst. Der Nachteil macht sich nur dort bemerkbar, wo etwa in der Schilderung der musikalischen Situation des 18. Jhs. oder bei der entwicklungsgeschichtlichen Zeichnung von Sinfonie und Streichquartett die Plastik sich verunklart. Besonders liebevoll sind die Kapitel über die Kirchenmusik behandelt; für die Haydn'schen Opern wird eine Lanze gebrochen, indem sich der Verf. auf die Wirthsche Arbeit „Haydn als Dramatiker“ stützt, wonach die Haydn'schen Werke ein wichtiges Mittelstück zwischen Gluck und Mozart darstellen. Einige Unrichtigkeiten betr. der von Nowak als „Marionettenoperen“ geführten Werke hat van Hoboken bereits richtig gestellt. Die Verbindungen zur italienischen Oper sind allerdings nicht scharf herausgearbeitet, und Dittersdorf wird ebenfalls nur en passant erwähnt. Schließlich vermißt man jeden Hinweis auf J. S. Bach betr. der Oratorien.

Laut Nachwort ging es Nowak um die Frage: „Wie verfloß das Leben in der Vergangenheit, wie wirkte das Werk damals und wie bewährt es sich heute?“ (S. 521). Im Vordergrund steht also die Werkdarstellung, die jedoch nicht das gesamte Schaffen heranzog. Der Lebenslauf trat etwas zurück, um diesem Thema gerecht zu werden. In der menschlich-künstlerischen Darstellung geht es N. um den Nachweis, daß Haydn nicht nur der fröhlichere Musikschöpfer war (der „Papa Haydn“), sondern in späteren Meisterwerken von ergreifendem Ernst und erschütternder Tiefe. „Es scheint fast nicht glaubhaft, daß so verschiedene Charakterzüge in einer Persönlichkeit vereint sein könnten“, meint der Verf. (S. 521).

Die Schilderungen der menschlichen Umgebung Haydns sind lebendig ansprechend, so in Eisenstadt und Ester-

há z vor allem, und voll reicher Ausblicke auf Musiker (wie Reutter d. J., J. Gr. Werner), auf Adelshäuser, mit denen sein Leben sich verknüpfte, aber auch auf Zeitereignisse und bieten zudem eine Fülle zeitgenössischer Zitate. Eine wirklich kulturgeschichtliche Einbettung, die hier besonders am Platze gewesen wäre, wird jedoch nicht vollzogen. Der kulturgeschichtliche Bezug bleibt Ornament. Wenn Nowak von der Bewährung des Werkes Haydns heute spricht, so verkennt er bedauerlicherweise die Gegenwartssituation vollkommen. Die Möglichkeit einer Zeichnung des modernen Haydnbildes, die, im gesetzten Aufgabenkreis, doch besonders interessant gewesen wäre, wird so in keiner Weise genützt. Der Verf. steht offenbar in größter Ferne von dem geistigen Untergrunde, dem heißen Ringen um Vergeistigung in unserer Zeit, die uns Haydn dadurch eben wiederum sehr nahe gebracht hat. In jedem Falle wünschte man, daß bei einer Neuauflage — im Interesse des Buches selbst — diese Angriffe modifiziert oder, wenn aufrecht erhalten, logisch begründet würden. Aufmerksam gemacht sei noch auf den Druckfehler: S. 481 (Tafel) betr. der „Schöpfung“ (1798, nicht 1789). Mißverständlich auf Tafel S. 97 der Hinweis auf Dittersdorf: „Später leitete er beim Fürstbischof Graf Schaffgotsch in (!) Breslau die Hausmusik“. Begrüßenswert ist die dem Haydnwerke beigegebene Zeittafel, die Musikgeschichte und Zeitgeschichte verzahnt. Eine knappe Werkübersicht ergänzt den Anhang. Ganz hervorragend künstlerisch ist das Buch durch den Amalthea-Verlag ausgestattet worden. Andreas Liess

Alexander Weinmann: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784 bis 1802 „Leopold Kozeluch“. Wien 1950. Österreichischer Bundesverlag.

Diese kleine Publikation, bescheiden als „ein bibliographischer Behelf“ bezeichnet, liefert einen höchst willkommenen Beitrag zur Geschichte des Wiener Musikverlagswesens und zur datenmäßigen Bestimmung der nur mit Plattennummern erschienenen Werke einiger Autoren. Wie die einschlägigen Arbeiten von Deutsch, hilft sie also demjenigen, der sich mit der Musik der Jahre etwa 1780—1810 beschäftigt, sehr wesentlich. Der Verf. hat in minutiöser Arbeit unter Heranziehung zeitgenössischer Anzeigen aus der „Wiener Zeitung“ eine Liste der in Kozeluchs Verlag erschienenen Werke herstellen können, die dadurch an Wert gewinnt, daß jeweils die Erscheinungsdaten genau angegeben sind. Freudig begrüßt man auch die biographischen Angaben über Kozeluch und die Geschichte seines Verlages, und wenn das Urteil über den letzteren lautet: „einigen wenigen Meisterwerken steht eine erdrückende Mehrheit höchst mittelmäßiger oder gar untermittelmäßiger Werke gegenüber“, so wird doch andererseits auch die Rolle des „Magazins“ für die Frühdrucke der Mozartschen „Zauberflöte“ gewürdigt. Ob man sich über Kozeluchs eigene Kompositionen unbedingt so abfällig äußern muß, wie es der Verf. tut, ist eine Frage. Jedenfalls scheint mir die Behauptung, er habe „mit großer Leichtigkeit, doch mit um so geringerem inneren Gehalt“ geschrieben, zu weit zu gehen, insofern als sie bei weitem nicht auf alle seine Werke zutrifft. Das Verzeichnis seiner Verlagsobjekte ist aber eine wirkliche Bereicherung für uns; man wird in vielen Fällen auf die Listen, die der Verf. aufgestellt hat, angewiesen sein und sie dankbar benutzen, zumal ein alphabetisch nach Komponisten geordnetes Hilfsverzeichnis die Arbeit wesentlich erleichtert.

In einem Schlußwort weist Weinmann darauf hin, daß er schon zwei weitere Gesamtverzeichnisse druckfertig habe: das des Bureau des Arts et d'Industrie und das von Artaria, daß er aber außerdem noch an 17 weiteren Verlagsverzeichnissen arbeite, darunter S. A. Steiner, Tob. Haslinger, F. A. Hoffmeister, Mechetti. Es wäre nur wärmstens zu begrüßen, wenn auch diese Arbeiten recht bald erscheinen könnten.

Hans Albrecht

Albert Lunow: Einführung in die „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. Hamburg 1950. 8°, 31 S., Notenbeispielheft 17 S.

Diese kleine Schrift kann solchen behilflich sein, die Mühe haben, den Aufbau einer Fuge aus den Noten abzulesen. In manchem anderen und gerade auch Wesentlichem aber läßt sie im Stich, z. B. was die Großform des Werkes, ja schon was den musikalischen Charakter des Fugenthemas betrifft. Daß dieses Thema von vornherein im C- statt im allabreve-Takt, weiterhin aber meist ohne Taktangabe angeführt wird, nimmt ihm sein Gesicht — allerdings entsprechend einer oft geübten Praxis, die anderwärts z. B. die mit dem allabreve-Charakter unvereinbare Behauptung ermöglichte, Bach habe das Thema als Umkehrung des Choralbeginns „Aus tiefer Not“ gemeint. Den Musikwissenschaftler, besonders sofern er eine Lehraufgabe hat, geht das Heft an, weil es ihm deutlich macht, was hier noch zu tun ist.

Rudolf Steglich

Walter Graf: Die musikwissenschaftlichen Phonogramme Rudolf Pöchs von der Nordküste Neuguineas. Eine materialkritische Studie unter besonderer Berücksichtigung der völkerkundlichen Grundlagen. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Rudolf Pöchs Nachlaß. Serie B: Völkerkunde, II. Band. Wien 1950.

Das von Graf vorgelegte Material stützt sich auf die im Jahre 1904 in Neuguinea gemachten Phonogrammaufnahmen des 1921 verstorbenen Anthropologen Pöch. Die Arbeit behandelt vorwiegend Phonogramme der „Monumgo“ (Potsdamhafen), bringt aber auch solche von Leuten der Potsdamhafen vorgelagerten Insel Manam und solche von Dallmannhafen (westlich des Sepik) und von Berlinhafen (östlich von Dallmannhafen).

Der Verf. stellt seine Arbeit (wie auch in dem Untertitel angeführt) auf eine breite allgemein-völkerkundliche Basis und versucht, weitgehend die gewonnenen musikethnologischen Erkenntnisse mit denen der Völkerkunde in Verbindung zu bringen. Durch die dadurch bedingten notwendigen vielen Zitate leidet allerdings die einheitliche Gestaltung des Textes.

Das von G. angeführte Instrumentarium der „Monumgo“ entspricht weitgehend, abgesehen von gewissen Modifizierungen, dem allgemein gebräuchlichen Neuguineas. So finden wir auch hier die bekannten „Heiligen Flöten“, die meist paarweise geblasen werden, die ebenfalls „heiligen“ murup-Flöten, ebenfalls paarig geblasen, verschiedene Arten von Profanflöten mit untereinander verschiedenen Anblasevorrichtungen und Grifflöchern, die Schlitztrommel, die teilweise zusammen mit den „murup“-Flöten bei heiligen Handlungen gebraucht wird (Parakwesen, Initialfeiern), die gleichzeitig aber auch als Signalinstrument dient zur Übermittlung von Nachrichten (Trommelsprache) und auch bei den Maskentänzen (udsuangong-Tänzen) Verwendung findet, u. a. m. (Bei den eben erwähnten murup-Flöten, die von Uneingeweihten nicht gesehen werden dürfen und deren Ton als Geschrei des Parak-Geistes angesehen wird, bietet sich wieder einmal ein schönes Beispiel für den bei außer-

europäischen Musikinstrumenten so oft anzutreffenden Bild- und Schallzauber.)

Von besonderem Interesse sind die Maskentänze, bei denen die Tänzer mit den verschiedenartigsten Masken verkleidet sind. Der Verf. weist hier auf die mögliche Beziehung dieser Masken-Tänze zu dem wajang hin, besonders auf das wajang topeng, wobei eine Gegenüberstellung einer alten topeng-Chronik mit den udsuangong-Tänzen in der Reihenfolge des Auftretens der verschiedenen Masken völlige Übereinstimmung zeigt. (Ein Grund, auch von musik-ethnologischer Seite diesen Fragen einmal näher nachzugehen.) Die Arbeit bringt noch viele interessante völkerkundliche Ausblicke und viele für die vergleichende Musikwissenschaft wichtige Punkte, die zu erwähnen aber den Rahmen einer kurzen Besprechung überschreiten würde. Nun zu den Phonogrammen selbst. Die Übertragungen, die im allgemeinen nach den üblichen von Hornbostel und Abraham gemachten Vorschlägen erfolgten (der Verf. führt noch einige besondere Zeichen ein), sind sehr sorgfältig vorgenommen, so daß die Transkriptionen wohl ohne weiteres als zuverlässig gelten dürfen. Den größten Teil nehmen die Gesänge zu den schon erwähnten udsuangong-Tänzen ein. Die musikalische Struktur der einzelnen Gesänge ist nicht einheitlich. Es finden sich Beispiele reiner Dreiklangsmelodik, Beispiele eines tetrachordalen Aufbaues, reine Terrassenmelodik und Beispiele einer klaren Sonderung von zwei verschiedenen Tetrachorden. Der Tonumfang beträgt meistens eine Oktave. Die Sekunde ist meistens unsicher intoniert, bei den Terzen herrscht die Mollterz vor. (Letzteres möchte ich allerdings nicht unbedingt bejahen, soweit eine Stellungnahme hierzu ohne Anhören der Phonogramme

überhaupt möglich ist. Sollte es sich hier nicht um eine freie Aufteilung der Quinte handeln, wobei nur unser subjektives Empfinden mehr nach der Mollterz als nach der Durterz ausschlägt? Jedenfalls dürfte dieses doch unserer Erkenntnis über die Musik dieser Gebiete am nächsten kommen. Vergl. M. Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit, Band 1, S. 39.) Der Melodietypus dieser Lieder gehört der Fanfarenmelodik an, was als ein Rassekriterium der kleinwüchsigen Völkergruppen angesehen werden kann. Fanfarenmelodik findet sich auch bei den Papuas, und es ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, daß nach P. W. Schmidt gerade „Munumgo“ zu den „älter scheinenden“ Papuasprachen zu rechnen ist. Phonogramm 359 (Gesang zu einem der udsuangong-Tänze mit Begleitung einer großen Holztrommel [ongar]) ist besonders zu erwähnen, da es sich in seinem strukturellen Aufbau wesentlich von den eben besprochenen unterscheidet, und weil wir hier einen Gesang mit Begleitung der Schlitztrommel vor uns haben. Dieser Melodietypus zeigt ein deutliches Hinneigen zur Terrassenmelodik und weist im Aufbau und Duktus (wie Vergleichsbeispiele zeigen) nach Indonesien, wie auch gerade die bei diesem Tanz getragenen Rüsselmasken nach Indonesien weisen. Auch die diesen Gesang begleitenden Trommelschläge, die in gleichem Rhythmus verlaufen und nur die Gliederung der Phrasen unterstützen, haben die gleiche Funktion wie in Indonesien ketoek- bzw. gong-Schläge. Einige der Phonogramme zeigen das Spiel auf den erwähnten paarweise geblasenen „murup“-Flöten, von denen der Verf. auch genaue Messungsdaten gibt. Die größere der beiden Flöten gilt als männlich, die kleinere als weiblich. Die Spieltechnik beruht auf Überblasung, wobei jeweils der

4. bis 6. Partialton vorherrscht, bei gelegentlichem Auftreten des 3. Partialtones als Vorschlag. Als Materialleiter ergibt sich danach bei alternierendem Blasen und einem Grundton von As und B folgende: $as^1 b^1 c^2 es^2 f^2$. Der Rhythmus ist sehr einfach mit gleichen Noten. Die Melodien scheinen aus alter Überlieferung zu stammen. Das Beispiel der Profanflöte (gupun-gup), einer ca. 64 cm langen Flöte aus Bambus, an beiden Seiten offen, mit einem Griffloch am (distal zu haltenden) Ende, zeigt ebenfalls deutlich die Überblasungstechnik, wobei beim Melodieaufstieg meistens die Partialtonreihe des Flötengrundtones, beim Abstieg die Partialtonreihe des Grifflochs benutzt wird. Gegenüber den Liedern auf der „murup“-Flöte zeigt dieses Lied eine stärkere Terzbetonung und ist rhythmisch aufgelockert, wobei die vielen auftretenden kleinen Pausen wohl spieltechnisch bedingt sind.

Die sonst noch angegebenen Beispiele von anderen Stämmen Nordguineas (Insel Manam, Dallmannhafen, Berlinhafen) weichen nicht sehr von denen der Monumbo ab, bieten aber interessantes Vergleichsmaterial, ebenso wie die vom Verf. angeführten Vergleichsbeispiele (Anhang S. 20—22). Der Trommelsprache widmet der Verf. einen eigenen Abschnitt und bringt auch Beispiele dieser Trommelsprache, die mit Sprechen bzw. Gesang verbunden wird, wobei der Text wohl mnemotechnische Funktionen hat. Durch die Anführung einiger Kinderlieder der Monumbo und Jabin, sowie durch Anführung von Vogelstimmen der in dieser Gegend vorkommenden Arten wird diese Arbeit abgeschlossen. Nicht unerwähnt bleibe das umfangreiche Literaturverzeichnis.

Alles in allem eine gewissenhafte und anregende Arbeit mit vielen interessanten Einzelheiten und Ausblicken. Gern hätte man allerdings einige Ab-

bildungen gehabt (besonders von den Instrumenten). Auch ist es zu bedauern, daß Fragen der Mehrstimmigkeit nicht berührt werden, wofür der Grund allerdings wohl in dem Fehlen entsprechenden Materials zu suchen ist. Friedrich Hornburg

Kurt Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Verlag Gustav Kiepenheuer, Köln-Berlin o. J. (1950). 135 S.

Man muß dem Verf. recht geben, daß die Frage der Temperatur auch vom soziologischen Standpunkt aus gesehen werden kann. Und daß die natürliche Entwicklung, oder doch das Tempo der Entwicklung der Temperatur oder schlechthin der Tonsysteme gehemmt, ihr Fluß erstarrt ist, da seit der fabrikmäßigen Herstellung aller Dinge, Gebrauchsgegenstände, Möbel, auch die Musikinstrumente nicht nur formmäßig genormt und standardisiert sind, sondern auch ihre Stimmung, das Tonsystem, normalisiert ist. Gegen den „Fetischcharakter“ (123) unserer Zwölftonskala geht der Verf. mit Temperament an. Freilich ist eine Frage musiksoziologischer Art, oder besser eine Frage, die auch unter musiksoziologischer Perspektive betrachtet werden kann, noch weit entfernt davon, „Musiksoziologie“ zu sein. Der Musikwissenschaft als Disziplin glaubt der Verf., seines Zeichens Musikjournalist an der Wiener Zeitung „Der Abend“ und Schüler und Freund von Paul Stefan (laut Vorwort), schwere Vorwürfe machen zu können. Doch hat man nach der Lektüre nicht den Eindruck, daß er in dieser Disziplin sonderlich zu Hause ist. Im wesentlichen ist dann das Buch eine Darlegung der Theorie über die Tonsysteme von J. A. Yasser (*A Theorie of Evolving Tonality*. 1915). Diese steht hier nicht zur Diskussion. Es

läßt sich aber nicht umgehen zu sagen, daß die Theorie Yassers oft reine Konstruktion ist. Etwa wenn (43) gesagt wird, daß die Griechen wahrscheinlich eine temperierte gleichstufige Skala benutzt hätten, die dem heutigen Slendro der Javaner gleiche. Vielmehr ist die fünfstufige Skala als eine allmählich eingetretene Vergleichmäßigung (Nivellierung) der Intervalle anzusehen, die ursprünglich pentatonische Abstände gehabt haben dürften. (Darüber Handschin, *Der Toncharakter*, 1948, S. 74 f.) Die griechischen Skalen stehen fest. Diese Theorien Yassers, die vielfach Konstruktionen sind, versucht nun der Verf. mit historischen Bemerkungen über die Formen der menschlichen Gesellschaft zu synchronisieren. Dabei stellt er Behauptungen auf, denen man kaum wird zustimmen können. So, wenn er S. 67 meint, „daß die feudale Gesellschaft der Kunst eine Rolle zuweist, die der Entwicklung der bewußten Harmonik abträglich ist“. Das Gegenteil dürfte eher zutreffen. Eine feudale Gesellschaft (ich gebrauche hier diesen Begriff ebenso vage wie der Verf. In Wirklichkeit ist Feudalismus ein sehr begrenzter Begriff) strebt innerhalb ihrer Abgeschlossenheit nach Verfeinerung der Lebensführung, in der Kunst nach Steigerung der Mittel und der Technik. Die italienische Signorie (in diesem ungenau-landläufigen Sinne Prototyp einer „feudalen“ Gesellschaft) hat die höchst raffinierte Chromatik des Madrigals hervorgebracht.

Man liest nun in den akustischen Darlegungen erst einmal, dann öfters den Ausdruck „mittentönig“. Zunächst glaubt man an Schreib- oder Satzfehler; es ist aber eine Prägung des Autors. Sie ist der deutschen Sprache zuwider, in der es eben einmal heißt: Mittelweg, -gang, -wert usw. Sie ist auch sinnwidrig. Sie bezieht sich auf die längst übliche, aber bei Francisco

Salinas gebrauchte Temperatur des „mezzo tuono partecipato“, da der temperierte Ganzton zwischen dem ursprünglich großen und kleinen Ganzton zu liegen kommt. Er ist der „Mittel“-ton, -wert; bei Schlick zwischen es-as-310-813,6 und cis-gis-76-579, d. h. as-gis 813,6-772,6 Mittelwert 793. Diese und die damit zusammenhängenden Fragen, wie die Behandlung unreiner Tonschritte, sind z. B. bei Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, 1935, weit ausführlicher und gründlicher dargestellt. Daß nur Bachs Wohltemperiertes Klavier die gleichschwebende Temperatur verlange, ist zu weit gegangen. Auch die g-Phantasie oder die chromatische Phantasie verlangt wohl gleichschwebende Temperatur.

Zu Anfang der Schrift erwartet man nach Zitaten von Marx eine geschichtsmaterialistische Interpretation — oder den Versuch einer solchen — der Musikgeschichte. Aber es bleibt bei einigen Zitaten und Sätzen. Eine solche Betrachtung würde manche Anregung geben können, obwohl gerade Marx (Briefwechsel mit Engels) das ästhetische Phänomen sehr vorsichtig behandelt hat. Die beigegefügte Bibliographie (meist ohne Ort und vor allem ohne Jahr), eine ziemlich bunte Auswahl, läßt fast alle die wenigen neueren Arbeiten über Soziologie außer acht. Daß Musiksoziologie nicht eine soziologisch gefärbte Skizze der Temperatur ist, hätte der Verf. z. B. an den weitgespannten Aufgaben sehen können, die Serauky gestellt hat (*Wesen und Aufgabe der Musiksoziologie*, ZfMw 22, 1934), auch in meinem Aufsatz „Grundlegung der Musiksoziologie“, *Der Musik-Almanach*, München 1949. Hans Engel

Gerhard Nestler: *Das Erklären von Kunstwerken*. Atlantis-Bücherei, Freiburg-Zürich 1951. Das schmale Heftchen gibt weniger

eine Systematik der Möglichkeiten, Musik zu erklären, wie etwa M. Friedlands Aufsatz „Wie läßt sich Musik deuten?“ (A. M. Z. 1930). Zunächst erörtert Nestler die wechselnden Auffassungen der Musik als „Affekt oder Ausdruck“ und als „tönend bewegte Form“. S. 22 erklärt er dann „Form-Erklärung“ als die Form der Erklärung des musikalischen Kunstwerks. Neu ist der darauf erfolgende Versuch, aus der Musik eigenen Formkategorien (das sind in erster Linie Rhythmus, Melodie, Harmonie, im weiteren Metrik, Dynamik, Tonalität, Kontrapunkt, Symmetrie, Klang, Wort-Ton-Verhältnis) eine Großgliederung der Musikgeschichte zu entwickeln, die nicht in geistes- und kunstgeschichtlichen Parallelen wurzelt; vor deren Anwendung hat er vorher gewarnt. Die Epochen unterscheiden sich durch die Gruppierung der Kategorien. N. scheidet vier Epochen: die frühe Mehrstimmigkeit mit der Vorherrschaft der Rhythmik, die Niederländischen Schulen mit Vorherrschaft der Melodik, die Zeit von der Monodie bis zum Impressionismus beherrscht von der Harmonie und die mit dem 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beginnende vierte Epoche wieder mit Vorherrschaft der Melodik. Diese Einteilung ist recht geistreich gesehen und durchgeführt, kommt aber auch mit geistes- und kunstgeschichtlichen Parallelen, die mir manchmal ebenso fraglich erscheinen, wie die von N. zurückgewiesenen. Daß seine Einteilung schon Wert für ein leichtes Verstehen (S. 31), also eine Art pädagogischer Bedeutung hat, ist sicher. Ich kann hier nicht weitergehend über das kleine Heft berichten. Es regt ohne Zweifel an, auch zu Bedenken bei manchen Sätzen. „Das Werk Bachs ist ohne die Kenntnis der Figurenlehre nicht zu verstehen“ (S. 7; dann gäbe es nur einige Musikwissenschaftler, die Bach

„verstünden“); „niemals sind auch die gregorianischen Melodien ausdrucks-geladene Linien im Sinne einer individuellen Aussage“ (S. 13; man nehme nur die Communio „Quinque prudentes virgines“); „diese Musik am Aufbruch unserer Kultur ist erst Voraussetzung, noch nicht Erfüllung“ (S. 24; das bezieht sich auf Gregorianik und Hymnik); „denn Symmetrie ist nicht Spannung und Kraft; Symmetrie, durch Wiederholung erzeugt, entkräftet“ (S. 36; es gibt doch zweifellos oft genug eine Bekräftigung durch Wiederholung). Das sind Sätze, denen man in irgend einer Richtung etwas Richtiges unterlegen kann, die aber in solcher Kürze in einem nicht für Fachleute bestimmten Heftchen zu Irrtümern führen können. Paul Mies

Hans Hoffmann: Vom Wesen der zeitgenössischen Kirchenmusik. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1949. 112 S.

„Voll Erstaunen erleben wir es, daß die zeitgenössische Musik nirgends so schnell und so festen Fuß gefaßt hat wie auf kirchenmusikalischem Gebiet.“ So beginnt Hoffmann sein Buch über die zeitgenössische Kirchenmusik, das im wesentlichen der protestantischen Kirchenmusik gewidmet ist. Er nennt zwei Gründe für seine Feststellung, die sich gegenseitig bedingen: erstens, die moderne Musik ist keine Konstruktion, sondern eine Kunst, die sich mit den Realitäten der Gegenwart auseinandersetzen will; zweitens, zu diesen Realitäten gehört eine Neubesinnung der Kirchenmusik seit einigen Jahrzehnten. H. macht uns daher zunächst mit dieser Neubesinnung näher bekannt, indem er uns ihre Geschichte erzählt und zugleich auf ihre geistigen Grundlagen hinweist. Den Grund für den kirchenmusikalischen Niedergang seit Bach sieht H. richtig darin, daß „die Liturgie erstarb und mit ihr der Sinn für

das Opfer des Herrn“ und damit zugleich „auch die Hymnen und Lobpreisungen der Schützischen Motetten und Bachschen Kantaten“. Den Ausgang der Neubesinnung sieht er in der „Entdeckung der Wunderwelt des großen Thomaskantors“. Das hat sein historisches Recht. Die Beschäftigung mit Bach, die zunächst einmal zu der entscheidenden Tat geführt hat, seine Werke in toto herauszugeben, mag vom rein künstlerischen Gesichtspunkt ausgegangen sein. Sie brachte uns aber eine Kunst nahe, die durch und durch „ad maiorem gloriam Dei“ geschaffen war und diesen Stempel an allen Ecken und Enden trug. H. führt Hindemith an: „Daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird und darum auch seiner Unterstützung sicher ist, spüren wir bei vielen Komponisten, selten aber so eindringlich wie bei Bach, dem das ‚Jesu juva‘ in seinen Partituren keine leere Formel war.“ Bach, der große Organist, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Orgel, die das Gottesdienstinstrument schlechthin ist, die, wie der Cathedralorganist von Rouen Jehan Titelouze bekennt, von Gott gewählt ist, um sein Lob zu singen. Diese Orgel, in der Niederungszeit dem Wagner-Strauß-Orchesterklang hörig gemacht, erlebt ihre Regeneration: erst dann, das erkannte man, wird sie fähig, die Cantica, Hymnen, Choräle, Messen der alten Meister wesensgemäß zu „singen“. Diese „Orgelbewegung“ beschränkt sich nicht nur auf Orgelbau und -spiel. Sie gibt der Orgel in der Liturgie einen neuen Sinn. Die Orgel wird fortan „gleichberechtigter Faktor im Kultus, sie ist nicht Überleitung oder Ausschmückung, sie ist wesentliches Glied im Dienst des Herrn“. Und noch weiter: die Orgelkunst wendet sich ab von den Formen der Musik des symphonisch dichtenden und dramatisch musizierenden Jahrhunderts und wendet

sich wieder zu den Formen der alten liturgischen Orgelkunst. So als erster Max Reger, der nach langer Zeit wieder Chormusik für die Orgel schrieb, die zugleich in der ersten Reihe der Musik ihrer Zeit stand, dem dies Schaffensgebiet keine Studie und kein Archaismus, sondern durch und durch Ernst war. „In allen diesen strengen Formen geht es nicht um menschliche Gefühle, . . . sondern . . . es geht um das Hereinstrahlen kosmischer Gesetzmäßigkeiten“, schreibt H., wobei er zweifellos die Gesetzmäßigkeiten und die Wahrheiten zwischen Himmel und Erde meint, die uns in der Heiligen Schrift und dem lebendigen Zeugnis der Kirche verkündet werden. Parallel mit der Orgelbewegung geht die Singbewegung, deren Anliegen primär ein geistiges war und die sehr bald mit der liturgischen Bewegung in engen Verband trat. Und hier sind wir an der Quelle alles dessen, was sich in der protestantischen Kirchenmusik an Neuem ereignet: die Neubesinnung auf die Liturgie. „Musik bedeutet Gottesdienst, in ihr offenbart sich Heiliger Geist . . . , sie ist selbst Lob Gottes und Opferung zugleich“. Das ist, wie H. es formuliert, der neue Sinn der Kirchenmusik in der Liturgie, die sich ebenfalls erneuert: „So bekommt . . . das Meßopfer wieder einen Sinn . . . gegen den rationalistischen Predigtgottesdienst. Das Mysterium der Menschwerdung des Herrn . . . ist das Problem der Christenheit, so wie es Bach in der h-moll-Messe gesehen und verkündigt hat.“ Damit hat H. den Angelpunkt der neuen Kirchenmusik erkannt: die Liturgie. Eine Kunst, die liturgisch sein will, in einem neuen Sinn, und in einer Liturgie, die sich selbst ebenfalls erneuert. Kirchenmusik im liturgischen Dienst des Opfers. Ganz zweifellos: Dieser Begriff bedeutet für die protestantische Schultheologie einen schweren Anstoß. Der

Gottesdienst soll Opfer sein? Ist das nicht Heidentum? Hat nicht Luther den Opfergedanken der Messe auf nachdrücklichste geleugnet? Ja, er hat es getan und hat es tun müssen. Er mußte dies tun gegen die irreligiöse Haltung des spätscholastischen Nominalismus. Aber es wurde damals das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Wer die Schrift liest, weiß, daß sie im Gottesdienst ganz selbstverständlich ein Opfer sieht, das geistige Opfer des Neuen Testaments, dargebracht als *sacrificium laudis* von der Kirche, die ein Volk von Priestern ist. Die neuere protestantische Liturgik erkennt dies immer deutlicher. Sie muß es erkennen, denn hier liegt der zentrale Sinn des christlichen Gottesdienstes beschlossen, von dem aus alle sonst disparat scheinenden Elemente dieses christlichen Gottesdienstes allzumal gefordert werden und darin organisch ineinander gebunden erscheinen zu einem lebendigen Ganzen: Das Gebet, die Lesung, die Bitte, das Lob, das Wort, das Sakrament. Und dieser Gottesdienst, der in Übereinstimmung mit den heiligen Schriften des Neuen Testaments unter dem Zeichen des eucharistischen Opfers steht, ist die echte Heimstätte für echte Kirchenmusik. Von da aus erklärt sich ohne weiteres die große Bedeutung, die im protestantischen Kirchenmusikschaffen die Komposition des lateinischen Textes des Meßordinariums einnimmt, von da aus erklärt sich die Pflege des gregorianischen Chorals, wie sie Friedrich Buchholz und sein Alpirsbacher Kreis auf immer breiterer Basis treibt; von da aus aber auch erklärt sich die Aktualität unserer neuen Kirchenmusik. Sie will nicht mehr bloße Einrahmung sein für die Verkündigung auf der Kanzel, sondern sie hat selbst Anliegen vor Gott und der Kirche in all den vielfältigen Formen, die das eucharistische Opfer umschließt.

H. legt damit klar, wie es kommt, „daß die Neue Musik, die sonst, in Konzertsälen, so gefürchtet und angefeindet ist, in der Kirche eine wesensgemäße Heimat gefunden hat“, und geht dann dazu über, diese Neue Musik der Kirche im einzelnen zu besprechen. Es ist eine stattliche Reihe von etwa dreißig Namen, von deren Schaffen wir da erfahren. H.s Darstellung ist von vielen Notenbeispielen begleitet, die treffend das Wesen der Einzelnen zeichnen. Sehr fein gewählt sind die zahlreichen Zitate von Lutherworten zur Musik, zum Gottesdienst und zur Kirchenmusik.

Hans Klotz

Walter Supper: Lesebuch für Orgelleute. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 188 S.

Ein Buch, das allen Orgelliebhabern zur Freude eine stattliche Sammlung von jüngeren Novellen, historischen Zitaten, Gedichten, Bibelstellen, Sprüchen bis zu Bonmot und Drölerie bezüglich Orgel und *musica sacra* bringt. Man merkt dem als Wissenschaftler hochgeschätzten Verf. an, wieviel Freude ihm das Sammeln der Schriftzeugnisse über den Gegenstand seiner Leidenschaft gemacht hat, und genießt diese Freude zumeist dankbar mit. Da das Buch nicht wissenschaftliche, sondern literarische Beurteilung erfordert, findet Rezensent, daß es von diesem Standpunkt aus teils von ausgesuchter Qualität, teils etwas medioker ist (Gartenlaubstil einiger Novellen und poetisch mehr Gutgemeintes als Gekonntes). Supper, der „aus der Fülle gewählt und gesichtet“ hat, wünscht sich gleichwohl weitere Beiträge aus dem Leserkreise. In diesem Sinne sei u. a. auf das große, ernste Gedicht „Orgelspiel“ von H. Hesse und die treffliche Schilderung eines Orgelnachspieles in der „Leibhaftigen Bosheit“ des dänischen Satirikers G. Wied hingewiesen.

Walter Haacke

Heinrich Kralik: Das Buch der Musikfreunde, 256 S. mit 38 Textbildern etc. Amalthea-Verlag, Wien 1951.

Ein Abriß der Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, gezeichnet in den Hauptpunkten ihres Werdens und der Entwicklung als Konservatorium und Konzertinstitut und schließlich auch im Hinblick auf ihre berühmte Sammlung, der das Erbe Erzherzog Rudolfs sowie Brahms' kostbarste Stücke hinzugesellte. Kralik, Sproß der bekannten Wiener Familie, hat es verstanden, eine lebendige Geschichte des Institutes zu schreiben, mit dem alle Großen des 19. Jhs. verbunden waren, von Beethoven bis Brahms, von Joseph Sonnleithner über die Hellmesberger, Herbeck, Hans Richter bis zu Furtwängler. Und der Name Theophil Hansens ist mit dem stolzen Bau am Karlsplatz verknüpft, der nun seit fast 100 Jahren der Sitz der Gesellschaft und in den Musikvereinssälen Stätte ihrer Konzerte ist.

Ob die gegenwärtige Phase der Gesellschaft der euphemistischen Darstellung Kraliks wirklich entspricht, sei dahingestellt. Die gediegene Ausstattung mit zahlreichen faksimilierten Künstlerbriefen nötigt größte Bewunderung ab. Gewünscht hätte man eine tabellarische historische Übersicht am Ende des Buches, um es wissenschaftlichen Zwecken besser dienbar zu machen. Andreas Liess

Karl Kobald: Wo unsterbliche Musik entstand. Kunstverlag Wolfurum, Wien 1950. 54 S. 82 Abb.

Kobald hat in diesem Buche das Anschauungsmaterial der Musikstätten Wiens, der Umgebung von Wien und Salzburg, von Linz und St. Florian vereinigt. Ausgezeichneter lokaler Kenner, bringt er eine wohlgewählte Zusammenstellung aus der Fülle der Wohnstätten, Aufführungsstätten und

Kirchen, zu denen die großen Meister, Mensch und Werk, in Beziehung standen. An Hand kurzer biographischer Angaben unter besonderer Berücksichtigung der Schaffensstätten werden Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Bruckner, Lanner und Strauß behandelt, auf die sich das von Gertraud Grüner beigezeichnete Bildmaterial bezieht. Das gediegene Anschauungsbuch ist auch mit englischem Text unter dem Titel „The springs of immortal sounds“ in Parallelausgabe erschienen. Andreas Liess

Viktor Keldorfer: Klingendes Salzburg. 195 S. mit 6 Farbtafeln, 90 Textbildern etc. Amalthea-Verlag, Wien 1951.

Der bekannte Chordirigent hat in diesem Buche Musikgeschichte und Wesen, Volkslied und Musikpflege seiner Geburtsstadt einer liebevollen Betrachtung unterzogen. Die persönliche Tönung herrscht vor, die Darstellung läßt aber doch den Geschichtsgang von der Neumenzeit an in klarem Abriß vorbeifilieren, wengleich das Kapitel Salzburger Festspiele viele Namen vermissen läßt und die Moderne, etwa Hindemith, alles andere als im richtigen Licht gesehen wird. Bestechend ist auch hier das gediegene Bildmaterial von Musik, Kunst und Landschaft.

Andreas Liess

Ludwig Senfl: Deutsche Lieder III. Teil, hrsg. von A. Geering, Textrevision von W. Altwegg. Bd. V der Sämtlichen Werke, hrsg. vom Landesinstitut für Musikforschung in Kiel in Verbindung mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und der Schweizerischen Tonkünstlergesellschaft. H. Mösel-Verlag, Wolfenbüttel 1949. X u. 130 S.

Von den 270 dem Text nach bekannten Liedern Senfls sind insgesamt 250 erhalten. Wenn mit den 65 Stücken des vorliegenden Bandes, der die

Senfl-Lieder aus den Drucken der Zeit von 1535—1544 enthält, die Zahl der bisher veröffentlichten Sätze nunmehr auf 219 angestiegen ist, so bedeutet dies, daß damit das Schaffen des unbestritten größten deutschen Liedmeisters des 16. Jh. bis auf einen Rest von 31 Nummern in einer für die Zwecke der Forschung und Praxis gleich vorbildlichen Publikation vorliegt. Da die Editionsgrundsätze, nach denen die beiden Herausgeber vorgegangen sind, bereits anlässlich der Besprechung der ersten beiden Bände betrachtet worden sind, so können wir es uns versagen, noch einmal darauf in extenso einzugehen. Sie sind im wesentlichen die gleichen geblieben, ein Zeichen dafür, daß sie ihre Bewährungsprobe bestanden haben. Das gilt insbesondere für die Textgestaltung durch W. Altwegg, der mit der im I. Bande (RD 10) geübten Methode erstmalig von den bisherigen Gepflogenheiten der Editionstechnik abgewichen ist. Es wurde strengste philologische Gewissenhaftigkeit gewahrt, ohne daß die Textverständlichkeit dadurch erschwert worden wäre. Es wurde zwar „Altes“, es wurden aber „keine Antiquitäten“ gegeben (RD 10, S. VIII).

Wie im II. Bande (RD 15), aber im Gegensatz zum ersten, ist auch in Band III das Vorwort von den beiden Hrsg. gemeinsam verfaßt worden, während die Anlage des Kritischen Berichtes die gleiche geblieben ist. Fragen der Chronologie der Sätze sowie der gattungsmäßigen Scheidung und Herkunft der Texte werden im Vorwort behandelt. Auch wird das Problem der Aufführungspraxis wieder angeschnitten, ohne daß allerdings eine eindeutige Entscheidung für eine bestimmte Besetzungsart gefällt werden konnte. Schließlich legen auch die Anmerkungen zur Musik und zu den Texten wiederum Zeugnis ab von umfassender Quel-

lenkenntnis und intensivster Detailforschung. So unterrichten zahlreiche Bemerkungen über das Vorkommen der Melodien in zeitgenössischen Konkordanzen und die Übernahme in praktische Ausgaben. In einem Punkt sind die Hrsg. jedoch von einem in RD 10 konsequent und in RD 15 zum Teil befolgten Grundsatz abgegangen, darin nämlich, daß sie das Weiterleben von Texten und Melodien auch über die Epoche des deutschen Tenorliedes hinaus verfolgt haben. Denn in vielen Fällen wächst sich der Einzelbericht — sehr zum Nutzen der Forschung — zu einer kleinen selbständigen Liedgeschichte aus. Die Beschaffung der Texte machte allerdings keine Schwierigkeiten mehr, da lediglich mit Textmarken versehene Lieder wie in RD 10 nicht mehr vorkommen. Auch konnte das Quellenverzeichnis erheblich reduziert werden, da die Zahl der Konkordanzen zu den Drucken von 1535—1544 naturgemäß kleiner ist als zu den Quellen der ersten beiden Bände.

Bei der Planung der auf insgesamt vier Bände berechneten Ausgabe der Lieder Senfls hatten sich die Hrsg. von der Erwägung leiten lassen, daß das Kernstück des Liedwerks, die 82 Sätze aus dem Liederbuch J. Ott's von 1534, in seiner Geschlossenheit erhalten bleiben müsse. Darum waren diese 82 Lieder dem II. Bande vorbehalten. Im I. Bande waren dagegen sämtliche handschriftlich überlieferten Lieder veröffentlicht worden, sofern sie nicht bei Ott I wieder auftreten. Zwar umfaßt der II. Band vornehmlich die Sätze der mittleren Schaffensphase, so wie der I. vor allem die frühen Lieder enthält; doch entspricht die Folge Band I—II keineswegs einer streng chronologischen Ordnung, da sich die Entstehungsdaten der handschriftlichen Quellen von 1499 bis nach 1544 erstrecken und somit das Druckjahr von Ott I und

das Todesjahr Senfls (1543) mit umfassen. Aber auch Band III bildet, chronologisch gesehen, nicht die Fortsetzung von Band I, da die Reichweiten der Quellen der beiden Bände zum Teil kongruent sind. Ja, die Hauptquelle für den III. Band, Otts 2. Sammlung von 1544, kann sogar schon bis zu einem gewissen Grade als ein opus posthumum angesehen werden, da sie ein Jahr nach Senfls Tode erschienen ist. Mehr noch gilt dies für die Senfl-Sätze aus den drei letzten Teilen der Forsterschen Liedersammlung (1549 und 1556), die zusammen mit den Liedern aus Rhau 1544 und den Orgel- und Lautenintavolierungen Senflscher Lieder den Inhalt des IV. Bandes bilden werden. Darum darf wohl angenommen werden, daß sich die später entstandenen Lieder hauptsächlich in Band III und IV finden, so wie es ein sicheres Kriterium für frühe Entstehungszeit ist, wenn die betreffenden Quellen nachweislich zu einem frühen Zeitpunkt abgeschlossen worden sind, wie z. B. die Hss. Augsburg 142a (1499—1513) und Basel FX 1—4 (1522—1524). Da jedoch auch Lieder der frühen und mittleren Schaffensphase in späteren Quellen auftreten, so kann nur mit Mitteln der Stilkritik versucht werden, die so dringend notwendige chronologische Ordnung herzustellen, wenn nicht durch die Beziehung auf bestimmte aktuelle Ereignisse in den z. T. von Senfl selbst verfaßten Texten zumindest der terminus post quem gegeben ist. Wertvolle Vorarbeit in beiden Richtungen ist bereits in den Vorworten und Kritischen Berichten der ersten zwei Bände geleistet worden. Auch der III. Band enthält viele aufschlußreiche Bemerkungen. Doch dürfen wir wohl die wesentlichsten Ergebnisse von den für den IV. Band angekündigten Untersuchungen erwarten.

Dadurch, daß den Hss. und dem Senfl-Komplex in Ott I bei der Gesamtplanung der Primat vor den übrigen Drucken eingeräumt worden ist, erklärt es sich, daß der Anteil Senfls an diesen Drucken im III. Bd. nicht in dem Maße in Erscheinung tritt, wie es tatsächlich der Fall ist. Der Band ist eben, wie die Hrsg. betonen, Nachlese in bezug auf alles das, was in den Hss. und bei Ott I nicht enthalten ist. So bilden die folgenden 7 Drucke die Quellen für die bisher noch nicht veröffentlichten vier- bis sechsstimmigen Sätze Senfls: Egenolff (1535), Finck (1536), Schöffers Apiarius (1536), Forster I (1539), Forster II (1540), Salblinger (1540) und, wie erwähnt, Ott II (1544). Während die Abweichung zwischen Auswahl und Effektivbestand bei den drei ersten Drucken sowie bei Salblinger und Forster II nicht so sehr ins Gewicht fällt, macht sie sich bei Forster I und Ott II um so stärker bemerkbar. Finden wir doch von den 10 Senfl-Sätzen bei Forster und den 64 bei Ott nur einen bzw. 44 im Neudruck wieder. Zwar erscheinen die 64 Senfl-Lieder bei Ott II nicht in einer geschlossenen Gruppe wie die 82 Stücke im ersten Ott-Druck. Aber dennoch bestimmen sie eindeutig das Gesicht auch dieser Sammlung, da sie mehr als die Hälfte des Gesamtbestandes ausmachen. Darum wäre es vielleicht zu erwägen gewesen, ob man nicht in Analogie zu dem bei Ott I geübten Verfahren auch die im ersten Bande vorweggenommenen Konkordanzen aus den doch relativ späten Quellen Wien 18810, München UB 328—331 und München St. Bibl. 3155 mit den 44 Sätzen des III. Bandes hätte vereinigen können; denn auch Ott II ist de facto eine Art von Senfl-Ausgabe des 16. Jh. Außerdem hätte man dem schönen Zweibund zwischen dem größten Liedmeister und dem wohl bedeutendsten Ver-

leger der damaligen Zeit noch ein weiteres Denkmal setzen können. Das Erscheinen des vorliegenden Bandes wird nicht allein von denen warm begrüßt werden, denen sich schon beim Studium oder beim Musizieren der Lieder aus den ersten beiden Bänden die Klangs Schönheiten und die Größe der Senflschen Satzkunst erschlossen haben, da, wie Geering im Vorwort betont, das Können des Meisters hier noch eine Steigerung erfahren hat. Es werden auch diejenigen den Band mit Gewinn zur Hand nehmen, deren Interesse der einstimmigen Liedweise gilt, gleichviel ob es sich dabei um Hoftenores handelt oder um dem Ursprung nach echte Volkslieder. Denn einmal drängt sich das echte Volkslied noch mehr in den Vordergrund, als es schon in den ersten beiden Bänden zu beobachten war. Unter den 64 Tenores aus Ott II z. B. sind die Volkslieder noch zahlreicher vertreten als unter den 82 Kernweisen bei Ott I. Zum anderen aber treten unter den Hofweisen jene Typen zurück, bei denen die Unterscheidung vom echten Volkslied nicht schwerfällt. Wir meinen jene kurzatmigen und stereotypen Bildungen, die man leider so häufig bei Forster I, aber auch beim frühen Senfl antrifft. Wenn die Hrsg. daher die Tenores der Sätze 44, 48, 50 und 53 als Volkslieder, bzw. als auf der Grenze zum Volkslied stehend bezeichnen, obgleich sie, vom Inhaltlichen und vom Textlich-Formalen her gesehen, zu den Hofweisen gehören, so werden sie wohl in erster Linie deswegen zu dieser Klassifikation gekommen sein, weil diese Lieder „ins lebendige Singen weiterer Kreise“ aufgenommen worden sind. Allerdings liegt die Annahme nahe, daß gerade diese Weisen den Weg ins „Volk“ gefunden haben, weil sie sich in ihrer ursprünglichen und kraftvollen Melodik ebensowenig vom Volkslied im engeren Sinne un-

terscheiden wie die aus dem späten Minnesang stammenden Lieder „Entlaubet ist der Walde“ oder „Ich stand an einem Morgen“. Daß ein engerer Zusammenhang zwischen der Wahl der Tenores und der Chronologie der Sätze Senfls besteht, kann mit Sicherheit angenommen werden. Um so erwartungsvoller dürfen wir daher den für den IV. Band angekündigten Untersuchungen über die Rolle Senfls als Melodieerfinder sowie über die Herkunft der Tenores aus dem Melodiengut der Volks- und Hofweisen entgegensehen.

Schließlich seien noch einige kleinere Richtigstellungen erlaubt. Wenn Geering im Vorwort schreibt, daß die Titel und Vorreden der Liederbücher zumeist Hinweise für die Ausführung durch Instrumente und Singstimmen enthalten, daß jedoch Forster allein die Lieder des ersten Teils seiner Sammlung für den Gebrauch „auff allerley Instrument“ bestimmt habe, so trifft das nur für die beiden ersten Ausgaben von 1539 und 1543 zu. Denn von der dritten Ausgabe an (1549) fügt Forster den Zusatz „zu singen“ ein. Dieser Zusatz braucht nun keineswegs als eine Stütze für die a-cappella-Theorie angesehen zu werden. Vielmehr steht diese Angabe ganz im Einklang mit der Ansicht Geerings, daß eine Wiedergabe auch der Lieder Senfls durch einen kleinen, solistisch geschulten Chor mit Heranziehung von Instrumentalstimmen, je nach der Faktur des Satzes, die geeignetste Aufführungsart sei (RD 10, S. VI). — Bei der Anmerkung zu dem Liede Nr. 12 (S. 113) „Ich soll und muess ein Buehlen haben“ wird sodann die Frage offengelassen, ob der Satz Ott II, Nr. 7, der auch bei Othmayr (Reutterische Liedlein, 1549, Nr. 6) auftritt, von diesem oder von Senfl stamme, eine Frage, die übrigens schon bei dem Liede „Mit Lust tät ich ausreiten“ (RD 15, S. 147) angeschnitten wurde.

Auch dieser Satz erscheint nämlich bei Othmayr und, in diesem Falle, bei Ott I. Da nun Othmayr in seine Sammlung nur eigene Kompositionen aufgenommen hat (vgl. H. Albrecht, Caspar Othmayr, Kassel 1950, S. 61), so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß er auch der Verfasser der beiden bei Ott I und II mit Senfl gezeichneten Sätze sein muß. Vermutlich hat sich Ott lediglich durch die Ähnlichkeit der Sätze Othmayrs mit denen Senfls dazu verleiten lassen, sie diesem zuzuschreiben. — Schließlich muß es in der Anmerkung Geerings zu dem Liede Nr. 42 „Entlaubet ist der Walde“ (S. 115) heißen: „Ein ähnlicher Text findet sich im Locheimer Liederbuch“ an Stelle von „Der gleiche Text“. Denn die beiden Texte sind nicht gleich, wie Altwegg in seiner Anmerkung (S. 125) richtig hervorhebt.

Daß der III. Band nicht wie seine beiden Vorgänger in den Reichsdenkmälern mit Bildbeigaben ausgestattet werden konnte, wird der Benutzer gern verschmerzen. Vielmehr gebührt den beiden Hrsg. für ihre Leistung Dank und höchste Anerkennung von Seiten der Forschung und Praxis, zumal wir wissen, daß infolge der Vernichtung des Manuskripts und des ersten Sticks im Jahre 1943 ein großer Teil der wissenschaftlichen Arbeit noch einmal geleistet werden mußte. Kurt Gudewill

Adriani Willaert Opera Omnia. Edidit Hermannus Zenck. — I. Motetta IV vocum, Liber primus, 1539 et 1545. — II. Motetta IV vocum, Liber secundus, 1539 et 1545 (Corpus Mensurabilis Musicae 3) Rome 1950, American Institute of Musicology. XVI und 113 bzw. IV und 119 S.

Als Serie 3 seines „Corpus Mensurabilis Musicae“ hat das bekannte amerikanische Institut in Rom die Gesamtausgabe Willaerts übernommen,

die einmal für die „Publikationen älterer Musik“ vorgesehen war und es dort zu dem 1. Motettenband (1937) gebracht hatte. Seitdem war das große Unternehmen ins Stocken geraten, aber es blieb ein Herzensanliegen des allzu früh von uns gegangenen Hermann Zenck, seine Willaert-Ausgabe einmal fertigzustellen. So hat sich der Direktor des American Institute, Armen Carapetyan, durch die Aufnahme von Zencks Ausgabe das Verdienst erworben, das Lebenswerk eines so wichtigen Meisters wie Willaert doch noch der Forschung zugänglich zu machen und gleichzeitig die Arbeit eines der besten deutschen Musikforscher vor dem Schicksal so vieler begonnener Editionen zu retten. Wir schulden ihm dafür Dank, und wir nehmen — diese persönliche Bemerkung sei auch einer wissenschaftlichen Rezension gestattet — die von Zenck edierten Bände mit wehmütiger Ehrfurcht in die Hand.

Es lag nahe, die Willaert-Ausgabe mit den Werken des 1937 erschienenen, inzwischen vergriffenen Bandes zu beginnen. Zenck hat diesen Band hier in zwei Volumina aufgeteilt und sich damit an die beiden Libri des Originals gehalten. In einem allgemeinen Vorwort zur gesamten Ausgabe stellt er in kurzen, aber inhaltsreichen Absätzen Willaerts Bedeutung und historische Stellung dar. Ein besonderes Vorwort zu den Motettenbänden klärt die Quellenlage, vor allem die Unterschiede zwischen den Drucken von 1539 und 1545. Es geht aber über das Bibliographische hinaus, indem es auch Zweckbestimmung und Stil der Werke berührt. Anlage und Quellenauswertung haben sich gegenüber der Ausgabe von 1937 nicht geändert. Neu ist aber vor allem die Übernahme der modernen Schlüssel und der Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte. Damit hat Z. sich endgültig der heute allgemeinen Editionspraxis

der deutschen Musikwissenschaft angeschlossen. Was das für ihn bedeutet haben mag, kann derjenige ahnen, der mit ihm gerade über solche Editionsfragen des öfteren diskutiert hat. Für diese Praxis selbst ist es eine ehrenvolle Bestätigung durch einen Forscher, dessen Sinn für die Bedeutung und das „Timbre“ der originalen Schreibweise besonders ausgeprägt und empfindlich war. Die sorgfältige Textunterlegung stützt sich, wie Z. betont, nicht auf Zarlinos Regeln, da diese für Willaert nicht in jedem Falle zwingend waren. (Der Kritische Bericht wird, wie bei allen Reihen des „Corpus Mensurabilis Musicae“, gesondert erscheinen, liegt also noch nicht vor.)

Über den Wert der Motetten eines so zentralen Meisters braucht hier kein Wort verloren zu werden, zumal wir diese 55 vierstimmigen Sätze seit Z.s erster Ausgabe kennen. Möge nun, da die moderne Editionstechnik dieser vorbildlich ausgestatteten neuen Bände auch breitere Kreise mit solchen Meisterwerken wie dem „Pater noster“, dem „Ave regina coelorum“, dem „Ave Maria“ u. a. schnell vertraut machen wird, endlich auch die kirchenmusikalische Praxis — und nicht nur die katholische — sich der Pflege dieser so lange vernachlässigten, hohen Kunst widmen. Vor allem möchte man wünschen, daß auch die allgemeine Chorpflege sich des reichen Schatzes bedienen möge, den die Wissenschaft ihr hier in bequem erreichbarer Form bietet. (Die beschämende Tatsache, daß die Programme so ziemlich über einen Leisten geschlagen werden und daß auch in der älteren Musik bewanderte Chorleiter sich den „Standard“-Werken nicht entziehen wollen oder können, ist ja nicht die Folge eines Mangels an Literatur. Infolge des Trägheitsgesetzes scheint man zu übersehen, daß es nicht nur einen Chor von

Gastoldi, Lasso, Othmayr, Senfl, Isaac, Donati usw. gibt, sondern daß gerade der Chorliteratur in den letzten 20 bis 30 Jahren ein unendlich vielfältiges Repertoire an älterer Musik durch Neuauflagen zugewachsen ist.) Was die Musikwissenschaft an dem Wiederaufleben und Fortgang der Willaert-Ausgabe gewinnt, wird sich bei den nächsten Bänden, die bisher unediertes Material vorlegen werden, erst ganz ermessen lassen. Möge es dem American Institute of Musicology gelingen, diese Ausgabe zu Ende zu führen und damit eine Ehrenschuld gegenüber dem großen Niederländer, aber auch gegenüber dem deutschen Forscher abzutragen, der die endliche Verwirklichung seines Herzenswunsches selber nicht mehr erleben darf. Hans Albrecht

Clemens non Papa: Opera Omnia. Edidit K. Ph. Bernet Kempers. I. Missa Misericorde (Corpus Mensurabilis Musicae 4). Rome 1951, American Institute of Musicology in Rome. III u. 21 S.

Es läßt sich kaum ein ermutigerendes Beginnen auf dem Gebiet der z. T. seit langen Jahren brachgelegten Gesamtausgaben von Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts denken als die Verwirklichung alter Pläne durch das rührige amerikanische Institut. Kaum hat die Willaert-Ausgabe im „Corpus Mensurabilis Musicae“ mit drei Bänden wieder aufzuleben begonnen, da legt Bernet Kempers — sicherlich mit Genugtuung — die erste Frucht seiner eingehenden Clemensnon-Papa-Arbeiten mit diesem 1. Messenheft einer Gesamtausgabe des Meisters vor. (Der erste Band der ebenfalls lange vorbereiteten Gombert-Ausgabe Schmidt-Görgs wird, wie man hört, in Kürze folgen.) Die überreiche, verwirrende Fülle bedeutender Renaissance-Komponisten stellt der Musikforschung Aufgaben,

die erst gelöst werden können, wenn die Opera omnia wenigstens der fruchtbarsten und wichtigsten Meister wirklich zugänglich sind. Daß es bei der Erforschung dieses musikalischen Komplexes um mehr als um Spezialforschung geht, verdient immer wieder hervorgehoben zu werden. Wie in der bildenden Kunst, so ist auch in der Musik die Epoche von etwa 1450 bis etwa 1570 von entscheidender Bedeutung für das Gesamtbild der abendländischen Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte. Man braucht nur an die Technik der imitierenden Polyphonie, die Wendung zum harmonischen Vollklang und zur Dur-Moll-Tonalität zu erinnern, die in diesen Jahrzehnten Schritt für Schritt zu den musikalischen Kunstmitteln schlechthin zu werden beginnen, an die Tendenz zu „wortgebundener“, bald akzentuierender, bald deklamatorischer Metrik, die schließlich zum Schwerpunktmetrum des modernen Taktes führt, an das allmähliche Wachsen einer „autonomen“ Musik, wie sie in Formen ohne cantus prius factus oder doch mit einem ad hoc frei geschaffenen cantus firmus sichtbar wird. Das alles legt das Fundament für eine Kompositionstechnik, die sich — wenn auch bei gewandelter Sinngebung — bis in unser Jahrhundert gehalten hat.

So bedeutet jede Neuausgabe aus der Zeit der „Mesuralmusik“ einen Beitrag zur Erkenntnis der Grundlagen neuerer abendländischer Musik und gibt der musikgeschichtlichen Forschung frische Impulse. Gerade das Lebenswerk Clemens non Papas verspricht uns — wie das Gomberts und Willaerts — einen tiefen Einblick in die Kunst der nachjosquinischen Generationen. Hier zeigt sich offensichtlich die über Josquin und seine Zeitgenossen hinausführende Verlagerung des Schwergewichts vom freischwebenden zum metrisch gebun-

denen Rhythmus, von der Semibrevis zur Minima als Silbenträger. Damit erhebt diese Generation ein Stilmittel zum Prinzip, dessen Wurzeln zweifellos weit hinunterreichen in die Zeit frühhumanistischer Anschauungen, fruchtbarer Wechselwirkungen zwischen „hoher“ und volkstümlicher Musik, zwischen Italien und den Niederlanden, zwischen Chanson und liturgischen Formen. Daß sie es zum Prinzip machen und damit die Gestik der „altniederländischen“ Kunst abstreifen, um sich mehr und mehr einer, man möchte sagen, von plastischen Vorstellungen beherrschten und zur „Perspektivik“ tendierenden Modellierung zuzuwenden, ist der entscheidende Punkt. Was und woher sie etwas übernommen haben, ist also nicht so bedeutsam wie die Frage, was sie mit dem Übernommenen gemacht haben.

Clemens non Papas Missa Misericorde ist 1556, also nicht lange vor seinem Tode, zum ersten Male bei Phalese gedruckt worden. Dieser Ausgabe, die zugleich die erste Druckausgabe einer Messe des Meisters war, folgt Bernet Kempers' Edition; der Herausgeber verspricht im Vorwort, uns die übrigen dreizehn Messen — wenn ich ihn recht verstehe — in der Reihenfolge der ersten Originaldrucke vorzulegen, also nach den Phalese-Ausgaben von 1556 bis 1570, ferner das achtstimmige Credo aus dem 2. Bande von Montanus' Thesaurus (1564) und ein Kyrie paschale nach Hss. Im übrigen sollen die in der Missa Misericorde „parodierten“ beiden französischen Sätze ebenfalls bald veröffentlicht werden, wovon Bernet Kempers sich mit Recht die Möglichkeit zu intensiverem Studium der Parodie-Technik Clemens non Papas verspricht, dessen gesamtes erhaltenes Messenopus nur aus Parodie-Messen besteht. Es handelt sich um einen Psalm in Übersetzung von Marot und

eine weltliche Chanson, beide mit „Misericorde au . . .“ beginnend. Einzelheiten zur Verwendung beider Kompositionen teilt der Herausgeber schon jetzt im Vorwort mit.

Editionstechnisch folgt seine Ausgabe den allgemein üblichen Prinzipien, also etwa den uns bekannten Richtlinien des „Erbes deutscher Musik“, bis auf die Beibehaltung der Longen, an deren Stelle er ganze Noten setzt, die er von „Takt“ zu „Takt“ mit Bindebogen wiederholt. Auch die Schlußlonga gibt er als ganze Note wieder. Da die Messe in seiner Vorlage in hohen Chiavette notiert ist (G-Schlüssel bis Tenorschlüssel), was er mit Recht beibehält, weist er im Vorwort auf die Transposition nach A hin (die Phäsefassung steht in C, also eine Terz höher). Das entspricht der „korrekten“ Lesung der Chiavette. Interessant ist aber jedenfalls, daß die Brüsseler Hs. 27087 die Messe in F (also eine Quinte tiefer) bringt; in welcher Schlüsselung, wird uns leider nicht verraten, so daß wir den wohl vorgesehenen Kritischen Bericht abwarten müssen. Zur Akzidentienfrage erklärt der Herausgeber, er sei mehr und mehr überzeugt, Clemens non Papa habe selbst die von ihm gewünschten Akzidentien notiert — abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen — und somit nichts oder nur sehr wenig dem Ermessen des Sängers überlassen wollen. Bei dem Hinweis auf einen offenbar vom Komponisten gewollten melodischen Tritonus e d c b a g im „Domine Deus“ muß es „bar 11/12“ statt „bar 19/11“ heißen. Die originale Erniedrigung des h zu b am Schluß des „Et iterum venturus est“, wodurch eine Art „Trugschluß“ zustande kommt, sieht Bernet Kempers als „Madrigalismus“ an, durch den das „non erit finis“ illustriert wird. Der Textunterlegung liegt ein Vergleich zwischen den Quellen zugrunde; einige Varianten aus Brüssel 27087

und München 40 sind übernommen worden. Weder Akzidentien- noch Textierungsfragen haben offenbar schwierige Probleme gestellt.

Die Messe selbst ist ein Musterbeispiel für das, was oben als Kennzeichen der Generation des Komponisten kurz skizziert wurde. Klare tonale Verhältnisse, ausgeprägte Neigung zu akkordischen Klangwirkungen, homorhythmische Abschnitte — besonders in den textreichen Teilen —, Bevorzugung des Durklangs, scharf profilierte Motive oder „Themenköpfe“ und jenes ausgewogene Gleichmaß im Zusammenklang, dem sich die individuelle Stimmführung weitgehend unterordnet — das sind die unvermittelt sich aufdrängenden Merkmale des Werks. Die vorbildliche Ausstattung und die alles in allem fehlerfreie Edition — über die Textunterlegung läßt sich manchmal streiten — sind ein neuer Beweis für die gute Arbeit, die das American Institute leistet. Den weiteren Messen wie den übrigen Werken Clemens non Papas sieht man mit Spannung entgegen.

Hans Albrecht

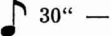
Louis Spohr: Quintett für Klavier und Bläser, op. 52. Hrsg. v. Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag, Kassel (1950). 79 S. (Louis Spohr: Ausgewählte Werke).

Louis Spohr: Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier, op. 103. Hrsg. v. F. O. Leinert. Bärenreiter-Verlag, Kassel (Louis Spohr: Ausgewählte Werke).

Mehr und mehr werden wir in Zukunft davon Gebrauch machen müssen, das musikalische Erbe der Vergangenheit, soweit es sich nicht um die großen Meister handelt, für Forschung und Praxis in der Form ausgewählter Werke zu erschließen. Jedes neue Beginnen in dieser Hinsicht ist zu begrüßen, wenn es mit vorsichtiger Planung, immer auch auf

die Tragbarkeit in der Musikübung unserer Zeit bedacht, das nachzuholen sucht, was die Editionsarbeit der letzten Generation versäumt hat. Die nunmehr anlaufende Telemannausgabe zeigt beispielhaft, zu welcher Einschränkung wir angesichts des Vermächtnisses so mancher Meister allein schon durch die nach den letzten Kriegsverlusten veränderte Quellenlage gezwungen sind. Ohnehin hätte schon unter günstigeren Bedingungen der Gedanke an eine Gesamtausgabe hier eine Utopie bleiben müssen. Für Spohrs künstlerisches Vermächtnis läßt sich angesichts der gedruckten Quellen immerhin aus dem Vollen schöpfen, aber zu einer Gesamtausgabe läge heute aus inneren Gründen kein Anlaß vor. Freuen wir uns aber, daß die mit ihren ersten Stücken vorliegende, von Friedrich Otto Leinert im Auftrage der Stadt Kassel und der Niedersächsischen Musikgesellschaft betreute Auswahlangabe vieles wiedergutzumachen verspricht, was wir bisher Spohr schuldig geblieben sind. Das Quintett dürfte als Ganzes, mag es auch nicht in allen Einzelheiten die höchsten an ein Kammermusikwerk zu stellenden Ansprüche erfüllen, gleichwohl heute noch im Konzertsaal seine Wirkung tun. Es hat in der Geschichte seiner Gattung nur zwei bekannter gewordene Vorgänger, Mozarts Es-dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von 1784 und Beethovens Quintett gleicher Besetzung, op. 16, von 1801. Spohr freilich hat die Oboe mit der Flöte vertauscht. Die vom Hrsg. im lesenswerten Vorwort seiner Ausgabe dargestellte und fortlaufend aus Spohrs Selbstbiographie belegte Entstehungsgeschichte des Werkes belehrt uns, daß dem Komponisten im Grunde ein Klavierwerk für seine Frau Dorette vorschwebte, als die berühmte Harfenvirtuosin aus Gesundheitsrücksichten ihrem Instrument entsagen

mußte. Spohr begann die Arbeit auf einer Londoner Kunstreise im Sommer 1820, um sie gleich nach der Heimkehr zu vollenden und zunächst einmal für die Uraufführung, mit Dorette als Pianistin, da keine Bläser zur Verfügung standen, die Bläser in Streicherstimmen umzuschreiben. Das Stück hat es dann in der Urfassung lange Zeit hindurch zu großen Erfolgen gebracht, u. a. mit Pianisten wie Moscheles und Liszt. Die Entstehungsgeschichte erklärt das virtuose Übergewicht des Klaviers, natürlich auch die Neigung des Klaviersatzes zu harfenartiger Behandlung. Sonst knüpft er weniger an klassische Vorbilder als an den frühromantischen Pianofortestil an, wie er sich bei Field, Dussek, Hummel und Ries ausprägt. Die Läufe in Terzenparallelen und die akkordische Vollgriffigkeit deuten auf Clementi. An ihn ist vor allem bei dem in Terzengängen schwelgenden, fast ganz dem Klavier allein überlassenen Trio des Menuetts zu denken. Aber die Selbstherrlichkeit des Tasteninstrumentes wird doch wieder in echt kammermusikalischem Musizieren ausgeglichen. Im Larghetto namentlich sprechen die Bläser ein entscheidendes Wort, hier kommt es auch zu reizvollem Wechselspiel zwischen ihnen und dem Klavier. Besondere Aufmerksamkeit verdient, schon im kunstvollen Bau, der dritte Satz, dessen Bezeichnung als Menuett natürlich nichts von seinem Charakter verrät. Der Hrsg. erinnert an die Art versonnener Scherzi bei Brahms, wenn man will, kann man darüber hinaus im Thema geradezu einen Vorklang des Variationenthemas im Brahmschen Klarinettenquintett heraushören. Was die beliebte Deutung der Spohrschen Chromatik als einer der wichtigsten Vorstufen des Tristanstils angeht, so ist natürlich Vorsicht geboten. E. Kurth (Die romantische Harmonik und ihre Krise in

Wagners „Tristan“, 1920, S. 71 f.) hat uns gelehrt, in solchen, oft frappierenden Fällen von Ähnlichkeit nicht nur auf das Gleichartige, sondern mehr noch auf die bestehenden Unterschiede zu achten. Das wäre zu der Bemerkung des Hrsg. im Vorwort S. 5 zu sagen. Vorbildlich in seiner Gründlichkeit ist der „Kritische Bericht“, der in der Beschreibung der herangezogenen Quellen auch auf die als op. 53 erschienene Bearbeitung für Klavier und Streicher näher eingeht. Nicht aufhellen läßt sich wohl, warum Spohr Takt 295 ff. des Finales vereinzelte Fingersätze für das Klavier vorgeschrieben hat. Als Kuriosum erscheint vor den einzelnen Sätzen jeweils die von Spohr auch in seiner Selbstbiographie (2, S. 127) gewünschte doppelte Metronomisierung, einmal für Mälzels Metronom, dann für Gottfried Webers mit rheinischen Zoll gemessenes einfaches Fadenpendel, also etwa beim *Larghetto*  30“ — 67 M.

Die Klarinettenbegleitung der von F. O. Leinert mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit herausgegebenen Lieder op. 103 läßt sich über den äußeren Anlaß hinaus auch tiefer aus der schon in seiner Kammermusik so vielseitig bewährten Experimentierlust begründen, mit der Spohr dann auch dem Lied gegenüberstand. Auch hier reizten ihn die seltenen Besetzungen. Es gibt von ihm Lieder mit vierhändiger Klavierbegleitung, mit Begleitung von Klavier und Violine, einen „Erlkönig“ mit 2 Violinen und Klavier, dazu als formales Kuriosum eine Sonatine für Pianoforte mit Gesang op. 138. Die vorliegenden Lieder von 1837 sollten einem Auftrag der Fürstin von Sondershausen entsprechen, den der Klarinettenvirtuose Johann Simon Hermstedt Spohr übermittelt hatte. Für ihn schrieb er ja auch drei Klarinettenkonzerte. H. Ro-

senwald in seiner Heidelberger Dissertation „Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann“ (1929) ist an diesem op. 103 zu Unrecht vorbeigegangen, wengleich die vorliegenden Lieder dem dort gezeichneten Bild von Spohrs Liedschaffen kaum neue Züge hinzufügen können. Aber sie wollen doch in ihrer Eigenart vom Klanghintergrund der begleitenden Klarinette aus gewürdigt werden. Sie ist teils Ausdrucksträger, teils umspielt sie den Gesangpart und die Klavierstimme konzertierend.

Willi Kahl

Georg Philipp Telemann: Zwölf methodische Sonaten für Querflöte (Violine) und Basso Continuo. Hamburg 1728 und 1732. Hrsg. von Max Seiffert. (Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung Bd. I) Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag (1950). Partiturband, VI und 126 S., Stimmen (Partitur ohne Continuo-Aussetzung) 73 S.

Daß nun endlich die Telemann-Ausgabe mit einem vorbildlichen ersten Band zu erscheinen begonnen hat, ist vor allem noch Max Seiffert zu danken, der lange Jahre dafür gearbeitet und geworben hat und das Manuskript dieses Bandes im Sommer 1944 noch abschließen konnte. Diese „Zwölf methodischen Sonaten“, deren erste Hälfte 1728 als Op. 13 mit italienischem Titel, deren zweite um die Jahreswende 1732/33 mit französischem gedruckt wurde, sind ein besonders glücklicher und nützlicher Beginn der Ausgabe. Denn es handelt sich hier nicht nur um ein vollgültiges Werk Telemanns, sondern auch um ein außerordentlich belehrendes. Es belehrt anschaulich über ein schon damals und erst recht heute heikles Vortragsproblem: je einem langsamen Satz jeder Sonate ist außer der schlichten Melodie eine gemäß dem damals

gustuösen „gemischten Stil“ mit wesentlichen und willkürlichen Manieren ausgezierte Melodiefassung beigegeben. Telemann hat übrigens — das sei dem Vorwort ergänzend zugefügt — zwischen jenen beiden Sonatenheften noch „3 Trietti metodichi e 3 Scherzi a 2 Flauti trav. o Violini col Fundamento“ veröffentlicht, in denen — nach dem Hamburger Correspondenten vom 30. 11. 1731 — „jedemahl das Adagio, sowohl in der ersten als zweyten Partie, mit Manieren versehen“ ist. Bei dieser Gelegenheit führt der Correspondent jenes erste Sonatenheft als Sonaten „mit einer Violine oder Flut. trav. oder Clavier“ an: dieses „oder“ braucht nicht ein Irrtum des Setzers zu sein, der Partiturdruck der Sonaten war und ist auch dem Klavieristen allein nützlich und ergötzlich zu spielen. Heute ist man geneigt, in solchem manierlichen Vortrag eine Minderung der Kantabilität zugunsten virtuosen Zierwerks zu sehen. Damals aber wurden diese „sangbaren Manieren“ durchaus als Steigerung des sprechend kantablen Ausdrucks empfunden. Das fordert außer einer zugleich schlanken und intensiven Tongebung eine ausgeprägte und feingliedrige Artikulation, die Telemann denn auch ausführlich vorschreibt. Auch anderwärts wurden damals die „sangbaren Manieren“ gelegentlich ausgeschrieben, doch wohl nie mit so genauer und deutlicher Angabe der Artikulation. Aus diesen Telemannischen Mustern ist für den instrumentalen wie für den gesanglichen Vortrag damaliger Musik zu lernen, so auch für die notwendige Durchartikulierung der heute meist völlig unartikuliert, gleichförmig abgesungenen Koloraturen. Eine bemerkenswerte Einzelheit: der Gebrauch des Staccatozeichens lediglich als Betonungszeichen im Sinne des späteren *fp* bei gehaltenen Tönen, z. B. S. 38, Takt 3/4, S. 39, Takt

21/22, 25/26 usw., S. 93, Takt 92—94. Nicht weniger ist aus Telemanns Bewegungsvorschriften zu lernen. Daß er einmal „*cunando*“ vorschreibt, andere Male „*ondeggiando*“, das bezeugt nicht nur, daß ihm der Bewegungscharakter im eigentlichen Sinne wesentlich war, sondern auch, wie feine Unterschiede er gerade in dieser Hinsicht machte, über die allgemeinen Bewegungstypen *Andante*, *Allegro* usw. und die üblichen Tanzcharaktere hinaus.

Mögen diesem ersten vorbildlichen Bande der Telemann-Ausgabe bald weitere folgen! Rudolf Steglich

Antonio Vivaldi: Sonate da camera a tre op. 1. In Partitur gesetzt und mit ausgesetztem Generalbaß versehen von Walter Upmeyer. Heft 1: Nr. 1—6, Heft 2: Nr. 7—12. Partitur und Stimmen Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1949).

Lange genug haben die Herausgeber alter Musik Vivaldis Instrumentalwerke als Freiwild betrachtet und an ihnen ihre Bearbeitungskünste an den Mann gebracht. Nur wenige Ausnahmen bestätigen diese Regel, die darin besteht, daß man bedenkenlos originale Stimmen umänderte, neue Stimmen hinzukomponierte, den B. c. wegließ und sogar nicht davor zurückschreckte, einzelne Sätze eines Werkes durch solche anderer Vivaldi-Werke oder selbst fremder Komponisten auszuwechseln, weil die originalen Sätze als minder wirkungsvoll empfunden wurden. Man hat an den verschiedenen Werksammlungen Vivaldis geradezu herumgenascht, bald da, bald dort ein Konzert oder eine Sonate „ausgegraben“, wobei, wenn man die Unsumme der Neuausgaben betrachtet, manche Werke als besondere Lieblinge mehrfach ans Tageslicht gezogen wurden, was nicht immer eine Verbesserung bedeutete. Offenbar soll diesem Unfug nun ein

Ende bereitet werden mit der im Aufbau befindlichen, von Walter Upmeyer betreuten Gesamtausgabe der Vivaldischen Originaldrucke von op. 1 bis 12, die wohl auch heute noch einigermaßen erreichbar sind. Von dieser Neuausgabe liegt zunächst Vivaldis op. 1 vollständig vor, jene „Sonate da camera a tre“, die 1712/13 E. Roger in Amsterdam veröffentlicht hat. Auf dem neuen Werk von M. Pincherle „A. Vivaldi et la musique instrumentale“ (1948) fußend, nimmt der Hrsg. sicherlich mit Recht an, daß dieser Amsterdamer Ausgabe ein älterer, noch unbekannter Erstdruck zugrunde liegt, der (wohl in Italien) vor 1709 erschienen war. Ähnliches konnte bereits R. Haas (Die Estensischen Musikalien, 1927, S. 71) bei Vivaldis Violinsonaten op. 2 feststellen.

Der Neudruck im Bärenreiter-Verlag zeichnet sich durch korrekte Wiedergabe der originalen Vorlage ohne störende Hinzufügungen, sinngemäße Behandlung des reich und unmißverständlich bezifferten Basses und — drucktechnisch — durch einen schönen, übersichtlichen Stich aus. Leider vermißt man einen kritischen Bericht, der im Hinblick auf die Quellenvorkommen und die bisherigen Neuausgaben wohl am Platze gewesen wäre. Hinsichtlich der Quellen erfährt man nicht einmal, welches Exemplar dem Hrsg. als Vorlage diente, geschweige denn, welche Bibliotheken Exemplare des Amsterdamer Drucks besitzen. Und was die älteren Neuausgaben betrifft, so ist es immerhin nicht unerwünscht zu wissen, daß neben den Verbalhornungen von A. Moffat, der 1902 und 1908 die 8. und 2. Sonate (bei Simrock) herausgab, auch bessere Ausgaben existieren, wie z. B. die Neudrucke der 1.—4. Sonate durch J. Peyrot und J. Rebufat (Paris 1916) sowie der 2. Sonate durch E. Schenk (Nagels Musikarchiv Nr. 147, Hannover 1939).

Vivaldis Erstlingswerk ist ebenso wohl durch seine Bindung an die Vergangenheit, wie durch neue, in die Zukunft weisende Züge von Bedeutung. Es sind „Kammersonaten“, d. h. Suiten, denen, wie dies schon lange vor 1700 üblich war, ein freier, nicht-tanzmäßiger Einleitungssatz (meist Präludium benannt) vorangestellt wurde. Im Gegensatz zur französischen Suitenkomposition, die meist eine Vielheit von Tänzen in ihren „Ordres“ zusammenstellte (Haas a. a. O. S. 23), beschränken sich die Italiener der Corelli-Zeit auf nur wenige Tänze. So ist dies auch bei Vivaldi. Die Norm bildet die Dreizahl (in Nr. 3, 6, 8, 10 begnügt sich Vivaldi sogar mit nur 2 Tänzen), wobei Allemanda und Corrente den Stamm darstellen. Einer dieser beiden Tänze folgt in der Regel unmittelbar dem Präludium; doch kommt es auch vor (Nr. 6, 9), daß sie die Tanzfolge beschließen. Im allgemeinen bleibt die Funktion der Schlußbildung bei mehr als zwei Tänzen der Gavotta oder Giga vorbehalten, die jedoch minder häufig auftreten. Noch seltener ist schließlich die Sarabanda, die hinsichtlich ihrer Stellung im Suitenganzem und ihres Aussehens die uneinheitliche italienische Praxis bestens widerspiegelt. Die Sarabanda Nr. 3 z. B. ist ein als Schlußsatz fungierendes Corrente-ähnliches Allegro im $\frac{3}{8}$ -Takt; letzteres ist übrigens im italienischen Bereich keineswegs so ungewöhnlich, wie Upmeyer annimmt (vgl. Haas a. a. O. S. 22). Vereinzelt dringen nicht-tanzmäßige Sätze auch in das Suiteninnere ein, teils als kurze Anhängsel an Tänze, teils als selbständig geformte Sätze, die sich (wie etwa die beiden langsamen Sätze in Nr. 6 und 8) als Satztypen der Sonata da chiesa entpuppen. Man kann also auch hier die Fusion der Sonata da chiesa und Sonata da camera verfolgen, wie sie bei Corelli bereits in

vollem Gange ist. Bemerkenswert ist schließlich noch, daß die freien Sätze in Nr. 1 und 6 sowie der Satzanhang in Nr. 3 die sonst konsequent gewahrte Tonarteneinheit innerhalb einer Suite durchbrechen.

Wie die Werke im Großen die stilistische Lage um 1700 widerspiegeln, so auch im Kleinen, d. h. in der Gestaltung der Einzelsätze. Satztechnisch steht der bis auf Frescobaldi zurückreichende Typ der „Ligature e durezze“ in den meisten Sätzen im Vordergrund, wobei allerdings der klassizistische Barock der Corelli-Zeit die „durezze“ (harmonische Härten, Ausdrucksdissonanzen) abschwächt und zurücktreten läßt hinter den geradeswegs zur Manier erstarrten „ligature“, den gravitatisch-feierlichen Vorhaltskettungen, die immer und immer wieder auftauchen und in den verschiedenen Satztypen nur verschieden stark „dosiert“ und abgewandelt werden. Am eindrucksvollsten hat sich diese Manier in den Präludien niedergeschlagen, womit der besondere Zusammenhang dieser Sätze mit der Sonata da chiesa dokumentiert wird. Doch ist Vivaldi andererseits bestrebt, gerade die Präludien nicht auf einen Typus festzulegen. Neben gemessenen Chiesa-Typen mit starken Vorhaltsbildungen in langen Sequenzen (Nr. 1—3) stehen liebliche Gestaltungen in Melodik und Formgebung (Nr. 5, 11). In Nr. 4 hat man es mit einer italienisierten französischen Ouvertüre zu tun (Largo — Allegro — Adagio), bei der (als Zeichen des italienischen Klimas) die langsamen Teile Chiesa-Charakter haben, während das eingeschlossene Allegro geradezu eine Corrente darstellt. Ein konzertanter Typ liegt in Nr. 6 und 9 (letzteres ein singuläres Allegro-Präludium) vor, während Nr. 7 und 8 eine klanggebunden-figurative Gestaltungsart veranschaulichen, bei der

die 1. Violine die absolute Führung hat und die 2. Violine zur reinen Begleitstimme herabdrückt. Hier ist der barocke Triosatz monodisiert, der Virtuose Vivaldi regt sich hier mit der Kultivierung des solistischen Prinzips. Derartiges kommt noch an weiteren Stellen innerhalb des Gesamtwerkes vor (besonders deutlich Giga von Nr. 7, sowie Corrente, Giga und Gavotta in Nr. 11). E. Schenk hat wiederholt darauf hingewiesen, daß damit der barocke Satz „a tre“ zerlöst und dem reinen Oberstimmenprinzip der galanten Epoche der Weg gebahnt wird.

Einheitlicher als die Präludien sind die Tanzsätze. Aber auch hier trägt eine bemerkenswerte Variantenbildung dazu bei, das Typische zu individualisieren, sogar innerhalb der besonders einheitlich gefügten $12/8$ -Taktgigen. Unter den Allemanden sticht die Presto-Allemanda in Nr. 5 mit ihren schwirrenden komplementären Geigenfiguren (die Vivaldi auch in ruhigerer Bewegung liebt) besonders hervor. Hier ist die barocke Ausdrucksschwere bereits durch ein frühgalant-preziöses Wesen (wie dies auch in der Allemanda Nr. 10 mit ihren schnippischen Motiven zutage tritt) verdrängt. Unter dem Gesichtspunkt der beginnenden Stilwandlung vom Barock zum Rokoko gewinnen auch die kurzen, keck hingeworfenen Gavotten in Nr. 1 und 2 an Bedeutung. Ein Bekenntnis zu Corelli bleibt indessen die Schlußnummer 12: Variationen über das berühmte Folia-Thema, dem Corelli die klassische Gestalt gegeben hat. Bei aller Abhängigkeit von dem römischen Meister versteht es Vivaldi aber auch hier, eigene Züge auszuprägen.

So bietet dieses op. 1 trotz aller Einheitlichkeit im Großen doch ein reiches Einzelleben, in dem Altes und Neues sich mischen, wobei die spezifisch neuen Züge nicht zuletzt von der

schmissig-virtuosen, klangbetonten Sonderart Vivaldis her bestimmt sind. Man wird auf die weiteren Opera des großen Venezianers gespannt sein dürfen und muß nur wünschen, daß das begonnene Werk nicht das gleiche Schicksal erleidet wie andere groß geplante Gesamtausgaben. Rudolf Gerber

G. F. H ä n d e l : Rodelinde, Oper in drei Akten, Text von Nicola Haym, Übersetzung von Emilie Dahnk-Baroffio. Klavierauszug. Veröffentlichung der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1951. 4°, V u. 198 S.

Dieser unter Leitung Fritz Lehmanns, des langjährigen Leiters der Göttinger Händel-Festspiele, von Ferenc Spreitzer und Carl Josef Fürth angefertigte Klavierauszug der „Rodelinde“ unterscheidet sich von jenem ersten, den Oskar Hagen 1923 herausgab, hauptsächlich dadurch, daß er auf Grund der Partitur der Chrysanderschen Gesamtausgabe verdienstlicherweise das ungekürzte Werk bringt, sogar mit den vier Stücken des Chrysanderschen Anhangs, und daß er — ausgenommen die Kontinuoaussetzung — von Zutaten zum Urtext absieht. Textlich hat er den Vorteil, daß der italienische Text vollständig mitgegeben ist, außer der deutschen Übersetzung Emilie Dahnk-Baroffios (vgl. *Mf IV*, 103 f.). Vorausgeschickt ist die schon dem Textbuch beigegebene sachkundige und zweckentsprechende Einführung von Rudolf Gerber.

Ein Barockopern-Klavierauszug, der auf wissenschaftlichem Grunde der Opernpraxis, der Musikpflege am Klavier und den lehrbegierigen Musikstudenten dienen soll, könnte freilich nur dann zureichende Hilfe für Werkverständnis und -wiedergabe bieten, wenn er auch zur Befolgung der wesentlichen, im Urtext nicht no-

tierten „vergessenen Selbstverständlichkeiten“ anleitet, also musikwissenschaftlich stichhaltige, nämlich im Sinne Händels musikalisch begründete, als Beifügungen zum Urtext kenntliche Hinweise für Auffassung und Ausführung gibt, vor allem für Tempo, Artikulation und Auszierung. Werden doch heute selbst in ansehnlichsten Mozart-Aufführungen die musikalischselbstverständlichen Rezitativvorhalte platt danebengesungen! Und welcher Praktiker käme heute darauf, daß selbst in Arien solche selbstverständlichen, aber nicht ausgeschriebenen Vorhalte vorkommen? Hier z. B. S. 25 Takt 56 und S. 80 Takt 34, wo beide Male die Bezifferung auf den ohne weiteres gesungenen Vorhalt hinweist. Die Ausführung solcher „Selbstverständlichkeiten“ ist heute nur zu erreichen, wenn sie ausgeschrieben werden. Ein Stern oder Kreuz möge sie als ausgeschriebene Vorhalte kennzeichnen.

Die Textübersetzung ist bemüht, auch die originale Silbenzahl zu wahren, dabei aber geraten besonders im Rezitativ Tonfall und Akzentuierung oft in Widerspruch zu dem musikalischen Verlauf. Wie kann z. B. ein auf „Miralò!“ sinnvoll fallend betontes Quartmotiv auf „Schau es an!“ überzeugend gesungen werden? Wie in einer Arie zwei dem Italienischen „è pietà“ entsprechende Sechzehntel vor einem betonten Viertel auf „übt Mitleid“? Das Leben des Händelschen Rezitativs wird besser gewahrt, wenn bei notgedrungener Abweichung von der originalen Silbenzahl und Akzentlage Notenwerte geteilt oder zusammengezogen werden, so daß der sinnvoll sprechende große Händelsche Melodiezug am Leben bleibt.

Daß der Continuo im Rezitativ durchweg gleichförmig mit langgehaltenen Akkorden ausgesetzt ist, stärkt nur allzu leicht das Vorurteil, daß es ohnehin nur Halbmusik sei, wogegen

gerade auch das Akkompagnement des Secco damals, mit dem Fachmann Heinichen zu reden, „seine eigenen Künste“, „gustuöse“ Differenzierung erforderte, zum mindesten durch sinngemäße Differenzierung des Arpeggios in bezug auf Höhenlage, Umfang, Dichte, Geschwindigkeit, Auszierung. Sollte also ein solcher Klavierauszug sich nicht um ein sinnvoll „manierliches“ Akkompagnement bemühen? Ist doch gerade auch von Händel selbst ein außerordentlich phantasiereiches Akkompagnieren bezeugt.

Im übrigen ist der Klavierauszug offensichtlich vom Standpunkt des Kapellmeisters und des Korrepetitors angelegt. Die möglichst genaue Wiedergabe der Stimmführung steht vor der Spielbarkeit, und die Oberstimme der Arien-Kontinui läuft meist mit der Gesangsmelodie — mag der Ehrgeiz der Auszügler nun durch Erfahrungen mit unsicheren Solisten oder Zeitmangel gedämpft worden sein. An vielen Stellen wäre das Notenbild noch klarer, wenn die Continuoaussetzung sich mehr von der führenden Stimme distanzierte, zumal in kurzen Pausen, und dabei nicht noch aufeinanderfolgende Noten der beiden verschiedenen Stimmen an einen Balken gehängt würden (z. B. in Nr. 2, 6, 27, 28, 31, IV). Bei den Stücken des Anhangs und den entsprechenden Stellen der Oper wären wechselseitige Hinweise erwünscht gewesen. Unter besonderen Schwierigkeiten hat offenbar die Korrektur gelitten: auf mehr als 60 Seiten sind Fehler stehen geblieben. Die idealistischen Bestrebungen der Göttinger Händel-Gesellschaft hätten wohl ein noch besseres Gelingen dieses an sich begrüßenswerten Bandes verdient.

Rudolf Steglich

Hellmuth Christian Wolff:
Agrippina, heitere Oper in drei Akten
(acht Bildern) von Vincenzo Grimani,

Musik von Georg Friedrich Händel, bearbeitet und ins Deutsche übersetzt. Textbuch. Bärenreiter-Verlag, Kassel (1943). 8°, 78 S.

Hellmuth Christian Wolff:
Agrippina, eine italienische Jugendoper von Georg Friedrich Händel. Einführung. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin (1943). 8°, 36 S., 4 Bildtafeln u. Faksimiles.

Der Verfasser, der Händels „Agrippina“ für die heutige Bühne bearbeitet hat, legt in diesen beiden Schriften seine Textübersetzung und eine Einführung in das bearbeitete Werk vor mit dem Anspruch, der Wiederbelebung der Händel-Oper über die bisherigen Versuche hinaus ein wissenschaftlich wie praktisch stichhaltiges Vorbild zu geben. Dabei greift er allerdings — nicht viel anders, als es frühere Händeloper-Bearbeiter wie Fuchs, Dütschke und Hagen taten — wesentlich in den Organismus des Werkes ein, schon durch Weglassung von sieben Arien und Zufügung eines Schlußballetts. In dem 1950 erschienenen Klavierauszug (s. Mf. IV, 1951, S. 398 ff.) ist wenigstens die für die Exposition unentbehrliche erste Arie des Nero wieder aufgenommen, die den Thronanwärter als dekadenten Schwächling charakterisiert. Was aber geht allein mit der Änderung des Schlusses verloren! Da wird bei Grimani und Händel der Menuett-Chorsatz, der alle zum guten Ende freudig vereint, übersteigert durch die Erscheinung der vom Himmel herabschwebenden glückwünschenden Juno, die als letztes Musikstück der Oper eine Bourrée-Arie singt: „V'accendano le tede / i raggi delle stelle. / Esse per tanta fede / già splendono più belle“. In Wolffs Übersetzung: „Als Hochzeitsfackel brennen / die strahlenden Sterne. / Die Treue sie erkennen, / sie funkeln deshalb gerne.“ (Ich würde lieber sagen: „Laßt Fackeln nun entzünden / den Strah-

lenglanz der Sterne, / daß solche Treu sie künden/bis in die fernste Ferne!“) Das Aufflammen des Sternenhimmels — wie in Schinkels Szenenbild der „nächtlichen Königin“ —, diese Ausweitung des „irdischen Vergnügens“ ins bestirnte Firmament: das ist barock und in besonderem Sinne deutsch-Händelisch; „das große Allgefühl am Schlusse“ ist ja nicht erst eine romantische Forderung Webers. Wolff meint dagegen, die Göttin käme, um „ein Schlußballett einzuführen“, damit würde „die Heiterkeit des glücklichen Schlusses in reizender Weise betont und zugleich auf die spielerische Unwirklichkeit der ganzen Oper hingewiesen“. Dem Barockmenschen aber war die Göttin auf der Bühne keineswegs unwirklicher als die alten Römer, und es ging ihm keineswegs nur um etwas Spielerisches, sondern um Affektwirklichkeiten. Ein Ballett hätte, wenn nötig, der alte Kaiser Claudius selber herbeiwinken können, und zwar selbstverständlich vor dem Erscheinen der Göttin. Diese aber hat dann Besseres, Größeres zu tun: eben den Glanz und die Weite des Sternenhimmels zu öffnen.

Der Bearbeiter Wolff hat gewiß das Verdienst, den starken Anteil komischer Elemente an dieser Oper, die in der Mischung von Heroischem und Komischem dem damaligen venezianischen Brauche folgt, erstmals in helleres Licht gerückt zu haben. Schade nur, daß er in der Freude über seine Entdeckung allzuleicht die andern Seiten des Werkes: Ernst und Größe übersieht. Schon jene erste Arie und der Schluß zeigen, daß diese „Agrippina“ durchaus nicht, wie Wolffs Textbuch-Untertitel ankündigt, eine „heitere Oper“ schlechthin ist. Auch die Textübersetzung läßt in dem Streben, das Komödienhafte ja recht deutlich zu machen, oft den „Rausch des Geistes“ vermissen, den

doch Wolff selber mit Recht ein Kennzeichen jener venezianischen Kunst nennt. Rudolf Steglich

Joseph Haydn: Die drei- und vierstimmigen Gesänge, hrsg. von Bernhard Paumgartner (Bärenreiter-Ausgabe 901), Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1951).

Haydns drei- und vierstimmige Gesellschaftslieder mit Klavierbegleitung aus den Jahren 1796—1801, die er nach einer Äußerung zu Griesinger „bloß con amore in glücklichen Stunden, ohne Bestellung“ komponiert hatte, besaßen wohl in Mozarts dreistimmigen Kanzonetten auf Texte Metastasios mit dreistimmiger Bläserbegleitung (KV 436—439, 439a, 549) ihre legitimsten Wiener Vorläufer. Und sie sind, wie diese, der edle Abglanz der gepflegten Wiener Hausmusik ihrer Zeit. Hatte Mozart seine Kanzonetten für das Musizieren bei der befreundeten Familie von Jacquin geschaffen, so dürften Haydns mehrstimmige Lieder für das vornehme Haus seines Textdichters Gottfried van Swieten bestimmt gewesen sein. Das legt ein Brief Griesingers an Breitkopf nahe, der erzählt, daß Haydn sie außer seinem Verleger auch van Swieten versiegelt zugeschickt hatte. Dessen Geschmack verdankte er wohl die etwas altväterliche Auswahl der Texte, mehr noch aber die Vorliebe für die Anwendung polyphoner Formen, die diese feingeschliffenen, geistreich und tiefgründig angelegten Gesänge zeigen; dafür hatte van Swieten als Wiener Vorkämpfer der alten Meister eine besondere Schwäche. Haydns Gesänge, erstmals 1803 von Breitkopf & Härtel in Heft VIII und IX der „Oeuvres complètes“ und auf Haydns Wunsch auch in einer Sonderausgabe veröffentlicht, waren noch im Biedermeier sehr verbreitet. Im Winter 1807/08 erklangen sie auf Zelters Empfehlung auch im Hause Goethes in Weimar und 1823 mußte

Simrock sie neuerlich in Partitur und Stimmen auflegen. Im 20. Jahrhundert fanden sie trotz der guten Ausgabe wenigstens der vierstimmigen durch Wilhelm Weismann bei Peters bei weitem nicht die Verbreitung, die sie als reife Meisterwerke Haydns und als köstliche Hausmusik verdienen. Paumgartner, der vor 30 Jahren jene Kanzonetten Mozarts erstmals in praktischer Ausgabe vorlegte (Musikalische Stundenbücher des Münchener Dreimasken-Verlags), hat nun auch das Verdienst, Haydns mehrstimmige Gesellschaftslieder einer weiteren Öffentlichkeit erschlossen zu haben. Dabei nahm er eine andere Einteilung vor als einst Simrock, der im 1. Heft die 9 Quartette gleicher, im zweiten die 4 Terzette verschiedener Besetzung gebracht hatte. Paumgartners 1. Heft bietet neben je einem Terzett für Sopran, Tenor, Baß und für Sopran, Alt, Tenor die 9 Quartette und kündigt für ein weiteres Heft die „Gesänge für drei Männerstimmen“ (dies sind nur mehr zwei) an. Dem für die Bedeutung einer solchen Veröffentlichung recht sparsamen Vorwort ist nicht zu entnehmen, welche Quellen der Ausgabe zugrundeliegen, ob die Autographe (Bibliothek des Conservatoire Paris), die Originaldrucke, oder beides. Den ebenso einleuchtend wie sparsam ergänzten dynamischen Zeichen (Kleindruck) und Phrasierungsbogen (Punktierungen) entnehmen wir aber, daß der Ausgabe quellenkritische Studien vorausgingen; Weismanns Ausgabe hatte zugunsten eines unveränderten Originaltextes auf solche Ergänzungen ganz verzichtet und war damit der Praxis weniger entgegengekommen. Ein paar kleine Versehen der im übrigen sehr sorgfältigen und gediegenen Ausgabe fallen nicht ins Gewicht, so im 1. Stück der Textbeginn des Tenors, wo es statt „der Mann nach seiner Jahre Ziel“ heißen muß: „der Mann noch

seiner Jahre viel“; ferner Takt 5 in Nr. 2, wo der Klavieralt notengetreu mit dem Singalt gehen muß (vgl. T. 71, wo es richtig steht), oder T. 99 in Nr. 10, wo im Klaviertenor ein Auflösungszeichen auf dem 3. Achteil zu ergänzen ist. Ernst Fritz Schmid

Georg Philipp Telemann: Aus dem „getreuen Musikmeister“, Heft 7 und 8. Sonate für Violoncello und Generalbaß. „Lieder und Arien“ zum Klavier, hrsg. von Dietz Degen im „Hortus musicus“ (Nr. 12 und 13). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. Der Komponist Telemann strebte nach Universalität und Moderne — der Organisator nach Neuland. Er liebte den weltoffenen Atem der großen Handelsmetropolen und bot seiner entdeckungsfrohen Zeit, was sie sich wünschte. Unmöglich, sich den immer geschäftigen, dennoch soliden Vielbegabten aus dieser Zeit fortzudenken, der er das wurde, was er seiner Hamburger Sammlung von Kompositionen aller Gattungen als Titel voransetzte: ein „getreuer Musikmeister“ (1728), d. h. ein vielseitiger, zuverlässiger Führer durch eine weitverzweigte, international befruchtete Musikpraxis. Wir können uns ihm auch heute noch anvertrauen, wenn wir im Zeitalter Bachs und Händels in die Breite gehen wollen. Da gibt es gerade im „Getreuen Musikmeister“ (im „Hortus musicus“ in insgesamt acht Heften vorgelegt) mancherlei freundliche Überraschungen, nicht zuletzt für dilettierende Holzbläser.

Violoncellisten kommen auf ihre Rechnung mit der D-dur-Sonate (Heft 12) — eine hübsche Studie aus jener Periode des Überganges, in der das Violoncello anfang, den letzten und zähesten Vertreter der älteren Violenfamilie, die Gambe, als Solo-Instrument zu verdrängen. Hier ist schon manches speziell „cellomäßig“

komponiert, der umfassende Praktikus hielt auf materialgerechte Schreibweise und erprobte gern neue klangliche Möglichkeiten.

Auch aus den „Singe-Sachen“ der Hamburger Sammlung bringt ein Heft (Nr. 7) eine Auswahl. Sie mag nicht leicht zu treffen gewesen sein: Texte von mäßiger „Poesie“ setzen bald Staub an, auch auf dem musikalischen Teil. Mit Rücksicht hierauf hat der Herausgeber, der der Praxis dienen wollte, mit Strenge ausgediehen, was uns heute in gar zu weite Ferne gerückt ist. Es blieb genug des noch Brauchbaren — echt Empfundenes, Besinnliches, hausbäckern Humoristisches, Telemanns natürlich-fließende Melodik aber wird den an den größeren Zeitgenossen geschulten Sänger und Spieler in jedem Falle gut unterhalten, auch dort, wo sie zu weiteren Koloraturbögen ausschwingt. Neben Opernbruchstücken (Dacapo-Arien, davon zwei mit obligater Violine, auch ein Duett) können ein so frisches und geschlossenes Stück wie „Das Frauenzimmer“ (der Geistesblitz eines gelehrten Schulmannes) oder ein so weltflüchtigschmerzliches „Air“ wie „Komm, süßer Schlaf“, komponiert von einem Mr. Des Fontaines (Telemann neigte ja zur „französischen Art“ und ließ in seiner Sammlung gelegentlich auch Mitbewerber zu Worte kommen), dem Musikfreund unserer Tage noch weitgehende Erfüllung bringen.

Kurt Stephenson

Organum. R. 5: Klaviermusik. Nr. 2. 3. 5. 6. Lippstadt, Kistner & Siegel 1951. 2.: C. Ph. E. Bach, Sonate G-dur. Bearb. v. H. Albrecht. 3: J. L. Dussek, Sonate g-moll, op. 10. Nr. 2. Bearb. v. H. Albrecht. 5.: L. A. Kozeluch, Sonate Es-dur, op. 51, Nr. 2. Bearb. v. H. Albrecht. 6.: J. L. Dussek, Sonate Es-dur (The Farewell), op. 44. Bearb. v. H. Albrecht.

Die von H. Albrecht mit großer Umsicht und viel Spürsinn für Veröffentlichungswertes betreute Reihe „Klaviermusik“ der Sammlung „Organum“ schreitet rüstig fort. Einige kurze empfehlende Hinweise auf die neu vorgelegten Hefte mögen hier genügen. Die im „Musikalischen Mancherley“ 1761 erschienene, aber nach A. Wotquenne, „Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach, 1905, S. 17, bereits 1750 in Berlin entstandene Sonate E. Bachs läßt sich natürlich mit den Gipfelleistungen der Hamburger Klaviermusik des Meisters nicht vergleichen, und es gibt ja auch aus seiner Berliner Zeit Zukunftsträchtigeres als diese anspruchslosere G-dur-Sonate, die aber doch mit der Substanzgemeinschaft der Stufenmelodik innerhalb der beiden ersten Sätze einen charakteristischen Zug in E. Bachs Sonatengestaltung erkennen läßt. Nicht nur mit der Beethovennähe des Hauptthemas im Adagio vermag uns die Sonate von Kozeluch zu fesseln. Sie zeigt im ganzen Verlauf, was dieser bekanntlich vom jungen Schubert sehr geschätzte Kleinmeister zur Entwicklung des neueren Pianofortestils beigetragen hat. Das Klangbild der frühromantischen Klaviermusik lernt man dann in zwei weiteren, Dussek zugeordneten Heften der Sammlung kennen. Die Widmung der weiträumigen „Lebewohlsonate“ an den Freund Clementi erinnert daran, was ihm Dussek verdankt. Es ist keine Übertreibung, wenn der Herausgeber sie ein „Geniestück“ glaubt nennen zu sollen, aber die um 10 Jahre ältere g-moll-Sonate kann auch sehr wohl neben ihr bestehen.

Willi Kahl

Johann Christian Bach: 3 Streichtrios (A-dur, G-dur, C-dur) aus op. 4, hrsg. von Walter Upmeyer. Quintett in D-dur, hrsg. von Rolf Ermeler (Generalbaß: Walter Kraft).

Hortus musicus (Nr. 37 und 42) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Jener neue Stil, zu dessen hervorragendsten Trägern die Bachsöhne zählten, offenbart sich in diesen Stücken in so ausgewogener, glücklicher Erscheinungsform, daß sich auch der Laienmusiker sogleich angesprochen fühlt, besonders wenn er mit Mozart vertraut ist. Die Trios, in der Mailänder Zeit des jüngsten Bachsohnes entstanden, sind kleine Sonaten für zwei Violinen und Violoncello, zweisätzig nach dem Vorbild Sammartinis, je ein zweiteiliger langsamer Kopfsatz in früher Sonatenform und Menuett mit Trio, flächig in der Harmonieführung, terzen- und sextenfreudig, mit kleingliedriger Melodiebildung und Redikten, „galant“ verziert, mit deutlicher Neigung zum lombardischen Rhythmus und schnell wechselnder Dynamik. Die erste Geige ist schon der bevorrechtigte (nicht ausschließliche) Melodieträger. Quartettgenossen finden hier ein dankbares Betätigungsfeld, wenn einmal der Bratschist ausbleibt. Wer sich auf diese Sätze einspielt, wird leicht den Weg zu dem größer angelegten D-dur-Quartett finden. Dort geht — im Unterschied zu den Streichtrios — noch eine Klavierpartie mit, doch nicht nur als Generalbaßinstrument, sondern auf weite Strecken auch als selbständiger (obligater) Partner, z. B. regelmäßig im Vortrag des Seitensatzes in den ausgeführten Sonatenformen der beiden Allegro-Ecksätze: der Übergang vom Cembalo zum Pianoforte wird deutlich, gelegentliche Entfaltung einer frühen Hammerklavier-Brillanz legt die Vermutung nahe, daß Johann Christian hier, dem neuen Klavierstil Haydns nahe, für dies und nicht mehr für das Cembalo komponiert hat. Neben Querflöte, Oboe und Violine tritt auch das Violoncello obligat hervor, besonders in der g-moll-Episode des Mit-

telsatzes (Andantino), die als frühes Beispiel zur Tonarten-Charakteristik jener Zeit („schmerzliche Resignation“) bemerkenswert ist (vgl. Mozart) . . . wie sich denn der jüngste Bachsohn immer deutlicher als lyrisches Natürlich und Repräsentant subjektiver Affektenkunst herausstellt: mit feinsten Anpassungsfähigkeit an das, was eine neue Generation entzückte. Das umfassende kompositorische Können, das ihm in seiner Jugend unter der Anleitung des großen Vaters zum Besitz geworden war, steht hinter solch sublimen Kammerkunst und gefälliger Gesellschaftsmusik wie ein Grundkapital hinter den Zinsen, die einer veränderten Gegenwart dienen.
Kurt Stephenson

Georg Kotek und Raimund Zoder: Stimme der Heimat. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1948). 8°, 160 S.

—: Im Heimgarten. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1950). 8°, 144 S.

—: Stille Stunden. (Wien) Österreichischer Bundesverlag (1950). 8°, 114 S.

Diese drei Veröffentlichungen der beiden um die Volksliedsammlung, -forschung und -pflege in Österreich rühmlich bekannten Autoren bilden zusammengenommen ein einheitliches österreichisches Volksliederbuch. Es enthält Lieder der verschiedensten Gattungen, u. zw. bringt das erste Bändchen solche zum Preise von Heimat und Volk, ferner Kinder-, Soldaten-, Liebes-, Hochzeits- und Totenlieder, das zweite Standes-, Scherz- und Trinklieder, Schnaderhüpfli, Kanons, Jodler und Almschreie, das dritte Erzähllieder und geistliche Gesänge. Vertreten sind alle österreichischen Länder; Niederösterreich und Wien liegen allerdings in Führung. Die Melodien werden zumeist in mehrstimmigen Sätzen geboten;

diese nehmen zur Richtschnur die unterm Volk verbreiteten Gepflogenheiten mehrstimmigen Singens. Sangesort und Aufzeichner werden gewissenhaft vermerkt.

Die Bändchen bringen eine Auswahl des Besten, was in Österreich in jahrzehntelanger Arbeit aus Volksmund aufgezeichnet werden konnte; ein Teil des Gebotenen ist erstmalig abgedruckt. Man gedenkt bei Durchsicht der Sammlung in Dankbarkeit der vielen Helfer beim Einbringen der Ernte, vor allem indes der überragenden Persönlichkeit Joseph Pommers.

Die Texte der Lieder spiegeln weithin die Erlebniswelt schlichter, naturverbundener und in ihrem Gottesglauben ruhender Menschen, schildern das Leben und die Freuden der Sennen, Hirten und Bauern; die Melodien leben aus einer musikantischen Freude am Tönen und Klingen, die sich paart mit einer Vorliebe zu tänzerisch schwingenden Rhythmen.

Der vorgelegte Liederschatz scheint zunächst von recht einheitlichem Charakter zu sein; bei näherer Betrachtung lassen sich aber doch allerlei charakteristische Unterschiede und Schichten erkennen: die Lieder der einzelnen Länder verraten einen jeweils eigenen Schlag, der bei den Liedern aus dem alemannischen Vorarlberg so stark abweicht, daß diese fast als ein Fremdkörper unter den übrigen wirken. Unter die das Feld beherrschenden ausgreifenden, in akkordischen Gängen schwelgenden Weisen mischen sich solche von einer mehr verhaltenen, in sich gekehrten, stilleren Art; sie sind vor allem bei den geistlichen Liedern und Spielen zu Hause. Und in den Juchzern und Almschreien treten uns musikalische Gebilde von ganz urtümlicher Art entgegen.

In Deutschland ist echter Volksgesang schon über weite Gebiete hin erstorben; Kreise, die das Volkslied pflegen, singen es in kunstvollen

Sätzen oder wenden sich internationalem Gute zu. Wendet man von hier aus den Blick auf das neue österreichische Liederbuch, so muß es besonders in die Augen fallen, wie reich noch in Österreich lebendige Quellen aus den Urgründen eines gesunden, kraftvollen Volkstums strömen und das Lied seiner Menschen speisen. Und sich dessen bewußt zu werden, ist wohl das bedeutsamste, weil zugleich beglückende und tröstliche Erlebnis, das uns die Sammlung von Kotek-Zoder zu vermitteln vermag.

Erich Seemann

Renée Viollier: Jean-Joseph Mouret, le musicien des graces (1682 bis 1738), Libr. Floury, Paris 1950, 234 S. nebst zahlr. Musikbsp. und 8 Bildtafeln.

Eine selbst von der französischen Musikforschung bisher noch keineswegs voll erforschte Zeit der Pariser Operngeschichte wird mit dieser ausgezeichneten und ausgreifenden — vom Verlag übrigens trefflichst ausgestatteten — Monographie Mourets erhellt, die Zeit des aufgelockerten Überganges von Lully zu Rameau, in der die Italiener in Paris einen sich immer mehr verstärkenden Einfluß zu nehmen begannen und der große Kampf pro und contra die italienische Musik anhub. Der Verf. liegt es fern, Mouret als Großmeister den Spitzen des Schaffens des 17. und 18. Jhs. gleichzustellen. Das breite Interesse, das sie seiner Gestalt entgegenbringt, rechtfertigt sich durch die Tatsache, daß die genialischen kleinen Meister im guten Sinne des Wortes oftmals in kühnem Einfall Gestaltungen vorausnehmen, deren Wert und Bedeutung dann erst in den Händen der Großen oder mit dem Fortschreiten der Geschichte voll ausgemünzt werden. Das ist gerade bei Mouret in hohem Maße der Fall. Wie Viollier feststellt, stellte Mouret zusammen mit dem Dichter N. Destouches 1714

für die Feste von Sceaux mit „Les amours de Ragonde“ das Modell der dann gepflegten französischen Pastoraloper auf; ebenso gab er dem Ballet d'action mit dem Intermezzo „Apollon et les Muses“ entscheidenden Anstoß. Mit „Les Festes de Thalie“ (1714) gab er der Ballett-Oper eine neue, gegenwartsnahe Wendung und brachte zugleich erstmalig auf die Szene der Académie Royale de Musique eine Handlung im Ton der leichten Komödie (zusammen mit dem Dichter La Font). Mit „La Provençale“ (1722) führte Mouret ebenso erstmalig Couplets in der Sprache seiner provenzalischen Heimat sowie originale Instrumente dieser Landschaft in die Oper ein. Das Werk wurde übrigens noch 1758 gespielt und fand eine Parodie von der Hand Favarts („La fille mal gardée ou le pédant amoureux“). Seine kühnen Instrumentationen im Ballett „Les Amours des Dieux“ (1727) erregten ebenso heftige Kritiken wie sie bewundert wurden. 1729 markiert ein ebenso kühnes Vorgehen in den beiden Folgen seiner Symphonien ein Datum in der Geschichte der sich entwickelnden französischen symphonischen Musik.

Der Schwerpunkt des Mouretschen Schaffens aber lag unstreitig — so sehr auch seine Versuche in der Tragédie lyrique keineswegs unter Niveau blieben — auf dem Gebiet der leichten Muse. Seit 1716 schuf er für die Italienische Komödie, die nun mit Riccoboni, genannt Lelio, ihren vollen Aufschwung nahm, seine charmanten Divertissements; die sechs dicken Bände solcher veröffentlichter Werke sind Musik voll der Verve, der Wattleuschen Grazie, der Spontaneität und einer als mozartisch zu bezeichnenden Leichtigkeit des melodischen und rhythmischen Einfalls. (Dabei muß als Gegensatz erwähnt werden, daß in seinen Versuchen der Tragédie lyrique Chöre von ausgesprochen glücklicher Faktur stehen.) Mit Recht und

Fug darf man den Komponisten mit seinen blendenden Airs, Couplets und Vaudevilles einen Vorläufer des speziell französischen Genres der opéra comique nennen. „Er war hier seiner Zeit voraus. Man schuf nicht besser im Augenblick des vollen Aufbruchs der opéra comique“ (S. 182).

Mouret entstammte dem „Avignon chantant“, kam 1707 nach Paris, wo eine blendende Karriere ihn erwartete: Surintendant der Musik am Hofe der Herzogin du Maine, ist er Mitgestalter der berühmten „Grandes Nuits de Sceaux“; er wird musikalischer Leiter der Oper, des Concert Spirituel in den Tuileries, für das er auch Motetten schreibt. 1717 wird er offiziell zum Komponisten der Comédie Italienne ernannt, die er zusammen mit dem Dichter Auteau ein Jahr zuvor mit dem Werk „Le Naufrage au Port à l'Anglais“ aus arger Verlegenheit gerettet hatte. Der Besuch des Institutes ließ sehr zu wünschen übrig, da die italienische Sprache ein Hindernis des Verständnisses war. Hier sprangen die Erwähnten mit der französisch-sprachigen Komödie ein. Das bedeutete Lösung und neuen Weg. Rund zwanzig Jahre hat Mouret an dieser Stätte seine blitzenden und geistvollen Musikgaben in ungeheurer Fruchtbarkeit ausgestreut, die sich an oftmals nicht minder geistreichen Texten entzündeten. Mourets Glück war, daß der große Konkurrent und Altersgenosse Rameau ein Spätling in Entwicklung und Schaffen war. Er erlebte noch dessen erste große Erfolge (Hippolyte et Aricie, 1733 u. a.). Sein eigener Stern aber sinkt plötzlich. Er, der in den Jahren 1728 bis 1730 der Modekomponist war, verliert alle Stellen und notdürftig durch Unterstützungen sein Leben fristend, verfällt er dem Wahnsinn. 1738 stirbt er. Viollier durchleuchtet nicht nur die Musik Mourets, sondern auch die literarischen Grundlagen, von denen sie breite

Proben bringt. Damit wird eine lebendige Vorstellung von den „Parodien“ und „kritischen Revuen“ vermittelt, von den satirischen, auch heute noch geistreich wirkenden Versen der Arien, Couplets und Vaudevilles. Diese Werke der italienischen Komödie und auch des Theaters de la Foire stellten lebendige Theater- und Musikkritik dar. Schon Lullys Opern wurden später parodiert. Mouret, der natürlich mit seinen Werken selbst wieder parodiert und kritisiert wurde, hat u. a. auch Musik zu Parodien von Rameaus „Hippolyte et Aricie“, von „Les Indes galantes“ (unter dem Titel „Les Indes chantantes“), von Destouches' „Les Eléments“ (u. d. Titel „Le Cahos“) geschaffen. Das Publikum genoß die großen Werke der lyrischen Tragödie und ging an folgenden Abenden in die „Revue-critique“ oder Parodie, die es wahrscheinlich noch mehr genoß. In diesen Werkchen lebt bereits ein Realitätsgefühl, ein Realismus — fern den Göttergeschichten auf steifem Kothurn der Tragédie lyrique —, der erkennen läßt, daß Erscheinungen wie etwa die Beggars-Opera 1728 nicht plötzlich aus der Erde schossen, sondern bereits ein breites kontinentales Fundament vorhanden war, aus dem solche Blüten organisch wuchsen.

Andreas Liess

Rudolph Reti: The thematic process in music. New York 1951. The Macmillan Company. 362 S.

Das Buch bedeutet einen auf breiter Grundlage unternommenen Versuch, das Wesen der Einheit im musikalischen Kunstwerk zu ergründen. Als ursächliches Prinzip wird der Begriff des „thematischen Prozesses“ angenommen, der sich nicht nur in den offen zutage liegenden Einheitsmomenten wie Imitation, Variation, motivische Arbeit usw. ausdrückt, sondern darüber hinaus im Wege der „Transformation“ wirksam wird. Unter „Transformation“ ver-

steht Reti — in Verallgemeinerung des sonst speziell auf Liszts thematisches Verfahren bezogenen Begriffs — die Entstehung von Themen verschiedenster Gestalt und verschiedensten Charakters aus einer gemeinsamen melodischen „Substanz“ (nicht gleichbedeutend mit Motiv). In engerem Rahmen sind entsprechende Versuche (die R. nicht hätte außer acht lassen sollen) schon früher gemacht worden: erinnert sei hier nur an Arnold Schmitz' Theorie der „kontrastierenden Ableitung“ oder an Mersmanns Begriff der „Substanzgemeinschaft“. Der Theorie der „Transformation“ liegt zweifellos ein fruchtbarer Gedanke zugrunde; aber erstens ist der Begriff bei den unbegrenzten Anwendungsmöglichkeiten, die R. ihm zuschreibt, so vage, daß man am Ende alles, was man will, damit beweisen kann. Und zweitens ist es sehr fraglich, ob überhaupt ein für eine bestimmte Epoche oder für einen bestimmten Meister zutreffendes Prinzip ohne weiteres für eine andere Epoche und für andere Meister als gültig vorausgesetzt werden darf. R. unterscheidet zwar Entwicklungsstufen im „thematischen Prozeß“: Imitation, Variation und Transformation, Vorstufen, Blüte und Auflösung. Trotzdem ist er der Gefahr des gewaltsamen und überspitzten Konstruierens nicht entgangen.

R. selbst vertritt seine Ideen mit dem Fanatismus der Überzeugung, aber auch in dem Bewußtsein, daß seine Gedankengänge in vielen Punkten Widerspruch hervorrufen werden. Um der Erkenntnis willen, zu der er den Weg zu weisen glaubt, wünscht er „ceaseless discussion“. Und sicher ist seine weitschichtige, mit Gründlichkeit und künstlerischem Verständnis durchgeführte Arbeit ernsthafter Diskussionswert; denn sie bringt gegenüber Ableitungen, die dem unbefangenen Wägenden abwegig bis zum Absurden erscheinen mögen — gleich das erste

Kapitel ist ein Beispiel —, manch neue, aufschlußreiche Beobachtungen, die zugleich überraschen und überzeugen, und dazwischen wiederum Ergebnisse, bei denen es vorläufig mit einem „non liquet“ sein Bewenden haben muß.

Leider ist die Lektüre nicht gerade bequem; der Plan des Buches ist trotz einer äußerlich klaren Disposition etwas verworren, jedenfalls nicht so systematisch, wie die Schwierigkeit des Stoffes es wünschen ließe. Auch die Terminologie dürfte schärfer durchdacht sein. Und die Eindringlichkeit der Analysen, die sich mit einer von Dufay bis zu R. Strauß und Bartók reichenden Reihe von Werken befassen, hat zuweilen ihre Kehrseite in einer ermüdenden Umständlichkeit. Merkwürdigerweise hat der Verf. bei der Auswahl seiner Beispiele sich manches entgehen lassen, was im gegebenen Einzelfall für seine Theorie beweiskräftig wäre.

Die Ausstattung des Buches mit seinem schönen Druck und der verschwenderischen Fülle der Notenbeispiele entspricht den höchsten Wünschen, die ein Autor hinsichtlich der äußeren Erscheinung seines Werks hegen kann.

Ludwig Misch

Hermann Keller: Schule des Generalbaß-Spiels. 2. Aufl. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. 121 S. m. zahlreichen Notenbeispielen. In einem Neudruck der zweiten Auflage liegt die verdienstliche Generalbaßschule vor. Sie hat seit ihrem Erscheinen vor 20 Jahren nichts an Aktualität eingebüßt. Ihr Ziel ist nach wie vor fest umrissen. Sie will auf wissenschaftlicher Grundlage vorab einer lebendigen Aufführungspraxis dienen und sucht diese durch stilgetreue Vorbilder und Beispiele zu verwirklichen. Damit gibt sie dem Studierenden eine sichere und verlässliche Führung. Wenn sich heute die Klufft von musiktheoretischer Be-

trachtung und musikpraktischer Darstellung bei einem großen Kreis von verantwortungsbewußten Musikern geschlossen hat, so dürfte der Verf. dieser Generalbaßschule wesentlich dazu mit beigetragen haben. Eine umfassende Literaturübersicht geht den methodisch gedrängten Grundlagen des Generalbaßspiels voraus. Die Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts wird dann an Hand von klug ausgewählten Beispielen, für die jeweils charakteristische Lösungen vorgeschlagen werden, unter vokalen und instrumentalen Gesichtspunkten entwickelt. Schöpferische Kraft, logische Strenge und kritisches Verantwortungsbewußtsein werden damit geweckt. So ist über den Gedanken einer Generalbaßschule hinaus ein lebendiges Spiel- und Musizierbuch entstanden, das sich durch seine Vielseitigkeit des musikalischen Stoffes wie durch die Plastik der theoretischen Zitate auszeichnet. Auf Kirnbergers Bearbeitung von Bachs „Musikalischem Opfer“ hätte vielleicht verzichtet werden können. Erwünscht wäre eine Ergänzung der Generalbaßpraxis im Hinblick auf Orchesterformen (Concerto grosso, Ouverüren-Suite) gewesen. Diese Anregung schmälert aber keineswegs den Grundcharakter der exakten Arbeit.

Günter Haußwald

Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 1951. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien.

„Es entspricht ja dem in der ganzen Entwicklung sich offenbarenden Sinn unserer Zeit, daß wir darnach streben sollen, das Rechte nicht mehr bloß aus einem instinktiven Erahnen heraus zu tun, sondern aus seiner bewußten Erkenntnis“ (S. 192). Das ist

einer der Grundgedanken, von denen Ratz in seiner neuen Formenlehre ausgeht. Er nennt sie auch „funktional“, weil sie „jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen soll, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen“; die „ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel sieht, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen“ (S. 8). R. gibt also keine Formenlehre der Gattungen, wie es bislang meist üblich ist, sondern geht vom Einzelspiel aus, wobei er von Bach aus auf Beethoven zielt. Seine Absicht ist also wesentlich pädagogisch ausgerichtet für den Gebrauch angehender Komponisten, Spieler und auch Musikliebhaber. Dem entspricht der Ausgang von fest definierten Begriffen, die er in dem einmal gewählten Sinne anwendet. Ich nenne Begriffspaare wie „locker“ und „fest gefügt“, Satz—Periode (S. 22), homophon—polyphon (S. 37/8), Zwischenspiel—Überleitung (S. 38), Organe I. und II. Grades der Form (S. 48), motivisch—thematisch (S. 39), Anschlußtechnik (S. 59) u. a. m.

Ein anderer Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß der „neue Stil“ der Klassik sich am frühesten und deutlichsten in Bachs Inventionen ausdrückt, sowohl in formalem Sinne (z. B. S. 39, 57), als auch in der Art des „obligaten Akkompagnements“ bei Beethoven (S. 103). Die Struktur der Inventionen wird außerordentlich klar und überzeugend dargelegt. R. verwendet bei seinen Untersuchungen alle Arten von Elementen und Methoden. Die sachliche Beschreibung und Klarheit der Entwicklung ist wohlthuend und gibt eine Fülle lehrreicher Momente: wenn z. B. der „Ernst des Ausdrucks“ der c-moll-Invention in musikalischen Formgegebenheiten erwiesen wird (S. 55); dann das architektonische Bild dieser Inven-

tion (S. 56); die eingehende Betrachtung zur Motivik und Phrasierung (S. 63); die Art der Repriseveränderung infolge der musikalischen Geschehnisse in der Durchführung (S. 71); die Betrachtung über die Hervorhebung des Fugenthemas bei Bach und Reger (S. 82), die auf ein sehr wichtiges Problem der Praxis hinweist. Überaus interessante Taktgruppierung und Formräume werden entwickelt (z. B. S. 98, 113 ff., 155), auch wird der Versuch einer Systematisierung der Beethovenschen Rondofornen gemacht (S. 139). Es ist anzuerkennen, daß R. vielfach verschiedene Erklärungsmöglichkeiten einer Erscheinung diskutiert (z. B. S. 145 f.). Ausgezeichnet sind die Erläuterungen über den zugesetzten Auftakt im langsamen Satz der Sonate op. 106, wo er infolge dieses Taktes ein metrisches Schweben nachweist, das den großen Bogen dieser Melodie bewirkt (S. 216).

Gelegentlich wird wohl etwas viel in die Werke hineininterpretiert, so wird S. 48 der Bewußtheit Bachs bei der Komposition meines Erachtens zu viel zugemutet. Auch mit der Auffassung der Fuge als der „Reprise“ in der F-dur-Tokkata kann ich mich trotz Entsprechung der Taktzahlen nicht befreunden (S. 99). Die Formfeststellungen beim ersten Satz von Beethovens op. 54 scheinen mir zu gesucht. Aber auch solche Fälle regen zum Nachdenken an. Schade ist, auch in pädagogischer Hinsicht, daß R. nicht, wenn auch noch so kurz, auf Skizzenfassungen Beethovens hinweist. Begriffe wie die Zäsurenüberbrückung (S. 156), die Geradtaktigkeit (z. B. S. 138) wären dabei noch klarer geworden, ebenso der siebentaktige Bau des Scherzothemas des op. 106 (S. 211).

Kurz sei noch der Umfang der behandelten Werke erwähnt. Den 2st. Inventionen Bachs schließt sich die

Betrachtung einer Anzahl von Fugen an, an diese die 3st. Inventionen; es folgen charakteristische Beispiele aus den Klavierwerken Beethovens (Sonaten und Bagatellen) und dann solche aus den Streichquartetten op. 59 I, 95, 132. Den Schluß bildet eine ausführliche Besprechung der Sonate op. 106.

Das Buch ist eine schöne Bereicherung der Literatur zur Musikerziehung und zur Sichtbarmachung der Formkräfte in den Werken unserer großen Meister.

Paul Mies

Richard Schaal: Hugo Kaun (1863—1932). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende. Regensburg, Habel 1948. 184 S.

Hugo Kaun gehört gewiß nicht zu den großen Meistern der neueren deutschen Musikgeschichte, aber jede Arbeit, die einem solchen Kleinmeister nach dem ihm zukommenden Maßstab gerecht zu werden sucht, verdient den Dank der Forschung, wenn sie über ihr engeres Thema hinaus, wie das im vorliegenden Falle ja auch beabsichtigt war, zugleich ein „Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende“ werden kann. Was hier zu sagen war, arbeitet das Schlußkapitel „Hugo Kaun und seine Zeit“ mit knappen Strichen überzeugend heraus. Kaun erscheint in den Jahren der Stilwende als ein durchaus Unzeitgemäßer, der Romantik in seiner Grundhaltung engstens verbunden, anders aber als Pfitzner und Strauß. Viel näher steht er etwa einem Friedrich Koch. Den eigentlichen Schlüssel zu Kauns Stellung innerhalb der „Musik der Jahrhundertwende“ gibt uns seine Harmonik, eine oft bis zum Schwülstigen gesteigerte Alterationsharmonik, für die das vom Verf. ganz mitgeteilte Vorspiel zum 3. Akt der Oper „Menandra“ ein treffender Beleg ist. Der Ausgang vom Anfang des Tristan-Vorspiels ist bis in Einzelheiten deut-

lich: Der genau übernommene Sextenaufstieg, zunächst bei Kaun noch 3 Takte hindurch ausgesponnen, dann aber gleich der echte Tristanakkord (um eine Quarte höher transponiert). Man vergleiche aber damit, zu welch neuartigem Gebilde Pfitzner im Vorspiel zum „Armen Heinrich“ mit seiner ganz persönlichen Handschrift denselben Tristanakkord weiterentwickelt! Hier trennt sich der Epigone vom Genie. Gegen eine Einreihung Kauns als Epigone verwahrt sich der Verf. allerdings, und er mag zum mindesten angesichts von Kauns Leistungen auf dem Gebiete der Männerchorliteratur im Recht sein, und es sei auch nicht bestritten, daß seine besten, namentlich die größeren Werke wie etwa die dritte Sinfonie oder das Requiem persönliche Züge enthalten, mit denen der Komponist uns nicht nur als ein unzeitgemäßer Spätromantiker erscheinen mag. Im übrigen ist der Verf. durchaus nicht blind gegenüber den schwachen Seiten in Kauns künstlerischem Vermächtnis, z. B. im Abschnitt über die Melodik.

Wenn hier zugleich mit der Harmonik, Rhythmik, Dynamik und Agogik die „formalen Grundzüge“ von Kauns Schaffen übersichtlich zusammengestellt werden können, so setzt das natürlich die analytische Kleinarbeit der einzelnen Werkbesprechungen voraus, die den größten Raum des Buches beanspruchen (der biographische Teil ist verhältnismäßig kurz ausgefallen). Hier allerdings zeigt sich der Verf. seiner Aufgabe, wie man immer wieder feststellen muß, nur bis zu einem gewissen Grade gewachsen. Allzu oft verliert sich die Darstellung in flache, nichtssagende Phrasen, die das, was gesagt werden soll, eher verschleiern als klar zum Ausdruck bringen. Auch im biographischen Teil macht sich diese stilistische Unausgereiftheit oft genug unangenehm bemerkbar.

Willi Kahl

André Michel: *Psychanalyse de la Musique*. Bibliothèque Internationale de Musicologie, dirigée par Gisèle Brelet. Presse Universitaire de France, Paris 1951. 240 S.

Freud hat das unbestreitbare Verdienst, auf die Bedeutung des Unbewußten, Unterbewußten, hingewiesen zu haben. Die Psychologie und Psychiatrie ist aber doch wohl von der Einseitigkeit abgerückt, mit der Freud ausschließlich alles Seelische auf die Sexualität zurückführt. Ein gläubiger Freudianer versucht hier in weniger systematischer als mehr aphoristischer Form Musik und Musiker zu psychoanalysieren. Das Resultat ist oft reichlich merkwürdig und häufig unternehmungslustige Konstruktion. In XIV Kapiteln werden einzelne Themen untersucht. Vom Trauma (Traumatismus) der Geburt ausgehend, versucht der Verf. im Kapitel: „Le Stade oral“ Chopins Sexualität zu deuten. Er war Mutter-verhaftet, Georges Sand eine frigide Frau, Chopin Komponist einer Barcarole und einer Berceuse, gesungen für das Meer (Mutter-Ersatz). Die Barcarole ist Vorfahre der Berceuse, weil der Fötus in einer amniotischen Flüssigkeit badet, deren Zusammensetzung ein wenig der des „Meer“-wassers gleicht (!). Freud sieht alles Spiel als sexuell an (was sicher falsch ist!). „La satisfaction sexuelle obtenue sans le concours d'une personne du sexe opposé est symbolisée par toutes sortes de jeux, entre autres par le jeu de piano“ (sic!). Chopin vertraut sich dem Piano an, „instrument de tous les Tête-à-tête narcissiques avec soi-même“. Maßlose Übertreibung, denn Bekenntnis und Tagebuch ist noch lange kein Symptom von Narzissmus! (Wir lernten, daß Beethovens Sonaten Selbstbekenntnisse sind, Reger nennt Klavierstücke „Aus meinem Tagebuch.“) Dem „oralen“ Stadium folgt das „anale“ (1. bis 4. Jahr). Hier wird

allen Ernstes Strawinskys angriffs-lustige Rhythmik, seine grausame Harmonik, der Widerspruch zwischen Gleichtaktigkeit und Synkope, seine Vorliebe für Schlaginstrumente usw. auf kindliche Freude an Anal-Geräuschen zurückgeführt, die auch in seiner Kindheit ein alter Bauer (er brachte „in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als ‚Schmatzen‘ bezeichnen könnte“. Ich zitiere nach der dt. Ausgabe der Erinnerungen, 1937, S. 10) durch Quetschen der Achsel produzierte. Im Concerto in G von Ravel käme ein Posaunen-Glissando vor, das mancher Kapellmeister streichen würde, als „allusion anale“, die „prend une valeur de crue citation“. Als weiteres Beispiel für ein Auftauchen infantiler, dem analen Stadium entstammender Empfindungen wird wieder Strawinsky zitiert, der einmal äußerte, seine Pergolesi-Suite zeige, wie er diesen Meister liebe; er „aße ihn“, und das „habe er gemacht“. (Machen, faire, in der Sprache der Mütter für Defazieren der Kinder.) Im Kapitel „Le Stade phallique“ (das mit 12 Jahren beginnt) wird ausführlich auf Bedeutung der Formen und Verwendung von Musikinstrumenten in sexueller Hinsicht gehandelt. Nun muß grundsätzlich beachtet werden, daß alle diese Zusammenhänge von Sexualität und Musikinstrumenten bei Primitiven keine auf das Individuum bezogene Bedeutung haben, sondern symbolische innerhalb von Fruchtbarkeitsriten, sei es durch Analogiezauber u. a. Die Flöte z. B. ist vielfach phallisch, die Trommel weiblich. Diese Bedeutung ist aber weder eindeutig, noch ist die Geschlechtsbedeutung beibehalten worden. An Stelle der Form z. B. bei der Flöte ist im Laufe der Zeit der Klang symbolisch geworden: die Flöte ist schon lange wohl (von kriegerisch verwendeten Flöten abgesehen) sym-

bolisch als weiblich verwendet. Nichts wäre falscher, als wie es hier unterstellt wird, ausschließlich sexuelle Bedeutung der Formen der Instrumente zu suchen. Die anthropomorphe Deutung und bis heute gebrauchte Bezeichnung der Teile der Streichinstrumente (Bauch, Hals, Kopf, dieser sogar als Menschenkopf geschnitzt) u. a. bringt nichts Sexuelles und hat andere Wurzeln (kultische).

Im Kapitel „Les Guerres Péniques chez Wagner“ (!) wird Wagner als Person und werden seine Dramen psychoanalytisch gedeutet. Auch Wagner ist Mutter-verhaftet, selbst latent homosexuell. Wieder wird die eindeutig widerlegte Vermutung der Vaterschaft Geyers aufgetischt. Der Verf. kennt nicht die viel bessere Analyse von Max Graf („Richard Wagner im Fliegenden Holländer“, Schriften zur angewandten Seelenkunde, hrsg. von S. Freud, 9. Heft, 1911). Die Symbolik der Dramen und ihrer Figuren ist nicht Wagners Werk oder nicht allein sein Werk. Denn die Mythen geben in einer allerdings nicht intellektualisierenden, sondern archaischen Form bereits weit tiefere Deutungen menschlicher Seele, als die Psychoanalyse sie versuchen möchte. Nach dem Verf. ist der Holländer dem Meer verhaftet. Die Natur seines Verbrechens ist klar, er hat, trotz Gott selbst, ein verbotenes Fahrwasser durchschritten: es ist der Koitus mit der Mutter (= Meer). Das ist gewiß an den Haaren herbeigezogen! Die Gleichsetzung Mutter = Meer, die mehrfach im Buche begegnet, ist sprachlich nur im Französischen gegeben. Die anderen romanischen Sprachen haben den (symbolisch gedeuteten) Gleichklang nicht mitgemacht (mater, mare : madre, mare), die nordischen überhaupt, außer dem deutschen nicht gleichlautenden Mutter, Meer, für mare einen anderen Wortstamm (sea). Es lohnt sich nicht, auf alle Kapitel

und Deutungen einzugehen. Am wenigsten überzeugend dürfte die von Bach sein: Die Lutheraner haben durch ihre Trennung von der Kirche ein Schuldbewußtsein gehabt. Das mittelalterliche, kollektive „Über-Ich“ in Bach verlangte von seinem „Ich“ die musikalische Wiedereroberung der christlichen Einheit. Mit der Einheit war den Lutheranern die bildende Kunst verboten, die Kathedrale. Bach bietet den Lutheranern eine klingende Kathedrale an. Einige Anregungen geben dann die mehr ästhetischen Kapitel über Musik und Dichtung. Aber es ist doch verwunderlich, wenn der Verf. die Verwendung der Marseillaise in beiden Kompositionen von Schumann und Wagner als praexistente, psychologisch fundierte Verwandtschaft zwischen Wort und Ton deutet: denn dieses musikalische Zitat zur Schilderung einer Situation lag nicht sehr fern! Die angezogene Analyse der Thematik in „Pelléas et Mélisande“ durch Maurice Emmanuel wird dann noch psychoanalytisch erweitert.

Hans Engel

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder im voraus zu der diesjährigen Mitgliederversammlung einzuladen, die vom Sonnabend, 27., bis Montag, 29. September 1952 in Regensburg stattfinden wird.

Im Programm sind vorgesehen: Sonnabend, 27. September: Stadtführung und geselliges Beisammensein; Sonntag, 28. September (Michaelis): Pontifikalamt im Dom mit Messe, gesungen vom Domchor, Festvortrag von Monsignore Prof. Dr. Higini Anglès, Empfang durch den Herrn Oberbürgermeister, Fahrt nach Kloster Weltenburg, Konzert (oder Oper); Montag, 29. September: Mitgliederversammlung, gemeinsames Mittagessen.

Änderungen vorbehalten. Eine besondere Einladung nebst Anmeldekarte wird zu gegebener Zeit allen Mitgliedern zugehen. Ich bitte schon heute, sich die genannten Tage freizuhalten und zahlreich an der Versammlung teilzunehmen, zu der uns die Stadt Regensburg gastlich eingeladen hat. Blume

Am 13. Februar 1952 verstarb in USA Dr. Alfred Einstein. Seine musikwissenschaftliche Tätigkeit in Deutschland, vor allem als Schriftleiter der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ steht bei der deutschen Musikwissenschaft noch in dankbarer Erinnerung. In Kürze bringt die „Musikforschung“ eine Würdigung des Verstorbenen.

Am 27. Februar 1952 verstarb in Raeren bei Eupen, wo er im Marien-Hospital seit Jahren Unterkunft gefunden hatte, Dr. Paul Moos im Alter von fast 89 Jahren. Die Verdienste des Verstorbenen, der sich besonders mit Fragen der Ästhetik beschäftigt hat, werden in Kürze in dieser Zeitschrift gewürdigt werden.

Am 10. April 1952 verstarb in Hamburg unerwartet Professor Dr. Eugen Bieder, der ehemalige Direktor der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin und Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg.

Am 12. März wurde Rat Johann Hennings, Lübeck, 85 Jahre alt. Am 10. April konnte Professor Dr. h. c. Wilhelm Stahl, Lübeck, seinen 80. Geburtstag begehen. Die „Musikforschung“ spricht den beiden um die Erforschung der Musikgeschichte Lübecks hochverdienten Jubilaren ihre Glückwünsche aus und wünscht ihnen einen gesegneten Lebensabend.

Dr. Richard Petzoldt, Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, Dozent der Staatlichen Hochschule für

Musik und Dramaturg der Städtischen Oper Leipzig, wurde zum Professor am Institut für Musikerziehung der Universität Leipzig ernannt.

Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Ordinarius der Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, hat eine Berufung in gleicher Eigenschaft an die Universität Tübingen angenommen.

Die „Musikforschung“ macht auf zwei goldene Doktor-Jubiläen aufmerksam: Dr. Heinrich Möller, Naumburg (Saale), promovierte am 22. März 1902 in Berlin. Dr. Möller hat durch seine Volksliedforschungen und seine Lehrtätigkeit in Jena sich große Verdienste um die Erforschung des europäischen Liedes erworben.

Prof. Dr. Richard Münich, Weimar, promovierte am 22. Januar 1902 in Berlin. Er hat sich vorwiegend der pädagogischen Arbeit gewidmet, wobei er besonderen Wert auf die musikwissenschaftliche Schulung des pädagogischen Nachwuchses für die höheren Schulen gelegt hat.

Beiden hochverdienten Wissenschaftlern spricht die „Musikforschung“ zu dem seltenen goldenen Doktor-Jubiläum ihre besten Glückwünsche aus.

Dr. Hans Hickmann wurde in Anerkennung seiner Arbeiten und neueren Veröffentlichungen zur Musik des pharaonischen Ägypten zum korrespondierenden Mitglied des Institut d'Égypte ernannt.

Im Hause der Unesco zu Paris tagte unter der Schirmherrschaft des Conseil International de la Musique eine gemischte Kommission der IGMW und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, um den Arbeitsplan für ein neues musikalisches Quellenlexikon aufzustellen. Dieses Quellenlexikon soll ein Inventar der gedruckten und handschriftlichen Musik aller Länder bis 1800 aufstel-

len. Dadurch soll das alte Quellenlexikon von Eitner ersetzt werden. In Zusammenarbeit mit den Musikbibliotheken aller Länder wird ein Generalkatalog aufgestellt werden. Außerdem soll eine Reihe von später zu veröffentlichenden Katalogen genaue Einzelheiten über alle musikalischen Quellen liefern.

Die IGMW war bei dieser Sitzung vertreten durch Prof. Dr. H. Anglès, Rom, Prof. Dr. F. Blume, Kiel, und Prof. Dr. A. Smijers, Utrecht; die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken durch die Herren V. Fédorov, Paris, Dr. H. Halm, München, R. Hill, Washington, A. Hyatt King, London, Prof. Dr. L. Nowak, Wien, Dr. N. Pirrotta, Rom. Außerdem beteiligten sich die Herren L. M. Michon, Leiter der Musikabteilung der Pariser Nationalbibliothek, Dr. Ernst Mohr, Basel, Sekretär der IGMW, sowie mehrere Vertreter der Unesco an den Besprechungen.

Die Berliner Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung trafen sich am 6. Februar 1952 im Institut für Musikforschung Berlin und beschlossen die Bildung einer Berliner Ortsgruppe, die durch musikwissenschaftliche Vorträge und Veranstaltungen sowie durch Zusammenkünfte und Diskussionen die fachliche Arbeit fördern will. Sitz der Berliner Ortsgruppe ist das Institut für Musikforschung Berlin, Bln.-Charlottenburg 5, Schloß, Luisenplatz. Die Berliner Mitglieder treffen sich regelmäßig monatlich (außer im Juli und August). Die Studenten der Seminare und Institute sowie die Angehörigen sonstiger korporativ angeschlossener Verbände, aber auch Gäste haben zu den Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe Zutritt. Mit der Wahrnehmung der Funktionen der Ortsgruppe wurden beauftragt: Dr. Alfred Berner, Prof.

Dr. Hans-Heinz Dräger, Dr. Ursula Lehmann.

In Wien wurde eine Österreichische Chopin-Gesellschaft gegründet. Der Vorstand setzt sich zusammen aus Künstlern und Wissenschaftlern. Die Gesellschaft stellt sich auch wissenschaftliche Aufgaben und beabsichtigt u. a. die Herausgabe eines Chopin-Jahrbuches. Für dieses bittet sie auch um Beiträge von deutschen Musikforschern. Die Anschrift der Gesellschaft lautet: Wien XVIII, Währingerstraße 94.

Am 1. November 1952 wird sich zum 10. Mal der Todestag Hugo Distlers jähren. Es besteht der Plan, ein *Hugo-Distler-Archiv* zu schaffen, in dem alle wesentlichen Erinnerungsstücke zusammengetragen werden sollen. Die Einrichtung und Betreuung des Archivs hat die Witwe des Komponisten übernommen; sie wird dabei von Studienrat Bruno Grusnick, Lübeck, Vizepräsident Dr. Oskar Söhngen, Berlin, und Dr. Erich Thienhaus, Hamburg, unterstützt. Als erstes sollen die Briefe Distlers erfaßt werden. Alle Besitzer von Briefen Distlers werden deshalb gebeten, diese Briefe möglichst im Original, sonst in Abschrift an Frau Waltraut Dister in Marquartstein/Obb., Staudacherstr. 7, zu schicken.

Die Neue Bachgesellschaft begeht ihr diesjähriges Bachfest vom 6. bis 9. Juni in Lübeck. Mit der Durchführung ist Kirchenmusikdirektor Bruno Grusnick beauftragt.

In der Besprechung von W. Kahl über Robert Pitrou, Musiker der Romantik, S. 73 dieses Jahrgangs sind beim Umbruch in der linken Spalte mehrere Zeilen verstellt worden. Es muß dort Z. 16—20 heißen: Man ahnt das wenigstens, wenn man das Original nicht kennt, z. B. bei der Kennzeichnung Schuberts S. 81: „Äußerlich war er ein dicker Junge“.