

INTERNATIONALES
QUELLENLEXIKON
DER MUSIK

Deutsche Ausgabe, im Auftrag der Gemischten Kommission der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken veröffentlicht als Sonderdruck der Zeitschrift „Musikforschung“ von der Gesellschaft für Musikforschung.

Zum Plan eines Internationalen Quellenlexikons der Musik

Etwa ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit Robert Eitner die bewundernswürdige Leistung seines „Biographisch-Bibliographischen Quellenlexikons der Musiker und Musikgelehrten“ in 10 Bänden vorgelegt hat. Das Werk bildet seitdem und noch heute die Grundlage aller Arbeit für den Musikforscher und den Musikbibliothekar. Noch heute ist es das einzige Lexikon der Musik, das die musikalischen Quellen mit ihren Fundorten ausführlich verzeichnet.

Eitners großartiger Leistung geschieht kein Eintrag, wenn man ausspricht, daß ihre Mängel schon früh erkannt wurden, daß die Bemühungen um einen „verbesserten“ oder einen „neuen“ Eitner seit Springer-Schneider-Wolffheims „Miscellanea“ nicht ausgesetzt haben. In den 1920er und 1930er Jahren sind wiederholt Ansätze zu einem grundlegend erneuerten Quellenlexikon unternommen worden. Es stellte sich jedoch heraus, daß, was Eitner noch als Ein-Mann-Arbeit hatte leisten können, nunmehr nur durch eine organisierte Zusammenarbeit der internationalen Musikforschung zu schaffen gewesen wäre. Sie konnte damals nicht erreicht werden.

Der zweite Weltkrieg hat ein neues Quellenlexikon zum unabdingbaren Erfordernis gemacht. Die Quellenkenntnis hat sich seit 50 Jahren ungeheuer vermehrt, die Fundorte haben sich durch Kriegereignisse und Nachkriegsveränderungen weitgehend verschoben. Große Gebiete musikalischer Quellen sind von Eitner nicht erfaßt worden, andere Gebiete lagen noch ganz außer seinem Gesichtskreis. Für den Musikforscher und den Musikbibliothekar ist ein neues Quellenlexikon heute *conditio sine qua non* ihrer Weiterarbeit.

Aus diesen Erwägungen heraus haben die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken sich entschlossen, in gemeinsamer Bemühung die Vorarbeit für ein Internationales Quellenlexikon der Musik auf der Grundlage einer Zusammenarbeit der Musikforscher und Musikbibliothekare aller Länder aufzunehmen. Die beiden Gesellschaften haben zusammen eine Gemischte Kommission gebildet und sie mit der Einleitung und Durchführung der Arbeiten beauftragt. Diese Gemischte Kommission hat auf einer Tagung, die im Januar 1952 in Paris stattgefunden hat, den folgenden Generalplan aufgestellt. Sie hat beschlossen, diesen Plan in englischer, französischer und deutscher Sprache zu veröffentlichen. Die Gesellschaft für Musikforschung hat es als ihre Ehrenpflicht betrachtet, die deutsche Veröffentlichung vorzulegen und mit Hilfe der deutschen, schweizerischen, österreichischen und skandinavischen Gesellschaften und Zeitschriften, die sich zur Verfügung gestellt haben, der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Diesen Gesellschaften und Zeitschriften sei hierdurch der Dank der Gesellschaft für Musikforschung und der Gemischten Kommission ausgesprochen.

Die folgende Veröffentlichung dient dem Zweck, einen möglichst großen Kreis von Fachkollegen, Musikwissenschaftlern, Musikbibliothekaren, von Behörden und wissenschaftlichen Institutionen sowie sonstigen Interessenten mit dem auf weite Sicht geplanten Unternehmen bekannt zu machen.

Der Plan bedeutet eine Art Umrißzeichnung, deren einzelne Teile durch die mitarbeitenden Länder und die in ihnen mitarbeitenden wissenschaftlichen Gremien zunächst nach bestem Können und Vermögen ausgefüllt werden sollen. D. h., er verpflichtet nicht von vornherein dazu, Arbeiten in Angriff zu nehmen, die vielleicht im Augenblick die materielle oder wissenschaftliche Leistungsfähigkeit dieser Länder übersteigen. Die Bibliotheken der mitarbeitenden Länder werden zunächst nur gebeten, diejenigen Bestände zu verzeichnen und an das zu errichtende Generalsekretariat zu melden, die sie bearbeiten können, diese Gebiete allerdings vollständig zu erfassen. Der Plan ist ferner nicht als definitive Festlegung aufzufassen, sondern läßt in der Behandlung der Einzelheiten noch viel Spielraum für Abänderungen. Die Gemischte Kommission war sich bei seiner Aufstellung bewußt, daß die Verzeichnung eines so ungeheuren, über die ganze Welt verstreuten Quellenmaterials in den Einzelheiten einer Erfahrung bedarf, die erst im Laufe der Sammeltätigkeit aller Länder gewonnen werden kann.

Mit dieser Veröffentlichung wendet sich die Gemischte Kommission an alle Fach- und Interessentenkreise in der Hoffnung, daß sich alle Länder diesem dringend erforderlichen Unternehmen anschließen, daß die Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare aller Länder die Gemischte Kommission mit Rat und Tat unterstützen und daß die für die Wissenschaftspflege in allen Ländern verantwortlichen Behörden, Körperschaften und Institutionen dem Internationalen Quellenlexikon der Musik ihre Unterstützung angedeihen lassen werden.

Der Vorsitzende der Gemischten Kommission
Friedrich Blume

I. ALLGEMEINER WISSENSCHAFTLICHER PLAN

Die Notwendigkeit, einen allgemeinen wissenschaftlichen Plan für das Quellenlexikon festzulegen, liegt auf der Hand. Da aber die Vorbereitungsarbeiten zu diesem Lexikon sehr langwierig sind, kann im Augenblick keinerlei Entscheidung über die Veröffentlichung selbst, noch weniger über die Reihenfolge des Erscheinens seiner Bände getroffen werden. Die letztere wird von dem Tempo abhängen, in welchem innerhalb jeder der vorgesehenen Reihen alle Vorbereitungsarbeiten vollendet, alle Bibliotheken durchgearbeitet, alle Unterlagen gesammelt werden. Bis dahin wird sich das Quellenlexikon in Form eines internationalen Sammelkatalogs der musikalischen Quellen auf Zetteln darstellen. Es wird umfassen:

1. Ein allgemeines alphabetisches Verzeichnis nach Autornamen;
2. Drei Sonderverzeichnisse:
 - a) Sammelhandschriften,
 - b) Sammeldrucke,
 - c) Schriften über Musik.

Diese vier Reihen werden den wesentlichen Kern des Quellenlexikons bilden. Zwei Ergänzungsverzeichnisse können daneben vorgesehen werden. Das eine soll die Textbücher, das andere die musikalischen Periodika umfassen.

1. *Allgemeines alphabetisches Verzeichnis nach Autornamen.*

Das Verzeichnis wird alle Verfasser (Komponisten, Theoretiker, Historiker, Ästhetiker) umfassen, deren Werke vor 1800 geschrieben oder veröffentlicht worden sind. Verfasser, von denen nur einige Werke aus dem 18. Jahrhundert stammen, deren Hauptschaffen jedoch dem 19. Jahrhundert angehört, werden nicht aufgeführt. Dagegen werden alle Werke eines Verfassers aus dem 18. Jahrhundert genannt, auch wenn einige von ihnen erst im 19. Jahrhundert geschrieben oder veröffentlicht worden sind. Das Verzeichnis wird ebenso die Handschriften (Autographen oder als wissenschaftlich wertvoll anerkannte Abschriften) wie gedruckte oder gestochene Werke der in Frage kommenden Autoren enthalten.

Biographische Notizen werden nicht aufgenommen. Das Verzeichnis wird sich mit Namen, Vornamen und den Grenzdaten des Lebens begnügen. Bei Gleichnamigkeit werden die gebräuchlichen ergänzenden Angaben verwandt (Titel, Ämter, Herkunft usw.).

Weist ein Verfasser ein beträchtliches Schaffen auf, so werden seine Werke methodisch geordnet, innerhalb einer jeden methodischen Rubrik in chronologischer Reihenfolge (Kompositionsdaten oder Daten der ersten, erhaltenen Ausgabe). Neuauflagen nach 1800 werden nicht angegeben; die früheren Auflagen werden im Anschluß an die erste Ausgabe genannt. Nicht datierbare Werke werden am Schluß der methodischen Rubrik aufgeführt, zu der sie gehören, und alphabetisch nach Titeln

geordnet. Eine allgemeine alphabetische Aufzählung der Werktitel eines Verfassers (mit Verweis auf die betreffenden Rubriken und Ordnungszahlen) kann der vorgesehenen methodischen Einteilung vorausgeschickt werden.

Für einen Autor mit beschränktem Schaffen wird chronologische Reihenfolge der Werke angewandt. Nicht datierbare Werke werden, alphabetisch geordnet, an den Schluß der chronologischen Aufzählung gestellt. Werke, die ausführlich in den Sonderverzeichnissen erscheinen, werden nur in Form einfacher Verweise auf die entsprechenden Bände dieser Verzeichnisse erwähnt.

Für die Wahl der Methoden bei der Anlage der Zettelunterlagen wird den einzelnen Bibliotheken, die sich an der Arbeit für das Quellenlexikon beteiligen, eine gewisse Freiheit gelassen werden müssen. Es wird Aufgabe des Zentralsekretariats sein, diese Methoden in Einklang zu bringen und die unvollständigen Zettelunterlagen entweder selbst zu vervollständigen oder durch die entsprechenden Bibliotheken vervollständigen zu lassen. Das Zentralsekretariat wird sich dabei von folgenden Grundsätzen leiten lassen:

Was die endgültige Fassung betrifft, wird die Übertragung der Werktitel sehr genau, aber kurz sein. Der bibliographische Nachweis wird Erscheinungsort, Verleger und Datum in arabischen Ziffern enthalten. Rekonstruierte Titel (oder Titelteile) und Nachweise (oder Nachweisteile) werden in eckige Klammern gesetzt. Bei Handschriften wird nach Möglichkeit Ort und unter allen Umständen das Datum angegeben (im Manuskript erwähntes oder sonst annäherndes Datum; fehlt dieses, das Jahrhundert). Werden Sammlungen oder Zyklen von Werken eines Autors genannt, so werden Sonderausgaben daraus erwähnt.

Um jeden möglichen Irrtum unbedingt zu vermeiden, müssen die Zettelunterlagen, die der Aufstellung des betreffenden Verzeichnisses für das Quellenlexikon dienen sollen, viel ausführlicher und genauer abgefaßt werden als die endgültigen Fassungen. Außer Namen und allen Vornamen des Verfassers werden diese Unterlagen den vollständigen Werktitel enthalten mit allen notwendigen Zusätzen (opus, Tonart, instrumentale Besetzung usw.). Dieser Titel soll vorzugsweise von der Titelseite des betreffenden Werks entnommen werden, wenn nicht der Einbandtitel oder der laufende Kolumnentitel vollständiger sind; in diesem Falle wird einer der letzteren genommen, wobei in jedem Falle die Stelle, von der der Titel entnommen ist, in einer Anmerkung genannt wird. Die bibliographischen Nachweise werden die üblichen sein. Kollationen werden nicht angegeben, falls nicht Verwechslungen möglich sind. Ergänzende Bemerkungen können, falls notwendig, dem Titel und dem bibliographischen Nachweis beigegeben werden. Die musikalischen Handschriften werden nach den Regeln des Département de la musique der Bibliothèque nationale Paris oder nach den zukünftigen internationalen Richtlinien für Katalogisierung von Musik behandelt. Sammlungen und Zyklen von Werken werden mit genauesten Inhaltsangaben versehen.

Hinter ein jedes verzeichnetes Werk (mit Ausnahme solcher, die ausführlich in einem der Sonderverzeichnisse aufgeführt sind) werden die Sigel der Bibliotheken gesetzt, die das Werk besitzen. Die Sigel werden alphabetisch geordnet. Für die Zusammensetzung der Sigel werden folgende noch nicht definitive Vorschläge zur Erörterung gestellt. Der oder die ersten Buchstaben des Sigels (fette Majuskeln) bezeichnen das Land, in welchem die Bibliothek sich befindet: A = Österreich, Au = Australien, B = England, BE = Belgien, D = Deutschland, F = Frankreich, FI = Finnland, usw. Es folgen die Sigel der Stadt (einfache Majuskeln) und der Bibliotheken selbst (Minuskel). Die Liste der Sigel und Bibliotheken wird am Anfang jedes Bandes des

Quellenlexikons abgedruckt. Zur Zeit der Veröffentlichung des Quellenlexikons werden die nationalen Kommissionen entscheiden, ob alle Bibliotheken eines Landes, die ein Werk besitzen, genannt werden müssen, oder ob nur die Hauptbibliotheken erwähnt werden sollen, während die anderen mehr summarisch angegeben werden. Es scheint nützlich, schon jetzt eine Gruppe von Ergänzungen zu dem allgemeinen alphabetischen Verzeichnis nach Verfassernamen vorzusehen; diese Gruppe sollte alle nicht identifizierten Anonyma umfassen, die man chronologisch und alphabetisch ordnen und denen man die musikalischen Incipits hinzufügen müßte.

2a. Sonderverzeichnis Sammelhandschriften

Das Verzeichnis wird alle Sammelhandschriften umfassen, die man als vor 1800 geschrieben ansehen kann.

Es wird folgende Kategorien enthalten:

Antike, byzantinische, orientalische und fernöstliche Musik.

Einstimmige Musik des Mittelalters: kirchlich und weltlich (mit und ohne Text).

Mehrstimmige Musik des Mittelalters (vokal und instrumental).

Mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (vokal und instrumental).

Ein- oder mehrstimmige Vokalmusik mit und ohne Begleitung und solistische oder für Ensembles bestimmte Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Antike, byzantinische, orientalische und fernöstliche Musik.

Die Bändeinteilung und Bandzahl dieser Kategorie werden festzulegen sein, wenn alle Unterlagen gesammelt sind. Die Gemischte Kommission wird Gremien von Spezialforschern beauftragen, für jede Gruppe der betreffenden Sammelhandschriften die Liste der Bibliotheken aufzustellen, die solche Handschriften besitzen oder besitzen könnten. Diese Spezialforscher sollen auch die geeigneten Regeln für die Katalogisierung aufstellen. Im Gegensatz zum allgemeinen alphabetischen Verzeichnis werden für diese Sonderverzeichnisse keine vorbereitenden Zettelunterlagen angefertigt, da die Zettel endgültig so abgefaßt werden, wie sie im betreffenden Bande des Verzeichnisses abgedruckt werden sollen. Schließlich sollen die Spezialforscher die Veröffentlichung dieser Bände selbst leiten. Die Durchsicht der Handschriften wird der Quellenlexikon-Kommission eines jeden Landes übertragen; sie wird sich den von den Spezialforscher-Gruppen aufgestellten Richtlinien anpassen.

Einstimmige Musik des Mittelalters.

Die Gemischte Kommission wird zwei Spezialistengruppen beauftragen, die genauen formalen und chronologischen Grenzen der beiden Spezialverzeichnisse (kirchliche und weltliche Musik) festzulegen, die Regeln für die Anordnung und Katalogisierung aufzustellen und die Veröffentlichung der betreffenden Bände zu leiten. Die Durchsicht der Handschriften wird der Quellenlexikon-Kommission eines jeden Landes übertragen; sie wird die aufgestellten Regeln anwenden.

Mehrstimmige Musik des Mittelalters. Mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Vokal- und Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Zu diesen drei Kategorien wird die Gemischte Kommission selber die geeigneten Richtlinien für die Anordnung und Katalogisierung aufstellen, die Bände einteilen und ihre Zahl bestimmen. Für die beiden ersten wird eine methodische Anordnung in drei Gruppen vorgeschlagen: Kirchenmusik, Weltliche Musik, Tabulaturen, mit chronologischen und alphabetischen Unterteilungen nach Titeln, die in der Rangordnung: Original, später hinzugefügt, vom Redaktor eingesetzt, angewandt werden sollen. Dem Titel der Handschrift wird eine ausführliche Beschreibung beigegeben mit Angabe der Herkunft und der Daten, eine vollständige Inhaltsangabe und, als Fußnote, die betreffenden bibliographischen Angaben (Ausgaben, Studien über die Handschrift usw.). Es sind vier Reihen von Registern vorgesehen: alphabetisch nach Autorennamen, alphabetisch nach Titeln und Textanfängen; geographisch (Land, Stadt, Bibliothek, Signatur); nach den gebräuchlichen Sigeln der Handschriften. Die nicht identifizierten anonymen Werke werden bei der Inhaltsangabe mit ihren musikalischen Incipits angegeben. Die dritte Kategorie könnte methodisch geordnet werden, innerhalb jeder methodischen Teilgruppe mit chronologischer Reihenfolge. Die gemischten Handschriften treten an mehreren Stellen zugleich auf. Die Titel können, obwohl streng genau, abgekürzt oder vollständig sein, je nach Einzelfall. Die Beschreibungen werden kurz sein und Herkunftsort sowie Daten der Handschrift angeben. Die Inhaltsangaben werden stets vollständig sein, jedoch werden keinerlei bibliographische Angaben über die Handschrift gegeben. Es werden nur zwei Register aufgestellt: allgemein alphabetisch nach Verfassernamen, alphabetisch nach Titeln und Textanfängen. Nicht identifizierte anonyme Werke erhalten stets bei der Inhaltsangabe ihre musikalischen Incipits.

2b. Sonderverzeichnis Sammeldrucke

Das Verzeichnis wird alle einstimmigen oder mehrstimmigen Sammeldrucke enthalten, deren erster Band vor 1800 erschienen ist. Wenn eine Reihe von Sammeldrucken im 18. Jahrhundert begonnen und bis ins 19. Jahrhundert hinein erschienen ist, wird die ganze Reihe aufgenommen.

Das Verzeichnis wird sich aus folgenden Kategorien zusammensetzen:

Sammeldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts

Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts

Sammeldrucke mit liturgischen und geistlichen Gesängen des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Sammeldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts

Diese Sammlungen werden chronologisch geordnet. Wiederauflagen werden bei dem Datum ihres Erscheinens eingeordnet, mit allen notwendigen Verweisen; vorläufige Zettelunterlagen werden nicht abgefaßt. Die Zettel werden endgültig für den Druck nach den Richtlinien für musikalische Inkunabeln hergestellt. Die Inhaltsangaben werden vollständig sein, jedoch wird keinerlei bibliographische Angabe in Fußnoten gemacht. Vier Register sind vorgesehen: alphabetisch nach Verfassernamen und

wissenschaftlichen Herausgebern der Drucke, alphabetisch nach Titeln und Textanfängen, alphabetisch nach Druckernamen, geographisch nach Druckern, diese nach Städten geordnet. Die nicht identifizierten anonymen Werke werden bei der Inhaltsangabe mit ihren musikalischen Incipits angegeben.

Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts

Wenn die Unterlagen gesammelt sind, wird sich entscheiden lassen, ob diese Kategorie ebenfalls chronologisch geordnet werden wird, oder ob eine methodische Anordnung vorzuziehen ist. Die Titel werden genau, aber kurz, mit den unerläßlichen Hinzufügungen angegeben. Für die bibliographische Nachweise und Vergleiche wird man die für die Katalogisierung moderner Partituren gebräuchlichen Regeln anwenden. Die Inhaltsangaben werden vollständig sein, jedoch wird zur Beschreibung des Werks keinerlei bibliographische Bemerkung hinzugefügt. Die nicht identifizierten anonymen Werke erscheinen bei der Inhaltsangabe mit ihren musikalischen Incipits. Drei Register sind vorgesehen: alphabetisch nach Verfassernamen, alphabetisch nach Verlegern, alphabetisch nach Titeln und Textanfängen.

Sammeldrucke mit liturgischen und geistlichen Gesängen des 15. bis 16. Jahrhunderts

Die gemischte Kommission wird eine Gruppe von Spezialforschern beauftragen, die Werke zu bestimmen, die in diese Kategorie aufgenommen werden sollen, über die Anordnung in Gruppen und, innerhalb dieser, über die geeigneten Regeln für die Katalogisierung, die Notwendigkeit von Inhaltsangaben und von Registern zu entscheiden.

2c. Sonderverzeichnis Schriften über Musik

Das Verzeichnis wird die vor 1800 geschriebenen oder veröffentlichten Werke enthalten.

Es gliedert sich in:

- Handschriften und Drucke der Antike, des Orients und des Fernen Ostens
- Handschriften und Drucke des Mittelalters und der Renaissance
- Handschriften und Drucke des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Gemischte Kommission wird Spezialforschern die Einteilung und Darstellung der Dokumente der ersten Kategorie übertragen. Die beiden anderen Kategorien werden in drei Reihen eingeteilt werden, von denen die erste die Verfasser, die zweite die Anonymi, die dritte die Sammlungen umfassen werden. Für diese beiden Kategorien werden die gebräuchlichen Regeln für die Katalogisierung von gewöhnlichen Handschriften und Drucken angewandt. Unerläßliche Ergänzungsregister sollen vorgesehen werden.

* * *

Was die *Textbücher* betrifft, so werden in das Internationale Quellenlexikon der Musik nur solche Textbücher aufgenommen, die ausdrücklich für eine Aufführung bestimmt sind und eine deutliche bibliographische Einheit bilden. Diese Textbücher werden alphabetisch nach den Namen der Textbuchverfasser und der Komponisten der Texte geordnet.

Das letzte vorgesehene Verzeichnis, das der musikalischen *Periodika*, wird nur die eigentlichen musikalischen Periodika enthalten. Diese werden alphabetisch nach Titeln geordnet; verschiedene Register werden die Ordnung ergänzen.

Da es unmöglich ist, den am Quellenlexikon mitarbeitenden Bibliothekaren eine einzige Sprache für die ihnen zufallende Abfassung der Angaben, Bemerkungen und Beschreibungen vorzuschreiben, wird das Zentralsekretariat versuchen, diese Angaben aufeinander abzustimmen; dieses wird feststellen, ob sich endgültig der Gebrauch einer einzigen Sprache empfiehlt, und die international von Musikgelehrten und Musikbibliotheken angenommene Liste der Sigel und Abkürzungen bestimmen.

II. TECHNISCHER PLAN

1. International
2. National

1. *Internationaler technischer Plan*

Die gemischte Kommission wird sich bemühen, ein Zentralsekretariat einzurichten. Dieses wird die Aufgabe haben, den Mitarbeitern des Quellenlexikons alle (verwaltungsmäßigen und technischen) Auskünfte zu erteilen, die diese brauchen, und die Unterlagen zu erfassen, die die Mitarbeiter einsenden werden. Diese Unterlagen werden auf Zettel im internationalen Format übertragen und bilden einen zentralen Zettelkatalog. Solange das Quellenlexikon nicht im Druck erscheint, wird dieser internationale Katalog den Bibliotheken und Forschern zur Verfügung stehen, die Mikrofilme oder Photokopien von den Zetteln oder auch sonstige Auskünfte erhalten können.

2. *Nationale technische Planungen*

Die Arbeit der Durchsicht soll in den sechs Bibliotheken (aus sechs Ländern) begonnen werden, die in der Quellenlexikon-Kommission der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken vertreten sind (Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Österreich, USA.). Die nationalen Delegierten werden sich bemühen, die Arbeit und die Arbeitsgruppen in ihren Ländern in der ihnen am günstigsten scheinenden Form und je nach Umständen mit Hilfe eines nationalen Beirats zu organisieren.

Es wäre vorteilhaft, wenn außer dem internationalen, vom Sekretariat des Quellenlexikons zu schaffenden Zentralkatalog die sechs Bibliotheken für sich mit Hilfe des Zettelaustausches sechs zentrale Zettelkataloge so schnell wie möglich aufstellen könnten, die Bibliotheken und Forschern zur Verfügung stünden.

An die übrigen Länder wird die Gemischte Kommission unmittelbar die offizielle Bitte richten, sich den oben genannten sechs Ländern anzuschließen. Die Kommission wird diese Länder bitten, so schnell wie möglich jeweils ein nationales Comité für das Quellenlexikon an der bedeutendsten Musikbibliothek oder -sammlung unter Mitarbeit der Musikforscher des Landes zu bilden und eine nationale Arbeitsgruppe zu schaffen. Sollte es einem Lande materiell unmöglich sein, das zu tun, so wird die Gemischte Kommission ihm vorschlagen, abzuwarten, bis die Arbeit in den oben ge-

nannten sechs Ländern beendet ist und man eine Kopie der gesamten Zettel zur Verfügung stellen kann. Zu diesem Zeitpunkt wird sich das betreffende Land entscheiden, ob es möglich ist, ein nationales Comité für das Quellenlexikon und eine nationale Arbeitsgruppe zu bilden.

Unter allen Umständen aber werden all diese nationalen Comités und Arbeitsgruppen in enger Verbindung mit der Gemischten Kommission ebenso wie mit der Quellenlexikon-Kommission der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken arbeiten.

III. FINANZPLAN

1. International
2. National

1. Internationaler Finanzplan

Die Finanzierung des Zentralsekretariats wie der Bedürfnisse der Gemischten Kommission selber (Sitzungen, Schriftwechsel, Sekretariat usw.) wird Aufgabe der letzteren sein. Auf ihre Bitte werden sich die beiden Gesellschaften (IGMW, AIBM) bemühen, nach Beratung getrennt oder gemeinsam auf dem Wege von Subventionen, Stiftungen oder Schenkungen die notwendigen Mittel zu erhalten. Die Mittel werden der Gemischten Kommission zur Verfügung gestellt, die selbständig über ihre Verwendung entscheidet.

2. Nationale Finanzierungspläne

Ganz allgemein ist die Finanzierung der Arbeit am Quellenlexikon in den einzelnen Ländern Sache der nationalen Körperschaften. Die nationalen Arbeitsgruppen oder Beiräte werden selbst über die einzuschlagenden Schritte entscheiden, durch die sie nationale Subvention erhalten können. Die Gemischte Kommission wie auch die Präsidenten der beiden Gesellschaften (IGMW, AIBM) stehen dabei den nationalen Comités auf Wunsch zur Verfügung, um ihnen bei allen ihren Schritten zu helfen. Nötigenfalls wird ihnen diese Hilfe auch von den zuständigen Organen der UNESCO zuteil.

IV. GEMISCHTE KOMMISSION

Diese Kommission wird die wissenschaftliche, technische und finanzielle Oberleitung des Quellenlexikons ausüben. Sie wird aus sechs Mitgliedern bestehen: drei werden vom Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW) bestimmt, drei vom Exekutivkomité der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (AIBM). Unter den letzteren wird ein ständiges Mitglied sein, die beiden anderen werden wechseln.

Die Kommission selbst wird einen Präsidenten und einen Schriftführer bestimmen. Aufgabe der Kommission wird es sein, so schnell wie möglich das Zentralsekretariat des Quellenlexikons entsprechend dem wissenschaftlichen, technischen und finanziellen Plan in Tätigkeit treten zu lassen.

Das Sekretariat wird in Paris, an der Bibliothèque nationale, seinen Sitz haben und zu Anfang von einem halbtägig beschäftigten technischen Assistenten gebildet wer-

den. Nach Maßgabe der Bedürfnisse wird dieser Assistent ganztätig arbeiten und Hilfskräfte hinzuziehen. Im weiteren Anwachsen dieser Bedürfnisse wird es notwendig sein, die Leitung des Zentralsekretariats einem erfahrenen Musikbibliographen zu übertragen. Die Gemischte Kommission wird sich unmittelbar mit den nationalen Comités für das Quellenlexikon in Verbindung setzen, soweit diese schon gebildet sind, oder die Bildung solcher Comités anregen, soweit diese noch nicht bestehen. Ihre Aufgabe wird es sein, mit allen Mitteln die Bildung und die Arbeit der nationalen Comités zu unterstützen.

Die Gemischte Kommission soll schließlich einen möglichst genauen Haushaltsplan für ihre eigenen Verwaltungsbedürfnisse aufstellen. Dieser Haushaltsplan soll auf der Grundlage aller etwaigen Subventionsanträge aufgestellt werden, die die Kommission selber oder die beiden Gesellschaften (IGMW, AIBM) gemeinsam an Organisationen richten werden, die in der Lage sind, die Aufgabe des Quellenlexikons in irgendeiner Form zu fördern.

Die Anschrift der Gemischten Kommission lautet: Commission Mixte du Répertoire International des Sources Musicales, Bibliothèque du Conservatoire, 14 rue de Madrid, Paris VIIIe.

ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES DOUBLE

Ein Beitrag zur Geschichte der Variation

VON MARGARETE REIMANN

Die Bezeichnung Double für die französische Variation des Barock scheint der Choreographie entlehnt zu sein. Fast alle Tänze des 15. und 16. Jh., Basse danse- und Branletypen, Pavannen, Couranten, Gavotten, vornehmlich die ernsten, gravitätischen Tänze, kennen einen „Pas simple“ neben einem „Pas double“, dem der doppelte Zeitwert des Simple zukommt¹. Zur Ausführung dieses Pas double in Pavannen gibt nun Arbeau eine für unsere Untersuchung wesentliche Erläuterung²: „Car en lieu que le dict double ne seroit que de quatre mesures notées par quatre semibrèves, ils en font huit minimes blanches, ou seize minimes noires et consequemment font plusieurs assiettes de pieds, passages et fleurets lesquels retumbent en mesme cadence et sont de mesme duration de temps, et tels découpelements et mouvements de pieds legierement faits, modèrent la gravité de la pavane, ioint qu'aprez la pavane, on dance costumierement la gaillarde qui est legiere . . .“. Und er fährt kurz danach fort: „Et quelquefois ils anticipent leurs passages sur le deuxième simple . . .“. Auf den musikalischen Vorgang übertragen, ist das nichts anderes, als was das 16. und 17. Jh. als Diminution bezeichnen. Für die Vermutung, daß die Bezeichnung Double als Synonym für Variation hierher genommen wurde, sprechen viele Anzeichen: einmal der große Anteil, den eben die Instrumentaltänze an der Variation haben, dann, daß es in der Frühzeit gerade Pavannen sind, die vornehmlich mit Doubles ausgestattet werden³, und schließlich, daß sich die Bezeichnung im In- wie Ausland am längsten für die Tanzvariation hielt. Rameau schreibt noch 1706 in seinen „Pièces de clavecin“ Doubles nur zu den mit Tanzbezeichnung versehenen Stücken, und Biber⁴ unterscheidet genau zwischen „Double“ für Tanzvariation und „Variatio“ für Liedvariationen (allerdings auch für Passacaglien und Chaconnen), ohne daß ein Unterschied in der Behandlung der Variation zu erkennen wäre. Bach handelt ebenso. Bei Suiten⁵ schreibt er „Doubles“, bei Arias ist da-

¹ Vgl. Th. Arbeau, *Orchésographie*, 1588, S. 33 ff.

C. Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, 1933, S. 204, 210.

F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite*, Lpzg. 1925, S. 42 ff.

² a. a. O. S. 33.

³ Wie weit Binnendoublierungen tatsächlich auf die Pas doubles fallen, wäre zu untersuchen. Arbeaus Beispiel der Basse danse „Jouissance vous donneray“ (s. 34) zeigt auf die Pas doubles fast durchweg reichere Bewegung.

⁴ Violinsonaten von 1681, DTÖ V, 2.

⁵ Vgl. die englischen Suiten.

gegen die Rede von „Veränderungen“⁶, „Variationen“⁷ oder er spricht von „Aria variata“⁸. Die Bezeichnung „Simple“ für das unverzierte Thema ergäbe sich logisch daraus, daß Arbeau diese reicheren Zierfiguren gelegentlich schon beim voraufgehenden zweiten Simple beginnen läßt, so daß ein reiner und ein verzierter Simple nebeneinander zu stehen kommen, sie kann aber auch dem einfachen Wortsinn nach entstanden sein. Praetorius z. B. nennt in „Polyhymnia caduceatrix“⁹ den unverzierten Gesang „simplex cantus“ und spricht von unverzierten Noten als „simplices notas“. Zu welchem Zeitpunkt diese Übernahme stattgehabt hat — der Tanzgebrauch ist natürlich älter als 1588 —, wird kaum festzustellen sein. Die frühe Bezeichnung für die französische Variation ist jedenfalls — soweit die Stücke überhaupt Bezeichnungen tragen, was höchst selten ist — weniger Double als Diminution, was auch für Deutschland gilt. Diese Bezeichnung ist zweifellos der Theorie der Mensuralnotation entliehen. So heißt es z. B. bei Morley^{9a} gelegentlich der Erläuterung der Moduszeichen: „Diminution is a certain lessening or decreasing of the essential value of the notes and rests . . .“. Dieser Sinn ließ sich ohne weiteres auf die Variation dieser Zeit übertragen. Der Name hält sich noch lange, nachdem sich Double allgemein, besonders auch in Deutschland, durchgesetzt hat, bis schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. beide der Bezeichnung Variation weichen. So verweisen alle Lexika des 17. und 18. Jh.¹⁰ unter Double auf Variation, zu der sie auch Passacaglien, Folias und Channonen rechnen, und besprechen beide identisch mit Diminution oder der Zufügung von Agréments, Broderies, Koloraturen¹¹, und die theoretischen und praktischen Musiklehren vokaler wie instrumentaler Natur¹² verhalten sich ebenso. Praetorius¹³ kennt überhaupt nur die Bezeichnung „Diminutio“, die er mit Koloratur und Verzierung gleichsetzt, und in der Terpsichore¹⁴ bringt er zum Beschluß der Gagliarden „Reprinsen“, die er nach französischem Muster „coloriert“ und „diminuiert“. Bei Mersenne¹⁵ ist es nicht anders. Wo er auf Variationen zu sprechen kommt¹⁶, ist die Rede von „diminution“ oder „embellissement“. Dem entspricht noch fast wörtlich Mattheson¹⁷ 1739, wenn er Double mit „Diminutiones

⁶ Vgl. die Goldbergvariationen.

⁷ Air c im Notenbüchlein für Anna Magdalena.

⁸ „ . . . alla maniera italiana“, GA, Jg. 36. Händels Grobschmiedvariationen werden allerdings in früheren Ausgaben mit der Bezeichnung Double überliefert.

⁹ GA XVII, 1, Ordinantz, S. XIII, 1619.

^{9a} Th. Morley, A plain and easy introduction to practical music, London 1597, NA v. R. A. Harman, London 1952, S. 43.

¹⁰ Brossard, 1702, Walther und das kurzgefaßte musikal. Lexikon, Chemnitz, ohne Autor, 1732, Rousseau, 1767.

¹¹ Vgl. bei allen Genannten die Artikel Double, Diminutio, Variatio, Coloratur.

¹² Für die Violindoubles vgl. besonders Marc Pincherle, Les violinistes, Paris 1922.

¹³ Syntagma musicum III, 1619, Neudr. v. Bernouilly 1916.

¹⁴ GA, Bd. 15, 1612.

¹⁵ Harmonie universelle, 1634.

¹⁶ Im Traité des instruments, S. 188 gelegentlich des oft zitierten Beispiels von H. le Jeune; im 5. Buch gelegentlich le Baillys, S. 325 gelegentlich Mouliniés usf.

¹⁷ Im Vollkommenen Kapellmeister.

notarum“ gleichsetzt¹⁸ (er übersetzt übrigens Double wörtlich wie Walther¹⁹ mit „Verdoppelung“) und diese als Verzierungen erklärt²⁰, die er wiederum mit „Decorations“ gleichsetzt²¹. Das ist auch der Brauch der Praxis. Die frühesten bezeichneten französischen Variationen, die bis jetzt bekannt sind, sind Tänze des 1er und Tiers livre de guitterre²², denen Fassungen, die mit „plus diminué“ bezeichnet sind, folgen, und in den französischen Airsammlungen ist bis tief ins 17. Jh. neben der Bezeichnung Double die Rede von „couplet en diminution“²³. Einige Theoretiker versuchen indes eine Begriffsklärung herbeizuführen. So möchte Loulié²⁴ den Begriff Diminution in der reinen Wortbedeutung gefaßt wissen als „plusieurs notes mesurées mises pour une seule“, dagegen Double als die Zierfiguren, die sich zwischen die Intervalle der Melodie einschieben, wofür er 7 Beispiele gibt, wie:



„Ces passages s'appellent communément Doubles“.

Das scheint sich auf eine Klärung zwischen zugefügter Improvisation (= Double) und aufgezeichneter Variation (= Diminution) zu beziehen, die Rousseau später seinerseits herbeizuführen bestrebt ist, wenn er die „Broderies“ für fakultativ, die Doubles für obligatorisch erklärt²⁵. Daß bei beiden die Bezeichnungen sich widersprechen (Rousseau nennt Double, was Loulié Passage nannte), liegt nicht nur am Zeitunterschied. Die Bezeichnungen sind in diesen Zeiten nie sehr korrekt. Daß die Bezeichnung „Double“ aber spätestens Mitte des 16. Jh. neben „Diminutio“ existiert haben muß, beweist das Tiers livre de guitterre, das im Titel, nach der Aufzählung der Tänze vermerkt: „Tant doubles que simples“ (das 1er livre setzt sie mit „Tant simples qu'autres“ voraus). Das Ms. 40032 der Berliner Ö. Wi. Bibl.,²⁶ das um 1620 anzusetzen ist und sie verwendet, beweist, daß zu diesem Zeitpunkt die Bezeichnung also schon im Ausland bekannt ist.

Diese Untersuchungen lehren uns die leider vielfältige Bedeutung der Benennung. Das Double bezeichnet einmal jegliche improvisatorische wie aufgezeichnete Zufügung innerhalb des musikalischen Textes, ist also identisch mit der gesamten so höchst komplizierten und ständig

¹⁸ § 128.

¹⁹ a. a. O.

²⁰ § 116.

²¹ § 41.

²² Le Roy et Ballard 1551 und 1552; auf das letzte wies mich freundlicherweise V. Fédorov.
²³ Als ein Beispiel unter vielen J. de la Barre, *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, Ballard, Paris 1669.

²⁴ *Eléments ou principes de musique*, Paris 1696, S. 75.

²⁵ a. a. O.

²⁶ Vgl. H. Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Lpzg. 1926, S. 35.

wechselnden Verzierungspraxis (Mattheson spricht von der „Vergänglichkeit dieser Manieren, die sich fast jährlich ändern“ (!)²⁷, zum andern ist es einfach die französische Bezeichnung für Variation schlechthin und als solche identisch mit „diferencia“ (Spanien), „division“ (England), „partita“ (Italien). Diese Doppelbedeutung, die die Entwicklungsgeschichte des Double so schwer übersehbar macht, zeigt sich noch in Couperins Ordres, wo neben Doubles Variationen mit „Ornements“ oder „plus ornés“ bezeichnet sind²⁸, und in Suiten Bachs, der „Agréments“ zu Sarabanden neben Doubles zu anderen Sätzen schreibt²⁹. In solchen Stücken besteht die Variation aus reiner Einschubung von Zieraten zwischen die Melodietöne, ohne daß die Melodie im geringsten selbst variiert würde. Es ist genau das, was Loulié „Passages“ nennt. (Das Verhältnis von „glosa“ und „diferencia“ in Spanien ist ähnlich, wie noch zu zeigen ist.) — Die Identität von Double und Variation muß ihrerseits nachdrücklich betont werden, da das Double in vielen Darstellungen³⁰ als Spezialfall der Variation behandelt wird, der es keinesfalls ist. Es wird zu einem Spezialfall nur insofern, als die französische Art zu variieren eine andere ist als die spanische oder englische und italienische, nämlich ein mehr oder minder reines Diminuieren, das eng am Geländer der Melodie entlangläuft, die Hauptmelodietöne möglichst auf dieselben Taktzeiten bringt, die nur mit größerer Bewegung gefüllt werden, und die Harmonie samt Baß und Mittelstimmen fast unberührt läßt. Das Beispiel, das Mersenne³¹ an Hand der fünfstimmigen Fantaisie von le Jeune bringt, ist charakteristisch für das ganze Jh. Die seltener vorkommenden Diminutionen der Baßstimmen und die eben besprochenen „ornemens“³² verhalten sich im Prinzip nicht anders. Mit der gleichzeitigen ausländischen Variationskunst verglichen, ist das oft unbedeutendes Kinderwerk. Aber tüchtige Musiker brechen von Beginn an aus und versuchen freier mit dem Material zu schalten, Mittel- und Unterstimmen zu beteiligen, neue Gedanken zu entwickeln, selbst neue Episoden einzuführen, um eine wirkliche Verwandlung des Simple zu erreichen. Man vgl. z. B. nur die eben genannten Beispiele von Moulinié und le Jeune mit Louis Couperins Double zu einer Gavotte von le Bègue³³, das unter Benutzung des vergrößerten Basses ganz selbständig erweitert ist, ohne allerdings die —

²⁷ a. a. O. § 50 und 51.

²⁸ Vgl. in der ersten Ordre die 1re Courante, die Petite Reprise der Sarabande la Majestueuse, die Gavotte.

²⁹ Sarabanden der 2. und 3. engl. Suite.

³⁰ Vgl. D. v. Rabenau, Die Klaviervariation zwischen Bach und Beethoven, Diss. Berlin 1940, S. 213.

W. Meilers, Frç. Couperin and the classical french tradition, London 1950, S. 16.

J. Müller-Blattau, Gestaltung-Umgestaltung, Studien zur Gesch. der musk. Variation, S. 12, wonach das Double später läge als die Variation der Virginalisten.

³¹ Es ist nachzulesen bei J. Ecorcheville, Vingt Suites d'orchestre . . . Paris 1906.

³² Für die frühe Zeit gut abzulesen bei vielen Airs von Moulinié, Recueils d'airs de cour avec la tablature de luth, Paris 1625, auf den auch Mersenne Bezug nimmt. Vgl. z. B. das Air „D'où sort cette grande clarté“. Zu den Vokaldoubles vgl. besonders Th. Gérold L'art du chant en France au 17e siècle, Straßburg 1921.

³³ Vgl. die GA.

vermutlich spanischen — Vorbilder zu erreichen, (s. u.) oder mit den Doubles Denis Gaultiers aus der „Rhétorique“³⁴, die sich zwar auch am Geländer der Melodie halten, aber Entfernungen von ihr und Umbiegungen nicht ausweichen, wo die Variation zu einer wirklichen Veränderung kommen will. Gaultiers Doubles gehören zum Besten, was das frz. 17. Jh. hervorgebracht hat. Aber „Double“ heißen diese Variationen gleicherweise. Das zeitgenössische Ausland hat den Begriff auch nie anders verstanden. Mattheson³⁵ spricht unmißverständlich von „Aria mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partita heißen, im französischen Doubles“, setzt also Double gleich Partita. Und kurz danach, gelegentlich seiner Wehr gegen das Übermaß des Variierens³⁶, setzt er Partita wiederum gleich mit Variation: „Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partitengeist dermaßen eingerissen, daß nicht nur auf besonders kleine Arien oder Arietten, z. E. auf ein so genanntes Lantürlütlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen erhalten mußten...“ Das gibt Anlaß, auch die Frage der Bezeichnung „Partita“ aufzurollen. In den einschlägigen Lexika³⁷ wird bei Partita auf Suite verwiesen. Das ist irrig. Die Verweisung muß auf Variation lauten, denn Partita ist die italienische Bezeichnung für Variation. Auch ohne Matthesons Bürgschaft muß das jedem klar werden, der die italienische Variationsliteratur des 16. und 17. Jh. kennt. Sämtliche Variationenreihen der italienischen Instrumentisten³⁸ sind mit Partita, die einzelnen Variationen mit 1^a, 2^a usw. parte bezeichnet, was z. T. auch von den Deutschen übernommen wird. So nennt Froberger seine Variationen „Auff die Mayerin“ Partite, die am Schluß in ihr vorkommenden Variationen über die Courante, in die das Thema verwandelt worden war, aber Double. Die Bezeichnung Partita für Choralvariationen gehört ebenfalls hierher. Daß es bald zu einer Angleichung mit der Suite und schließlich zu einer Identifizierung mit ihr kommt (wesentlich wiederum in Deutschland), ist nicht verwunderlich, da beide Gattungen sich sehr schnell durchdringen, insofern, als einzelne Variationen gern Tanzcharakter annehmen³⁹, (selbst die Choralpartita macht keine Ausnahme⁴⁰),

³⁴ Denis Gaultier, *La rhétorique des dieux*, hrsg. von A. Tessier, Paris 1931.

O. Fleischer, D. G. in *Vj. f. Mw.* 7.

³⁵ a. o. O. § 130.

³⁶ a. o. O. § 131.

³⁷ Riemann, Moser, Grove (der auch die Choralpartiten erwähnt), *Bloms Every man dictionary of music*, London 1946.

³⁸ Man vgl. z. B. die Partite von Picchi, in O. Chilesotti, *Biblioteca di rarità musicale*; von Gorzani, Terzi, Molinaro in O. Chilesotti, *Lautenspieler des 16. Jh.* Lpzg. 1891, Bd. 2; den Pass'e mezzo italiano bei D. Bruger, *Beihefte der Schule des Lautenspiels*, Heft 1; Frescobaldis Partiten aus „*Toccate e Partite d'intabolatura di cimbalo, libro 10^o*“, 1614, in *Chilesottis Biblioteca*, Bd. 6; seine Partite „sopra Passacagli“ und „la Follia“ bei Keller, *Ausgewählte Orgelwerke von Frescobaldi*, Bd. 2; die Tanzvariationen v. G. M. Radino, „*1^o libro d'intavolatura di balli d'arpicordi*“, hrsg. v. R. Harding, Cambridge 1949 und v. a.

³⁹ Vgl. Froberger a. a. O., *Reinkens Variationen über „Schweiget mir vom Weibnehmen“* u. a.

⁴⁰ Vgl. Buxtehude, „*Auf meinen lieben Gott*“.

und die Tänze der Suite gern Variationenreihen ausbilden, besonders bei beliebten Tanztypen, eben die Doubles. Darüber hinaus haben sie aber beide von vornherein ein Gemeinsames: die unverbindliche Reihung einzelner Stücke (die englische Wortbedeutung der Bezeichnung „division“ meint nichts anderes), die für die französische Suite bereits bewiesen ist⁴¹, aber ohne weiteres auch auf einen großen Teil der nicht französischen Suiten ausgedehnt werden darf⁴². Daß das Auswahlssystem auch für die Variation gilt, verbürgt schon früh Valderrábano: „que cada uno taña la diferencia que más le agradere“⁴³, und die gelegentlich auftretende italienische Bezeichnung „alio modo“ wie das französische „autrement“ weisen in die gleiche Richtung. Die Unverbindlichkeit der Doubles zeigt sich besonders in der Frühzeit auch darin, daß sie mit Vorliebe zu den Simples anderer Komponisten geschrieben werden. Wer die Doubles in den Hs. und Drucken des 16. Jh. geschrieben hat, wird in den seltensten Fällen festzustellen sein, aber wenn in italienischen Quellen Partite zu einem „Ballo tedesco“, in französischen zu einem „Pass'e mezzo italiano“ geschrieben werden, so ist das deutlich. Schon Mersenne überliefert ein Double von Pierre de la Barre zu einem Air von Louis XIII., le Bailly schreibt Doubles zu Airs von Boësset⁴⁴, Louis Couperin zu Stücken von Hardel, le Bègue, Chambonnières und zu anonymen Tänzen⁴⁵, und die Doubles, die die Airs- und Lautensammlungen des 17. Jh. zu Simples anderer Komponisten bringen, sind nicht zu zählen. Dieser Brauch, der gang und gäbe ist und bis zuletzt die Doubles zur Wahl stellt, was die moderne Spielpraxis berücksichtigen sollte, erklärt auch das verhältnismäßig sparsame Vorkommen von Doubles bei vielen, gerade namhaften Autoren. Man vgl. daraufhin z. B. die Spiel-sammlungen der Clavecinisten. Die Teile des Ms. Bauyn, die Louis Couperin gewidmet sind, bringen keine Doubles⁴⁶, sie fehlen ferner in Marchands beiden Clavecinbüchern von 1702, 1703 und de la Guerres Klavier-Violin-Sonaten von 1707⁴⁷; ihr Klavierbuch von 1707 bringt drei, das Clérambaults von 1703 zwei, le Roux' von 1707 vier. Das ist im Vergleich zum Umfang der Sammlungen ein ganz minimaler Beitrag. Die große Abwehr gegen das Double bei vielen Musikern wäre nach diesem Bestand nicht begreiflich. Sie wurden eben beim Spiel improvisiert oder von anderen Komponisten geliefert. Wo Komponisten des späteren 18. Jh. sie spärlich anbauen — Frç. Couperin schreibt im 3. und 4.

⁴¹ M. Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der frz. Klaviersuite, 1940.

⁴² Man betrachte die lose Reihung nicht nur in süddeutschen Suiten, die von jeher unter französischem Einfluß stehen — Muffat nennt z. B. die Suiten seiner Florilegia nach dem Muster von Couperins Ordres „Faszikula“ —, sondern auch mitteldeutscher, wie Bachs Ouvertüren, Telemanns Musique de table, Händels Wasser- und Feuermusik.

⁴³ Vgl. Luys de Narvaez, Los seys libros del delphin, Valladolid 1538, hrsg. v. Pujol 1945, S. 48, Nr. 37.

⁴⁴ 5e livre d'airs de cour et de différents auteurs, Paris 1623, auf das Mersenne Bezug nimmt.

⁴⁵ Ms. Bauyn, vgl. nach GA.

⁴⁶ Vgl. MGG., Artikel Ms. Bauyn.

⁴⁷ Rondoformen bleiben hier unberücksichtigt.

Buch seiner Pièces nur eines, den Violensuiten läßt er sie ganz fehlen, und auch doublierte Petites Reprises sind selten (er hat einen Ersatz in der 1^{re} und 2^{me} Partie); Bach schreibt keine in den Französischen Suiten, der H-moll-Partita, den Partiten, den Cellosuiten; Rameau nur in den Pièces de clavecin — da, weil sie sie persönlich nicht schätzen und der Brauch seinem Ende zugeht. Aber Marais' Violenbücher sind noch reich mit Doubles und außerdem meist mit Verzierungstabellen ausgestattet, und die vielen Airsammlungen um die Mitte des 18. Jh.⁴⁸, die die Vorderglieder mit :|| versehen oder undoubliert ausschreiben, rechnen immer noch mit Zufügung von Doubles. Diese Unverbindlichkeit gilt erst recht für die Zierate, die innerhalb des Textes angebracht werden, was bekanntlich ein besonderes Vorrecht des Ausführenden war. Als de Gouy in seinen *Airs à quatre parties* versucht hatte, für Dilettanten „qui ne savent pas chanter“, Verzierungen anzubringen, veranlaßten Praktiker wie Lambert und Moulinié ihn, sie zurückzuziehen⁴⁹. Auch Mattheson⁵⁰ rechnet die Manieren ausdrücklich zur „Sing- und Spielkunst“. Der Ausübende habe sie anzubringen oder der Komponist, „wenn er ein geschickter Sänger und Spieler ist“ (sic!). Jedenfalls müsse der Komponist Gelegenheit zur Anbringung von Manieren geben. Die Wehr gegen die Doublierungen, die die Agréments dann in die Fixierung drängt und die Doubles in Gestalt selbständiger Sätze einzudämmen bestrebt ist, setzt erst im zweiten Viertel des 18. Jhs. und durchaus nicht nur in Deutschland ein. Wo vorher Musiker und Theoretiker sich gegen sie auflehnen, da weniger gegen das Prinzip als solches, als gegen seine geschmacklose Anwendung; so Lully, dessen Kampf gegen das Double vielfach bezeugt ist⁵¹, der aber Lamberts Doubles zu seinen *Airs* ohne Vorbehalt akzeptierte⁵². Er selbst scheint, soweit die bisher erschienenen Bände der GA eine Überprüfung zulassen, tatsächlich keine geschrieben zu haben. Wo z. B. in seinen Opern und Balletten die *Airs* in mehreren Strophen aufgezeichnet sind,⁵³ ist die zugehörige Musik wörtliche Wiederholung der ersten Strophe. Ebenso fehlen Binnendoubles — auch bei den *Petites Reprises*. In Deutschland warnt etwa zur gleichen Zeit W. K. Printz⁵⁴ vor dem Übermaß des Zierats, das in Gesangslehren des 17. Jhs. nie beliebt ist. François Couperin schreibt bereits, nicht minder als Bach, seine *Agréments* aus, und zwar auf das minuziöseste, und fordert strikte Wahrung seines *Noten-textes*. Diese Forderung verstärkt sich gegen die Jahrhundertmitte al-

⁴⁸ Auch J. Monnet, *Les tributs de la toilette*, um 1740 in mehreren Teilen, Abbé de l'Attaignant, *Poésies*, 3 Bde, 1757.

⁴⁹ Vgl. Ecorcheville, a. a. O., S. 45 f.

⁵⁰ a. a. O. § 43 und 51.

⁵¹ Vgl. auch Gérold a. a. O.

⁵² Ein leicht greifbares Beispiel von Lambert bringt die GA von Lully Bd. 3 im „*Récit de la beauté*“ des *Comédie-Ballet* „*Le mariage forcé*“ v. 1664, ein gutes Beispiel für reine Diminuirung.

⁵³ Vgl. die 7. Szene des *L'amour médecin* v. 1665 und den „*Récit*“ des *Ballet royal* von 1658, S. 122.

⁵⁴ *Compendium musicae* 1689, Kap. 6 von den „*Vitiis figuralibus*“, S. 54.

lenthalben. So verwahrt sich J. M. Leclair⁵⁵ gegen die Auszierung seiner Stücke („cette confusion de notes qui ne servent qu'à les défigurer“). Einer der größten Gegner ist Mattheson⁵⁶ „...selbst die Allemanden und Couranten etc. wurden damit angesteckt und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon“, und er freut sich, „daß dieser Geschmack sonderlich auf dem Klavier ziemlich gefallen ist“. Andernorts bezeichnet er es als „Hottentottenmusik“⁵⁷, „wenn sie (die Franzosen) ihre Doubles dermaßen kräuseln und verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grundnoten vernehmen kann“⁵⁸. Dieser Geschmack ist aber nicht nur auf dem Klavier, er ist um 1740 allgemein in allen Ländern im Sinken begriffen. La Laurencie nennt z. B. als letzte Station für die Violinmusik Abbé le fils mit seinen drei Airsammlungen für zwei Violinen von 1760. Dieses Datum bedeutet allgemein den Abschluß, wie auch die Titel beweisen. Sie heißen jetzt „Air varié“⁵⁹, auch wo es sich noch um Diminutionen handelt, und anstelle der Couranten sind es jetzt mit Vorliebe Menuetts, die als „Menuet varié“⁶⁰, Minuetto con variazione⁶¹ mit Doubles ausgestattet werden und gern die Endplätze in Sonaten einnehmen. Die Klassik beginnt und mit ihr das endgültige Durchsetzen des Terminus Variation, dem bald auch ein neuer Inhalt entsprechen soll. — Der französischen Forschung zufolge gelten bisher als früheste französische Doubles die Variationen des Tiers livre de guitarre von 1552 (das 1er livre von 1551 weist sie gleichfalls auf), denen 1571 einige Doubleansätze in Adrien le Roys Lautenliedern⁶² folgen. Hier zeigen die Nr. 5, 8, 13 mit „Autrement“ einen andern Lautenpart zu gleichbleibender Melodie⁶³. Skeptisch macht aber, daß Nr. 13 „en autre ton“ steht. Mir ist kein reines Double des 16. und 17. Jhs. bekannt, das in einer andern Tonart stünde als das Simple, mit Ausnahme von Couplets in Rondeaux, Passacaglien und Chaconnen⁶⁴, die als Spezialfälle der Variation hier außer acht bleiben müssen. Im Gegenteil, von allen Theoretikern wird ausdrücklich die dichteste Nähe zum Simple gefordert, das immer erkennbar sein müsse, eine Forderung, die vom französischen Double am logischsten erfüllt wird. Es kann sich hier nur um eine andere Fassung desselben Stücks handeln, die nicht der Trieb zur Variation — und von diesem ist auszugehen —, sondern Rücksicht auf die Technik des Spielers geboren hat. Le Roys Vorwort deutet in diese

⁵⁵ Einleitung zum 4. Buch seiner Sonates à Violon seul mit B. c.

⁵⁶ Vgl. o., Angabe und Beginn des Zitates.

⁵⁷ a. a. O. § 43.

⁵⁸ a. a. O. § 41.

⁵⁹ Vgl. z. B. Leclair, a. a. O., ferner J. P. Guignon, *Airs variés*, Paris 1746, J. J. Mondonville, *Sonate für Cb. mit begl. Viotine*, 1734 usf.

⁶⁰ z. B. Dauvergne in seinen *Sonates à Violon seul*, Paris, 1739.

⁶¹ z. B. Mondonville le Jeune, *Sonates pour le violon v. 1767*.

⁶² Le Roy und Ballard, *Chansons au Luth et Airs de Cour français du 16e siècle*, hrsg. v. La Laurencie, Mairy, Thibaut, Paris, 1934.

⁶³ Vgl. den Quellenbericht S. LXII.

⁶⁴ Hier z. B. schon Louis Couperin.

Richtung, wenn er vermerkt, er liefere der Dedikantin diese *Airs* „tant... que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument“, da seine Lassobeispiele aus seiner „Introduction...“ sehr schwer seien. Natürlich aber haben solche verschiedenen Fassungen das Variationenhandwerk begünstigt. — Für die französische Vokaldiminuierung wird als erster Vertreter Henri le Bailly unter Berufung auf Mersenne genannt⁶⁵, auf den später auch Lecerf zurückgreift⁶⁶. Das würde also das Instrumentaldouble auf 1550, die Vokaldiminution auf 1620 festlegen. Das ist natürlich nicht stichhaltig, so wenig man Prinz unbedingten Glauben schenken darf, wenn er als Urheber der „Diminutiones“ Johannes Montonus, einen Kapellmeister Franz' I., nennt⁶⁷. Haas⁶⁸ bietet schon mit dem „moulin de Paris“ einen viel früheren Beleg, und Blumes Studien⁶⁹ lassen schon für das 15. Jh. mit den Brüsseler Basses Danses Material entnehmen. Der Trieb zur Variation ist ein so erzmusikalischer, daß sein Ursprung nicht weit genug zurückverlegt werden kann. Das 15. und 16. Jh. unterstehen ihm völlig: Was sind C.-f.-Kolorierungen vokaler wie instrumentaler Natur anders als Variationen, und wie nahe steht die Satzarbeit einer Parodiemesse der der Variationensuite! Diese lange handwerkliche Übung hat die Musiker für die Variation als selbständiges Gebilde geschmeidig gemacht. Kein Wunder, daß diese dann im 16. und 17. Jh. so üppige Blüte treibt und kaum zu bändigen ist, auch vor geistlichen Liedern nicht haltmacht⁷⁰, bis schließlich die Musiker ihr selbst einen Damm entgegensetzen, ohne sie allerdings je in ihrer Auswirkung behindern zu können; die klassische Motivtechnik beruht noch ebenso auf ihr wie die romantische Leitmotivtechnik. — Die Untersuchungen über das frühe Double sind nun wesentlich durch den Umstand erschwert, daß die Variationen in Hss. und Drucken meist weder durch Bezeichnung noch Abtrennung vom Simple kenntlich gemacht, sondern, sei es in einzelnen Teilen, sei es dem ganz durchgeschriebenen Simple einfach angehängt sind und mit ihm eine Form bilden, so daß man zunächst zu eingehenden Formanalysen gezwungen ist, besonders da, wo Simple und Double durch Einfügung freier Episoden in das Double oder weitschweifige Abweichung sich nicht mehr entsprechen. Auch den als selbständige Sätze nachgereihten Doubles fehlt meist die Bezeichnung⁷¹. Das gilt für die Variation

⁶⁵ Vgl. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, S. 79 ff. und Gérold a. a. O., S. 118.

⁶⁶ Die Verwechslung mit Bacilly, in der Ausgabe von 1743, die Gérold vermerkt, hat viele irre geführt, noch Mellers a. a. O., S. 134.

⁶⁷ *Historische Beschreibung der edlen Sing- u. Klingkunst*, 1690, Kap. X, S. 117.

⁶⁸ *Aufführungspraxis*, S. 102/103.

⁶⁹ a. a. O.

⁷⁰ Vgl. z. B. die Psalmen von de Gouy, 1650, die Beispiele Bacillys in seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1678 und die deutschen Choralpartiten.

⁷¹ Auch in der *Rhétorique des dieux* z. B. Tessier hat sie nach Fleischer's Ausgabe zuge-setzt, dabei aber wie Fleischer alle sofort angehängten Doubles übersehen. Vgl. A. Tessier, Denis Gaultier, *la rhétorique des dieux*, Paris 1931 und O. Fleischer, Denis Gaultier in *Vj. f. Mw.* VII, 1886. Die gedruckten Pièces von 1670 und 1672 benutzen die Bezeichnung Double.

aller Länder, wie noch zu zeigen ist, und hält sich lange im Gebrauch⁷². Erschwerend wirkt ferner die Unzuverlässigkeit der :||. Sie scheinen oft überflüssig zu stehen, z. B. nach bereits ausdoublierten Teilen — bei besonderer Kürze der Teile, wo das Double den Charakter des Nachsatzes hat, hat das natürlich Sinn —, und sie fehlen da, wo man sie unbedingt erwartet. Wo sie nach nicht ausdoublierten Teilen stehen, können sie immer die improvisatorische Ausdoublierung andeuten sollen, da diese meist an Stelle der Wiederholung tritt — das eben ist der Sinn der sofortigen Anhängung der Variation an einen Teil des Stücks. Auf diese sofortige Durchdoublierung — sie sollte in die heutige Spiel- und Singpraxis wieder aufgenommen werden — hatte schon Quittard⁷³ für einige Quellen aufmerksam gemacht. In Wahrheit sind es aber die meisten und, wie gesagt, betrifft der Brauch durchaus nicht nur Frankreich. Er gilt für die gesamte Gesangs- und vor allem Spielliteratur aller Länder. In der Praxis hat man also die Möglichkeit, das Double entweder nach jedem Teil sofort bei Weglassung der Wiederholung zu spielen oder als Ganzes nach dem ganzen Simple. Dem entspricht ebenso die Doublierung einzelner Melodie- und Periodenteile innerhalb des Textes, die natürlich erst recht nicht kenntlich gemacht sind und die wir als „Binnendouble“ bezeichnen wollen. Besonders die Petites Reprises gehören dazu, die gern ausdoubliert werden. Diese Binnendoubles hat bereits Blume⁷⁴ für das 15. Jh. nachgewiesen. Allerdings haben sie hier⁷⁵ mehr den Charakter von Motivvarianten als von reiner Variation und scheinen mehr auf Trägheit des Einfalls als auf Variationslust zu beruhen. Der Wille zur Variation scheint überhaupt zwei völlig diametrale Ausgangspunkte zu haben: Armut des Einfalls, die lieber bei kleinen Varianten dauernd wiederholt, und Überreichtum des Einfalls, dem jeder musikalische Gedanke in unendlich vielfacher Gestalt erscheint. Bei den Brüsseler Basses Danses liegt zweifellos das erste, bei großen Geistern wie Cabezón das letzte vor. Zur Variation sind aber alle diese Praktiken gleichermaßen zu rechnen, nur ist die erste wenig ergiebig.

Aus der Fülle des untersuchten Materials sei nun einzelnes aufgewiesen. Die frühen Lautenlieder der Attaingnantdrucke weisen zwar noch keine selbständigen Doubles, aber gelegentliche Binnendoubles im Lautenpart bei Melodiewiederholungen, die selbst undoubliert stehen, auf. Das gilt besonders für Chansons der Form A B . . . A⁷⁶ oder für solche mit wiederholten Vordergliedern A A||⁷⁷. Der entsprechende Teil des „Hortus musarum“ von Phalèse⁷⁸ zeigt ähnliche Praxis, nur seltener, da er offenbar

⁷² Vgl. z. B. Biber a. a. O. Gavotte der Sonate 6, Arias der Sonaten 7 und 8.

⁷³ La musique instrumentale jusqu'à Lully in Lavignacs Encyclopédie, Bd. III.

⁷⁴ a. a. O., S. 46 ff.

⁷⁵ Ms. 9085, Bibl. Brüssel, E. Closson, Publication de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique in Faksimile und Übertragung.

⁷⁶ in Très brève et familière introduction, 1529, hrsg. von La Laurencie, Mairy, Thibaut in Publications de la Société française de Musicologie, Bd. 4/5, die Nr. 3, 4, 5.

⁷⁷ a. a. O. Nr. 7.

⁷⁸ 1553, Ausgabe wie eben.

polyphonere Vorlagen bei geringer Periodik hat. Ausführlichere Doublierungen zeigen die Spielstücke, die Körte⁷⁹ aus der eben genannten Sammlung und den 18 Basses Danses⁸⁰ bekannt macht. Nr. 11 zeigt den vierten Teil regelrecht doubliert und dauernde Binnendoublierungen im letzten Teil; die dreiteilige Basse Danse Nr. 9 — nur der dritte Teil ist sichtbar gemacht — variiert den zweiten Teil im Vorder-Nachsatzverhältnis, d. h. mit anderer Kadenzform; ebenso verhält sich die Basse Danse „Lespine“. Der Tourdion dieser Basse Danse doubliert regelrecht seine beiden Teile durch. Ähnliches ist zu finden in den Branles, die Eitner aus den Klavierdrucken von 1530 bietet⁸¹. Weitere Beispiele finden sich in den „8 Basses Danses...“ von 1530⁸². Hier gewinnt die Basse Danse Nr. 6 einen ganzen Teil, den dritten, durch variative Abwandlung des zweiten, der in simpelster Form einfach versetzt wird. Das gleiche liegt vor bei der Branle „S'il est a ma poste“, die Bruger⁸³ aus derselben Sammlung mitteilt. Der Tourdion, den Tappert⁸⁴ aus den „18 Basses Danses“ von 1529 (S. 12) bringt, zeigt eine Anomalität insofern, als hier der erste Teil das Double des zweiten ist, der als Simple auftritt. Auch diese später öfter zu beobachtende Praxis liegt also so früh schon vor (S. 12/13). Vorder- und Nachsatz beider Teile stehen hier wieder im Double-Verhältnis. Anregung zur Variation mögen besonders die Verarbeitungen von „Subiecta“ gegeben haben, wie die „18 Basses Danses“ sie einzelnen Tänzen anfügen. Sie werden bei vielen betitelten Tänzen, deren Titel eben von ihnen herührt, voranzusetzen sein⁸⁵. Das in die Stücke deutlich eingearbeitete Subiectum zeigt immer variative Abwandlungen. Diese Simples wären also immer schon Doubles. In all diesen Arten von Variationen ist das Melodiegeländer streng festgehalten. Beachtlich sind dagegen die jeden Teil sofort variierenden Doubles der beiden Teile der Basse Danse Nr. 12⁸⁶, die zugunsten freierer Neubildung die Melodie und mit ihr das übrige Stimmkorpus schon aufzugeben wagen. Aber auch diese bleiben ärmlich gegenüber der Variation der beiden Pavannen Nr. 22 und 26⁸⁷, die durch ihre komplizierte Doublierung genaue Analyse verlangen. Nr. 22 ist, bei zweiteiliger Notierung, dreiteilig, der zweite Teil beginnt T. 21 auf der zweiten Zählzeit. Die beiden ersten Teile sind nun nicht mehr im Sinne der Diminuirung, sondern das Thema ist in ganz selbständig verwertender Weise durchdoubliert, mehr eine Variation am

⁷⁹ Anhang zu „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.“ Lpzg. 1901.

⁸⁰ „... garnies de recoupes et tordions...“ 1529 für Laute.

⁸¹ MfM., Jg. 7, vgl. die Gagliarde Nr. 21 im 3. Tl.

⁸² 8 Basses Danses, 2 Branles, 24 Pavannes à 4, 1530. Ich zitiere nach der Ausg. v. Giesbert, Schott Nr. 3758.

⁸³ Beihefte zur Schule des Lautenspiels, Bln. 1926, H. 2, Nr. 14.

⁸⁴ Sang und Klang, 1906.

⁸⁵ Bruger a. a. O. Nr. 28, Tappert a. a. O., S. 13.

⁸⁶ Bruger, ebendaher.

⁸⁷ Bruger, Nr. 22, aus 18 Basses Danses, 1529, Nr. 26 aus Très brève et..., 1529.

Thema als des Themas; der dritte Teil steht undoubliert mit:|. Das:| steht hier sinngemäß nur beim dritten Teil, da die Wiederholungen der zwei ersten Teile, die als ein Teil notiert sind, durch die unmittelbar anschließenden Doubles gebildet werden. Das Double des ersten Teils beginnt T. 11, das des zweiten Teils T. 26 auf der dritten Zählzeit; Gesamtform A Av B Bv C C, wobei C selbstverständlich vom Spieler doubliert werden kann. Die zugehörige Saulterelle, die zur Pavanne in durchaus nicht nur reduzierendem Verhältnis steht, bestätigt die Analyse, da sie sich nur auf die nicht doublierenden Teile der Pavanne, auch diese selbständig ausnutzend, bezieht, zugleich ein gutes Beispiel zur frühen Variationensuite. Die Pavanne Nr. 26 zeigt gleiche Höhe der Variation, nur daß hier die Kadenzen der variierenden Teile anders lauten — das Stück ist bei zweiteiliger Notierung wieder dreiteilig — und daß hier der dritte Teil durch zweimalige Doublierung des ersten gewonnen ist⁸⁸. Dieser Teil, der also selbst schon Variation ist, wird für die Wiederholung nochmals doubliert, eine Form, die uns in vielen virginalistischen Variationen wieder begegnen wird. Gesamtform A Av || B Bv || Av₁ Av₂ ||. In der mehrmaligen Variierung von A zeigen sich starke Berührungspunkte mit der strophischen Airvariation. Beide Pavannen, die ausgesprochene Solistenstücke darstellen, möchte ich für italienischen Ursprungs halten. Französische Variationen dieser Zeit haben einfach nicht dieses Format. Für Italien spricht sowohl die ausgeprägt melodiose Art — die französischen Tänze sind von knapper Motivik, schon um der rhythmischen Prägnanz willen — wie der reiche virtuose Satz und der gute Variationszusammenhang des Vor- und Nachsatzes, in Verbindung mit der reifen Doublierung der Teile. Aus demselben Grund möchte ich auch für die von Blume besprochenen⁸⁹ „Pass'e mezzo d'Italie“ und „Pass'e mezzo moderno“ aus der Phalèsesammlung von 1583 für italienische Provenienz plädieren. Schon die näheren Bezeichnungen „1°, 2°... modo“ stimmen mit italienischen Partiten überein, erst recht die Höhe der Variation. So würde sich auch die Sonderstellung des Autors innerhalb der Sammlung erklären. Damit wäre zugleich die Internationalität des Musiziergutes, schon auf dieser Frühstufe, wie speziell italienischer Einfluß auf die französische Variation nachgewiesen. Vorkommende Titel, wie z. B. „La gatta en italien“ unterstützen die Vermutung⁹⁰. Diesen Pavannen kommt am nächsten der Pass'e mezzo von Besard, den Chilesotti⁹¹ mitteilt, mit der Form AA^v BB^v CC^v⁹². Unendlich häufiger allerdings sind in allen diesen Quellen Perioden und Vorder-Nachsatzbildungen, die sich undoubliert wieder-

⁸⁸ Das Double des I. Teils beginnt T. 9. Das des II. T. 9 des II. Teils; der III. Teil beginnt T. 17, dessen nochmalige Doublierung T. 25.

⁸⁹ a. a. O., S. 127 f.

⁹⁰ aus 9 Basses Danses von 1530; vgl. Blume Anh. B, S. 31.

⁹¹ O. Chilesotti, *Biblioteca di rarità* . . ., Bd. 9, leider ohne nähere Angaben. Mangelnde Quellenausgaben machen sich überhaupt für das ganze Gebiet schmerzlich bemerkbar.

⁹² Vgl. zum Ganzen auch die Beispiele, die sich Blumes Darstellung entnehmen lassen, a. a. O., S. 79 f.

holen, kleine Varianten nicht eingerechnet. Besonders zeigen das die Tänze Susatos⁹³. Man vgl. als ein Beispiel für viele in der ersten Reprise zu der Basse Danse „Sans roch“⁹⁴ die dreimalige wörtliche Wiederholung des ersten Sechstakters wie die dauernden wörtlichen Wiederholungen des Vortanzes (S. 6). Die variativen Zusammenhänge der Reprinsen dieses Tanzes untereinander beruhen mehr auf dem Vorgang, den Blume als „Fortbildungsprinzip“ von der „echten Variation“ unterschieden wissen will⁹⁵. Variation im weiteren Sinn sind sie aber selbstverständ-

BEISPIEL a

The image shows a musical score for two pieces. The first piece is titled 'Pavane' and the second is 'Plus diminuée'. Both are in 4/8 time and have a key signature of one flat (B-flat). The score is written for two staves, likely representing different parts of a lute or guitar. The 'Pavane' section consists of two measures, followed by a double bar line with repeat dots. The 'Plus diminuée' section also consists of two measures, followed by a double bar line with repeat dots. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments (trills and mordents).

BEISPIEL b

The image shows a musical score for a piece titled 'BEISPIEL b'. It is in 4/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The score is written for two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments (trills and mordents).

lich auch. Zu den Doubles gehören sie nicht. Dagegen liegen echte Variationen vor in dem schon erwähnten Livre de guiterre von 1552, z. B. der Pavanne fol. 7^r—8^r, zu der die Ansätze bei le Roy in gar keinem Verhältnis stehen. Hier handelt es sich um bewußte Spielvariationen, ausdrücklich als solche mit „plus diminuée“ kenntlich gemacht. Die Pavanne ist klar in drei Teile gegrenzt, die jeweils mit :|| versehen sind. Die beiden ersten Teile bestehen aus je 8 Takten, der dritte aus 16 Takten + Kadenz. Der zweite Achtakter dieses dritten Teils ist nichts anderes als die ausdoublierte Wiederholung des Teils. Das :|| steht also überflüssig. Die mit „plus diminuée“ angehängte Variation läuft ebenso in drei Teilen durch, nur verläßt den Komponisten im Double des ja bereits ausdoublierten dritten Teils die Phantasie. Er doubliert nur wie in den beiden übrigen Teilen 8 Takte, setzt nach diesen :|| und hängt die zweitaktige Kadenz an. Der Einfallsreichtum ist auch sonst

⁹³ Het derde musyck boecken, Antwerpen 1551, hrsg. von Giesbert bei Schott, 2 Hefte, wonach zitiert wird.

⁹⁴ a. a. O., H. 1, S. 18.

⁹⁵ a. a. O., S. 120 f. Für den Variationszusammenhang der Tänze untereinander sei überhaupt hierher verwiesen.

nicht eben groß — in nichts dem der oben besprochenen Pavannen von 1529 vergleichbar, in der Verwendung der Variationsmittel aber typisch französisch. Wo bereits im Simple reichere Bewegung vorliegt, wird undoubliert stehen gelassen, häufig genug aber auch da, wo breite Bewegung nach Doublierung geradezu ruft, und höchstens eine kleine Verzierung eingefügt. Einfügung von Ziernoten im Sinn der Loulié'schen Passages bestreitet fast das ganze Double des ersten Teils, wie das Beispiel a unter Zusatz von Verzierungszeichen zeigt. Dafür erspart uns der Komponist die allzu reine Diminution, wie Takt 2 und 3 des ersten Teils sie aufweist, die die meisten Doubles so erschreckend leer läßt, und kommt zu etwas freierer Bewegung, wie Beispiel b zeigt, gelegentlich sogar zu neuer Harmonie. Diese ganze Variationsweise kann als Typ für die französische Variation des 16. und frühen 17. Jh. gelten. In der Folgezeit nimmt die meist völlig phantasielose Diminution, die sich buchstäblich um die Melodienoten dreht, nur zu. Echte Variationen bieten dann gegen Ende des Jhs. wieder die Sammlungen von Phalèse von 1571 und 1583⁹⁶. Die tüchtigen Variationen der Allemande „La Lorraine“ sind schon von Blume gewürdigt⁹⁷; die Gagliarde, die Blume aus der Sammlung von 1571 mitteilt⁹⁸ zeigt wieder die typische Ausdoublierung des ersten Teils. Das mag genügen, um zu beweisen, daß die greifbaren Anfänge des Double weit hinter die Mitte des 16. Jhs. — bezieht man die Brüsseler Basses Danses mit ein —, bis ins 15. Jh. zurückzuverfolgen sind. Erfasst ist die Frühgeschichte auch damit noch nicht. Sie bedürfte zunächst einer systematischen Untersuchung der Diminution und Kolorierung des 14.—16. Jhs. vom Standpunkt der Variation aus⁹⁹. — Zweierlei Beobachtungen sind uns wesentlich. Einmal der Ansatz der Doublierung gerade auch in mehrstimmigen Stücken, der dann leider auch in Deutschland bald ganz zugunsten reiner Solovariation aufgegeben wird (in mehrstimmigen *Airs* hält er sich länger). Weder die Orchestersuiten des Kasseler Ms.¹⁰⁰ — die vorkommenden „*Bourrée figurée*“ und „*Courante figurée*“ (nach einer „*Courante simple*“, aber auch einzeln) müssen sich auf Choreographie beziehen, Doublezusammenhang besteht nicht — noch Lullys Orchestertänze aus Opern, Balletten usw., noch Rosenmüllers „*Sonate da camera*“, Muffats „*Florilegien*“, François Couperins Suiten für mehrere Instrumente (mit Ausnahme der *Bourrée* aus „*l'Espagnole*“), Bachs Overtüren, Händels Orchestersuiten, Telemanns „*Musique de table*“ weisen sie auf. Auch Binnendoublierungen fehlen. Im Kasseler Ms. könnte allerdings der 7. Teil des Stockholmer Balletts (S. 243) das Double eines unbekanntenen Simple darstellen. Der Grund wird darin zu suchen sein, daß einmal die Orchestersuite am längsten dem Gebrauchstanz dient, dem reiche Doublierungen hinderlich sein könnten, zum an-

⁹⁶ *Liber primus und Chorearum molliorum collectanea.*

⁹⁷ a. a. O., S. 127.

⁹⁸ Anhang B 3b.

⁹⁹ R. Nelson, *The technique of variation*, Berkely 1949, geht auf all diese Fragen nicht ein.

¹⁰⁰ Ecorcheville a. a. O.

deren dem Orchestermusiker nicht Gleiches zuzumuten ist wie dem Solisten. Der schnelle Untergang der Variationensuite ist allerdings damit nicht erklärt. Bei der freien Zufügung von „Zierlichkeiten, so die Ballett-Stück viel schöner und lieblicher angeben, auch selbe gleichsamb mit glänzenden Edelsteinen erleichten“ — wie sie von Gg. Muffat auch für Lullysche Suiten durch seine bekannte Vorrede¹⁰¹ bezeugt ist, in der er die Agréments ausführlich erläutert, was ohne die Fortsetzung dieses Brauchs hier gar keinen Sinn hätte, da er selbst mit Ausnahme von t kaum Verzierungen im Text bietet —, konnte jeder Spieler nach Maßgabe seiner Technik verfahren. Die Petites Reprises, die seit den At-taignantdrucken in solistischer wie mehrstimmiger Literatur bis auch zu den Deutschen (z. B. Muffat, Telemann) beibehalten werden, könnten diesem Brauch ihre Dauer verdanken¹⁰². Daß die Komponisten sie auch oft genug wörtlich ausschreiben, hat den oben angegebenen Grund. So erklärt sich auch, daß die mehrstimmigen Tänze Susatos für unsere Untersuchung weniger ergiebig sind als die 18 Basses Danses für Laute. Spurlos ist die Variation der mehrstimmigen Stücke auch an der Solovariation nicht vorübergegangen. Wo immer das solistische Double Mittel- und Unterstimmen Anteil an der Variation gewährt, ist es von ihr beeinflusst.

Die zweite Beobachtung gilt dem Anteil, den offenbar das Double an der Ausbildung der musikalischen Form hat¹⁰³. Er zeigt sich im Großen da, wo die verschiedenen Teile eines Tanzes — Dreiteiligkeit ist für Pavannen und Gagliarden die Norm — durch Variierung voraufgehender gewonnen werden, die Form also buchstäblich aus Variationen aufgebaut, nicht etwa durch Variationen erweitert wird, eine Praxis, die gleichfalls lange zu verfolgen ist. Z. B. gewinnt der Hamiltonkodex nach wie vor weitere Teile von Stücken durch Doublierung vorhergehender (vgl. die Nr. 18, 19, 53, 54)¹⁰⁴. (Er hängt auch ohne Abtrennung dem Simple Doubles an [Nr. 36]¹⁰⁵.) Im Kleinen zeigt er sich in der Mitwirkung beim Ausbau von Vorder- und Nachsatz in Liedformen. Der historische Prozeß läßt sich natürlich hier nicht chronologisch nachvollziehen. Er könnte daran abzulesen sein, daß die meisten Vorder- und Nachsätze in den Quellen zunächst identisch sind, angezeigt durch :|| oder wörtlich wiederholend ausgeschrieben (bei großer Kürze auch dann mit :||). Durch bescheidene Endvarianten wird dann Apertum-Clausum-Verhältnis erreicht, das vermittelt des starken Tonartgefühls zu D-T-Verhältnis führt¹⁰⁶. Dies führt mit zunehmender Variationsfreude im ersten Fall zu den vielen Stücken, deren Nachsatz die reine Doublierung des Vorder-

¹⁰¹ Gg. Muffat, *Florilegium secundum* 1696, DTÖ II, 2.

¹⁰² Sie mögen ursprünglich choreographisch bedingt sein.

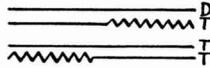
¹⁰³ Darauf weist auch Osthoff a. a. O.

¹⁰⁴ Ich zitiere nach der Ausg. Fleischers, weil hier die Stücke in der originalen Reihenfolge stehen.

¹⁰⁵ Diese Doubles sind in beiden Ausgaben übersehen, vgl. o.

¹⁰⁶ Man kann auch umgekehrt folgern, daß die natürlichen Kadenzvarianten einen Anreiz zu weiterer Variation boten.

satzes ist; im zweiten Fall kommt es zum reinsten und eigentlichen Vorder-Nachsatzverhältnis, wenn der Nachsatz mit Tonikakadenz die mehr oder minder freie Variation des Vordersatzes mit Dominantstrebung ist. Dieser Prozeß, der im 16. Jh. ständig zunimmt, läßt sich an unendlichen Spielformen, die hier nachzuzeichnen nicht der Raum ist, aufzeigen, gern auch so, daß die ersten Hälften beider Glieder wörtlich sind und nur die zweiten ausdoubliert werden, bei verschiedenen Kadenzen, oder daß das Umgekehrte statthat bei gleicher Kadenz.



Alle diese Formierungen zeigen sich speziell auch in Volksliedern. Bedenkt man nun noch die Satzzusammenhänge in Variationensuiten, die als Formprinzip stärker wiegen als die verschiedenen Doubles eines Air, das immer nur zu reiner Reihung kommt, so ist der Anteil der Variation an der musikalischen Form des 16. und 17. Jhs. ein überaus großer. — Daß alle hier besprochenen Möglichkeiten der Variierung aber in nichts französische Spezialität, sondern bei gleichzeitiger Entstehung Eigentum aller Länder und in diesen ungleich reicher vertreten sind, ist nun zu zeigen. (Wird fortgesetzt)

DURFEN DIE MELODIETÖNE DES GREGORIANISCHEN CHORALS GEZÄHLT WERDEN?

VON LUCAS KUNZ

In Heft 2 unserer Sammlung „Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals“¹ wurde gezeigt, wie man durch eine gewisse (noch nicht in allem voll ausgereifte) Zählmethode in Fragen des Choralrhythmus zu „neuen Erkenntnissen“ gelangen kann. Die dabei vorgelegten Beobachtungen sind u. a. deshalb von grundsätzlicher Wichtigkeit, weil sie in der immer noch nicht abgeschlossenen Auseinandersetzung zwischen Aequalisten und Mensuralisten neue Gründe gegen die Ansichten der letzteren aufweisen.

Dies gilt auch von einer anderen Zählweise, die, an einigen Beispielen klargemacht, im folgenden skizziert werden soll (I). Im Zusammenhang damit möchten wir aber auch auf die jüngst veröffentlichten „Gregorianischen Studien“ von Jammers² eingehen. Würden diese nämlich auf nur einigermaßen gesicherten Voraussetzungen beruhen, wäre es wenig angebracht, mit der hier beschriebenen Zählmethode irgendwelche Hoff-

¹ Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 2, Münster 1947, S. 15 ff.

² Jammers, Gregorianische Studien, Musikforschung V (1952), S. 24 ff.

nungen zu verbinden. Andererseits ist sie zum mindesten nicht grundsätzlich abzulehnen, wenn sich nachweisen läßt, daß die mensuralistische Theorie sich nach wie vor auf recht unsicherem Boden bewegt (II).

I

Von der Erfahrungstatsache ausgehend, daß die im traditionellen aequalistischen Rhythmus gut vorgetragenen Melodien des gregorianischen Chorals den Eindruck edler Ordnung erwecken, wird der Choralforscher sich notwendig die Frage vorlegen, worin die „mit den Ohren wahrnehmbare“ Klarheit und Klangschönheit dieser Melodien theoretisch (auf aequalistischer Grundlage) beruht. So kommt man dann leicht auf den Gedanken, sich etwa die Frage zu stellen, ob die Längenverhältnisse der größeren Liedabschnitte eines Choralsatzes — feststellbar durch einfaches Abzählen der in diesen Abschnitten enthaltenen Einzelnoten — gewissen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind. Es scheint, daß die genaue Untersuchung dieser Frage zu positiven Ergebnissen führt. Dazu folgende Beispiele:

Die Introitusantiphon „Judica“ am Montag nach Palmsonntag, ein symmetrisch gestalteter dreiteiliger Gesang (die drei Teile beginnen mit „Judica“, „apprehende“ und „Domine“), besteht nach der vaticanischen Ausgabe (1908) des Graduale Romanum aus $40 + 38 + 40$ Melodiennoten. Daraus folgt, daß diese Antiphon, sobald sie streng aequalistisch gesungen wird, abzählbare strenge Proportionen aufweist (gleiche Länge der äußeren Abschnitte), die wegen ihrer Spannweite besonders überraschen. Durch „Ziertöne“ im Sinne der Theorie von Jammers würde diese Ordnung zerstört.

Noch andere Beispiele beweisen, daß es sich lohnen dürfte, auf diesem Wege systematisch weiter zu arbeiten. Man betrachte etwa die Introitusantiphon „Suscepimus“ vom 8. Sonntag nach Pfingsten (auch 2. Februar). Diese Antiphon, ebenfalls dreiteilig, besteht nach der Vaticana aus $50 + 50 + 25$ Tönen. Ob in dieser klaren Ordnungsfolge (Übereinstimmung der beiden ersten Abschnitte, der letzte genau einhalbmal so groß wie die vorausgehenden) nicht bewußte Planung sich offenbart?

Ähnlich verhalten sich nach der Vaticana die drei Abschnitte („Etenim . . . , adjuva . . . , in tuis . . .“) der Introitusantiphon „Etenim“ am Feste des hl. Stephanus. In den genannten Abschnitten folgen $58 + 40 + 29$ Melodiennoten aufeinander. Damit wäre der letzte Abschnitt wieder genau einhalbmal so groß wie der erste.

Im gleichen Sinn ist auch die Introitusantiphon „Dum sanctificatus“ vom Mittwoch der vierten Fastenwoche lehrreich. Ihre zwei ungleich großen Abschnitte („Dum sanctificatus . . . , effundam . . .“) bestehen nach der Vaticana aus $52 + 104$ Melodiennoten. Der zweite Abschnitt ist somit nach aequalistischer Berechnung mathematisch genau doppelt so groß wie der erste.

Allerdings scheinen frühe Handschriften nicht in allem der vaticanischen Lesart recht zu geben. Immerhin stehen aber etwa die Lesarten der Codices Eins. 121 und St. Gall. 339 den vaticanischen Fassungen sehr nahe:

Nach Cod. Eins. 121 (ebenso St. Gall. 339) besteht die Antiphon „Suscepimus“ aus 51 + 50 + 25 Einzelnoten. Die Antiphon „Etenim“ enthält nach Cod. Eins. 121 in den äußeren Abschnitten (zusammengenommen) eine Note mehr als die Vaticana, nämlich insgesamt 59 + 42 + 29 Melodienoten. Nach Cod. St. Gall. 339 stehen sich in der Antiphon „Dum sanctificatus“ 52 + 105 Melodienoten gegenüber, in der Antiphon „Judica“ 41 + 38 + 39.

Es ist nicht möglich, hier die Frage dieser Abweichungen genauer zu untersuchen, erst recht nicht, gewisse Parallelen zu der rhythmisch-numerischen Gestaltung etwa der Psalmen darzulegen. Es möge genügen, erneut darauf hingewiesen zu haben, daß es noch viele nicht ausgewertete Möglichkeiten gibt, die Formen des gregorianischen Choralis von aequalistischer Grundlage aus exakt zu untersuchen.

II

Jammers, der sich gegen die aequalistische Deutung der „Choralübung“ im ersten Scholion der *Musica enchiriadis* Pseudo-Hucbalds³ wendet, kann sich nicht darauf berufen, daß die Übungsantiphon „Ego sum via“ bei aequalistischer Ausführung alle Form verliert. Nach aequalistischer Zählweise folgen in dieser Antiphon (die beiden Alleluia am Schluß sind als zwei selbständige Größen aufzufassen) 6 + 7 + 6 + 4 Melodienoten aufeinander. Die gleiche Ausdehnung des ersten und dritten Abschnittes begründet die straffe Ausgeglichenheit der Antiphon. Nur eine kaum merkbare Steigerung im zweiten Abschnitt, dagegen ein Nachlassen im letzten Abschnitt, wie dies auch bei zwei der oben beschriebenen Beispiele bemerkt werden konnte.

Tatsächlich beruft sich Jammers nur auf den Wortlaut der *Musica enchiriadis*⁴, da er annimmt, damit die Frage bereits eindeutig in seinem Sinne lösen zu können. Ausschlaggebend sind ihm die beiden Wörtchen „*reliquae breves*“ in dem Satz: „*Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt.*“ Wenn alle Silben (die letzten ausgenommen) kurz sind, so muß man, nach Jammers, folgern, daß zwar die Einzelnoten über einer Silbe normale Kürzen sind, eine Zweiergruppe aber wird zu einem „Ziernotepaar“, bestehend aus zwei halbkurzen Tönen. Was ist zu dieser Auslegung und den Folgerungen, die Jammers daraus zieht, zu sagen? Das sei hier in Kürze dargelegt:

1. Vor allem ist darauf zu achten: Nach dem Wortlaut des Pseudo-Hucbald-Textes wird nicht verlangt, daß „die übrigen Silben“ kurz sein „sollen“. Es heißt nämlich im Text nicht „sint“ oder „debeant

³ Gregorianische Studien, S. 28 ff.

⁴ Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blasien 1784 (Graz 1905), Bd. I, S. 182 f.

esse“, wie einige Zeilen vorher bzgl. der „soni“. Vielmehr handelt es sich um eine reine Aussage: „reliquae breves sunt“, die übrigen sind kurz. Aus dem Zusammenhang geht hervor, was damit gesagt sein soll: Nur die lang ausgesprochenen Silben am Schluß machen (aus sich) auch die zugehörigen Melodietöne lang. Die übrigen (kurzen) Silben aber verlängern die zugehörigen Melodietöne **n i c h t**. Diese Funktion der kurzen Silben bleibt erfüllt, gleich ob eine oder mehrere normale Kurznoten mit ihnen verbunden sind.

2. Mit dem eben Gesagten ist eigentlich die ganze Frage schon gelöst. Aber auch die Folgerungen, die bei Jammers notwendig werden, hätten ihn davon überzeugen müssen, daß er einen falschen Weg geht. Von halbierten Kurznoten (Ziertöne) spricht Pseudo-Hucbald nicht mit einem Wort. Aber auch die gesamte mittelalterliche Choraltheorie weiß nichts von ihnen. Zudem muß man sich fragen, was geschehen würde, wenn über einer kurzen Silbe drei oder mehr Noten stehen. Müßte dann die normale Kurznote nicht notwendig in drei oder mehr Teilwerte gespalten werden?

3. Ferner widerspricht die von Jammers erschlossene Melodieform des „Ego sum via“ der ausdrücklichen Weisung Pseudo-Hucbalds, man habe die Melodie wie Versfüße zu taktieren („veluti metribus pedibus cantilena plaudatur“). Wie soll das durchgeführt werden, da die Melodiefassung nach Jammers keine Versfüße mehr enthält (auch nicht im Sinne „indirekter Metrik“). Von den „Ziertönen“ abgesehen, ist seine Melodie syllabisch-aequalistisch, ohne eigentliche Anklänge an die metrischen Formen der Antike, dazu, in sich gesehen, formlos.

4. Die rhythmischen Zeichen der Handschriften Düss. H 3 und Clm 18 914⁵ widersprechen der Deutung von Jammers. Er sieht darum folgende Änderungen⁶ vor:

- a) Ein in den Hss. Düss. H 3 und Clm 18 914 vorhandenes Kürzezeichen über der ersten Silbe des ersten Alleluia wird gestrichen. b) Über der zweiten Silbe des gleichen Alleluia wird auf ein Kürzezeichen verzichtet, das in Düss. H 3 vorliegt und in Clm 18 914 nur versehentlich fehlt.
- c) Über die dritte Silbe des zweiten Alleluia wird gegen die beiden Handschriften ein Kürzezeichen gesetzt. d) Die drei Noten über dem Wort „via“ werden anders verteilt als in diesen beiden Handschriften.
- e) Beim Worte „vita“ wird das Kürzezeichen über der ersten Silbe auf zwei Töne ausgedehnt.

5. Das Pseudo-Hucbald-Dokument des Lateranarchivs⁷ besitzt aus sich keine Beweiskraft für Jammers, widerspricht sogar seiner Deutungsweise: Zunächst wird nach dieser Hs. beim letzten Alleluia nicht nur die letzte, sondern auch die vorletzte Note gedehnt. Damit besteht prinzipiell die Möglichkeit, daß auch die **b e i d e n** Silben des Wortes „vita“

⁵ Vgl. Gregorianische Studien, S. 31.

⁶ a. a. O., vgl. die „wahrscheinliche“ Vorlage zu Clm 18 914.

⁷ a. a. O.

gedehnt werden, wodurch das von Jammers erdachte System der Neumendeutung durchbrochen wird: Ist die Silbe „vi“ lang, dann würden über ihr zwei normale Kürzen stehen, obgleich das entsprechende Podatuszeichen in dieser Hs. nicht mit einem Verlängerungszeichen versehen ist. Zudem: Die Deutung der Zusatzzeichen durch Jammers zwingt anzunehmen, daß nach der Neumenschrift normalerweise keine Verbindung von zwei oder mehr „gewöhnlichen Kürzen“ vorgesehen ist. Diese kommen nämlich nach Jammers erst durch ein hinzugefügtes Längenzeichen zustande, im Gegensatz zu den Einzelnoten, die schon ohne Verlängerungszeichen einen gewöhnlichen Kurzton darstellen. Dieses entscheidende Bedenken trifft übrigens auch die von Jammers in seiner Studie „Der gregorianische Rhythmus“⁸ vorgetragene Idee.

Demgegenüber verweisen wir auf unsere indirekt metrische Deutung der „Choralübung“ Pseudo-Hucbalds im dritten Heft der Sammlung „Aus der Formenwelt der gregorianischen Chorals“⁹. Die Deutung des „reliquae breves“ durch Jammers hat sie nicht entkräftet. Damit scheinen aber zugleich alle Möglichkeiten erschöpft zu sein, um Pseudo-Hucbald als frühmittelalterlichen Mensuralisten zu erweisen. Die aequalistische Zählung der Melodietöne des gregorianischen Chorals kann von dieser Seite aus nicht abgelehnt werden.

JOHANN KASPAR FERDINAND FISCHER DER JÜNGERE

VON LOTHAR HOFFMANN, ERBRECHT

Johann Kaspar Ferdinand Fischers Lebensdaten, gewöhnlich mit 1650 bis 1746 angegeben, sind schon seit langem problematisch. So vermutet Richard Münnich in der 3. Auflage des „Musiklexikons“ von Hans Joachim Moser (1951) hinter einem Namen zwei verschiedene Generationen. Es fehlte aber bisher an konkretem Material, dieser Annahme größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Unglücklicherweise kennen wir von Fischer nur wenige biographische Angaben, die trotz eifriger Nachforschungen Ernst von Werras kaum wesentlich vermehrt wurden¹. Um so bedauerlicher ist es, daß ein kurzer, aber inhaltsreicher Aufsatz von Franz Ludwig über Fischers 24jährige Tätigkeit in Schlackenwerth/Böhmen (1692—1716) infolge seiner lokalen Veröffentlichung so gut wie unbeachtet blieb². Gerade sein Material kann zur Klärung der oben aufgeworfenen Frage beitragen.

⁸ Straßburg 1937. Dort war übrigens die Antiphon „Ego sum via“ (vgl.: Notenbeispiele, S. 55) noch in das Viervierteltakt-System eingefast.

⁹ Heft 3, Münster 1949, S. 13 ff.

¹ Vorwort zur GA der Klavier- und Orgelwerke J. K. F. Fischers, Leipzig 1901.

² Neue Forschungen über den Markgräflisch-Badischen Hofkapellmeister J. K. F. Fischer, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Jg. 49, Prag 1911, S. 71 ff. — Den freundlichen Hinweis auf diese Publikation verdanke ich Herrn Prof. Dr. H. Besseler.

Ludwig weist auf Grund der Kirchenbücher Schlackenwerths im Zeitraum von 1692 bis 1704 die Geburt von 6 Kindern Fischers nach, von denen das letzte am 1. 4. 1704 auf den Namen *J o a n n e s C a s p a r u s* getauft wurde. Bei sämtlichen sechs Taufmatrikeln fehlt der dritte Vorname des Vaters (Ferdinand); es wäre durchaus denkbar, daß sein Sohn ebenfalls denselben, nicht mit eingetragenen Vornamen erhielt. Damit ist zunächst einmal das Geburtsjahr eines gleichnamigen Sohnes mit Sicherheit festgestellt. Von Werra konnte bisher nur aus den Pfarrbüchern von Rastatt entnehmen, daß am 11. 2. 1738 ein Sohn *K a s p a r*, „des Herrn Kaspar Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn“, heiratete³.

Wie verhält es sich nun mit den Werken selbst? Lassen sich hier stilistische Merkmale aufzeigen, die von dem Schaffen zweier Musikergenerationen überzeugen können? In der Tat ist ein Vergleich der beiden Klaviersuitensammlungen aufschlußreich. Überblicken wir zunächst die Drucke Fischers, die von Werra in der Gesamtausgabe seiner Klavier- und Orgelwerke vorlegt:

- 1696 „Pièces de clavessin“, in der 2. Auflage 1698 mit dem deutschen Titel „Blumenbüschlein“
- 1702 (nach Walther) „Ariadne musica“, 2. Auflage 1715*
- 1732 oder kurz danach „Blumenstrauß“. Im Lotterschen Verzeichnis von 1732 noch nicht vorhanden
- 1738 (nach Gerber) „Musikalischer Parnassus“.

Zeitlich gesehen fallen also sofort zwei Werkgruppen ins Auge, die von einer längeren Publikationspause getrennt werden. Stellen wir den 8 Suiten der „Pièces de clavessin“ die 9 Partien des „Musikalischen Parnassus“ gegenüber:

Die Suiten des ersten Zyklus lehnen sich stark an die Vorbilder der großen französischen Klaviermeister an. Ihre zwei *A l l e m a n d e n* bedienen sich der freistimmigen, durch Füllstimmen beschwerten Satztechnik mit typisch französischer komplementärer Rhythmik (S. 6, 23)⁴. Fischer verdeutscht sie durch mäßigen Gebrauch der Ornamentik und feinsinnige harmonische Ausdeutung. Das Thema erscheint in seiner Flächenausdehnung sehr gedrängt und durchaus linear konzipiert. Nur drei der acht Stücke im „Parnassus“ schließen sich diesem Typus an (S. 36, 42, 57). Bei den übrigen fünf läßt sich eine flächenhafte Ausweitung über Dreiklangsberechnungen wahrnehmen (S. 46, 49, 52, 62, 65). Ein mehr homophones Denken, in Anlehnung an die galante neitalienische Schreibweise, setzt ein; die Scheinpolyphonie verliert sich zusehends und gibt bei weitgehender harmonischer Vereinfachung einem dünnen, locker gefügten zweistimmigen Satz Raum. Zwei *Allemanden*anfänge beider Werke mögen diese Wandlung veranschaulichen.

³ Vorwort S. XIV, Anm. 1.

* Eine Neuausgabe bereitet der Bärenreiter-Verlag vor.

⁴ Seitenzahlen stets nach der GA von Werras.

Bei den Couranten sind ähnliche Erscheinungen zu bemerken. Herrscht in den drei Stücken der „Pièces de clavessin“ bei konsequenter Linienführung eine ständige motivische Verarbeitung vor (S. 7, 16, 24), so werden später im „Parnassus“ die beiden Sätze zu einer mehr oder weniger geschickten Aussetzung eines Generalbasses abgewertet (S. 36, 66). Besonders homophon angelegt erscheint die zweite Courante.

Nicht so klar wirkt ein satztechnischer Vergleich der *Sarabanden* beider Werke, dagegen werden hier in der Melodik augenfällige Unterschiede deutlich. In den zwei Nummern des ersten Zyklus besteht die führende Oberstimme überwiegend aus vokal erfundenen Sekundschrittfolgen (S. 8, 24). In den zwei Sätzen des zweiten dagegen zeichnet sie sich durch unruhig-sprunghafte, ausgreifende Melodik mit Intervallen bis zu Oktavenspannweite aus und besitzt mehr instrumentalen Charakter (S. 37, 66).

Besonders eindringlich zeigt die Gegenüberstellung der *Giguen* verschiedene stilistische Merkmale. Beide Stücke der „Pièces de clavessin“ sind durchgehend streng fugiert und gehören dem Canaries- und Menuettgigentypus an (S. 11, 25). Von den sieben Stücken des „Parnassus“ weisen zwei ganz italienische Faktur auf: während die erste nach bescheidenem stimmigem Anfang bald gänzlich homophon weiterläuft, verzichtet die andere auf jede Imitation (S. 38, 44). Die Oberstimme wird lediglich von harmoniefüllenden Generalbaßtönen und -akkorden gestützt.



Auch in den anderen fünf Giguen vereinfachter französischer Prägung machen sich zunehmend akkordlich-flächenhafte Elemente bemerkbar, und der gebrochene Dreiklang wird als bequemes Fortführungsmittel reichlich verwandt (S. 40, 48, 51, 59, 67).

Fast in allen übrigen Einschüben und den vier Variationsstücken beider Werke stößt man beim Vergleich auf ähnliche Satzvereinfachungen, homophone Partien und harmonisch ausgeweitete Melodien im „Parnassus“. Einige Stücke sind bereits im galanten Geschmack simpelster Prägung geschrieben, z. B. ein mit „Combattement“ betiteltes Stück, das fast ausschließlich von der Substanz des gebrochenen D-Dur-Dreiklanges und seiner nächstverwandten Tonarten bestritten wird (S. 63). Derart primitive Erfindungen bemerkt man an keiner Stelle auch nur abschnittsweise im ersten Zyklus.



Eine Ausnahmestellung nehmen die Vorspiele beider Werke ein, die stets eine Satzfolge einleiten. In den „Pièces de clavessin“ treten drei verschiedene Typen auf:

- I 5 Präludien in freistimmiger, den Allemanden ähnlicher Satztechnik, häufig mit langen Orgelpunkten zu Beginn (S. 6, 12, 18, 26, 30).
- II 2 toccatenhafte Gebilde mit Wechsel von arpeggierten Abschnitten und dichterem Satzgefüge (S. 14, 22).
- III 1 Präludium mit ständig aneinandergereihten ungebrochenen Akkordfolgen (S. 9).

Wesentliche Unterschiede von diesen Typen lassen sich bei den Einleitungssätzen des „Parnassus“ nicht bemerken. Neben einer französischen Ouverture (S. 39) entsprechen drei Präludien den unter I beschriebenen

Sätzen (S. 42, 49, 52), während drei andere, jetzt unter dem Namen *Toccatina*, *Toccatina* und *Tastata*, ihr Vorbild im Typus III haben (S. 46, 57, 65). Neu erscheinen lediglich zwei Präludien mit einer arpeggierten Spielfigur, die konsequent von Anfang bis Ende beibehalten wird (S. 35, 61).

Wir können also feststellen: Auf der einen Seite ein an französischem Geschmack geschultes, gediegenes handwerkliches Können mit großer Sicherheit in der kontrapunktischen Linienführung, auf der anderen Leichtigkeit der Handschrift, mehr homophones Denken, vereinzelt sogar Konzessionen an die Mode und den galanten Stil. Dabei muß aber mit Nachdruck betont werden, daß, von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, der größte Teil des „Parnassus“ musikalisch den Stücken der ersten Sammlung ebenbürtig und gleichwertig gegenübersteht. Viele Sätze des zweiten Zyklus fesseln gerade durch die wechselnde Anwendung polyphoner und homophoner Abschnitte; diese beleben das Ganze, gestalten es bunter und farbiger.

Trotzdem wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß hier zwei verschiedene Generationen gewirkt haben, die derselben Familie angehörten und den gleichen Namen trugen. Eine stilistische Wandlung von dieser Tragweite — sie stünde in der Musikgeschichte einzig da — dürfte einem Greis von 88 Jahren kaum zuzutrauen sein. Weit eher möchte man hinter vielen Sätzen des „Parnassus“ einen Komponisten der Generation Gottlieb Muffat, Joh. Adolf Hasse oder Giovanni Platti, alle um 1700 geboren, vermuten⁵. Die zahlreichen Einflüsse des neuen italienischen Klavierstils weisen deutlich darauf hin.

Zu den Werken und Daten ist folgendes zu bemerken: Von Fischer d. Ä. stammen die beiden Orgelwerke „*Ariadne musica*“ und der „*Blumenstrauß*“. Völlig einheitlich im Stil, können sie nur von einem Komponisten herrühren. Fraglich bleibt das Erscheinungsjahr des „*Blumenstraußes*“, das von Werra „nach 1732“ angibt. Wahrscheinlich hat Fischer die einzelnen Stücke für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst etwa zur Entstehungszeit seiner „*Ariadne*“ komponiert, konnte sie jedoch als Zyklus erst spät veröffentlichen. Die Vorrede, vermutlich vom Verleger, scheint darauf hinzudeuten:

„Es blühen endlich mit der Frühlings-Zeit diejenige Blumen hervor, welche schon lange fast verwelcket gelegen. Man hat es der Mühe werth zu seyn erachtet, diese vormals zerstreute und nun in einen Strauß zusammen gelesene und zu Vermehrung des Ruhms des hochberühmten Authoris aus der Finsternüß der Vergessenheit errettete Blumen zum gemeinen Nutzen an das Licht hervor zubringen.“

⁵ Der Verfasser bespricht u. a. die Klavierwerke dieser Komponisten ausführlich in seiner Dissertation „*Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*“, Jena 1951 (Maschinenschrift). Die Arbeit erscheint demnächst in erweiterter Form im Druck.

Auf jeden Fall war der Vater Fischer 1733 noch am Leben, denn nach Angabe von Werras wurde er in diesem Jahr als Trauzeuge eingetragen. Auch bei der Hochzeit seines Sohnes 1738 findet sich nicht der Vermerk „p(iae) m(emoriae)“, der bei Verstorbenen sonst nie fehlt⁶. Offen bleibt freilich die Frage, wer von den beiden gleichnamigen Musikern im Jahre 1746 starb. Ferner kann nicht nachgewiesen werden, ob Fischer d. J. die Stelle seines Vaters am markgräfllich-badischen Hofe übernahm. Der Usus der damaligen Zeit, Generationen lang ein Amt auf Mitglieder derselben Familie zu übertragen, läßt immerhin die Möglichkeit zu. Fischer d. Ä. schrieb weiterhin die „Pièces de clavessin“, dagegen dürfte nach dem oben Ausgeführten eine große Anzahl der Sätze des „Parnassus“ seinem Sohne zuzuweisen sein. Die Vorspiele dieser Sammlung scheinen jedoch vom Vater herzurühren. Es muß in dieser Sammlung der seltene Fall einer „Familienarbeit“ vorliegen, zu der Vater und Sohn jeder einen Teil beisteuerten.

Vielleicht könnte zur letzten Klärung dieser Frage eine Handschrift beitragen, auf die Franz Ludwig in seinem anfangs erwähnten Aufsatz hinweist. Sie lag bisher völlig unbekannt, ohne Namensangabe, in der Stadtbibliothek Schlackenwerth, ist im Orgelquerformat 164 Seiten stark und enthält außer vielen bekannten Stücken Fischers d. Ä. zahlreiche bedeutende, heute noch nicht veröffentlichte Sätze. Nach Ludwigs Vermutung stammen sie mit großer Wahrscheinlichkeit alle von einem Komponisten. Fischer d. J. war in Schlackenwerth noch ein Kind und dürfte für die Urheberschaft dieser Sammlung nicht in Frage kommen. Die Universitätsbibliothek Prag teilte mir mit, daß diese Quelle z. Z. verschollen ist⁷. Sie wurde vermutlich schon vor einiger Zeit nach Österreich verkauft. Die Auswertung der Handschrift wird sicher noch manche wertvolle Komposition ans Tageslicht befördern⁸.

VIVALDIS PÄDAGOGISCHE TÄTIGKEIT IN VENEDIG

VON WALTER KOLNEDER

Von den vielen Irrtümern, die sich bald nach dem Tode Vivaldis in seiner Biographie festsetzten, haben einige ein zähes Leben bis in unsere Tage bewahrt. Die Angabe, daß Vivaldi „Konservatoriumsdirektor in Venedig“ war, findet sich in vielen Lexica, und noch 1949 steht im Vorwort zur verdienstvollen Neuausgabe des op. 1 durch Walter Upmeyer (BA 351) der Satz: „... einem der vier Musikinstitute, dessen musikalische Leitung er bis zu seinem Tode mit geringen Unterbrechungen innehatte.“

⁶ von Werra, S. XIV, Anm. 1.

⁷ Brief vom 12. 3. 1951.

⁸ Etwaige Angaben über den Verbleib der Handschrift usw. erbittet der Verf. an das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Jena.

Auf Grund neuerer Arbeiten, insbesondere des gerade im Biographischen sehr ausführlichen Buches von Mario Rinaldi (Antonio Vivaldi, Milano 1943) ist es indes möglich, Vivaldis pädagogische Tätigkeit in Venedig einigermaßen klarzustellen.

Zunächst ist der moderne Ausdruck „Konservatoriumsdirektor“ wenig geeignet, die Verhältnisse an den italienischen Anstalten des 17. und 18. Jahrhunderts zu charakterisieren. Das „Ospedale della Pietà“, an dem Vivaldi unterrichtete, war ein Waisenhaus für Mädchen, das teils aus öffentlichen Mitteln, teils durch Spenden wohlhabender Bürger erhalten wurde. Chorgesang war allgemeingültiges Unterrichtsfach. Seine besondere Pflege entsprach dem späthumanistischen Bildungsideal ebenso, wie sie der Vertiefung des religiösen Lebens, der Ausgestaltung des Gottesdienstes und dem Bedürfnis nach Repräsentation in der Öffentlichkeit diene. (Für letztere waren auch finanzielle Erwägungen maßgebend, wie wir u. a. aus einer Bemerkung Uffenbachs in seinen Reisetagebüchern über die beträchtlichen Einnahmen aus der Stuhlmiete bei den Kirchenkonzerten des Ospedale dei Incurabili wissen!) Besonders begabte Mädchen wurden im Instrumentalspiel sowie im Sologesang unterrichtet und die richtige Bezeichnung für diese Institution lautet wohl „Musikseminar des Waisenhauses zur Pietà“ (im damaligen italienischen Sprachgebrauch „choro“, womit nicht nur der Vokalchor gemeint war; z. B. wird Vivaldi in einem Ratsbeschuß von 1715 als „maestro di violino del choro di questo Pio Loco“ bezeichnet).

Die Gesamtleitung des Hauses hatte ein aus mehreren Personen zusammengesetzter Rat inne, der sich „governatori (oder auch ministri) sopra la Chiesa e Choro“ nannte und Angelegenheiten wie Anstellung, Urlaub, Vertragsabschluß usw. auch für das Seminar ordnete.

Für die eigentliche Leitung des letzteren war ein „maestro del choro“ (auch „moderatore del choro“) eingesetzt. Daneben gab es den „maestro dei concerti“ (Leiter des Orchesters und damit der regelmäßigen Sonn- und Feiertagskonzerte) und die „maestri dei solfeggi, di violino, organo, spinetta“ usw. Dies waren anscheinend Planstellen, und nach Bedarf wurden darüber hinaus Hilfslehrer angestellt. Für die Terminologie ist der Erstdruck des op. 2 von Vivaldi („Sonate A Violino, e Basso per il Cembalo . . . In Venezia, MDCCIX. Appresso Antonio Bortoli.“, im Besitz der Öst. Nationalbibliothek) interessant. Vivaldi ist auf dem Titel als „Musico di violino, e Maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia“ bezeichnet. Das letzte Blatt ist eine Werbeseite des Verlegers und enthält u. a. „L'Armonico Pratico al Cimbalo, o sia Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo del Sig. Francesco Gasparini Lucchese Maestro di Coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia“.

Die Verhältnisse sind jedoch nicht ganz klar, weil diese Bezeichnungen auch in den Dokumenten nicht einheitlich gebraucht wurden. So wurde Vivaldi in einem Dokument schon sehr früh einmal als „m. d. choro“

bezeichnet. Offenbar wurden die Titel z. T. als Rangbezeichnungen, z. T. als Kennzeichnung einer bestimmten Tätigkeit verwendet. (Im Deutschen gibt es ähnliche Divergenzen innerhalb der Ausdrücke „Konzertmeister, Kammermusiker, Orchester-, Chordirektor“ usw.)

Merkwürdig ist nun, daß Vivaldi nie tatsächlicher Leiter des Musikseminars war und nur einmal zwei Monate lang vertretungsweise diese Stelle innehatte. Die Namen der Leiter in der fraglichen Zeit sind uns bekannt:

Francesco Gasparini	1700—1713
Dall'Olio	1713—1718
Pietro Grua	1718—1726
Giovanni Porta	1726—1737
Alessandro Genaro	1739—1740

Wie kam es nun, daß nach dem als Komponisten wie als Theoretiker hochgeschätzten Gasparini in Anwesenheit Vivaldis viel weniger bedeutende Musiker diese Stelle bekleideten? Vivaldi kam 1703 zunächst als Hilfslehrer an die Anstalt und rückte mit Ratsbeschluß vom 27. 11. 1711 in die freigewordene Stelle des „maestro di violino“ ein („... essendo vacante la carica di maestro di violino“). In dieser Zeit hat in erster Linie wohl Gasparini die Anstalt mit neuen Kompositionen versorgt, aber es ist wahrscheinlich, daß Vivaldi schon recht früh das Orchester leitete und sich daher mit Recht schon 1709 als „Maestro de'Concerti“ bezeichnen konnte.

1713 erkrankte Gasparini schwer und nahm einen Urlaub von sechs Monaten, von dem er nicht mehr an seine Stelle zurückkehrte. (Er ging 1725 als Laterankapellmeister nach Rom, mußte aber bald auch diesen Posten wegen Krankheit aufgeben.) Vivaldi wurde mit der Stellvertretung beauftragt, und in einem Ratsbeschluß von 1715 wurden seine Verdienste in jeder Weise anerkannt („... le ben note applicazione e fruttuose fatiche prestate dal medesimo non solo nel educar le figlie nelli concerti di suono, con frutto e universale gradimento, ma anche le virtuose composizioni in musica contribuite dopo l'assenza del maestro Gasparini...“).

Daß trotzdem Dall'Olio noch 1713 Leiter des „choro“ wurde, hat seine tiefe Ursache in einer entscheidenden Wandlung, die sich in dieser Zeit in Vivaldi vollzog. Zunächst liegt es nahe, anzunehmen, daß man für den Leiterposten, der sicher mit vielen organisatorischen Arbeiten verbunden war, einen gewissenhaften Maestro einem genialen Komponisten vorgezogen hat. Aber Vivaldi nahm bereits 60 Tage nach der Beurlaubung Gasparinis selbst einen Urlaub für einen Monat („... di potersi portare fuori di questa città per mese uno al impiego delle sue virtuose applicazioni...“) und im selben Jahre wurde in Vicenza Vivaldis erste Oper „Ottone in villa“ aufgeführt. Vivaldi, der um diese Zeit mit den Konzerten op. 3 und 4 bereits einen festgegründeten Ruf als Instru-

mentalkomponist hatte, dürfte sich wohl schon wesentlich vor 1713 mit dem Gedanken getragen haben, sich als dramatischer Komponist zu versuchen. Dem Drang nach Anerkennung in der breiteren Öffentlichkeit und Erhöhung seiner Einkünfte steht sicherlich das echte Bedürfnis nach Ausweitung des musikalischen Ausdrucksbereiches gegenüber, fallen doch in die nächsten Jahre auch seine ersten Oratorienaufführungen im Pietà (Moyses 1714 und Juditha 1716).

Dieses neue Interessengebiet mußte schon rein zeitlich eine gewisse Lösung von der Anstalt mit sich bringen und war späterhin mit den Pflichten eines Leiters völlig unvereinbar. So wurden 1714—1718 allein in Venedig 10 Opern Vivaldis aufgeführt, und von Uffenbach, der 1715 eine dieser Aufführungen mit dem Komponisten als geigendem Kapellmeister hörte, wissen wir, daß Vivaldi bereits damals „entrepreneur“ war. Diese Impresariotätigkeit hat, den wenigen erhaltenen Briefen (aus den Jahren 1736/37) zufolge, später einen bedeutenden Umfang angenommen. 1718—1723 und 1725—1735 finden sich daher auch keinerlei auf Vivaldi bezügliche Eintragungen, weder in den Ratsprotokollen noch in den Kassabüchern. In das erste Intervall fällt mit ziemlicher Sicherheit die dreijährige Dienstzeit bei Philipp Landgraf von Hessen-Darmstadt in Mantua. Im Vertrag von 1723, in dem das Verhältnis zum Ospedale neu geregelt wird, ist Vivaldi nur mehr zur Komposition und Aufführung von monatlich zwei Konzerten mit je 3—4 Proben verpflichtet, wobei man allerdings schon mit vielen Abwesenheiten rechnet („...per il tempo che si tratenira in questa Dominante... quando si trovera in Venezia...“) und festlegt, daß er die Konzerte durch Boten auch von auswärts zu liefern habe, wenn es sich „senza l'aggravio del porto“ machen läßt.

Die Jahre seit 1723 hat Vivaldi in seinem Brief vom 16. 11. 1737 selbst als seine Reisejahre bezeichnet („...sono quattordici anni che siamo andati insieme in moltissime città d'Europa...“). Die Stationen dieser Reisen sind nur zum Teil bekannt. Rom 1723/24, Wien (vermutlich 1728/29) und Amsterdam 1738 sind sicher, und da er nach damaliger Opernpraxis alle Uraufführungen wohl selbst geleitet hat, sind Florenz 1727, 1728, 1736, Reggio 1727, Verona 1732, 1735, 1737 und Mantua 1732 als sehr wahrscheinlich anzunehmen. Auch von den acht erhaltenen Briefen ist einer in Ferrara, einer in Verona geschrieben. Aus Widmungen weiß man, daß Beziehungen zum Hof in München bestanden haben, wo man schon 1718 „La Constanza trionfante“ aufführte, und möglicherweise feste Dienstverhältnisse beim Herzog von Lorena (in Florenz) und beim Grafen Venceslav Morzin.

Aus all dem geht zur Genüge hervor, daß Vivaldi unmöglich den Posten eines Leiters hätte bekleiden können, und auf der Sammlung von Konzerten der Dresdener Staatsbibliothek, die Kurfürst Friedrich nach seinem Besuche 1740 aus Venedig mitbrachte, nennt sich Vivaldi auch am

Ende seiner venezianischen Tätigkeit ausdrücklich „maestro dei concerti“. Daß er freilich lange Zeit im Ospedale in höchster Schätzung stand und sein Urteil in künstlerischen Fragen so viel galt wie eine Entscheidung des Leiters, dürfte sicher sein.

Die Gründe, die ihn 1740 zum Ausscheiden aus der Anstalt bewogen, sind nicht bekannt. Aus den Ereignissen des Jahres 1737, als man kirchlicherseits Vivaldi eine Opernaufführung in Ferrara verbot, weil er als Priester nicht Messe las und mit der Sängerin Anna Giraud befreundet war, kann man schließen, daß er sich damals nicht mehr der vollen künstlerischen Wertschätzung erfreute und man begann, sich mit seiner sehr weltlichen Lebensführung kritisch zu beschäftigen. Vielleicht nahmen um diese Zeit seine schöpferischen Kräfte ab, vielleicht war man allmählich seines Stiles, der seit langem nur geringen entwicklungs-mäßigen Veränderungen unterworfen war, müde geworden, zumal man im Ospedale, wie aus den Rechnungen hervorgeht, ständig bemüht war, auch das neueste Schaffen ins Repertoire einzubeziehen. Auch die vielen Abwesenheiten müssen Unzufriedenheit mit dem Meister hervorgerufen haben. So steht z. B. die Amsterdamer Reise von 1738 in ausgesprochenem Gegensatz zur Vertragsbestimmung von 1735 „senza idea di più partire come aveva praticato negli anni passati“.

Vivaldi verließ jedenfalls gegen Ende seines Lebens seine Heimatstadt. Das letzte Dokument vom 29. 8. 1740 bezieht sich auf den Verkauf von Konzerten an die Anstalt, vermutlich zur Deckung der Reisespesen. „... Vivaldi sia per partire da questa Dominante...“ heißt es in dem Schriftstück.

Es ist wahrscheinlich, daß er sich unmittelbar nach Wien begab, wo freilich kurz darauf sein alter Gönner Karl VI. starb und der ausbrechende Erbfolgekrieg der Entfaltung seiner Kunst hinderlich war. Im Juli 1741 ist er in Wien gestorben, „povero“, wie ein zeitgenössischer Bericht sagt und wie aus dem dürftigen Begräbnis hervorgeht, dessen Rechnung sich in den Büchern von St. Stephan erhalten hat.

Das Ospedale della Pietà als Betätigungs- und Experimentierfeld Vivaldis spielt in der Geschichte des Instrumentalkonzerts eine ähnliche Rolle wie später Mannheim und Eisenstadt für die klassische Sinfonie. Die Qualität des Orchesters, das mit der herzoglichen Kapelle von S. Marco konkurrierte und sogar mit dem Orchester der Pariser Oper verglichen wurde, war wohl in erster Linie das Verdienst Vivaldis. Der spätere Niedergang aber hängt nur zum Teil mit dem Abgang des Meisters zusammen. Das Schwergewicht der musikalischen Entwicklung hatte sich von Italien weg nach Norden verlagert, die entscheidenden Ereignisse spielen sich nunmehr in Mannheim, Berlin und vor allem dann in Wien ab. Nur ein schöpferischer Musiker des neuen Stils hätte den Ospedali neuen Inhalt geben können. Die biedereren maestri, wie sie z. B. Dittersdorf in Venedig traf, waren hierzu nicht imstande.

JOHANN MATTHESONS HANDSCHRIFTLICHE EINZEICHNUNGEN IM „MUSICALISCHEN LEXICON“ JOHANN GOTTFRIED WALTHERS¹

VON HEINZ BECKER

Die „Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek“ zu Berlin, vormals Staatsbibliothek, besitzt ein Exemplar des „Musicalischen Lexicons“ von Johann Gottfried Walther (1732), das aus der Bibliothek Johann Matthesons stammt oder sich wenigstens längere Zeit in dessen Besitz befunden haben muß. Auf dem Titelblatt des Lexikons steht von unbekannter Hand geschrieben: „Mit eigenhändigen Zusätzen von dem berühmten Mattheson in Hamburg“.

Daß die handschriftlichen Eintragungen wirklich von Matthesons Hand stammen, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Nicht nur, daß sie in ihrer teilweise recht sarkastischen und ironischen Art durchaus dem gewohnten Stil Matthesons entsprechen, sondern aus dem Inhalt einiger Bemerkungen läßt sich auch ohne den oben zitierten Vermerk seine Urhebererschaft herauslesen, so z. B., wenn der Schreiber zu dem Artikel über Johann Niclas Hanff hinzufügt: „Matthesons erster Lehr-Herr“. Bei dem Artikel über Thyard (Pontus de) ist sich der Lexikograph Walther unschlüssig, und wir lesen von ihm den Satz: „... Ob es nun derjenige sey, welchen der Hr. Capellmeister Mattheson, T. 2. Crit. Mus. § 73. p. 122 anführet, und den Titul: Solitaire second führet, ist mir unbekannt.“ Der Korrektor hat hier mit sehr sicherer Hand an den Rand geschrieben: „Ja! er ist es“, und wer könnte es wohl besser wissen als Mattheson selbst? Daß der Schreiber mit den Begebenheiten in Hamburg, Matthesons Wirkungsstätte, wohlvertraut gewesen sein muß, geht aus mehreren Eintragungen hervor. So ist z. B. bei dem Artikel über Jacob Kremberg handschriftlich der Zusatz gemacht: „Von 1693 bis 1695 ist dieser Kremberg Director der Hamburgischen Oper gewesen, in Compagnie mit dem Capellmeister Cousser.“ Und bei Andreas Bernard lesen wir: „... ist A^o. 1556 Vicarius und Organist zu St. Petri in Hamburg gewesen, und in St. Georgii Kirche begraben, wo er auf der Grabschrift venerabilis vir ac dominus Christi“. Ein zweiter Zusatz zu dem gleichen Abschnitt verlautet: „Aus seinem Testament werden noch jährlich etliche Ellen Leinwand und etwas Geld armen Leuten, Knaben und Mädchen in Schulen ausgetheilet“. Nur ein Einheimischer, ein Hamburger, dürfte über derartige Einzelheiten informiert gewesen sein. Noch ein letztes Beispiel sei hierfür als Beweis angeführt: Walther erwähnt unter dem Namen Georg Preus zwei Musiker, einmal einen Organisten der Stadt Greifswald, zum andern den Organisten an der Hlg.-Geist-Kirche in Hamburg. Handschriftlich ist hier an den Rand gesetzt: „ist auch oben derselbe“, was besagen will, daß es

¹ Eine Faksimile-Ausgabe des Walther-Lexikons erscheint demnächst in den *Documenta Musicologica*.

nur einen Georg Preus gegeben hat, der sowohl in Greifswald als auch in Hamburg gewirkt hat. Der Schreiber muß also mit dem Lebensweg dieses Musikers recht gut vertraut gewesen sein, hat ihn vielleicht sogar persönlich gekannt. Darüber hinaus halten sich die Eintragungen, soweit sie sich überhaupt an Jahreszahlen binden, durchaus innerhalb der Grenzen der Matthesonschen Lebensdaten. Die Jahreszahl 1760 wird niemals überschritten, und da Mattheson erst 1764 gestorben ist, so ist in dieser Hinsicht keine Überschneidung festzustellen. Zudem soll nicht unerwähnt bleiben, daß sämtliche der über einhundert Eintragungen von einem und demselben Schreiber herrühren. Als letztes, aber wichtigstes Glied in unserer Beweiskette sei die Tatsache hervorgehoben, daß ein handschriftlicher Vergleich mit einem authentischen Autograph Matthesons vorgenommen werden konnte, der jeden Zweifel ausschließt.

Die Zusätze Matthesons zeugen nicht nur von seiner großen Gelehrsamkeit — die Bemerkungen sind wechselnd in deutscher, französischer, italienischer und lateinischer Sprache abgefaßt —, sondern sie geben uns auch ein besseres Bild seines Charakters als manches seiner umfangreichen, gedruckten Werke. Gerade diese vielsprachigen Randglossen und auch sachlichen Ergänzungen, die zum großen Teil aus dem Affekt heraus niedergeschrieben sind, können als Beweis dafür gewertet werden, daß Mattheson die verschiedensten Sprachen nicht nur in Wort und Schrift beherrscht hat, sondern daß er in ihnen auch zu denken vermochte. So manches Wort zeugt aber auch von der spontanen Reaktionsfähigkeit dieses Mannes, der sich nicht nur mit der Feder seiner Haut zu wehren wußte, sondern, wie der Fall Händel beweist, auch schärfere Waffen zu führen verstand. Des öfteren hat ihn eine Lücke des Waltherischen Lexikons zu Bemerkungen veranlaßt, wie: „Figural wo bist du?“, oder: „Cesti wo bist du?“, oder sogar in französisch: „Calichon où es tu?“ Sogar in lateinisch begegnen wir dieser Wendung. Nicht nur die Persönlichkeit Matthesons spiegelt sich in solchen Äußerungen, sondern auch der Geist einer Zeit, in welcher die Affekte eine bedeutsame Rolle gespielt haben. Mattheson aber, der Kündler und Verfechter des neuen Stiles, der als Musiktheoretiker der verzopften Solmisation den Todesstoß versetzte, zeigt mit diesen unbewachten Tintenspritzern, wieviel barocke Vitalität im Grunde noch in ihm gesteckt hat.

Mit welcher Exaktheit und Genauigkeit Mattheson dieses Lexikon gebrauchte, davon zeugt die liebevolle Sorgfalt, mit der selbst unwesentliche Druckfehler und Irrtümer berichtigt wurden. So mancher Buchstabe, der im Druck schlecht herausgekommen war, wurde von seiner Feder nachgezogen.

Daß Mattheson von Eitelkeit nicht ganz frei gewesen ist, wissen wir zur Genüge aus seinen gedruckten Werken; Welch speziellen Wert er jedoch einem Titel beimaß, ist aus seinen handschriftlichen Eintragungen zu ersehen, die mit größter Korrektheit die erworbenen Amtsbezeichnungen seiner Berufskollegen hervorheben. Vor allem läßt sich aus solch schein-

baren Nebensächlichkeiten das Verständnis dafür gewinnen, daß sich ein Johann Sebastian Bach so intensiv um die Würde eines Hofkompositors bemüht hat. Nicht Titelsucht und kleinbürgerlicher Ehrgeiz waren hier die Ursache, sondern die Amtsbezeichnungen gehörten in damaliger Zeit zu den täglichen Notwendigkeiten, sie waren auf das engste mit der Existenzfrage verknüpft. So fügt Mattheson z. B. zu den aufgezählten Titeln und Ämtern des Georg Bertouch, eines recht unberühmten Gelegenheitskomponisten, die Würde eines „Generalmajors“ hinzu. Ein gewisser Förster, der von Walther vergessen wurde, wird von Mattheson alphabetisch eingeordnet, wobei er nicht vergißt, ausdrücklich zu betonen, daß dieser „Ritter von S. Marco, u. Capellmeister in Copenhagen“ gewesen sei. Bei dem Artikel „Capella“ finden wir im Waltherschen Lexikon die Erklärung, daß deren Mitglieder Capellisten genannt würden. Diese Bezeichnung ist Mattheson nicht präzise genug, und so setzt er erläuternd hinzu: „die vornehmsten Glieder heißen Concertisten, die schlechten nur Capellisten“. Mattheson versteht unter diesen Begriffen keine sachlichen Abgrenzungen, etwa als Instrumentisten und Vokalisten, sondern diese Begriffe sind für ihn offenbar qualitative Unterscheidungen, etwa im Sinne von Solisten und Akkompagnisten (Ripienisten). Auch die Walthersche Definition des Kapellmeisters erscheint Mattheson ungenügend, und so wird die Erklärung, daß man in Frankreich einen Kapellmeister mit „Maitre de musique“ bezeichne, ergänzt: „Ein Kapellmeister hat im Französischen den Zusatz de la Chapelle, (Maitre de la Chapelle du Roi)“. Man muß die „Ehrenpforte“ Matthesons gelesen haben, um zu wissen, welche Mühe er sich gibt, um die Ehrenhaftigkeit und das Standesgemäße der Musiker hervorzuheben, wie er bemüht ist, die letzten Spuren des mittelalterlichen Jokulators von der Musikerperücke zu entfernen, und wie er in seinem Eifer, die Gelehrsamkeit und den hohen Wissensstand seiner Berufskollegen herauszustreichen, fast deren musikalische Fähigkeiten vergißt, wie z. B. im Falle Sethus Calvisius. Wie sehr ein Titel mit den elementarsten Lebensfragen verknüpft war, davon zeugt eine zusätzliche Eintragung Matthesons bei dem Artikel *maestro di Capella*: „Zu Zarlins Zeiten und hernach hatte der venetianische Kapellmeister 400 venetianische Dukaten und eine Curie oder ein Canonicat-Haus. Der Vice Kapellmeister 290 und kein Haus, die beyden Organisten ebensoviel. Es waren über 40 bestellte Sänger und eine Menge Instrumentisten.“ (Folgt Quellenangabe.)

Neben unwesentlichen Eintragungen, aus denen sich lediglich die weitgreifende Auffassung herauslesen läßt, die man zu damaliger Zeit von einem Lexikon hatte, findet sich auch manch aufschlußreiche Bemerkung. Der Waltherschen Definition des Begriffes „*antheum*“ als eines griechischen gemeinen Tanzes, wozu gesungen wurde, setzt Mattheson hinzu: „*antheum* ist anitzo ganz was anders. *antienne*, Terme d'Eglise, Chant qui se faisait autrefois dans l'Eglise Greque à 2 Choeurs, qui se rependait alternativement. Ce chant fut introduit depuis dans l'Eglise Latina par

St. Ambroise Richalet.“ Auffällig ist an dieser Bemerkung, daß Mattheson den Begriff Anthem in keiner Weise mit England in Verbindung bringt, obwohl er mit den englischen Verhältnissen auf das beste vertraut war, wie aus mehreren Eintragungen hervorgeht. So fügt er zu dem Artikel Tallisus (Tallis) außer dem Titel „Doctor musices“ noch hinzu: „ Die von diesem D. Tallis zu K. Henry VIII Zeiten componierte Litaney ist noch im Jahre 1751 in der St. Paulskirche zu London, mit dem größten Beyfall, wieder aufgeführt worden, ob sie gleich ein Alter von beynahe 200 Jahren hatte“. Aus diesen Worten läßt sich ableiten, welche Bedeutung der Aufführung eines alten Meisters in der damaligen Zeit beigemessen wurde, so daß Mattheson dieses Ereignis für wert erachtete, in ein Lexikon aufgenommen zu werden.

Was die Instrumentenkunde anbelangt, so finden wir mehrere Korrekturen und Hinweise von seiner Hand. Zur Etymologie des Wortes „Cromorne“ macht Walther recht unwahrscheinliche Angaben: „Es kan seyn, daß in der ersten Syllbe dieses Worts zweene Buchstaben versetzt sind, und es vielleicht Cormorne heißen soll; von cor, ein Horn, und morne, dunckel, still, traurig.“ Das ist ein Schnitzer, den Mattheson nicht durchgehen lassen kann. Lapidar vermerkt er am Rande: „Ist ganz falsch“... „Das Wort ist deutsch, u. heißt Krummhorn, ital. cornetto curvo. In Orgeln ist es nicht krumm, sondern gibt nur den Ton eines krummen Zinken. Schnarrwerk von 4 Fuß.“ Der fehlende Artikel Hackbrett wird hinzugefügt, nebst den Bedeutungen in den anderen Sprachen: „gall. Tympanon, Hisp. Campona, Graec. et lat. Sambuca, it. Barbiton“. (!) Den fehlenden Zink dagegen hat Mattheson dem Herausgeber des Lexikons wohl ein wenig übel genommen, jedenfalls finden wir keine Ergänzung, sondern nur die uns nun schon bekannte, ironische Wendung: „Zincke, wo bist du?“

Interessant sind Matthesons feine Unterscheidungen des französischen „grand jeu“ und „plein jeu“ bei Orgeln, Unterscheidungen, die man in einem allgemeinen modernen französischen Wörterbuch vergeblich suchen wird. Während Walther diese Begriffe lediglich wortgetreu ins Deutsche überträgt, werden sie von Mattheson in der Anmerkung erläutert, und zwar versteht er unter plein jeu „das Vorspiel le Prelude“, dagegen unter grand jeu „das Nachspiel, auf der Orgel, zum Ausgange“. Noch an einer weiteren Stelle werden Matthesons genaue Kenntnisse der französischen Sprache offenbar. Bei dem Artikel „Perfidia“ gibt Walther an, daß dieser Terminus in der Musik „soviel als Ostination“ bedeute. Dazu läßt sich Mattheson vernehmen: „les Peuples de Paris disent ostination; mais les honnêtes gens disent et écrivent obstination“. Über den Tod des Abbé François Raguenet, der mit seinem berühmten Vergleich der italienischen und französischen Opernmusik den späteren sogenannten Buffonistenstreit einleitete, erfahren wir durch Mattheson Näheres: „Er wurde 1722 in seinem Zimmer mit abgeschnittener Gurgel

totd gefunden“. Damit taucht zum ersten Male das bislang unbekannte Sterbejahr dieses französischen Schriftstellers auf.

Während die ergänzten Musikernamen teilweise für uns heute von geringerem Interesse sind, geben die allgemeinen Begriffe manch wertvollen Aufschluß, zumal man sie in den einschlägigen Lexika vergeblich sucht. So versteht Mattheson unter „Caricatura, eigentlich eine Aufladung, in der Musik aber das Gegenteil eines ernsthaften Gesanges. Un chant surchargé de droleries. Übelartige Scherz- und Possenlieder“. Furlane, Furlanette sind nach Mattheson Bezeichnungen für „lustige possierliche Lieder und Melodien“. Ein „Cortel“ ist „eine so preparierte Eselhaut, daß man Noten darauf schreiben und wieder auslöschen kann“. Auf Seite 564 des Lexikons lesen wir von seiner Hand geschrieben: „Semler, Christoph, Prediger zu Halle in Sachsen, erfand ein Instrument zum Tactschlagen, sehr nützlich beyder Information“. Zwar kennen wir von Loulié bis Mälzel mehrere Konstrukteure von Metronomen, von dem Prediger Semler aus Halle hat man in diesem Zusammenhange bisher noch nichts gehört.

Matthesons Eintragungen im Waltherschen Lexikon, von denen hier nur eine geringe Auswahl dargeboten wurde, bergen keine umwälzenden historischen Hinweise, aber sie sind in manchem Detail für uns aufschlußreich und anregend. Vor allem läßt die oben schon erwähnte Korrektheit und Gründlichkeit, mit der diese Ergänzungen und Korrekturen ausgeführt wurden, ahnen, daß Mattheson dieses Exemplar vielleicht als Basis für die Herausgabe eines eigenen musikalischen Lexikons ins Auge gefaßt hatte. Wir wissen es nicht, — daß aber die Publikation eines „Matthesonschen Lexikons“ bei dem überragenden Wissen dieses Mannes eine unschätzbare Bereicherung unserer musikgeschichtlichen Literatur bedeutet hätte, das steht außer Zweifel.

ALFRED EINSTEIN ZUM GEDÄCHTNIS

VON HANS F. REDLICH

Der Tod Alfred Einsteins im amerikanischen Exil von El Cerrito (Kalifornien) am 13. Februar 1952 hat die internationale Musikwissenschaft einer ihrer bedeutendsten Persönlichkeiten beraubt. Eine gewisse Tragik überschattet von Anfang an Leben und Wirken des am 30. Dezember 1880 zu München Geborenen. Dem vielversprechenden Schüler Adolf Sandbergers — dessen frühe Abhandlungen zur deutschen Literatur für Viola da Gamba sowie zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Madrigals bereits den kommenden Forscher von großem Format ahnen ließen — verschlossen sich unbegreiflicherweise die Pforten deutscher Universitäten. So wurde Einsteins vielfältige Begabung ins Nebengeleise der musikalischen Tagesschriftstellerei abgedrängt. Als prominenter Musikkritiker der „Münchener Post“ und (ab 1927) des „Berliner Tageblatts“ hat Einstein mit Gewissenhaftigkeit und Eleganz das deutsche Musikleben bis 1933 kommentiert, ohne jemals (wie seine Berufs- und Genera-

tionskollegen Adolf Weißmann und Paul Bekker) zu einem positiven Verhältnis zur zeitgenössischen Musik seiner Epoche zu gelangen. Als unübertroffener Bearbeiter von Hugo Riemanns Musiklexikon, als langjähriger Schriftleiter der 1918 gegründeten „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, als Verfasser zahlloser Beiträge zu den Sammelbänden der IMG schuf sich Einstein am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und ernsthaftem musikalischen Tagesschrifttum eine einzigartige Macht- und Einflußsphäre. Dieser Tätigkeit bereitete der politische Umschwung in Deutschland von 1933 ein jähes Ende. Als mittlerer Fünfziger war Einstein zur Auswanderung gezwungen, die ihn über Zwischenstationen in Italien und England im Jahre 1939 nach den Vereinigten Staaten führte. Dort wurde dem fast Sechzigjährigen das erste Universitäts-Lehramt ermöglicht. Von 1939 bis 1950 war Einstein als Inhaber des Neilson chair am Smith College, Northampton, Mass., rühmlich tätig. In diesem Jahrzehnt war es ihm auch vergönnt, eine ganze Generation bedeutender amerikanischer Musikforscher weitgehend zu beeinflussen, die in ihm ihren natürlichen Führer und Berater erblickte. Ein schweres Herzleiden zwang den Siebziger, dessen Geburtstag von all seinen amerikanischen Kollegen herzlichst gefeiert wurde, zur Aufgabe öffentlicher Lehrtätigkeit. Doch arbeitete Einstein buchstäblich bis zum letzten Lebenstage unermüdlich weiter im Dienste einer humanistisch ausgerichteten Musikforschung, der der beste Teil seines Lebens und Wirkens geweiht war.

Einsteins eigentümliche, mit Goethe verwandte Fähigkeit, ein geschichtliches Phänomen gleichsam stereometrisch sehen zu können, prädestinierte ihn zur Behandlung der zwei Hauptthemen seines wissenschaftlichen Lebens: der Geschichte des italienischen Madrigals und der bibliographischen Erfassung und Neudeutung Mozarts. Seiner lebenslangen Neigung zu bildender Kunst und schöner Literatur, seinem Bienenfleiß im Spartieren verschollenen Musikgutes und seinem tiefen Verständnis für komplizierte, Musik und Poesie amalgamierende Kunstformen hat er ein unvergängliches Denkmal gesetzt in dem dreibändigen Werke „The Italian Madrigal“ (US, 1949), dem die Urtextausgabe der 5stimmigen Madrigale Marenzios (in den „Publikationen älterer Musik“), die dem Madrigal gewidmeten Kapitel in G. Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“ nebst vielen einschlägigen Abhandlungen vorangegangen waren. Einsteins Mozartforschung gipfelte in der 1937 unter Schwierigkeiten noch in Deutschland publizierten Neuausgabe des „thematischen Verzeichnisses“ von Köchel, und später in seinem unerschöpflichen Mozartbuch (US, 1945), das — wie alle größeren Buchkonzeptionen Einsteins, ausgenommen seine Kurzgeschichte der Musik von 1917, — ein Produkt des Exils war. Die stattliche Reihe dieser literarischen Höchstleistungen beginnt mit der Gluck-Biographie (London, 1936) um mit der Schubert-Biographie (London, 1951) auszuklingen. Zwischen diesen beiden Daten erscheint eine Sammlung feiner, nicht immer gleichwer-

tiger, musikhistorischer Plaudereien „Greatness in Music“ (US, 1941) und eine großangelegte Geschichte der musikalischen Romantik „Music in the Romantic Era“, (US, 1947). Im gleichen Jahre 1947 erschien ein amerikanischer Nachdruck des Köchel-Einstein-Verzeichnisses von 1937 mit wichtigen Zusätzen und Nachträgen. In der amerikanischen Zeitschrift „Notes“ hat Einstein auch in den unmittelbaren Nachkriegsjahren seine Revision zu E. Vogels „Bibliothek der gedr. Vokalmusik Italiens“ teilweise veröffentlicht. Als ständiger Mitarbeiter der drei führenden amerikanischen Musikzeitschriften wissenschaftlichen Charakters hat er schließlich im letzten Lebensjahrzehnt zahlreiche wertvolle Beiträge zu seinen Lieblingsmaterien geliefert.

Einsteins scheinbare Unversöhnlichkeit einem Deutschland gegenüber, dessen politische Entwicklung ihn heimatlos gemacht hatte, ist die logische Über-Kompensation einer dauernden Verankerung im deutschen Kultur- und Sprachbereich. Der Kenner Goethes und der deutschen Romantik fuhr fort, die Ergebnisse seiner Forschung in deutscher Sprache aufzuzeichnen. Aus diesem Grunde allein wäre es eine Ehrenpflicht deutscher Musikwissenschaft, Einsteins im Exil entstandene Werke sämtlich in Erstausgaben ihrer deutschen Urschrift zugänglich zu machen. Es wäre dies ein Akt posthumer Versöhnung, sicherlich im Sinne des Verblichenen, der zeit lebens einer der glanzvollsten Vertreter deutscher Musikschritftums war und dem die Heimat so manches schuldig geblieben ist.

NACHRUF FÜR HUGO LEICHTENTRITT

VON RICHARD SCHAAL

Am 13. November 1951 verstarb 77jährig in Cambridge (Mass.) Hugo Leichtentritt. Mit ihm verliert die Musikforschung einen hervorragenden, auf den verschiedensten Gebieten der Wissenschaft beheimateten Forscher. Seine vielseitige Begabung äußerte sich nicht nur in historischen, sondern ebenso stark in musiktheoretischen und nicht zuletzt in tonsetzerischen Veröffentlichungen. Der am 1. Januar 1874 in Pleschen (Posen) Geborene wuchs in den USA auf, studierte an der Harvard-Universität in Cambridge, um über Paris an die Hochschule für Musik in Berlin zu gelangen; an der Berliner Universität hörte er 1899—1901 Musikwissenschaft bei Oscar Fleischer und Max Friedländer. 1901 promovierte er mit einer Dissertation über „Reinhard Keiser in seinen Opern“. Dem wissenschaftlichen Studium folgte eine langjährige Tätigkeit als Dozent am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zu Berlin (1902—1924), während der sich Leichtentritt eine große, gerade für seine späteren wissenschaftlichen Arbeiten sehr förderliche Erfahrung in der musikalischen Praxis erwarb. Gleichzeitig schrieb er als Musikreferent für die „Allgemeine Musik-Zeitung“, die „Signale für die musikalische Welt“ und (1910—1924) für die Vossische Zeitung.

Ausgedehnte Studien zur Geschichte der Motette führten 1908 zur Veröffentlichung des gleichnamigen Buches bei Breitkopf & Härtel. Das grundlegende Werk ist zum unentbehrlichen Rüstzeug insbesondere jedes Renaissance-Forschers geworden. Am bekanntesten wurde Leichtentritt durch seine sehr ergebnisreiche Bearbeitung der 3. Auflage von Band 4 der Ambros'schen Musikgeschichte (1909) sowie durch seine bis heute maßgebend gebliebene Händelbiographie (1924). Fühlte sich Leichtentritt besonders von der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts zu tiefgründenden Forschungen angeregt, so beweisen seine Arbeiten über Chopin, dem er 1905 (²/1920) eine Biographie, 1921/22 eine 2bändige Analyse der Klavierwerke widmete, sein inniges Verhältnis auch zu einer jüngeren Stilepoche. Vollends abgerundet wird das Bild des Musikers Leichtentritt mit der 1912, (⁴/1948) erschienenen Formenlehre (Breitkopf & Härtel), die sich im ersten Teil mit den Elementen der Formenkunst befaßt, im zweiten bis in die „Grenzgebiete der Gefühlsästhetik, der Tonpsychologie“ vordringt. Die Probleme der Neuen Musik, besonders der Kunst Arnold Schönbergs, werden weitgehend mit einbezogen. Gerade die Formenlehre läßt Leichtentritts große praktische Erfahrung deutlich werden. Hatten bereits Erwin Lendvais und Ferruccio Busonis Kunst Leichtentritt mit der 1912 (⁴/1948) erschienenen Formenlehre (Breitkopf nach Berufung an die Harvard-Universität in Cambridge (Mass.) im Jahre 1933 das zeitgenössische Musikleben einen wesentlichen Platz im Schaffen des Forschers ein. In dem Buch „Koussevitzky, the Boston Symphony Orchestra and the New American Music“ (Cambridge 1946) beweist er eine umfassende Kenntnis des modernen amerikanischen Musiklebens. Im Jahre 1938 erschien außer einer kleinen Musikgeschichte Leichtentritts umfassendstes Werk „Music, History and Ideas“ (bis 1952 in 9 Auflagen, auch in spanischer Übersetzung), eine großangelegte Schau der Musikgeschichte. Unveröffentlicht blieb ein Manuskript „Music of the nations“. An Neuausgaben legte Leichtentritt in editionstechnisch einwandfreier Form vor: Ausgewählte Werke von H. Praetorius (DDT 23), von A. Hammerschmidt (DDT 40), Scherzi musicali von Joh. Schenk (Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Bd. 28); Monteverdi, 12 Madrigale (Peters); Deutsche Hausmusik aus 4 Jahrhunderten (1904 und 1921); Meisterwerke deutscher Tonkunst (Breitkopf & Härtel); Hasse, Miserere, für Frauenchor und Streichorchester (New York, Schirmer); Geistliche Frauenschöre alter Meister (Steingraber); O. Vecchi, Amfiparnasso (englischer Text, 1933).

Weniger bekannt wurde Leichtentritt als Komponist, obwohl er eine Anzahl feinsinniger Werke geschaffen hat, die gewählten Geschmack und sicheres Gestaltungsvermögen verraten. Im folgenden eine Übersicht über die kompositorischen Werke: Symphonie A-dur; je ein Violin- und Violoncell-Konzert; Kammermusik; Klavierstücke; Lieder. Gedruckt wurden ein Streichquartett, op. 1 (Steingraber) und einige Lieder. Ferner die komische Oper „Der Sizilianer“ (UA: Freiburg 1920) und ein Musikdrama „Esther“.

WESTÖSTLICHE ENTSPRECHUNGEN IM VOLKSEPOS

VON FELIX HOERBURGER

Wenn wir über die Frage nachdenken, wie der unmittelbare Eindruck der großen Epen unserer europäischen Ahnen gewesen sein mag zu einer Zeit, als man sie nicht las, sondern noch hörte, dann pflegen wir auf die noch lebenden Volksepen der osteuropäischen Länder zu blicken. Dabei mag es wohl auffällig scheinen, daß die Quellen gerade in der Ecke unseres europäischen Kontinentes außergewöhnlich reich fließen, in der Homer seine Gesänge gesungen hat.

Solche Epen kennen wir aus verschiedenen Teilen der Erde. Mit am interessantesten ist wohl ein großer Verbreitungsraum mit kontinuierlichen epischen Traditionen, dessen einzelne Zonen in dem Verlauf der Geschichte stets Schauplatz von ungezählten Wanderungen und kulturellem Austausch gewesen sind. Dieser Raum umfaßt, allgemein gesprochen, Osteuropa und Westasien. Ich denke besonders an die slawischen, finnischen und türkischen Völker in Rußland mit ihren Wechselbeziehungen; an die kulturellen Beziehungen zwischen Rußland und dem Orient via Kaukasus einerseits und mit dem alten Byzanz andererseits; an die Zusammenhänge zwischen Anatolien und den Balkanstaaten, und, südlich, an gemeinsame Erscheinungen in der mohammedanischen Einflußzone, die von Afrika im Westen bis nach Indien im Osten reichen. Damit haben wir zunächst nur eine Aufzählung der in Frage stehenden Länder für die erste Orientierung. Wenn wir nun überlegen, welche zahlreiche politische und kulturelle Beziehungen zwischen den Ländern dieses Raumes seit der Antike vorhanden gewesen sind, so könnten wir wohl an die Möglichkeit denken, daß auch in unserer besonderen Gattung von Volksgesang einige gemeinsame Züge vorhanden sein möchten, in denen die uralte Einheit und Gegensätzlichkeit zwischen östlicher und westlicher Welt manifestiert sind.

Was den Text anbelangt, so hat man solche Beziehungen schon früher beobachtet. So hat die jahrhundertelange Herrschaft der Türken über die Balkanstaaten auch im Epos ihre Spuren hinterlassen, besonders unter den mohammedanischen Volksteilen, z. B. Bosniens¹. In der russischen Bylina hat man iranische, armenische und andere orientalische Elemente beobachtet².

Wenn wir aber versuchen wollen, Beziehungen zwischen dem osteuropäischen und westasiatischen Epos auch in den musikalischen Elementen zu entdecken, so wird das einfach deswegen schwierig sein, weil wir nicht genügend authentisches Material haben, das uns das Epos eines jeden

¹ M. Murko, Die Volksepiik der bosnischen Mohammedaner, in Zs. d. Ver. f. Volkskunde 19 (1909), S. 13 ff. und Fr. S. Krauß, Slavische Volksforschungen, 1909, passim. Die Abhängigkeit der bosnischen Heldensänger zeigt sich allerdings ausschließlich in der zahlreichen Verwendung von türkischen Fremdwörtern.

² Bagrat Chalatzianz, Die iranische Heldensage bei den Armeniern, in Zs. d. Ver. f. Volkskunde 14 (1904) S. 40 und passim.

Volkes in gleicher Weise beurteilen läßt. Es besteht wohl, schon auf Grund der allgemeinen Gegenwartslage, wenig Hoffnung, diese Lücken zu schließen. Aber auch abgesehen davon ist nicht zu vergessen, daß der epische Gesang der verschiedenen Völker sich in sehr verschiedenen Stadien der Entwicklung und des Verfalles, der Beeinflussung von außen her und natürlich in sehr verschiedenen regionalen Sonderverhältnissen befindet und daher nicht ohne besondere Vorsicht zum Gegenstand von Vergleichen genommen werden kann. Man betrachte nur die Unterschiede innerhalb des epischen Gesangs des vergleichsweise kleinen jugoslawischen Raumes. Man könnte die instruktiven Eindrücke, die man kürzlich auf dem Narodni Festival 1951 in Opatija sammeln konnte, auf die folgende Formel bringen: Montenegro: männlich-pathetisch; Bosnien: weich-ironisierend; Dalmatien: liedhaft; Mazedonien: tänzerisch.

Würden wir ein genügendes Melodienmaterial zur Hand haben, so würden wir sicherlich manche Züge ausfindig machen, die mehr oder minder allen Nationen gemeinsam sind, wofern solche Gesänge tatsächlich noch ihren ursprünglichen Zustand erhalten haben, und zwar einfach deswegen, weil episches Singen eine Reihe von typischen Strukturprinzipien voraussetzt, so z. B. den rezitatorischen Vortrag auf einer Melodie von nur wenigen Tönen, eine relativ unkomplizierte Formstruktur, die nicht dem Prinzip der Entwicklung und Korrespondenz der Glieder, sondern dem Prinzip der Koordination der Glieder folgt, indem in einer unaufhörlichen Iteration ein kurzer Melodiefetzen wiederholt wird, wie in jenen primitivsten Liedern unserer Kinder, die in aller Welt bekannt sind³. Solche Melodien, die vollständig dem Textlichen untergeordnet werden, sind, wie Curt Sachs erklärt, „expected to be heard, not to be listened to“. Andererseits unterbricht gerade diese unzertrennliche Unterordnung des Melodischen unter die Erzählung mit ihren Entwicklungen und Steigerungen das Prinzip der endlosen Iteration, indem die Kettenglieder zu einzelnen größeren Gruppen zusammengefaßt werden und innerhalb dieser Gruppen eine aus der Erzählung resultierende Steigerung im Vortrag erreicht wird⁴.

Solche **a l l g e m e i n e n** Prinzipie des epischen Singens mögen wir überall in gleicher Weise erwarten, aber deswegen ist es noch nicht möglich, daraus auf das Vorhandensein einer **b e s o n d e r e n** Abhängigkeit des epischen Singens **v o n e i n a n d e r** in Ost und West zu schließen, wenn wir nicht die Melodien selbst oder die besondere Art ihres Vortrages miteinander vergleichen können.

Während nun authentische Melodien in vielen Fällen fehlen oder in einer mangelhaften Form aufgezeichnet sind, verfügen wir über zahlreiche Berichte und Abbildungen von Epensängern, die uns von Reisenden gegeben sind. So sind wir z. B. sehr wohl informiert über die In-

³ Curt Sachs, *The rise of music in the ancient world, east and west*, New York 1943, S. 33.

⁴ Gustav Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, in *Archives Néerlandaises de Phonétique expérimentale VIII-IX*, La Haye 1933, S. 144-153.

strumente, die zur Gesangsbegleitung Verwendung finden. Wenn wir nun in einer vergleichenden Methode Überlegungen über die Wahl dieser Instrumente anstellen, so ist das wohl nicht abwegig; denn diese Wahl kann nur dann willkürlich sein, wenn die Epik bereits ein gewisses Stadium des Verfalls erreicht hat. Aber selbst dann lassen sich noch ganz bestimmte Wege der Weiterentwicklung unterscheiden.

Die Musikinstrumentenkunde blickt in überwiegend Maße auf die Gestalt und die äußeren Merkmale der Musikinstrumente. Aber wir wissen sehr wohl, daß das Instrument mehr als ein totes Museumsstück ist; es ist vielmehr ein Teil der lebendigen Geistigkeit eines Volkes. In dem Sinne der Volksforschung dürfen wir daher nicht nur fragen, welche äußere Gestalt ein Instrument hat, sondern auch, welche Funktion es im Leben eines Volkes, einer Nation einnimmt, welchem Zweck es dient und welche Teile von ihm in der Meinung des Volkes selbst wesentlich sind.

Wenn wir nun in dem großen europäisch-asiatischen Raum immer wieder dieselben wenigen Instrumententypen zur Begleitung des epischen Gesanges verwendet finden, dann ist das keineswegs ein Zufall. Wir haben zu verstehen, daß einmal eine tatsächliche Beziehung zwischen den östlichen und westlichen Kulturen besteht und daß bestimmte Prinzipie des epischen Gesanges von Volk zu Volk wandern, und zum anderen, daß dieselbe heroische Haltung dazu geeignet ist, diese traditionelle Einheit weitgehend zu fördern.

Wir können uns nicht vorstellen, daß ein Heldensänger ein anderes Instrument zur Begleitung seines Gesanges verwendet als die wenigen Typen, und erst in den letzten Stadien des Verfalls finden wir — in Südrußland, im Kaukasus, in einigen Balkanländern⁵, in Afrika⁶ — auch andere Instrumente als Ersatz: primitive Trommeln in Persien⁷, Glocken im Sudan⁸, Flöten⁹, Drehleiern¹⁰ usw. Auch hier lassen sich gewichtige westöstliche Entsprechungen feststellen, vor allem, wenn wir daran denken, wie in einzelnen Fällen der Tanz epische, das Epos tänzerische Elemente in sich aufnimmt. So haben die mazedonischen Volkstänze ausgesprochen epischen Charakter, in ihnen ist der historische Kampf des Volkes gegen die Fremdherrschaft ausgedrückt¹¹. Das charakteristische Begleitinstrument ist der Tupan, die Trommel, die bei den Persern zur Begleitung des Heldenliedes dient. Umgekehrt wird die weiter unten

⁵ W. Wünsch, *Heldensänger in Südosteuropa*, Leipzig 1937, S. 31.

⁶ L. Frobenius, *Spielmannsgeschichten der Sahel*, Jena 1921, S. 36.

⁷ G. Buschan, *Sitten der Völker*, Band II, Abb. 332.

⁸ L. Frobenius, a. a. O., S. 36.

⁹ z. B. bei Bulgaren, s. W. Kramolisch, *Heldischer Alltag*, in *Musikbl. d. Sudeten-deutschen I*, S. 18, bei Kurden, s. B. Chalatzianz, *Kurdische Sagen*, in *Zs. d. Ver. f. Volkskunde* 15 (1905), S. 324.

¹⁰ z. B. bei Ukrainern und Südserben, s. Wünsch a. a. O., S. 31.

¹¹ E. Cučkov, *The ideological Content and rhythmical Process of Macedonian Folk Dances*, Referat auf der Konferenz des International Folk Music Council 1951 in Opatija, Jugoslavien. *Journal des IFMC* IV (1952).

zu besprechende Lira bei den Lasen im südwestlichen Kaukasus¹² zur Begleitung eines koloartigen Tanzes gespielt, während sie bei den Macedoniern das nicht selten tänzerisch bewegte Heldenlied begleitet. Übrigens haben auch türkische Melodien zum Heldengesang Tanzcharakter.

Aber überall dort, wo der Heldengesang sich noch lebendig und gesund und auch von tänzerischen Einflüssen frei gehalten hat, kennt der Barde nur wenige Typen von Instrumenten, die ihm würdig für seinen Gesang erscheinen. Diese Tradition reicht von der Praxis des heutigen Helden-sängers, der Berufssänger, Fahrender, Bettler usw. sein kann, hinauf bis in das heroische Zeitalter, da der Held selber eins wird mit seinem Instrument wie mit seinem Schwert. Ich erinnere an den Helden des türkischen Epos K ö r o l u, der seine Laute selber spielt: er verstand „nicht nur das Schwert, sondern auch die Laute zu handhaben“. Als er seinem Feinde Kenan, dem Sohne des Timurlensk, gegenübersteht, greifen beide statt zum Schwert zur L a u t e¹³.

Was für ein Instrument diese Laute des Körolu gewesen sein mag, können wir allerdings nicht wissen, aber das ist nicht so wichtig. Wir wissen, daß das Volk auch bei uns den Namen „Laute“ für verschiedene gezupfte Chordophone verwendet, die, streng genommen, gar keine Lauten sind. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist aber die Tatsache, daß das Volk solche Instrumente als Laute anerkennt, daß der Held selbst und nach ihm der Heldensänger sie in s e i n e m Sinne verwendet und daß sie in einer Reihe von Ländern unserer westöstlichen Zone immer wieder in der gleichen Funktion als Begleitinstrument zum Epos auftaucht: Als Baglama des türkischen Asik, als Tamburica unter den Heldensängern der mohammedanischen Bosniaken¹⁴, als Atschangur mit einem eingekerbten Korpus bei den Abchasen im Kaukasus¹⁵, als Pandur mit einem länglichen dreieckigen Korpus (ähnlich dem der Balaleika) bei den Chewsuren im Kaukasus¹⁶, und in weiteren Varianten bei verschiedenen türkischen Stämmen¹⁷, überall im Zusammenhang mit dem epischen Gesang gespielt. Die Barden der Sahel in Afrika verwenden ebenfalls in verschiedenen Fällen eine Laute vom Tanburtyp¹⁸.

¹² Nach einer Mitteilung aus dem Volksmusikarchiv des Staatskonservatoriums Ankara, die ich den Herren M. Sarisözen und L. Amar verdanke.

¹³ L. Frobenius, Vom Kulturreich des Festlandes, Berlin 1923, S. 309 f., zitiert nach I. Kunos „Quatolial Kepek“, übers. von H. Wliclocki, Zs. f. Literaturgesch. N. F. Berlin 1892.

¹⁴ Murko a. a. O., S. 19. Nach einer freundlichen Mitteilung von dem Direktor des Volkskunstinstitutes in Sarajevo, Herrn Cvjetko Rihtman, handelt es sich bei der genannten Laute um eine Šarkija, nicht um eine Tamburica. Auch das ist wohl so zu verstehen, daß vom Volk, von dem der Nichtmusikwissenschaftler Murko die Bezeichnung „Tamburica“ hatte, Namen und Typen verwechselt werden, nicht aber Funktionen.

¹⁵ G. Buschan, Die Völker Europas, Berlin 1926, S. 716.

¹⁶ ebenda, S. 789.

¹⁷ z. B. bei Nogajern, s. Buschan ebenda, S. 858, bei Karakirgisen, s. Wundt, Völkerpsychologie III, S. 442.

¹⁸ L. Frobenius, Spielmannsgesch. neben S. 40.

Die Völker des europäisch-asiatischen Nordens benutzen für die mehr klangliche Begleitung ihres Heldensanges das Psalterium. Man denke z. B. an das russische Nationalinstrument „Gusli“, welches wir ebenso bei den Tschuwaschen¹⁹, Wogulen²⁰, Wotjaken¹⁹ und Tscheremissen¹⁹ finden, ferner an Kantele und Kannel in Finnland und Estland.

Die jüngere Deltazither „Gusli“²¹ war im Mittelalter aus Byzanz eingeführt worden²². Der ältere Guslityp²³, der mit Kantele und Kannel identisch ist, gehört dem persisch-arabischen Kulturbereich an. Ich erinnere an den Namen, der vom arabischen Qanun, das ist vom griechischen Kanon, abzuleiten ist²⁴.

Beide Instrumente — Laute und Psalterium — bleiben zwar nicht ausschließlich dem epischen Gesang vorbehalten, aber in dieser speziellen Sphäre werden sie typisch für die epische Kunst. Beide kamen aus der alten europäisch-asiatischen Grenzzone, wo seit der Antike die griechisch-byzantinische und die iranische Kultur abwechselnd gebend und nehmend waren.

Einen wesentlich größeren Verbreitungsraum zeigt die Fidel als Begleitinstrument zum epischen Gesang. Bei diesen Instrumenten ist das gemeinsame Kennzeichen weniger die äußere Gestalt, von der es recht verschiedene Typen gibt, sondern vor allem die besondere Art des Spielens. Da der Spieler auch gleichzeitig selber singt und daher gezwungen ist, seine Brust freizuhalten, hält er das Instrument vertikal vor sich hin wie ein Cello, wobei er entweder sitzt²⁵, hockt²⁶ oder steht²⁵.

Die Lira des Mittelalters kam aus Byzanz, weswegen sie heute noch im Orient mitunter als „Kemendsche rumi“ bezeichnet wird, d. h. als „byzantinische Fidel“. Sie hat ein birnenförmiges Korpus²⁷ mit Wirbelplatte und hinterständigen Sagittalwirbeln. Dieselbe Lira, die wir in unseren Tagen noch aus den Balkanländern (Lijerica in Dalmatien²⁸) und aus Anatolien kennen, wird in besonderem Maße zur Begleitung des epischen Gesanges verwendet: als Gadulka in Bulgarien²⁹, als Kemen in der Türkei²⁹, als Apchirtsa bei den Abchasen im Kaukasus³⁰.

Jenseits des Verbreitungsgebietes der Lira in Ost und West findet sich eine ältere Fidel, deren schalenförmiges Korpus mit einer Haut bedeckt ist. Das ist im Westen die wohlbekannte südslavische Gusle³¹ und in den

¹⁹ T. Norlind, *Geschichte der Zither*, Hannover 1936, Sp. 185.

²⁰ Nach dem Katalog der städtischen Musikinstrumentensammlung in München.

²¹ Norlind a. a. O., Sp. 186.

²² P. Panoff, *Die Altslavische Volks- und Kirchenmusik*, in Bückens Hb. S. 12.

²³ Norlind a. a. O., Sp. 153.

²⁴ C. Sachs, *Hb. der Musikinstrumentenkunde*, S. 127.

²⁵ Kramolisch a. a. O. Abb. 1 und 2.

²⁶ G. Buschan, *Sitten II*, Abb. 342.

²⁷ Wünsch a. a. O., Abb. 2.

²⁸ Notes sur les danses et chansons populaires exécutées au Festival Yougoslave à Opatija 1951, S. 39.

²⁹ Wünsch a. a. O., S. 27.

³⁰ A. Byhan, *Kaukasien usw.* in Buschan, *Die Völker Europas*, S. 772.

³¹ Wünsch a. a. O., Abb. 1. Kuhač, *Južno-Slovjenske Narodna Popievke*, Zagreb 1881, Bd. IV, S. 250.

russisch-persischen Grenzgebieten das Tschianuri der Tataren³². Nun ist es nicht uninteressant, daß unter den östlichsten Gruppen der türkischen und tungusischen Völker, die noch Epen singen, dieses Instrument noch einmal mit den äußeren Merkmalen einer Gusle³³ erscheint. Diese Tatsache ist besonders bemerkenswert, weil dieser Instrumententyp im ferneren Osten nicht seinesgleichen hat.

Im Zusammenhang damit finden wir den östlichen Rebab der Araber mit Hautdecke auf beiden Seiten, ein Instrument, das zur Begleitung der erzählenden Rezitationen unter den mohammedanischen Nationen verwendet wird³⁴. Dasselbe Instrument wird als Masiuka von den Asmari, den professionellen Barden der Abessinier, gespielt³⁵, die von den Taten der großen Amhara berichten.

Erinnern wir uns schließlich, daß die Heldensänger der Kirgisen und Sarten in Turkestan sich fidelnd auf dem Kauss oder Kopus³⁶ und wandernde Sänger in Beludschistan mit der Sarinda³⁷ begleiten, so sehen wir, welche bedeutende Rolle die Fidel in der Tradition des Helden- gesanges in Ost und West spielt.

Es ist kaum zu übersehen, daß hier eine Gemeinsamkeit besteht, obwohl e in sehr wesentlicher Punkt dagegen spricht, das ist die fehlende Einheit der äußeren Gestalt aller dieser Instrumente. Bei den drei von uns erwähnten Fällen der westöstlichen Entsprechungen: Laute, Psalterium, Fidel, müssen wir feststellen, daß die Typen teilweise recht erheblich voneinander abweichen. Da und dort vermischen sich sogar verschiedene Typen miteinander, die in ihrer Herkunft und äußeren Gestalt durchaus verschieden oder sogar gegensätzlich sind, wenn wir z. B. die Stellung der Wirbel, die Gestalt des Korpus, die Anzahl und Befestigung der Saiten, das Verhältnis von Hals und Korpus usw. betrachten.

So scheint die erwartete Einheit der Traditionen sich in eine Vielfältigkeit aufzulösen. Wenn wir aber, wie beabsichtigt, vom Gesichtspunkt einer folkloristischen Betrachtungsweise ausgehen und fragen, wie das Volk selbst über das Instrument urteilt, dann müssen wir erkennen, daß die äußere Gestalt keineswegs das ausschließliche Kriterium sein kann. Die Bulgaren z. B. nennen ihre Gadulka, die ein Liratyp ist, ohne Bedenken „Gusle“, obwohl die äußeren Merkmale dieser beiden Instrumente, Gadulka und Gusle, voneinander verschieden sind³⁸. Auch in Dalmatien wird die Lira „Gusle“³⁹ und in Mazedonien „Trostrune Gusle“⁴⁰ (dreisaitige Gusle) genannt, und dasselbe Instrument heißt bei

³² C. F. Lehmann-Haupt, Armenien, einst und jetzt, Bln. u. Lpzg. 1926, Bd. II, S. 181 f.

³³ G. Buschan, III. Völkerkunde Bd. II, S. 314.

³⁴ C. Sachs, The history of musical instruments S. 225.

³⁵ Abessinien und seine Beziehungen zu Italien, in Globus 57 (1890), S. 41; E. Jensen, Im Lande der Gada, Stuttgart 1936, S. 38, 68, 244, Abb. 69 und 243, Tafel 8b.

³⁶ Ratzel, Völkerkunde III, S. 368; G. Buschan, III. Völkerk. II, Abb. 241.

³⁷ G. Buschan, Sitten II, Abb. 342.

³⁸ St. Djoudjeff, Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare, Paris 1931, S. 14.

³⁹ Kulturni Radnik, Zagreb 1951, S. 442.

⁴⁰ Notes a. a. O., S. 35.

den Albanern sogar „Lahuta“⁴¹! Das türkische Wort „Kemendsche“ kann sowohl eine Lira (Kemendsche rumi)⁴², als auch eine Art Gusle (bei den Tataren)⁴³ bezeichnen. Die turkestanische Fidel Kauss-Kopus hat ihren Namen von der gezupften Mandola „Kopus“⁴⁴, deren Gestalt eins ist mit dem Rebab⁴⁵ (nicht dem oben genannten „östlichen“ Rebab!). Die Formen von Gusli in Rußland und Kantele in Finnland sind voneinander verschieden und haben nichts miteinander zu tun. Trotzdem ist die letztere in Rußland auch als „Gusli“ (älterer Typ) bekannt. Das altslawische Wort „Gusli“⁴⁶ bezeichnet ja auch eine Fidel (in Südslavien). Wenn wir einem Bericht aus dem 19. Jahrhundert Glauben schenken wollen, dann verwendeten die Heldensänger der Kirgisen eine *L a u t e*, die sie *Gusla* nannten⁴⁷. So kann also dieses Wort, das in der Vorstellung des Volkes offenbar ganz allgemein ein Instrument zur Begleitung des Heldengesanges bedeutet, im Sinne der systematischen Musikinstrumentenkunde in gleicher Weise eine *Fidel*, ein *Psalterium* und eine *L a u t e* bedeuten.

Bei solchen Überlegungen werden der Geltungsbereich und die Grenze beider Gesichtspunkte klar. Es besteht kein Zweifel, daß die Musikinstrumentenkunde an ihrem Prinzip festzuhalten und nach einer Systematik zu fahnden hat, die ihren Weg an den objektiven Gegebenheiten sucht: an den „visuell feststellbaren Zügen“, wie auch an der „musikalisch-akustischen Kennzeichnung“⁴⁸. Nur so kann Ordnung in die Vielgestaltigkeit der Erscheinungen gebracht werden. Wenn wir aber zu einem wahren Verständnis der Kulturbeziehungen im Sinne einer „vergleichenden“ Musikwissenschaft gelangen wollen, dann müssen wir sehen, daß die Gestalt eines Instruments nicht denselben Weg in seiner zeitlichen Entwicklung und räumlichen Wanderung gehen muß wie seine folkloristische *F u n k t i o n*. Hier können wir uns nicht länger nur an unsere objektive Meinung halten, sondern wir müssen auch nach der Meinung des Volkes selbst fragen. Wenn die Lira vom Volk *Gusle* genannt wird, dann dürfen wir diese Bezeichnung nicht einfach als falsch betrachten, sondern müssen verstehen, daß es sich bei diesen beiden Typen trotz der verschiedenen Gestalt um dieselbe Funktion als episches Begleitinstrument handelt. Wesentlich für uns ist dann nur noch der Wert des Objekts in dem Leben des Volkes.

Indem hier versucht wurde, gemeinsame Züge unter den mannigfaltigen Erscheinungen des epischen Gesanges in Ost und West aufzuzeigen, ging es zugleich darum, an diesem besonderen Beispiel ein allgemeines Pro-

⁴¹ Fr. Nopcsa, Albanien, Berlin 1925, S. 118.

⁴² Wunsch a. a. O., S. 27.

⁴³ Lehmann-Haupt a. a. O., S. 181 f.

⁴⁴ C. Sachs, Reallexikon, Artikel „Kopus“.

⁴⁵ Sachs, Handbuch, S. 172.

⁴⁶ Kuhač, a. a. O.

⁴⁷ Wundt a. a. O.

⁴⁸ H. H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente, Kassel 1948.

blem aufzureißen. Dieses Problem ist für die Methode der vergleichenden Musikwissenschaft m. E. von eminenter Aktualität, und zwar im Hinblick auf die vergleichende Melodienforschung⁴⁹ nicht weniger als auf die vergleichende Instrumentenforschung. Es wird immer noch (oder wieder?) versucht, die Musik aller Völker von dem nämlichen Gesichtspunkt aus zu beurteilen, statt auch die Völker selber in ihrem musikalischen Tun zu beobachten und sie urteilen zu lassen⁴⁹. Nicht selten kann man die Beobachtung machen, daß die Erkenntnis von Einheit und Mannigfaltigkeit, von Homogenität und Gegensätzlichkeit nicht immer dieselbe sein wird, wie sie sich uns im Sinne einer objektiven Systematik zeigen würde.

PAUL MOOS ZUM GEDÄCHTNIS

VON HANS ENGEL

Wie in dieser Zeitschrift mitgeteilt, ist Paul Moos am 27. Februar d. J. in Raeren bei Eupen, wo er im Marienhospital seit Jahren eine Zuflucht gefunden hatte, im hohen Alter von fast 89 Jahren verstorben. Moos ist der Musikforschung als fruchtbarer Musikästhetiker bekannt. Seine zahlreichen Publikationen erfolgten in den Jahren 1902 bis 1922, seine letzten Veröffentlichungen finden wir in dem Bericht des Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 195, und in dieser Zeitschrift, 1951, S. 205, wo er „zum Thema Sinn und Wesen der Musik“ noch einmal mit Temperament den Primat der Philosophie vor jeder „Empirie“, die er in seinen Schriften bekämpft hatte, verfocht. Moos verteidigt in seinen letzten Zeilen „den Herrschaftsbereich der Philosophie“, er bezeichnet sich als „Schüler und Apostel der Musikästhetiker“ von Kant bis Siebeck, denen seine Forschungen gegolten hatten.

Geboren am 22. März 1863 zu Buchau in Oberschwaben, ist Moos in Ulm aufgewachsen. Er versuchte es als Kaufmann, ging dann wieder auf das Gymnasium zurück, studierte in Tübingen und München, wandte sich dann aber der Musik zu und wurde Schüler der „Akademie der Tonkunst“ in München, Schüler von Thuille, Rheinberger, Giehl, Bußmeyer, Hieber, Abel. Er lebte dann in Berlin und fand seine stärksten Anregungen im Umgang mit dem Philosophen Eduard von Hartmann (1842—1906). Nach längerem Aufenthalt in Italien kehrte Moos 1898 nach Ulm zurück. Sein erstes Buch erschien 1902: „Moderne Musikästhetik in Deutschland“. Es folgten: Richard Wagner als Ästhetiker, 1906; Die psychologische Ästhetik in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik, 1919; Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, Versuch einer kritischen Darstellung, 1931. 1922 gab Moos heraus: Die Philosophie der Musik, von Kant bis Eduard von Hartmann,

⁴⁹ F. Hoerburger, Zum Problem des Umsingens von Volksmelodien, Lüneburger Kongreßbericht, Kassel 1952.

Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit. Es ist dies die zweite Auflage seines ersten Buches. Neben diesen umfangreichen Schriften hat Moos in Aufsätzen und Referaten eine Reihe von Musikästhetikern behandelt: Theodor Lipps als Musikästhetiker (Bericht des Basler Kongresses, 1907); E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker (Die Musik, 1907); Wilh. Wolf. Eine populäre Musikästhetik (Kunstwart, 1907); Witasek (ZIMG, 1907); Külpe (Zukunft, 1908); Seidl (Über A. Seidls Vom Musikalisch-Erhabenen, Zsch. f. Ästhetik, 1909); Lipps (Die Ästhetik des Rhythmus bei Th. Lipps, Kongreß der IMG Wien, 1909); Volkelt (Volkelts Einfühlungslehre, 1910, Liliencron-Festschrift); außerdem: Den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik (Bericht des Berliner Kongresses für Ästhetik, 1913). Die umfangreiche Schrift „Philosophie der Musik“ stellt gegenüber der ersten Fassung „Moderne Musikästhetik in Deutschland“ von 1902 eine bedeutende Erweiterung dar (von 455 auf 680 Seiten). Der Autor hat nach Kant und Schiller vor allem die Dichter des Sturm und Drang und der Frühromantik mit herangezogen, wobei die Darstellung der Ästhetik Herders (29—61) besonders eingehend ist. Moos bringt immer eine Wiedergabe der wichtigsten Abschnitte aus den Werken der behandelten Denker mit Angabe der Seitenzahlen und dazu kritische Bemerkungen und gelegentlich längere Interpretationen und eigene Exkurse. Wertvoll ist die Darstellung der Auffassung E. T. A. Hoffmanns, der Moos ein eigenes Buch gewidmet hatte. Er weist auf die Ähnlichkeit der Hoffmannschen künstlerisch ausgedrückten Gedanken mit Schopenhauer hin: „Was er gedacht, fand in der Welt als Wille und Vorstellung den ganzen erschöpfenden Ausdruck und ist von da hinübergegangen in Richard Wagners Beethoven-Festschrift, später in E. von Hartmanns Philosophie des Schönen“ (135). Im zweiten Teil seines Werkes, das recht eigentlich eine Geschichte der Musikästhetik ist, verdient besonderes Interesse die Interpretation der Ästhetik von Hanslick. Scharfsinnig wird die Vieldeutigkeit des Begriffes Inhalt bei diesem Vater des Formalismus enthüllt (235). Das gibt Anlaß zu einer Untersuchung der Frage des Formalschönen: „niemals ist die Form ein leeres Gefäß, in das der künstlerische Gehalt gleichsam hineingegossen wird“ (233). Besonders lesenswert ist dann im weiteren Verlauf die Darstellung der Ästhetik Wagners, die wiederum eine verkürzte Wiederholung des in einer eigenen Schrift Gegebenen ist. Wagner sei zuerst von E. T. A. Hoffmann beeinflusst. Was die Instrumente sagen, kann nie in Worten klar und bestimmt festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder (404). Um die reine Instrumentalmusik seiner neuen Lehre von 1850 einzufügen, muß Wagner seine Überzeugungen ins Gegenteil wenden. „Wagner bildet ein Mittelglied zwischen Schopenhauer und Hartmann“ (419), er ist „Verkünder eines fest gegründeten metaphysischen Pessimismus“. Nach Pessimismus und Naturalismus werden die Musiker und Musikgelehrten, darunter Riemann und

Schering (dieser noch vor seiner Beethoven-Wortdeutungsperiode), und Pfitzner mit seinem Gegner Paul Bekker behandelt. Nach Wundt kommt Moos auf den Philosophen zu sprechen, den er den „letzten wahrhaft großen Vertreter des deutschen metaphysischen Idealismus“ nennt (E. v. Hartmann). Was sein Buch an Lesenswertem und Wissenswertem enthalte, so bekennt der Autor überbescheiden, das könne nur ein Abglanz dessen sein, was der Philosoph von Lichtenfelde in seiner monumentalen, von den Zeitgenossen nicht nach Verdienst gewürdigten Arbeit niedergelegt habe (595). Dabei tritt unser Autor trotz seiner Bewunderung manchen Anschauungen Hartmanns mit Schärfe der Kritik entgegen, da, wo der Philosoph Hartmann dem Musikgelehrten und -kenner Moos sachlich nicht genügt, bei der Frage nach dem mathematisch Gefälligen, das Hartmann fordert, bei der Frage nach dem Komischen und Humoristischen, das der Philosoph der Musik absprechen wollte, bei der Einteilung der Musik, bei der Frage der Instrumental- und Vokalmusik u. a. Moos hat in seinem letzten umfangreichen Werk, der „Deutschen Ästhetik“ von 1913 bis 1929“ 2. Bd. des Buches von 1919, „Psychologische Ästhetik“, die gesamte Ästhetik der Zeit behandelt. Er beginnt mit der von ihm so besonders hoch geschätzten Ästhetik von Hermann Siebeck (1842—1920) im ersten Kapitel, das er „Die Überwindung der Empirie“ betitelt. Im 8. Kapitel „Das Musikalisch-Schöne“ kommt er nochmals auf Siebeck. Nicht ohne Kritik. So genügt unserem Autor Siebecks Anpassung an die inzwischen allgemein gewordene Auffassung des „ästhetischen Scheingefühles“ nicht (373). Siebeck ist 35 Jahre, nachdem er den Formalismus verteidigt hat, „zum beredtesten Anwalt der inhaltlich-idealistischen Auffassung geworden“ (387), der Paul Moos sein Leben geblieben ist. Mag auch die Anschauung von Moos, wie alle Wissenschaft, stark zeitgebunden gewesen sein, wie er z. B. der experimentellen Psychologie gegenüber ablehnend blieb (vgl. seinen Zusammenstoß mit Krüger in Leipzig, 1909). Idealist, nicht nur in seiner philosophischen Richtung, sondern auch im Leben war Paul Moos, und von dem Ernst seiner Hingabe zeugen u. a. die Einleitungssätze seines Buches von 1929, in denen er von den acht schweren Jahren spricht, die seit dem ersten Buch vergangen waren, „doppelt schwer für den seinem Werk sich opfernden, nichtbeamteten Privatgelehrten. Ich habe getan, was in meiner Kraft lag, den umfangreichen Stoff zu bewältigen“. Davon zeugen nicht nur die Darstellungen, sondern auch der seinen Werken beigegebene Fußnotenapparat, der in sich schon wieder eine erstaunliche Beherrschung der gesamten Literatur des Gebietes in seiner Zeit darstellt. Mag auch die ganze Problemstellung sich gewandelt haben, Moos hat namentlich in seiner „Philosophie“ dank ihrer von gründlichster Belesenheit zeugenden Darstellung auf Grund von Quellenzitaten eine Geschichte der musikalischen Ästhetik gegeben, die ihren Wert behalten wird.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DREI UNBEKANNTE MOZART-FRÜHDRUCKE¹

VON RICHARD SCHAAL

Die Bibliographie der Mozart-Drucke hat im letzten Jahrzehnt wiederum mehrere wichtige Frühdrucke zu Tage gefördert. Daß dieser Zweig der Mozart-Forschung trotz mehrerer grundlegender Arbeiten immer wieder unbekannte Drucke nachweisen kann, zeigt, wie notwendig die weitere systematische Bearbeitung dieses Stoffgebietes bleibt. Im folgenden möchte ich drei Frühdrucke der „Zauberflöte“ bekanntgeben, die bisher noch nicht beschrieben worden waren und sowohl von Köchel-Einstein wie von Hirsch (Katalog der Musikbibl. Hirsch, insbesondere Bd. IV) bisher nicht verzeichnet wurden². Bei allen drei Drucken handelt es sich um Klavierauszüge (Kl.A.). Der erste³ trägt den Titel:

DIE ZAUBERFLÖTE / eine / GROSSE OPER IN ZWEY AUFZÜGEN / fürs / CLAVIER oder PIANOFORTE / von W. A. MOZART. No. 842. Ches J. J. HUMMEL, à Berlin avec Privilège du Roi, à Amsterdam au grand Magazin de Musique et aux Adresses ordinaires.

Titelkupfer signiert mit „C. C. Glaßbach“⁴. Der Umfang des Druckes beträgt 64 paginierte Seiten und eine Seite Inhaltsverzeichnis, das Format 23 × 33 cm. In fortlaufender Nummernfolge finden sich in diesem Kl.A. folgende Stücke:

Ouvertüre; Introduction „Zu Hilfe“; Arie „Der Vogelfänger“; Arie „Dies Bildnis“; Arie „O zittre nicht“; Arie „Du feines Täubchen“; Duett „Bei Männern“; Terzett „Zum Ziele führt dich“; Arie „Wie stark ist nicht“; Glockenspiel „Das klinget“; Duett „Könnte jeder brave Mann“; Marsch; Arie „O Isis und Osiris“; Duett „Bewahret euch für Weibertücken“; Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“; Arie „Der Hölle Rache“; Arie „In diesen heil'gen Hallen“; Terzett „Seid uns zum zweitenmal“; Arie „Ach ichühl's“; Chor der Priester „O Isis und Osiris“; Duett „Tamino mein“; Terzett „Soll ich dich Teurer“; Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“; Marsch „Wir wandelten durch Feuergluten“; Arie „Ich Narr vergaß“; Arie „Papagena, Papagena pfeift“; Duett „Pa, pa, pa, pa“.

¹ Die Drucke wurden dem Verf. freundlicherweise vom Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, zur Verfügung gestellt.

² Vgl. außer Köchel-Einstein und Katalog Hirsch: O. E. Deutsch und C. B. Oldman, Mozartdrucke, in *ZfMw* 1931/32, S. 135—150, 337—351; G. de Saint Foix in *Mélanges de Musicologie off. à L. de la Laurencie*, Paris 1933; M. Pincherle, *Quelques éditions anciennes de Mozart*, in *Rev. de musicol.* 1938, Nr. 66—67, S. 103 ff.; P. Hirsch, *Some early Mozart Editions*, in *The Music Review*, 1940, I, S. 54—67.

³ Dieser Druck befindet sich jetzt, nach Auskunft des Antiquars Schneider, in der Musikbibliothek Paul Hirsch.

⁴ Für den Stecher Carl Christian Glaßbach kann ich das im Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, angegebene Lebensdatum „bis gegen 1789 nachweisbar“ zumindest in „bis 1791“ ergänzen, da Glaßbach nicht vor 1791 von der „Zauberflöte“ Kenntnis gehabt haben kann.

Der im Handbuch der musikalischen Literatur von Whistling, Bd. I (1817), S. 544 erwähnte Kl.A. „Amsterd. Hummel 9 Fl. 4 S.“ scheint mit dem vorliegenden identisch zu sein. Die Titel-Illustration von Glasbach bildete Grand-Carteret in seinem Buch „Les titres illustrés... au service de la musique“ (Turin 1904, S. 79) ab⁵. Für die Verlagsnummer 842 läßt sich überzeugend das Jahr 1794 nachweisen, da am 12. Mai dieses Jahres die Berliner Erstaufführung der „Zauberflöte“ stattgefunden hatte. Zweifellos ist dieses Ereignis der Anlaß zur Herausgabe des Druckes gewesen. Da der Kl.A. unvollständig erschienen ist, nehme ich an, daß von dem gleichen Verlag auch ein vollständiger veröffentlicht wurde. Bestärkt werde ich in dieser Ansicht durch die bei Grand-Carteret vorhandene zusätzliche Titel-Aufschrift „Erster Teil“. Wahrscheinlich ist auch ein „zweiter Teil“, sicherlich dem zweiten Akt entsprechend, herausgekommen. In dem vorliegenden Druck sind Nummern des ersten und zweiten Akts vereinigt^{5a}.

Der zweite Klavierauszug setzt sich aus einzelnen selbständigen Drucken zusammen, die jeweils gesondert erschienen waren und zu einem Band zusammengestellt wurden. Ein selbständiges Titelblatt fehlt; dafür ist jede Szene selbständig betitelt. Bei mehreren Titeln findet sich noch der Verlags-hinweis: „Zu finden in Wien in dem musikalischen Magazin in der Unternbreunerstraße N^{ro}. 1152“. Der Druck setzt sich aus folgenden Einzelstücken zusammen:

OVERTUR [!] aus der Zauberflöte / beim Clavier / von Herrn Mozart. [6 Seiten.] — ARIA /: Der Vogelfänger bin ich ja /: aus der Opera / die Zauberflöte / beim Clavier / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — ARIA /: Dies Bildnis ist bezaubernd schön /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — Terzetto. /: du feines Täubchen nur herein /: Beym Clavier. aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 3. [6 Seiten.] — Duetto. /: Bey Männern welche /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [5 Seiten.] — Terzetto. die 3. Knaben, aus dem ersten Finale /: Zum Ziele führt dich diese Bahn /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 2. [5 Seiten.] — ARIA /: Wie stark ist nicht /: Flauto solo / Beim Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — Glockenspiel und Coro, dann Duetto /: Zwischen Pamina, und Papagena. /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — MARSCH. während dem Zug im Weisheitstempel / aus der Opera / die Zauberflöte / des Herr Mozart / [2 Seiten.] — ARIA /: O Isis und Osiris /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [2 Seiten.] — Duetto /: Bewahret euch für Weiber Tücke /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. [2 Seiten.] — ARIA / Die der Mohr singt. /: Alles fühlt der Liebe Freuden /: beim Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — ARIA /: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [4 Seiten.] — Aria. /: In diesen Heil'gen /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. Von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — Terzetto. die 3 Knaben /: Seyd uns zum zweytenmal willkōmen: / Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart [!]. [5 Seiten.] — ARIA /: Ach

⁵ Auf Grand-Carteret verweist bei anderer Gelegenheit bereits Hirsch, IV, S. 92.

^{5a} Mr. Hyatt King vom British Museum London, Music-Section, wies mich freundlicherweise darauf hin, daß der englische Verleger Keith Prowse (ca. 1835) die Hummel-Edition für spätere Auflagen kopierte.

ich fühls es ist verschwunden :/ beim Klavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — Terzetto. /: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehen :/ Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 4. [8 Seiten.] — ARIA /: Ein Mädchen oder Weibchen. :/ beim Klavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — DUETTO /: Tamino mein! O welch ein Glück! :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — MARCHE /: Wir wandelten durch Feuergluthen :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — ARIA /: Papagena! Weibchen! Täubchen! meine Schöne :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [6 Seiten.] — ARIA /: Ich Narr vergaß der Zauberdinge :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — Duetto /: Pa, pa, Papagena bist du mir auch ganz ergeben :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [7 Seiten.]

Das Format des Druckes beträgt $32,5 \times 23,5$ cm. Es handelt sich zweifellos um eine dem ersten vollständigen Kl.A. (Musikal. Magazin, Wien 1792) vorangehende Teilsammlung von Einzeldrucken. Beim Vergleich mit dem vollständigen Auszug⁶ ergibt sich: die zum Titel mit der Hausnummer 1152 gehörenden Platten-Nummern bewegen sich zwischen 102—118, diejenigen der Hausnummer 1158 zwischen 129—146. Da sich im vorliegenden unvollständigen Auszug jedoch keine Drucke mit der Hausnummer 1158 befinden, sondern nur solche mit der Zahl 1152 bzw. ohne jegliche Verlags- und Plattennummer-Angabe, so ist der Beweis für das frühere Erscheinungsdatum dieses Auszuges gegenüber dem vollständigen erbracht. Die Drucke mit höheren Plattennummern und der Hausnummer 1158 sind zweifellos als die später erschienenen anzusehen. Um eine genaue Zeitbestimmung vornehmen zu können, müßte untersucht werden, ob und wann der Umzug des Musikal. Magazins stattgefunden hat, bzw. wann die Änderung der Hausnummer vorgenommen wurde. Paul Hirsch (Katalog IV, 82) erhebt diese Forderung auch für die Datierung der Einzeldrucke des in seinem Besitz befindlichen vollständigen Auszuges^{6a}.

Der dritte Druck trägt den Titel: Die Zauberflöte / Große Oper in zwey Akten / von / W. A. Mozart. Il Flauto magico / Damma per musica / Clavierauszug von C. D. Steegmann / Preis 12 Frs. / Bonn und Cöln bei N. Simrock/4. Inhalt: Ouvertüre; Introduction „Zu Hilfe“; Arie „Der Vogelfänger“; Arie „Dies Bildnis“; Recit. u. Arie „Zum Leiden bin ich auserkoren“; Quintett „Hm, hm“; Terzett „Du feines Täubchen“; Duett „Der Liebe holdes Glück empfinden“; Finale „Zum Ziele führt dich“; „Wie stark ist nicht dein Zauberton“; „Schnelle Füße, rascher Mut“; Marsch; Chor „O Isis und Osiris“; Duett „Bewahret euch vor Weibertücken“; Quintett „Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort?“; Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“; Arie „Der Hölle Rache kocht in meinem

⁶ Der vollständige Auszug lag mir in der Bayr. Staatsbibliothek München vor. Herrn Dr. Hans Halm, dem Leiter der Musiksammlung, bin ich für manchen Hinweis zu den drei Druckten dankverpflichtet.

^{6a} Alexander Weinmann gibt in seinem „Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784—1802 ‚Leopold Koželuch‘“ (Wien 1950), welches dem Verf. inzwischen zu Gesicht gekommen ist, aufgrund der Verlagsanzeigen in der „Wiener Zeitung“ genaue Datierungen der Einzeldrucke der „Zauberflöte“. Da der Verlag am 19. 12. 1792 in der Wiener Zeitung seine Übersiedlung in das Haus Unterbreunerstr. 1158 ankündigt (Weinmann, S. 6), so ist damit für die Datierung unseres Kl. A. ein genauer Anhaltspunkt gegeben. Überdies weist Weinmann für die Plattennummern 102—118 (also mit der Haus-Nr. 1152) das Erscheinungsjahr 1792 nach, für die Plattennummern 129—146 (Haus-Nr. 1158) das Jahr 1793. — (Für den vollständigen Kl.A. läßt sich nach Weinmann jetzt die Erscheinungszeit vom 26. 11. 1791 bis zum 28. 9. 1793 bestimmen.)

Herzen“; Arie „In diesen heil'gen Hallen“; Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen“; Arie „Ach ich fühl's, es ist verschwunden“; Chor „O Isis und Osiris“; Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n?“ Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“; Finale „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“.

Der ganze Text ist in deutscher und italienischer Sprache abgefaßt. Umfang des Druckes: 123 Seiten. Format: 335 × 27 cm. Die Verlagsnummer 4 des Hauses Simrock ist mit dem Erscheinungsjahr 1793 belegt⁷. Auch dieser Klavierauszug ist unvollständig erschienen. Der Auszug ist nicht mit den übrigen Zaubrerflöten-Drucken des Hauses Simrock im Jahre 1793 zu verwechseln.

ZUR FRAGE

„EIN FEHLER IN BEETHOVENS LETZTER VIOLINSONATE?“¹

VON LUDWIG MISCH

Günter Henles Beitrag „Ein Fehler in Beethovens letzter Violin-Sonate?“ ist besonders dankenswert, weil er wieder einmal die Aufmerksamkeit auf die zahlreichen Fehler lenkt, die sich immer noch in den Ausgaben der Werke Beethovens finden. In diesem Zusammenhang ist an die verdienstvollen Ermittlungen Max Ungers zu erinnern, die in der Praxis wohl größtenteils noch ungenutzt geblieben sind.

Hinsichtlich des Sonderfalls der fraglichen Stelle in der Sonate op. 96 hat Henle selbst schon fast alles in Betracht gezogen, was zu erwägen ist, und eine definitive Antwort auf seine Frage wäre nur möglich, wenn sich durch Zufall oder — wie er anregt — systematisches Suchen etwa ein von Beethoven korrigiertes Exemplar der Erstausgabe fände. (An brieflichen Hinweisen ist kaum noch etwas zu erwarten, da die von Steiner und Haslinger aufbewahrten Schreiben Beethovens in einem Sonderband von Max Unger veröffentlicht vorliegen². Und noch weniger Hoffnung besteht auf Entdeckung eines beweiskräftigen Zeugnisses in den Skizzen.)

Aber ein Wahrscheinlichkeitsbeweis läßt sich führen. Die Voraussetzung ist darin gegeben, daß auf jeden Fall ein Versehen Beethovens vorliegt, gleichviel ob die betreffende Note als „As“ oder „A“ zu gelten hätte. Nun ist es ohne Weiteres verständlich, daß Beethoven in einem 22 Takte langen Es-dur-Zusammenhang — also im Augenblick trotz der G-dur-Vorzeichnung in Es-dur denkend — vergessen haben könnte, einen in Es-dur „leitereigenen“ Ton mit dem nötigen Vorzeichen zu versehen, zumal dieses Vorzeichen in der Violinstimme, in der es fehlt, einen Takt zuvor und in der Klavierstimme im selben Takt drei Achtel früher erscheint. Es wäre aber schwer zu begreifen und ganz unwahrscheinlich, daß Beethoven eine beabsichtigte Alteration, zumal wenn sie eine Abweichung von der Parallelstelle darstellte, eigens zu bezeichnen vergessen haben sollte. Er hätte sich gewiß nicht darauf verlassen, daß die Vorzeichnung G-dur ist, sondern im gegebenen

⁷ Vgl. O. E. Deutsch, Music Publishers' Numbers, London 1946 (Journal of Documentation Vol. I, Nr. 4 und Vol. II, Nr. 2. Außerdem separat ersch.).

¹ Aus der Fülle der Äußerungen, die dem Verf. des genannten Beitrages (Mf. V, S. 53) zugegangen sind, wird diese auf seinen Wunsch hier veröffentlicht.

² Unter mehreren nachträglich aufgefundenen Briefen aus dieser Korrespondenz sind zwei aus dem in Betracht kommenden Jahre 1816 (Neues Beethoven-Jahrbuch 1933 u. Schweiz. Musik-Zeitung 1925), die noch einzusehen wären. Sie waren mir vor meiner Antwort entgangen, und ich hatte inzwischen noch keine Gelegenheit, selbst Einblick zu nehmen.

Zusammenhang das Auflösungszeichen gesetzt (was er ja im folgenden Takt selbstverständlich tut).

Es wäre also in einer Revisions-Ausgabe auf das Versehen hinzuweisen, aber als richtige Lesart „As“ anzunehmen.

ZUR FRAGE DER INDIVIDUELLEN THEMATIK BEI MOZART VON ANNA AMALIE ABERT

Das G-dur-Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Cello op. 20, 1 von Ignaz Pleyel¹ beginnt mit einem Thema, dessen zweite Hälfte fast notengetreu mit dem zweiten Teil des ersten Themas von Mozarts Kleiner Nachtmusik übereinstimmt. Sie ist nur ausharmonisiert, während sie bei Mozart auf einem Orgelpunkt ruht, und ist zu einem selbständigen Thema ausgesponnen. Aber auch die ersten Hälften der beiden Themen muten, wenn auch nicht in ihrem melodischen Duktus, so doch in ihrer Haltung — dem Auftreten im Unisono — verwandt an. Die Oberstimme des Pleyelschen Themas lautet folgendermaßen:



Auch die zweiten Themen beider Werke zeigen eine gewisse Verwandtschaft. Pleyel bringt hier, zunächst im Cello, folgende Melodie:



Für Mozart vgl. die Takte 35—43. Abgesehen von dem beiden Themen eigenen Achtellauf des Anfangs stimmen sie auch in ihrer Einteilung in 2+2 +1+1 +2 Takte und deren Motivgliederung a a' b b'c überein. Sodann werden sie beide wiederholt, bei Mozart notengetreu, bei Pleyel mit veränderter Besetzung. Während aber Mozart dann die Exposition mit einer knappen, nur fünf Takte umfassenden Coda beschließt, deren beide letzte Takte meisterhaft den Gehalt des ganzen zweiten Themas in sich zusammendrängen, folgen bei Pleyel 45 Takte, die nichts anderes enthalten als einen spielerischen Ausklang und die es bewirken, daß seine Exposition fast die doppelte Ausdehnung von der der Kleinen Nachtmusik erreicht.

Das Gleiche trifft für die Durchführungen beider Werke zu. Hier macht Pleyels größere Weitschweifigkeit jedoch nicht, wie am Ende der Exposition, den Eindruck des etwas disziplin- und einfalllosen Zerfließens, sondern sie beruht auf dem Streben nach gründlicher Verarbeitung aller thematischer Bestandteile, wie es im Quartettsatz Ehrensache war; Mozart konnte sich dagegen, dem Serenadencharakter seines Werkes entsprechend, auf eine ganz knappe, fast ausschließlich mit dem zweiten Thema operierende Durchführung beschränken. Daß diese gleichsam nur vorüberhuschende Durchführung mit ihrer Wendung nach Es-dur trotzdem spannungsgeladener wirkt als die durchgearbeitete Pleyels, darf man wohl dem Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent zur Last legen!

Ob die auffallende motivische Übereinstimmung in den ersten Themen der beiden Werke und die übrigen Entsprechungen auf eine direkte Beeinflussung des einen Meisters durch den anderen zurückzuführen sind, wird sich niemals eindeutig nachweisen lassen. Vielleicht entstammt der deutliche Anklang einer gemeinsamen Quelle; im übrigen war ja der Wiener Serenadenton weit genug verbreitet. Mozarts Kleine Nachtmusik entstand im Jahre 1787, Pleyels op. 20, sofern die Opuszahlen die Chronologie wiedergeben, auf keinen Fall früher (seine Quartette op. 11 können frühestens 1787 erschienen sein², die op. 14 und 15 aber sind erst im Oktober 1788 angekündigt³). Da aber Pleyel in jenen Jahren gar nicht mehr in Wien weilte und der Erstdruck der Kleinen Nachtmusik erst etwa von 1827 stammt⁴, ist nicht anzunehmen, daß er Mozarts Werk gekannt hat. Somit wäre die vermeintliche Reminiszenz nichts anderes als ein Beweis dafür, daß auch zu Mozarts Zeit speziell auf dem Gebiet der mehr volkstümlichen Divertimento- und Serenadenmusik der Einfall noch gleichsam als Gemeingut in der Luft lag und erst die Verarbeitung über seinen Wert entschied.

² Nach O. E. Deutsch, Music Publishers' Numbers, London 1946.

³ J. Klingenberg, Ignaz Pleyel und seine Kompositionen für Streichquartett. Diss. München 1926.

⁴ Nach Köchel-Einstein.

**EIN VORLÄUFER VON BARTÓKS „ALLEGRO BARBARO“
VON REINHOLD SIETZ**

Habent sua fata tituli. Bartóks 1911 entstandenes Allegro in fis hätte wohl nicht den großen Erfolg gehabt, wenn ihm der Komponist nicht den Titel „Allegro barbaro“ gegeben hätte. Dabei trägt das Stück, näher betrachtet, gar nicht viel Revolutionäres in sich: Von den 222 Takten enthalten 90 reine Dreiklänge; keine der Dissonanzen ist neu, Mahler, Reger und besonders R. Strauß hatten schon viel Kühneres gewagt; sie lösen sich fast alle, wenn auch nicht im Sinne von B. F. Richters Harmonielehre; der Bau des Stückes ist übersichtlich; die Melodie womöglich sangbar — was also brachte manche Gemüter so in Harnisch? Die Dynamik konnte es nicht sein, denn 170 Takte liegen unter der *ff*-Grenze, es gibt einmal ein *pppp* und danach sogar ein *dolce*, und das poco sostenuto begegnet ziemlich häufig. Schuld an der Bestürzung trug allein der Rhythmus, den man als Csardas eigentlich kennen mußte, den aber Liszt und J. Strauß und besonders ihre Epigonen durch virtuose Rationalisierung und rhythmische Verniedlichung zu einem vermeintlich gesicherten Besitz der musikliebenden Welt gemacht hatten. Der bei Bartók schrankenlos ausbrechende Urrhythmus hatte dabei nichts Maschinenhaftes, er war Natur, wieder entdeckt von einem, der aus dieser Welt kam und ihr immer verbunden blieb. Wohl kaum einer der Hörer und Spieler, wahrscheinlich der Komponist selbst nicht, wußte, daß es schon einmal ein Klavierstück gleichen Namens gegeben hatte, das indes, obwohl gedruckt, nahezu unbekannt geblieben war. Auch den Namen kannten die wenigsten. Es handelt sich um den Franzosen Ch. V. Alkan (1813—1888), der, vom Wunderkind zu einem der gesuchten Klavierlehrer rasch aufgestiegen, selbst in seiner Heimatstadt Paris nie recht zur Geltung gekommen ist. Obwohl als großzügiger, technisch sehr überlegener Klavierspieler von Liszt, Rubinstein und Bülow bewundert, konnte er sich, ein menschen scheuer Sonderling, zu öffentlichem Auftreten nur schwer entschließen, für seine über 70 Klavierwerke wenig tun, verlor so den Kontakt mit der Welt und verfiel immer mehr der Verbitterung und Eigenbrötelei. Alkan komponierte nach eigener Angabe nur für sich selbst, daher die teilweise unerträgliche Länge und wertliche Ungleichheit seiner Werke; daher die ausgeklügelten Erschwerungen, denen nur ein d'Albert und Busoni gewachsen waren, der sich um 1900 vergeblich um eine Art Alkanrenaissance bemühte und ihn zeitlebens sehr hoch einschätzte; daher die gesuchten Titel, die nach des Komponisten Worten nichts mit Programmmusik gemein haben wollen, sondern nur „einer besonderen Richtung des Geistes, der Phantasie die Wege weisen möchten“. Da gibt es ein „Scherzo diabolico“, ein „Festin d'Esopo“ (übrigens eines der bedeutendsten französischen Klaviervariationswerke), ein „Chemin de fer“, eine Symphonie und mehrere Konzerte für Piano solo — alles kolossalisch, oft bombastisch, aber immer voll origineller Züge, in manchem verwandt den Intentionen Meyerbeers, dann wieder an Berlioz erinnernd.

Ein stilkritischer Vergleich zwischen Bartók und Alkan ist ausgeschlossen, angesichts der Verschiedenwertigkeit der Talente und Temperamente, der Verschiedenartigkeit ihres Volkstums und der Kluft von 60 Jahren. Immerhin, Alkans Allegro barbaro zeigt für die Zeit um 1850 beachtliche Eigentümlichkeiten. Obwohl *F* vorgeschrieben ist, ist *b* stets aufgelöst, es handelt sich also um das (vielleicht früheste) Weißetastenstück. Entspricht der *rondoartig*

variierte Hauptteil der lydischen Tonart, so sind die Zwischenstücke äolisch bzw. dorisch gestaltet. Die im Gegensatz zu Bartók deutlich voneinander abgehobenen Teile sind durch Vorschriften wie *Furiosissimo* und *Sostenutissimo* scharf gekennzeichnet. Viel stärker als bei Bartók wird der jeweilige dynamische Wert beibehalten, *cresc.* und *decresc.* sind sehr sparsam eingesetzt, von den 120 Takten des mathematisch regelmäßig gebauten Stücks verlaufen 80 in der Region des *ff.* Schon der Anfang zeigt die volle Eigenart, den nahezu in jedem Takt des Hauptteils energisch nachschlagenden, primitiven Rhythmus, den Hang zu eigensinnigen Wiederholungen und zur Pentatonik:

Allegro barbaro

The image shows a musical score for 'Allegro barbaro' in C major, 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system is marked 'ten.' and includes a piano part (left hand) and a tenor part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many repeated notes and rests. The tenor part has a more melodic line with some chromaticism. The second system continues the piano and tenor parts. The third system shows the piano part continuing and the tenor part ending with a final chord. The score is written in a clear, traditional notation style.

Derartiges war damals vielleicht nur tragbar und entwicklungsfähig in der Form, in der Tarnung der Etüde, die eben durch Liszt, Chopin und Henselt einen ungeahnten Aufschwung erlebt hatte. Unser Stück steht nämlich als wichtigste Gabe in dem Hauptwerk der „12 Etüden in allen Durtonarten“ op. 35. Sein umfangreicheres Mollgegenstück op. 39 schließt ein „Allegretto alla barbaresca“ in sich, das seinem Vorgänger keineswegs gleichwertig ist. Töne von solch folgerichtiger Härte und gewollter Trockenheit finden sich bei den eben genannten Meistern nicht. Sie waren wohl auch nur in Frankreich möglich, dessen gesamte Kunst den Geist der revolutionär suchenden Zeit am fortschrittlichsten ausprägte. Es ist das Paris *Enfantins* und *Lamennais'*, Gérard de *Nervals* und *Barbey d'Aurevillys*, *Gautiers* und *Mussets*, *Hugos* und *Daumiers*, aber auch das Paris *Berlioz'*, *F. Davids* und — des jungen *Wagner*.

Und doch: Wie die meisten dieser Künstler sich bald irgendwie dem bürgerlichen Zug ihrer Epoche anpaßten, wollten sie nicht als exklusive Abseiter einer wirkungslosen Existenz anheimfallen, so konnte sich auch Alkan dem

virtuosen Anprall der Zeit nicht entziehen: Sein Allegro barbaro klingt in brillanten Umspielungen aus, die der großartigen Kraft dieser Oktavenetüde ein wirkungsvolles, aber sinngefährdendes Ende bereiten. Ähnlich ergeht es dem gewaltigen Ausbruch des klirrenden „Rythme molossique“ in op. 39. Überall verheißungsvolle Ansätze, aber keine Erfüllung — für die die Zeit nicht reif war. Die Neubelebung des rhythmischen Elements, das von jeher die schwache Seite der Romantik gewesen war, kam denn auch nicht aus Frankreich, sondern aus naturnäheren Ländern wie Rußland und Ungarn. Immerhin: Auch Alkan war in manchem ein Wegbereiter, seine Bedeutung für die Entwicklung der Klaviermusik ist größer, als man gemeinhin weiß, seine Musik ist keineswegs „geistlos und nicht einmal spieltechnisch fesselnd“, wie ein Urteil von kompetenter Seite lautet, die vielleicht durch R. Schumanns, vom damaligen deutschen Standpunkt aus verständliche, aber ungerechte, vernichtende Kritik beeinflusst ist. Alkans Kunst, das sei zugegeben, ist höchstens in einer ganz knappen Auswahl zu retten, aber ihr Urheber hat als ehrlicher, unentwegter und oft ursprünglicher Sucher nach neuen Zielen, vielleicht nicht nur im Schlepptau eines Genies, noch heute ein Anrecht auf Beachtung.

**CONGRESO Y CERTAMEN INTERNACIONAL DE FOLKLORE
VOM 22. BIS 29. JUNI 1952 IN PALMA DE MALLORCA
VON WALTER SALMEN**

Die wissenschaftliche Erforschung des Volkstanzes ist bisher weniger in Erscheinung getreten, als es angesichts der hohen Bedeutung des Tanzes, besonders im Mittelalter und in Süd- und Osteuropa, wünschenswert wäre. Um so höher ist es zu bewerten, daß auf eine generöse Einladung hin vom 22. bis 29. Juni 1952 in Palma de Mallorca im Zusammenhang mit einem Certamen Internacional de Folklore ein Kongreß stattfinden konnte, auf dem ausschließlich Fragen der Tanzforschung behandelt wurden. Zur Begrenzung des Arbeitsthemas standen Schwert- und Stocktänze im Mittelpunkt der Erörterung. Experten aus mehreren europäischen Ländern waren erschienen und trugen in über 20 Referaten zur ersten Tagung dieser Art auf spanischem Boden bei. Marius Schneider (Barcelona) hatte wesentlichen und dankenswerten Anteil an der Gestaltung des Kongresses; er referierte über die „Erklärung der verschiedenen Phasen des Schwerttanzen auf Grund mythologischer Vorstellungen“.

Mehrere deutsche Forscher waren geladen worden. Der durch sein Buch „Schwerttanz und Männerbund“ bekannt gewordene Volkskundler R. Wolfram (Salzburg) gab in einem Vortrag mit vielen Illustrationen einen Überblick über die Schwerttänze Europas, H. v. d. Au (Darmstadt) über den Stocktanz im deutschen Sprachraum, F. Hoerburger (Regensburg) sprach über „Schwert und Trommel als Tanzgeräte“. W. Wiora und W. Salmen (Freiburg) behandelten in einem längeren Vortrag den „Sinn des Tanzes in den verschiedenen Gesellschaftsschichten des Mittelalters“. W. Wiora referierte außerdem in einer scharfsinnigen Untersuchung über die älteste Aufzeichnung eines mittelalterlichen Tanzliedes von Kölbigke aus dem Jahre 1020, W. Salmen gab „Hinweise zur ostdeutschen Überlieferung des Schwerttanzen“.

Gleichzeitig mit dieser wissenschaftlichen Tagung lief ein internationales Treffen von Volkstanzgruppen Europas und Südamerikas. Der Anteil der spanischen Provinzen war hier zahlenmäßig und qualitativ besonders hoch. Deutlich unterschieden waren Gruppen, welche entweder noch in Reigen- wie Paartänzen ohne merkliche Unterbrechung ein altes Erbe unbeschadet fortsetzten oder auf altem Grunde mit neuen Mitteln das Eigentümliche des Männlichen und Weiblichen im Tanz mobilisierten, und solche, die traditionslos Gelerntes und Übernommenes zur Schau stellten. Spanien erwies sich in diesem Wettkampf als eines der tanzreichsten Länder Europas mit geschichtstiefen Wurzeln. Fesselnd waren die mit männlichem Ernst und hohem tänzerischem Können vorgeführten Schwert- und Stocktänze baskischer Gruppen, deren Spielleute mit Einhandflöte und Päcklein wegen ihrer gesunden Musikalität auffielen, daneben aber auch engbewegte Werbetänze, wie sie eindruckskräftig Paare von der Insel Ibiza zeigten. Die Beispiele bewiesen, daß in traditionsreichen Ländern auch heute noch, abseits vom Jazz und seinen Abarten, ansprechende und vollgültige Volkstänze in teils neuer Gewandung sinnvoll geübt werden können.

ZUR FRAGE DER KLIMPERNMESSUNG

VON KURT REINHARD

Obwohl die sogenannte „Blasquintentheorie“ und die aus ihr abgeleiteten zahlenspekulativen Erklärungen exotischer Tonsysteme durch die Arbeiten Manfred F. Bukofzers (zuletzt in MGG I) und anderer hinreichend widerlegt sind, mag in einer Erwiderung auf die in Heft 2/3 (1952) dieser Zeitschrift versuchten Angriffe Heinrich Husmanns gegen meine Deutung ostafrikanischer Klimpernstimmungen in Heft 4 (1951) die Möglichkeit einer Temperatur erörtert werden. Husmann glaubt bei den vorliegenden fünf Zanzen Salendro nachweisen zu können. Er nimmt dabei aber Abweichungen in Kauf, die erheblich größer sind als die Differenzen gegenüber den von mir als Gerüstintervalle bezeichneten Tönen der natürlichen Konsonanzen, und macht damit den gleichen Fehler wie von Hornbostel, durch dessen Theorie bei entsprechenden Zugeständnissen an eine „Verstimmung“ letzten Endes jedes Tonsystem erklärt werden kann. Die folgende Tabelle mag die geforderte, aber unhaltbare Großzügigkeit bezüglich der Unregelmäßigkeiten demonstrieren. Dabei bleibt zu bedenken, daß eine nach oben gehende Abweichung (+) von 32 % gegenüber dem Salendro-Intervall (240 C) bereits die kleine Terz der reinen Stimmung erreicht, eine 17prozentige Abweichung dieser Terz also schon nähersteht als dem temperierten Intervall, und daß eine Verstimmung nach unten (—) bei 15 % bereits den Ganzton erreicht, bzw. schon bei 8 % diesem näherkommt.

Klimper 1

Gemessenes Intervall	361	201	245	268	244	248
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 50 %	— 16 %	+ 2 %	+ 11 %	+ 2 %	+ 3 %

Klimper 2

Gemessenes Intervall	247	210	188	302	240	251
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 3 %	— 12 %	— 22 %	+ 26 %	0 %	+ 4 %

Klimper 3

Gemessenes Intervall	328	288	150	338	137	336
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 37 %	+ 20 %	— 37 %	+ 41 %	— 43 %	+ 40 %

Klimper 4

Gemessenes Intervall	309	212	242	177	266	195
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 29 %	— 11 %	+ 1 %	— 26 %	+ 11 %	— 19 %

Klimper 5

Gemessenes Intervall	285	236	251	201	190	189
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 19 %	— 2 %	+ 4 %	— 16 %	— 21 %	— 21 %

Insgesamt sind also 17 durchschnittlich 17,8prozentige Abweichungen nach oben festzustellen, von denen 8 über 17% und folglich näher an der kleinen Terz liegen und 4 sogar diese Terz erreichen oder überschreiten. Der Durchschnitt der 12 nach unten gehenden Abweichungen beträgt 20,5%; 11 dieser Intervalle (Abweichung über 8%) nähern sich dem großen Ganzton und 9 erreichen ihn sogar bzw. sind noch kleiner. Danach, selbst von der scheinbar am ehesten temperierten Klimper 2, zu behaupten, man sähe leicht, „daß nicht nur die Intervalle 247 (in der oberen Oktave 251), 210 und 240 dasselbe Intervall beabsichtigen, sondern 188 und 302 ebenso“, setzt sehr viel Phantasie voraus und wird sachlich auch gar nicht begründet.

Demgegenüber sind die Abweichungen in den von mir genannten Strukturintervallen gegenüber den offenbar intendierten reinen Konsonanzen wesentlich geringer, wie aus folgender Übersicht hervorgeht.

Klimper 1

Strukturintervall gemessen	Okt.	Q	q	q	q
	1206	714	513	492	512
Abweichung gegenüber reinem Intervall	+ 0,5 %	+ 2 %	+ 3 %	— 1 %	+ 3 %

Klimper 2

Strukturintervall gemessen	Okt.	Q	q
	1191	700	490
Abweichung gegenüber reinem Intervall	— 1 %	— 0,03 %	— 2 %

Klimper 3

Strukturintervall gemessen	Okt.	q	q	q
	1249	473	488	475
Abweichung gegenüber reinem Intervall	+ 4 %	— 5 %	— 2 %	— 5 %

Klimper 4

Strukturintervall	Okt.	q	q	G
gemessen	1206	521	443	242
Abweichung				
gegenüber reinem Intervall	+ 0,5 %	+ 5 %	— 11 %	+ 19 %

Mehr als die hier genannten Intervalle wurden als Gerüsttöne der Stimmung nicht angenommen. Es ist unrichtig, wenn Husmann behauptet, ich interpretierte die Intervalle der Klimper 2 beispielsweise als 200, 200, 200, 300 und 200 C. Die vielleicht zu diesem Irrtum führenden Angaben G, G, g, t und G sollten — das dürfte deutlich geworden sein — lediglich der Orientierung über die absolute Größe dienen. Wie die Stufenfolge der Klimpern aus Gruppe A zu deuten ist, wurde sogar ausdrücklich (S. 367 oben) vermerkt, nämlich pentatonisch als klein — klein — groß — klein — groß, d. h. theoretisch als G — G — t — G — t. Die Konsonanz wurde als Bauprinzip nur da angenommen, wo dies auf Grund der geringen Abweichung vertretbar ist. Im übrigen wurden melodische Stimmungsprinzipien keineswegs abgelehnt, ohne damit irgend eine These der Blasquintentheorie stützen zu wollen. So wurden beispielsweise einzelne Quartan der Klimpern 1 und 2 als halbiert, wurde der Unterton in Klimper 1 als leiterfremder, melodischen Forderungen folgender Kadenzunterton bezeichnet. Ja, bei den Klimpern 4 und 5 wurden sogar noch mehr melodische Stimmungsprinzipie anerkannt. Das alles ändert aber nichts an der auffallenden Vorherrschaft von Quartan und Quintan als den Eckpfeilern der Skalen der vorliegenden Klimpern. Auch bei dem Vergleich der absoluten Tonhöhen, den Husmann anstellt, muß man sehr weitgehende Abweichungen in Kauf nehmen. Daß bei den vorliegenden Instrumenten, die von der gleichen Volksgruppe, möglicherweise sogar von dem gleichen Verfertiger stammen, gewisse Übereinstimmungen vorhanden sind, beweist überhaupt nichts.

Zum Schluß sei noch vermerkt, daß Husmann bei seiner Kritik über der nachzuweisenden theoretischen Leiter ganz die praktisch musikalische Anordnung der Klimpernzungen außer acht läßt, obwohl diese ganz eindeutig auf einen klanglich konsonanten Gebrauch der Instrumente schließen läßt: die Gruppierung nach Quartan, die zumindest bei den drei ersten Klimpern nicht zufällig sein kann. Im übrigen sollen die von Husmann angedeuteten ethnologischen Zusammenhänge nicht angezweifelt werden, nur lassen sie sich musikalisch zumindest mit dem Salendro bzw. mit der Blasquintentheorie nicht nachweisen.

**EIN UNBEMERKTER THEMATISCHER ZUSAMMENHANG
IN BEETHOVENS IV. SYMPHONIE
VON LUDWIG MISCH**

In der Durchführung des I. Satzes der B-dur-Symphonie von Beethoven erscheint, mit der Wirkung eines neuen Gedankens, ein Thema, das gleichzeitig die Fortsetzung und den Kontrapunkt des aus der Oberstimme (Flöte) in eine Unterstimme (Fagott) übergelenden Bruchstücks des Hauptthemas bildet:

Fl.

Viol. I und Vc. in Okt.

fz

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for Violin I and Viola in Octave (Viol. I und Vc. in Okt.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5. The Violin/ Viola part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, starting on G3 and moving through A3, Bb3, and C4. The bottom staff is marked with a forte dynamic *fz*.

Karl Nef („Die neun Sinfonien Beethovens“) nimmt, in Übereinstimmung mit Chantavoine („Les sinfonies de Beethoven“) die Einführung dieses Themas für eine „Parallel-Erscheinung“ zu der berühmten e-moll-„Episode“ in der Durchführung des I. Satzes der Eroica, obwohl schon Lenz („Beethoven, eine Kunststudie“) einer solchen Auffassung entgegengehalten hat, daß „dieser Gesang ein zum Motiv selbst erfundenes Thema, keine vom Motiv unabhängige Episode“ ist.

Nach Stichproben bei Marx, Lenz, Grove, Prodhomme, Chantavoine, Bekker, Nef und Evans („Beethovens Nine Symphonies fully described and analysed“, 1923) scheint aber in der ganzen Spezialliteratur die Meinung zu herrschen, daß die betreffende Melodie ein neues Thema darstellt.

Die Melodie als solche ist wirklich neu, aber nur in dem Sinne, wie eine Variation neu im Verhältnis zu ihrem Thema ist. Sie hat nämlich ihre thematische Grundlage schon in der Exposition, und zwar in Gestalt des in langen Noten auftretenden Motivs, das in der Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz dem gleichen Fragment des Hauptthemas als Kontrapunkt, zuerst in der Oberstimme, dann im Baß, beigefügt ist. Mit gutem Grund ist das Kontrastmotiv durch Sforzati unter jedem seiner Töne hervorgehoben:

Viol. u. Holzbl.

sf

sf

sf

sf

5

Cb, Vc., Br.

Violin in Okt.

sf

sf

sf

sf

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin and Woodwinds (Viol. u. Holzbl.) and the bottom staff is for Clarinet, Viola, and Bassoon (Cb, Vc., Br.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violin/Woodwinds part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5. The Clarinet/ Viola/ Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, starting on G3 and moving through A3, Bb3, and C4. The top staff is marked with a forte dynamic *sf* under each note. The bottom staff is marked with a forte dynamic *sf* under each note. A fingering number '5' is indicated above the first note of the bottom staff. The Violin/Woodwinds part is also marked with a forte dynamic *sf*.

Vergleicht man diese Stelle mit dem in Frage stehenden Abschnitt der Durchführung (nach B-dur transponiert), so wird man ohne weiteres erkennen, daß das wundervolle „neue Thema“ nichts anderes ist, als die melismatische und

ins Lyrische gewandelte Ausfüllung eines Melodie-Grundrisses, der durch die sforzato-Noten der bezeichneten „Gegenstimme“ in der Exposition gegeben ist und in der Reprise wieder in der ursprünglichen Gestalt und Motiv-Bedeutung zurückkehrt und weiterwirkt. Beim Übergang in die Solostimme der 1. Klarinette übernimmt die Melodie auch den Schluß auf der Terz, den das zugrundeliegende Motiv beim ersten Auftritt als Oberstimme hat (siehe Beispiel 2), während sie in ihrer ersten Gestalt auf dem Grundton endet, gleich der im „enggeführten“ Baß vorgebildeten Prägung des Urmotivs.

(Exposition) *sf sf sf*

(Durchführung) 1. Fassung (transpon.)

Fassung im Klarin.-Solo (transpon.)

Bei einem formanalytischen Nachweis der vielbewunderten Einheit der B-dur-Symphonie darf eine solche thematische Beziehung nicht übersehen werden, darum scheint sie einer Einzelerwähnung wert, die als ergänzende Anmerkung zur vorhandenen Spezialliteratur genommen werden möge.

MISZELLE
VON HANS KULLA

Ulenberg-Psalter, Cöln 1582, s. 641

Got vater, Herr all-mech-tig, gros hier-o-ben, Ein Kö-nig
al-ler eh-ren hoch er-ho-ben, Weil dir ge-felt, Und
se-lig ist der mann, Der sich ent-hält, Von der got-lo-sen ban.

Es dürfte wenig bekannt sein, daß obenstehende Weise aus dem Ulenberg-Psalter die Quelle ist für J. S. Bachs Lied: „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“ aus dem Schemellischen Gesangbuch.

Man findet sie nach dem 150. Psalm der Ulenbergschen Sammlung vor dem Register dieser Psalmen, in welchem obenstehendes Lied nicht aufgeführt ist. Es hat die Überschrift:

„Des heiligen Aurelij Psalterlein / welches er aus den Psalmen Davids gezogen / und der MONICA seiner Mutter zugerichtet hat.“

BESPREDHUNGEN

Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 25. Juli 1950. Im Auftrage des deutschen Bach-Ausschusses 1950 herausgegeben von Walter Vetter und Ernst Hermann Meyer, bearbeitet von Hans Heinrich Eggerecht. C. F. Peters, Leipzig 1951. 503 S.

Vorliegende Publikation ist in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoll: einmal dokumentiert sie die allseitige, akute Gefährdung der Wissenschaft — sei es durch übertriebene Ideologisierung, sei es durch Abwesenheit jeglichen Ideologiebewußtseins —, zum anderen erweist sie erneut die tiefe Wirkung des Bachschen Oeuvres, in deren Folge sich die Bachforschung zu einem besonders intensiv bearbeiteten Zweig der Musikwissenschaft entwickelt hat. An dieser Stelle haben wir es ausschließlich mit der wissenschaftlichen Seite des „Berichtes“ zu tun, die im Ganzen gesehen vielleicht nicht einmal die wesentlichste ist. Immerhin müssen wir auch hier noch streng „historische Bachforschung“ von aktueller, dem gegenwärtig fortgeschrittensten Bewußtseinsstand angemessener Bachästhetik unterscheiden, was in Leipzig leider, trotz einiger Hinweise in den Diskussionen, versäumt wurde und sicher dazu beigetragen hätte, viele Mißverständnisse zu vermeiden. (Man vgl. hierzu den Bericht über die Tagung im 3. Jg. dieser Zeitschrift, 1950, S. 284—89, in dem fast sämtliche Referate charakterisiert wurden. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird hier nicht allgemein berichtet, sondern Einzelnes herausgegriffen und etwas näher kritisch betrachtet. — (Der an den prinzipiellen Fragen interessierte Leser darf auf einen Beitrag des Unterzeichneten hingewiesen werden, der in der

„Deutschen Universitätszeitung“ Jg. VII, Heft 3 erschienen ist.)

Wir betrachten hier nur die historischen Fragen. Erweist das Referat von F. Graupner (Greifswald), „J. S. Bach als Musikerzieher“ lediglich das zunehmende Desinteresse des Kantors an seinen pädagogischen Verpflichtungen an der Thomasschule und sein undoktrinäres, Theorie und Praxis verbindendes Verfahren, das eigentlich „keine Methode“ hatte, so informiert uns S. Borris (Berlin) genauer über „J. S. Bachs Unterweisung im Tonsatz“. Ausgangspunkt von Bachs Unterricht ist der Generalbaß und somit die Harmonik; alle polyphone Durchdringung der Mittelstimmen bedeutet niemals „Linearität“, sondern lediglich Entwicklung von Melodiezügen „aus harmonischer Grundstruktur“. (Dieselbe wesentliche Erkenntnis wird auch von W. Vetter (Berlin) in seinem Vortrag „Bachs Universalität“, S. 137 f., vortragen). Borris schließt hieran noch ebenso überzeugende wie notwendige Kritik an Kurth und Hindemith.

Indessen ist der russische Forscher W. N. Chubow (Moskau) in der Frage des Verhältnisses von Melodik und Harmonik bei Bach in dem einzig wesentlichen Teil seines Vortrages „Bach und die zeitgenössische musikalische Kultur“, bis zur Erkenntnis der „strukturellen Dialektik“ (Leibowitz) vorgedrungen, wenn er sagt: „Die künstlerische Qualität der Musik Bachs war nicht nur durch die ... Thematik bedingt, ... sondern auch durch die neuen Prinzipien der dialektischen Entwicklung dieser Thematik. Denn der polyphone Stil Bachs ist im wesentlichen die dialektische Einheit des Kontrapunkts und der Harmonie“ (S. 101). Macht Ch. über die „individuelle Kristallisierung“ der Thematik bei Bach schon zuvor einige Bemerkungen, so wird die erkannte

Dialektik leider nicht ausgetragen. Etwas ähnliches deutet auch G. H a u ß w a l d (Dresden) in seiner Studie „Zur Sonatenkunst der Bachzeit“ an, indem er sagt: „Es lassen sich (bei den Sonatenübertragungen Bachs) Strebungen erkennen, die das thematische Geflecht auflockern und durchsetzen im Sinne einer schärferen logischen Erkenntnis der Substanz“. Freilich vermißt man auch hier Beweis und Beleg.

Eine bedeutende Leistung ist das Referat von H. H. D r ä g e r (Berlin), „Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur“. D. weist bei Bach unter anderem das Vorkommen von „verschiedener Auffassung gleicher temperierter Tonräume“ und „enharmonische Verwechslung“ nach (S. 395 ff.), die jedoch konsequent nicht innerhalb derselben Satztechnik zur Anwendung gebracht werden. Das ertragreiche Referat von A. D ü r r (Göttingen) „Stilkritik und Echtheitsprobleme der frühen Kantaten Bachs“ sei hier nur erwähnt, da diese Arbeit in den Zusammenhang des Buches „Studien über die frühen Kantaten Bachs“ (Leipzig, 1951) gehört. G. A n s c h ü t z und H. H a h n (beide Hamburg) versuchen auf dem Wege Werkers fortzuschreiten, wobei sich der sektiererische Charakter dieser Richtung nur schwer verbergen läßt. Dem entspricht auch die Naivität der Übernahme des fragwürdigen Riemannschen Symmetriebegriffs, die freilich heute fast allgemein üblich ist. Dürr forderte und versuchte daher berechtigt in der Diskussion eine neue Definition dieses Begriffs, indem er formulierte: „Symmetrie heißt: Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen“ (S. 284). Demnach sind echte Symmetriebildungen sehr selten; wir finden sie vornehmlich in zeitgenössischer Musik, etwa in J. N. Davids Flötenkonzert (Th), A. v. Weberns

Klaviervariationen (Reihenexposition) und P. Hindemiths 3. Fuge im Ludus tonalis. Eine genaue Überprüfung der Analyse S. 281 zeigt dann die ganze Haltlosigkeit des Verfahrens.

Rein historisch ist auch die Frage nach dem Symbolgehalt einer chromatischen Baßfigur bei Bach, der W. G u r l i t t (Freiburg i. Br.) in seiner schönen Studie „Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik“ nachgeht. G. erweist einwandfrei, daß die bei Bach wiederholt auftretende Tonfolge, die u. a. dem Crucifixus der großen Messe zugrunde liegt, für den Komponisten Symbol der Theologia crucis war. (In ähnlicher Weise versucht W. B l a n k e n b u r g (Schlüchtern) „die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk“ zu ermitteln.) Bemerkenswert ist hier, daß Chubow in der Symbolfrage ganz einer Meinung mit Gurlitt ist, wenn er, S. 95 f., schreibt: „In seiner Kunst hat Bach (neben anderem) ... ziemlich weitgehend das System der traditionellen Symbole ausgenutzt. Es war ihm eines der Mittel zur Gestaltung und Konkretisierung der abstrakten, religionsphilosophischen Inhalte“. Gurlitts Frage ging, unabhängig von jeglicher Ästhetik, nach der Intention Bachs. Wenn Bessler diese Frage mit der nach einer mutmaßlichen „Zugangsweise“ der Zeitgenossen Bachs zu dessen Werk kontaminiert, so zeigt sich die Verquickung einer historisch-psychologischen Frage mit einer historisch-ästhetischen, die hier aber gar nicht zur Diskussion stand. Anschütz freilich bringt dann gleich die „fundamentale“ rein ästhetische Frage vor: „Was kann Musik überhaupt ausdrücken?“

Das seit Schering vielerörterte Problem „Bach und Leibniz“ wird von H. H. E g g e b r e c h t (Berlin) aufgegriffen und grundsätzlich methodisch neu in Angriff genommen. Voraus-

setzung eines jeden Vergleiches ist E. die „Denkform“, ein von Leisegang übernommener Begriff, der von „ganzheitspsychologischer“ Infektion nicht frei zu sein scheint, auf dessen kritische Betrachtung hier aber leider verzichtet werden muß. Es ist eines der Verdienste E.s, dem primitivsten Analogieverfahren den Boden unter den Füßen weggezogen und dadurch viele Phrasen aus der Welt geschafft zu haben. Positiv vergleicht er nun die Denkformen beider Männer, und da die Bachs nicht so ohne weiteres aus dem Werk zu abstrahieren ist, so wählt er „Sätze, die einen Sachverhalt der Bachschen Musik richtig beurteilen“ (432), „die als unerschütterlicher Urteilkern die gesamte Bachliteratur durchziehen“ (435). Dann wird mit Hilfe einiger Sätze A. Schweitzers bei Bach dieselbe Denkform festgestellt, die Leisegang für Leibniz annahm, nämlich die „mathematisch-organische“. Zweierlei ist jedoch zu fragen: Erstens: Wer kann jemals einen historisch - musikalischen Sachverhalt „richtig“ beurteilen? (Ganz abgesehen davon, daß dies unmöglich ist, scheint es in den von E. angezogenen Sätzen besonders fraglich); zweitens: Kann man den Harmoniegedanken bei Leibniz so einfach vom Entwicklungs- und Repräsentationsgedanken trennen? (Hierin folgt E. der bisherigen Bachliteratur; was aber auf S. 435 f. und 437 f. zum Entwicklungsgedanken geäußert wird, ist doch wohl zu statisch gedacht.) Immer noch handelt es sich bei diesem Referat um Analogie — wenn auch auf etwas höherer Stufe — und nicht um philosophische Interpretation der Musik, um ein Entschleiern der immanenten, im historischen Prozeß sich verwandelnden Tendenzen des das Werk konstituierenden musikalischen Materials. Hier nur genannt seien schließlich noch E. Flades (Plauen i. V.) ver-

dienstvolle Übersicht „Bachs Stellung zum Orgel- und Klavierbau seiner Zeit“ und H. Sievers (Hannover) Bericht über „F. K. Griepenkerl und die neu aufgefundene Handschrift der h-moll-Messe“, über deren Herkunft, Entstehungszeit und Textvarianten S. nur vorläufige, noch näher zu präzisierende Angaben macht. Ohne wissenschaftlichen Ertrag ist das jeglicher Systematik entbehrende Referat von H. C. Wolff (Leipzig), „Bach und die Musik der Gegenwart.“ Naiv wird jeweils nur die Oberfläche einiger willkürlich ausgewählter zeitgenössischer Werke betrachtet, ohne nach der musikalischen Realität zu fragen. Es ist W. ganz gleichgültig, auf welcher Ebene eine Auseinandersetzung mit Bach stattfindet, ob der Gestus der Bachschen Tonsprache imitiert wird oder B-A-C-H als selbständiges Motiv oder als Reihenpartikel erscheint, ob mit den Formeln vergangener Musik gespielt wird und dadurch die Formeln als solche sichtbar werden oder ob durch die Erneuerung der polyphonen Prinzipien formale Geschlossenheit vorgetäuscht werden soll. — In der Erkenntnis der Musik der Gegenwart ist man über dergleichen längst hinaus. Von zentraler Bedeutung ist jedoch der Vortrag „Bach und das Mittelalter“ von H. Bessler (Jena). Der Redner erweist hier schlagend, daß das Bachsche Werk in vieler Hinsicht eine „Synthese aus Alt und Neu“ ist¹, und widerlegt so die für die Musikgeschichtsauffassung bisher weitgehend verbindliche These A. Schweitzers, „Bach ist ein Ende — alles führt auf ihn hin, nichts geht

¹ R. Leibowitz sagt („La dialectique structurelle de l'oeuvre de J. S. Bach“ in „La Revue internationale de Musique“ No. 8, August 1950, S. 55): „Cette oeuvre (dasjenige Bachs) nous apparaît, par conséquent, à la fois comme le point final d'une longue évolution et comme le début d'une ère nouvelle.“

von ihm aus“. „Expressivmelodik“, „Liedprinzip“, „instrumentales Charakterthema“ und „instrumentale Erlebnisform“, bei Bach in den Werken der Weimarer und Köthener Zeit überzeugend nachgewiesen, zeigen ihn auf der Höhe der Zeit stehend. B. sagt: „Hier erleben wir einen Neuanfang in der Geschichte“ (S. 130). Um dieser These zu voller Überzeugungskraft zu verhelfen, bedürfen wir aber immer noch des Nachweises, daß Bach nicht nur „auf der Höhe der Zeit stand“, sondern der Inaugurator des Neuen war, was, wenigstens bei der „Expressivmelodik“, kaum möglich sein dürfte. Hier zeigt sich wieder die stets verhängnisvolle Verwechslung historischer Priorität mit ästhetischem Wert. Man mag den Standpunkt vertreten, daß Bach in diesem Stilbereich die für uns noch am unmittelbarsten zu verstehenden Werke schrieb, kaum aber die Meinung, die erwähnten Charakteristika träten bei ihm besonders zahlreich oder erstmalig, oder gar an besonders zentraler Stelle zahlreich auf. Aber das Hauptgewicht der vorliegenden Abhandlung liegt nicht auf empirischem Nachweis stilistischer Einzelheiten — diesen gab B. in zwei interessanten, anderweitig veröffentlichten Studien — sondern auf einer geschichtsphilosophischen Konstruktion. B. konstituiert den Begriff einer „Anfangszeit“, wie sie Perotin, Dufay und Bach jeweils repräsentieren sollen — unwillkürlich denkt man an Spenglers „Kulturfrühling“ — die durch einen „Geistlich und Weltlich“ umgreifenden „einheitlichen Gesamtstil“ und „Einheitsablauf“ gekennzeichnet sein soll. Inwieweit solche Analogien wissenschaftliche Ergebnisse zeitigen können, erscheint prinzipiell fraglich; immerhin müssen wir den ersten Punkt noch näher betrachten, während der zweite sich als reine Verbalanalogie enthüllt, der kein mu-

sikalischer Tatbestand entspricht und der daher hier ausscheidet. Zunächst müssen wir festhalten: Um „Geistlich“ und „Weltlich“ als Kategorien musikalischen Stils oder Ausdrucks zu konstituieren, bedarf es komplizierter ästhetischer Begriffsdeduktionen, die systematisch, gültig zu vollziehen vielleicht gänzlich unmöglich ist, die zumindest bisher nicht vorliegen. Es ist durchaus der Normalfall in der Musikgeschichte, daß beide Bereiche identisch sind oder doch weitgehend konvergieren, eine Zeit radikaler Entfremdung ist dagegen weder nachgewiesen noch überhaupt vorstellbar. Das Parodieverfahren ist lediglich ein Symptom solcher Einheit, nicht aber dessen einziger Beweis. Ganz abgesehen davon, daß es auch in anderen Zeiten, etwa im 16. und 17. Jahrhundert im Bereich des protestantischen Kirchenliedes oder bei Monteverdis „Lamento“ bekannt ist, so ist selbst im 19. Jahrhundert eine strikte Scheidung beider Sphären nicht durchführbar, selbst wenn man naiv „Geistlich“ mit Fuge und Kontrapunkt und „Weltlich“ mit Homophonie identifiziert. Man wird sich dann des Brucknerschen „Te Deum“ erinnern müssen, das sich stilistisch kaum von den Symphonien unterscheidet und sogar testamentarisch als Symphoniefinale empfohlen wurde. Auch mit dem „Willen zum kirchlichen Stil“, wie ihn B. allgemein für das 19. Jahrhundert unterstellt, hätten wir, wenn er erwiesen wäre, was bei Schubert und Berlioz gar nicht so einfach sein dürfte, nur eine subjektive Tatsache greifbar, die sich gelegentlich, z. B. in Verdis Requiem, nur in einigen Archaismen äußert. Wenn man sich der gängigen Anschauung über dieses Jahrhundert anschließt, hieße das etwa: Der Komponist will im kirchlichen Stil sich nicht der eigenen Subjektivität ent-

äußern, sondern Objektivität, eine historische Objektivität — die sich bei näherer Betrachtung als subjektiver Schein erweist — beschwören. Damit wäre aber lediglich seine Nähe zum Klassizismus bewiesen, der wiederum auch für wesentliche Teile der weltlichen Musik von Bedeutung ist. — Aber das Problem „Geistlich-Weltlich“ ist viel älter. Auf den Konzilien des Mittelalters wird es rein theologisch betrachtet, wobei das Wort „weltlich“ vielfach synonym für „kunstvoll“ auftritt und nichts weiter besagt, als daß die Musik nicht mehr die nötige Subordination gegenüber dem Ritus an den Tag legt, ein Vorwurf, der von Puristen heute noch gegen Bachsche Kantaten erhoben wird.

Demnach wird man annehmen müssen, daß es eine sinnvolle Scheidung beider Bereiche überhaupt nicht geben kann und alle Gedanken über dieses Problem noch in romantischen Vorstellungen befangen sind. Vergessen wir aber nicht, daß schon Thibaut erkannte: „Der Kirche sind... alle Formen der Musik anpassend...“ (Über Reinheit... 5. A. 1875, S. 44). Immerhin kann man bei einem Meister das Verhältnis beider Sphären psychologisch zu erklären suchen, ein Versuch, den neuerdings F. Smend (Bach in Köthen, 1951) erfolgreich unternahm, wobei natürlich auf seine lutherische Frömmigkeit großes Gewicht zu legen ist. Hier müssen wir aber N. Notowics beistimmen, wenn er in einer Diskussion äußert (S. 187): „Wenn wir die Bedeutung Bachs untersuchen, so müssen wir keinesfalls... seine Gläubigkeit verkennen und nicht ernst nehmen. Aber die Wissenschaft hat die Aufgabe, neben solchen subjektiven Tatsachen auch die objektiven Vorgänge zu untersuchen... Dabei stellen wir oft Vorgänge fest, deren Tragweite sich der Komponist nicht voll oder überhaupt nicht bewußt zu sein braucht.“

Ungeachtet dieser Bemerkungen enthält der Vortrag Besslers eine Fülle von Anregungen und wesentlichen Einzelerkenntnissen, deren wichtigste vielleicht die These von der „Dynamisierung“ der Musik bei Bach ist. Gerade hierin trifft sich der Verf. mit der avancierten Spekulation und Komposition der Gegenwart, was die Bedeutung dieser Abhandlung ins hellste Licht rückt: sie bedeutet für die Erkenntnis von Bachs Werk für unsere Gegenwart einen „Fortschritt“.

Rudolf Stephan

B a c h - P r o b l e m e. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr des Todestages von Johann Sebastian Bach herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Dräger und Dr. Karl Laux im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. C. F. Peters Leipzig (1950). 87 S. und 7 Seiten Notenfaksimiles.

Zehn je nach dem da und dort vorwaltenden Interesse gestimmte Beiträge zum Problemkreis Bach geben hier Einblicke in das gegenwärtige Bemühen um das Verständnis des großen Meisters. Der vorangestellte Beitrag des sowjetischen Musikschriftstellers Viktor Gorodinskij geht von der Behauptung aus, daß die bisherigen „literarischen Bach-Porträts“, allenfalls Spittas Biographie ausgenommen, „völlig in die Irre gehen“, und bemüht sich dann, mit zahlreichen Zitaten aus der russischen und sowjetischen Musikkultur, von denen so manches in engem Zusammenhang mit dem deutschen Bach-Schrifttum steht, um bessere Aufklärung. Sehr eindrucksvoll z. B. ein Zitat von Assafjew: der Gigant Bach sei „nicht als Persönlichkeit zu verstehen, sondern als ein mächtiges schöpferisches Laboratorium“ — eine modern-industrielle Variation des Beethoven-Wortes, daß er nicht Bach,

sondern Meer heißen solle. Hegelsche Dialektik aber fordert nun wohl den Fortschritt von der Antithese zur Synthese: zum Verstehen Bachs als eines mächtigen persönlichen Laboratoriums.

Einen außerordentlich tiefgreifenden Beitrag hat Hans-Heinz Dräger beige-steuert: er geht dem Übergang von der mitteltönigen zur gleichschwebenden Temperatur auf den Grund, „vielleicht der tiefstgreifenden musikalischen Entscheidung“ des 18. Jahrhunderts. Nicht nur graduell, sondern qualitativ unterscheiden sich die beiden Temperaturen, so wie Gesagtes von Gemeintem, gesichertes Sein von einem Schwebezustand. Bach nahm bewußt an jener Entscheidung teil. Daß er aber die nun mögliche enharmonische Verwechslung nur im harmonischen, nicht im imitierenden Satz anwendet, das bezeugt, daß er auch in der neuen Freiheit für die reine Durchführung jener beiden Satzprinzipien sich verantwortlich fühlte. Wer je gehört hat, wie der durch mitteltönige Temperatur bedingte Klangcharakter vorbachscher Musik in „wohltemperierter“ Wiedergabe verflacht und verblaßt, der wird Dräger auch darin, daß werktreue Wiedergabe solcher Musik mitteltönige Temperatur verlangt, nur um so mehr beistimmen.

Mit seinem Beitrag „Bach in Köthen“, einem Auszug aus seinem Buch „Der Kapellmeister Bach“, das bereits Jg. IV (1951), S. 246 ff., von Alfred Dürr besprochen wurde, unternimmt es Walther Vetter, die Köthener Jahre Bachs gegenüber den bisher meist bevorzugt behandelten des Leipziger Thomaskantors in helleres Licht zu stellen. — Einem verwandten Thema geht Janos Hammerschlag nach in Ausführungen über „den weltlichen Charakter in Bachs Orgelwerken“, er will, die Reichweite abmessen, die der geistlichen Musik innerhalb dieser

im Grund überwiegend weltlichen Kunstformen zukommt“. So viele kluge Bemerkungen sich auch dabei ergeben, so steht doch einer wesentlichen Klärung im Wege, daß die nicht-formalen Kategorien geistlich-weltlich von den Kunstformen aus nicht recht zu fassen sind — eine Fuge oder eine Variation kann das eine wie das andere sein, und die Orgel war damals noch nicht nur-kirchliches Tasteninstrument. — Zwei andere ungarische Forscher, Bence Szabolczi und Dénes Bartha, sind mit ihren auf der Leipziger Bach-Tagung gehaltenen Referaten vertreten. Beide beschäftigen sich mit dem Problem der Volksmusik bei Bach, besonders der tschechischen, ungarischen und polnischen. Beide vermuten aus Bachs zweimaligem Aufenthalt in Karlsbad seine Bekanntschaft mit tschechischer Volksmusik. Solche Bekanntschaft aber könnten eher Bachs Beziehungen zum Grafen Sporck in Lissa vermittelt haben, denn Karlsbad lag mitten im deutschen Siedlungsgebiet Böhmens. Was Ungarn betrifft, das damals ebenso wie Böhmen als Glied der habsburgischen Monarchie durchaus dem mitteleuropäischen Raum zugehörte, so weist Szabolczi auf die Ähnlichkeit gewisser Bachscher Melodielinien mit der Verbunkos-Melodik hin, wobei er die Frage offen lassen muß, ob hier der Einfluß von Westen nach Osten oder umgekehrt ging. Das Polonäsenproblem erörtert Bartha besonders an der Bauernkantate: wenn Bach mit volksmusikalischem Einschlag komponieren wollte, habe er mit Vorliebe zum Polonäsentyp gegriffen. Beweist aber nicht gerade die Bauernkantate das Gegenteil? Vor allem sind schon die Rahmenstücke, der ländlerartige Bauerntanz zu Beginn und der bourrée-artige zum Schluß, deutsche Volkstänze. Die Polonäse aber gilt Bach offenbar nicht als volkstümlicher,

sondern als galanter Tanz. Daher muß sie die kammerherrliche Flitterwochenstimmung im Dahlemer Herrschaftshaus charakterisieren und, in verwandter Form wenigstens, zu dem „Das ist galant“ erscheinen. Wie schwer ihr die Bauern gerecht werden, kennzeichnet ergötzlich die Baßarie an den Herrn Finanzamtman: zuerst wird der Text gewaltsam in den Polonäsenrhythmus gezwängt, und da er sich dann die Melodie zu-rechtrückt, fällt sie aus dem Polonäsenrhythmus heraus. Und erst recht wird schon inmitten des Vorspiels die Würde der Polonäse (die die Singende Muse an der Pleiße zur selben Zeit ins Studentisch-Schmissige wendet) von den Bauernmusikanten burlesk vergrößert. Ergeht es doch auch der würdigen spanischen Sarabande nicht viel anders, die dem „trefflichen, lieben Kammerherrn“ gewidmet wird. Eher kann die Mazurka als Volkstanz gelten, in der sich der Sänger der „Fünzig Thaler“ denn auch offenkundig wohler fühlt. Mit diesen Bemerkungen sei die Anregung Szabolczis und Barthas zur eingehenderen Untersuchung dieser Fragen nur noch unterstrichen. Ein interessantes Kapitel der Auswirkung Bachs auf die Nachwelt, die Anfänge der Bach-Pflege in England, klärt H. F. Redlich. Weder Johann Christian Bach noch Karl Friedrich Abel, erst der Hannoveraner A. F. C. Kollmann, Organist an der deutschen Kirche von St. James in London, und der Engländer Samuel Wesley mit seinem deutschen Freunde Karl Horn haben sich dort für Bachs Musik seit 1799 tatkräftig eingesetzt in Schriften, Aufführungen und Werkausgaben, die zum Teil früher und korrekter sind als die kontinentalen. Drei weitere Beiträge gelten der Aufführungspraxis. Eta Harich-Schneider setzt sich mit guten, klaren Gründen für einen sachgemäßen kantablen

Cembalovortrag der von Bach diesem Instrument zugeschriebenen Werke ein. C. A. Martienssen verfiicht dagegen den Vortrag der Cembalokonzerte auf dem modernen Flügel, weil das Bach-Spiel auf dem Cembalo wegen der „Schönheit und Pracht“ des Cembaloklanges „einer der letzten Ausläufer der Romantik“ sei!! Recht hat er aber damit, daß beim Cembalospiele sich auch die Streicher und Bläser dessen Bachischem Klang anpassen müßten. Das Problem des mehrstimmigen Spiels in Bachs Violinsonaten greift Rolf Schroeder auf. Er hat vor etwa 20 Jahren eine Hebelvorrichtung am Frosch des gerundeten Geigenbogens erfunden, die eine „von peinlichen Erdenresten befreite“ und „notengetreue Wiedergabe“ ermöglicht. In der Bach-Gedenkschrift 1950 (Zürich 1950, S. 82 ff.) hat sich Albert Schweitzer warm für diesen Bogen eingesetzt. — Sieben Seiten Faksimiles aus Bach-Eigenschriften der Berliner Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek sind eine wertvolle Beigabe des Bandes.

Rudolf Steglich

Bekennnis zu Bach. Festgabe zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950 anlässlich der 200. Wiederkehr des Todestages von Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1950, überreicht vom Deutschen Bach-Ausschuß 1950. Bearbeitet von Dr. Karl Schönewolf und Karl-Heinz A. Tetzner. C. F. Peters, Leipzig 1950.

Dieses festlich ausgestattete Dokument des Bach-Jahres 1950 bringt nach einem Vorspruch aus Forkels Bach-Buch Äußerungen von 53 führenden Persönlichkeiten des In- und Auslandes über J. S. Bach, teils in lapidaren Kernsätzen, teils in kleinen Abhandlungen, viele im faksimilierten Autograph oder doch mit dem Faksimile des eigenhändigen Namenszuges, die meisten auch mit dem

Bilde der Schreibenden. Bemerkenswert, daß gerade auch Beiträge von Nichtmusikern wie etwa dem Schriftsteller Günther Weisenborn und dem Bildhauer Gustav Seitz sich besonders einprägen durch ein lebendiges Verhältnis zu Bachs Musik und unkonventionelle Anschauungskraft der Aussage. Insgesamt ist diese Festgabe ein aufschlußreiches kulturgeschichtliches Dokument.

Rudolf Steglich

Walther Rauschenberger: Die Familien Bach. Frankfurt a. M. 1950, Selbstverlag. (Sonderdruck aus „Genealogie und Heraldik“, 2. Jg., Heft 10.) 5 S.

Indem der Verf. die Ahnenliste J. S. Bachs überprüft, kommt er zu dem Ergebnis, daß Bachs Musikbegabung nicht rein thüringischer Herkunft und nicht das Ergebnis glücklicher Inzucht sei. Bach habe nächste Ahnen auch in Obersachsen und Niederschlesien und wahrscheinlich auch in Deutschungarn. Das Entstehen genialer Veranlagung sei der Vereinigung der Familien Bach und Lämmerhirt zu danken. Ergänzten Ahnenlisten Sebastians und seiner beiden ältesten Söhne sind beigefügt. Zu berichtigen: Anna Magdalenas Vater war Hoftrompeter in Weißenfels, nicht in Cöthen. Rudolf Steglich

P. Dr. Lucas Kunz O. S. B.: Aus der Formenwelt des gregorianischen Choral. 4. Antike Liedtexte. Moderne Choraltheorie. Satzarten und Choralvortrag. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster (Westfalen) 1950, 67 S.

Von der auf vier Hefte berechneten Folge liegt nun das letzte ebenfalls vor (Besprechung der drei ersten Hefte: Die Musikforschung III, 1950, 298—305). Den Hauptteil des Büchleins (über die Hälfte) nimmt der erste der drei zur Behandlung ste-

henden Punkte in Anspruch, die in den früheren Heften schon öfter angeschnittene Frage nach der formalen Beschaffenheit antiker Gesangstexte: Psalmen im hebräischen Urtext und in lateinischer Übersetzung, byzantinische Kontakien, alt-syrische Texte, ein metrisches Sophokles-Chorlied, zu denen noch die Sequenzen erster Epoche hinzugekommen sind. Diese zeitlich und örtlich weit auseinanderliegenden Texte bemüht sich der Verf. als vom Wortakzent beherrschte „in Wirklichkeit ganz vorzügliche poetische Formen“ (6) nachzuweisen. Es ist das Verdienst dieses Heftchens, die Frage nach der näheren textlichen Beschaffenheit und hier nach der zweifellos formbildenden Kraft des Wortakzentes gestellt und den Nachweis versucht zu haben, daß es sich nicht um reine Prosa handelt, eine allerdings oft aufgestellte Behauptung, zu der sich aber wohl mancher nie recht bekennen konnte. Letzten Endes zielt P. Kunz mit seiner Theorie darauf hin, gegnerischen Lehrmeinungen, die mangels angeblich jeder poetischen Form des Textes einen Eigenrhythmus der Melodien statuieren, in etwa den Wind aus den Segeln zu nehmen; „denn“, so argumentiert er, „sieht man diese Textgestaltung, so läßt sich kaum denken, daß zu so kunstvoll geformten und gegliederten Textformen (sic) ursprünglich Melodien hinzugefügt wurden, die in allem einen eigenen Weg gehen durften“ (10). Der Verf. geht aus von seinen in der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 79 (1942) 1 ff. vorgelegten Untersuchungen über die Beschaffenheit der älteren Sequenzentexte. Er zerlegt Texte der oben genannten Gruppen in kleine Einheiten, die je nach der Lage der Wort- bzw. nun der Versakzente verschieden sind. Die Anordnung dieser gleichen, ähnlichen

und verschiedenen Versschemata soll dann einen kunstvollen Aufbau ergeben, meist zwei größere sich entsprechende Hauptgruppen mit einem kleineren Mittelteil. Aus dem häufigen Auftreten dieser noch dazu symmetrisch ausgerichteten Bauart schließt er, daß es sich um eine feste, „weit ins Altertum reichende Liedüberlieferung“ (11), „eine geradezu erstaunliche Traditionsgebundenheit . . . über weit entfernte Zeiten und Sprachgrenzen“ (38) handelt. Die Behauptung dieser historischen Kontinuität ist das Ziel.

Doch gleich zu Anfang des ersten Textes, der Sequenz „Judicem nos inspicientem“ (Anal. hymn. 53, 57) erheben sich Bedenken. Nach welcher Methode sind die Versschemata gewonnen? Man muß danach fragen, da klare Gesichtspunkte nicht einwandfrei zu erkennen sind. Einmal werden die beiden letzten Vers-Akzente, ein andermal nur der letzte zugrunde gelegt, mehr als zwei werden nie gezählt. Nach welcher Regel werden „überschüssige“ Silben vor- oder nachher behandelt? Rechnen wir einmal einheitlich nach den beiden letzten Akzenten, ergeben sich folgende Schemata:

....././.	=	b ² (Strophe 1)
....././.	=	b' (Str. 4, Vers 3 und 13,1)
..././.	=	b (4,1)
.././.	=	e (7/8,2 — 9/10,4 — 11/12,3)
./././.	=	e' (9/10,2 — 11/12,1)
./././.	=	d' (7/8,3)
./././.	=	c (9/10,1 — 9/10,3 — 4,2)
..././.	=	a (2/3 — 5/6,1 und 2)
./././.	=	d (7/8,1 — 11/12,2)
	=	d' (13,2)

Vergleicht man mit den links stehenden Schemata die rechts befindlichen Bezeichnungen des Verf., nämlich a, b, b', b², c, d, d', e und e' (in Klammer darauf Strophe und Vers), dann springen die Inkonsistenzen in die Augen. Prüft man andere Beispiele nach, fällt ebenso die labile Zuteilung der Versakzent-Schemata zu

den verschiedenen Gruppen auf, ja sogar derselbe Vers gehört einmal zu der, ein andermal zu einer anderen Gruppe (z. B. ist b² auf Seite 27 gleich d). Man wird mißtrauisch, wenn auf solch schwankenden Grundlagen Gebäude errichtet werden, die dann noch mit quasisuperlativistischen Ansprüchen auftreten, wie „eindeutig bestimmbare Gesetzmäßigkeiten“ (38), „denkbar vollkommen ausgestaltete akzentrhythmisch-poetische Form“ (18), „tiefgreifende Bindungen“ (19), „eindeutig und unabweisbar“ (6), „nunmehr eindeutig“ (6). Der Verf. selber ist so fasziniert von den wirklichen und scheinbaren, vielfach formalistischen Entsprechungen, daß für ihn „der Aufbau des betreffenden Liedes jeweils mit aller nur erwünschten Klarheit abzulesen ist“ (10). Kommt noch dazu, daß es sich um je eines oder zwei Beispiele handelt, die u. U. besonders geeignet sind. Freilich, der Umfang des Buches erlaubt nicht eine weitere Material-Ausbreitung; doch würde eine bestimmtere Ausdrucksweise als „wie auch durch andere Beispiele belegt werden könnte“ (19) oder „wie man zeigen könnte“ (29) den sonst behaupteten weiten Umfang der Formgesetze glaubhafter erscheinen lassen („zahlreiche ältere Sequenzen“ S. 21, alle Psalmen in der Vulgata! S. 29).

Eine Anwendung der gewonnenen Ergebnisse auf Chorallehre und -Vortrag bildet den zweiten Punkt des Heftchens (38—49), während der dritte nochmalige Hinweise auf Symmetrien enthält, wie sie der Verf. in großen wie kleinen Formgebungen (teils überzeugend, teils weniger) sieht, sowie eine Aufgliederung des gesamten Choralbestandes in drei Haupt-, „Satzarten“ (Antiphonensatz, Psalmliedform, Leseliiedform), über die sich erst Endgültiges sagen läßt, wenn sie (auch terminologisch) be-

gründet vorliegt, und 10 Regeln für den Choralvortrag. Verschiedene Berichtigungen zu den vorhergehenden drei Heften schließen ab. Es ist schade—diesen Gesamteindruck wird man nicht los —, daß der Verf. die einzelnen wichtigen Fragestellungen sowie verdienstlichen Anregungen nicht in einem längeren Klärungsprozeß sich entwickeln und endgültig hat ausreifen lassen, immer wieder kritisch überarbeitend, bevor er sie endgültig in einer übersichtlichen Darstellung zur Diskussion stellte.

Bruno Stäblein

Kurt Reinhard: Die Musik exotischer Völker. Berlin, H. Wigankow 1951. 36 S., 7 Tafeln.

Das Berliner Museum für Völkerkunde hat hier einen kleinen Handweiser gegeben, der wohl in erster Linie für den Museumsbesucher und das allgemein ethnologisch interessierte Publikum gedacht ist. Damit ist eigentlich eine Lücke ausgefüllt. Denn die Spezialliteratur — auch die Zusammenfassungen und Einführungen — ist für den Nichtfachmann nur in beschränktem Maße faßbar; Melodievergleiche und -analysen, Tonmessungen, spekulative Überlegungen usw. scheinen zu sehr vom Lebendigen der Tonkunst abzuführen, während auf der anderen Seite die da und dort anzutreffenden Betrachtungen für den gebildeten Laien nur ungenügende Informationen geben, die z. T. nicht einmal den seit 50 Jahren zu verzeichnenden Fortgang der Forschung berücksichtigen. So herrschen noch heute, auch etwa unter Musikern, recht abenteuerliche Vorstellungen über die Musik exotischer Völker und über die Stellung der abendländischen Musik innerhalb der gesamten Tonkunst der Menschheit. Und es ist deshalb sicherlich ein Verdienst, wenn hier einmal ein Kenner der Materie zum Laien

spricht und versucht, ihm einen allgemeinen, leicht verständlichen Überblick zu geben, den man in einer freien Stunde durchzulesen vermag, ohne durch allzu komplizierte Einzelheiten belastet zu werden.

Diese Zweckbestimmung bringt freilich auch ihre Gefahren mit sich. Will man verwickelte Zusammenhänge, wie sie sich aus der historischen Entwicklung, Wanderung und Überschichtung der Völker ergeben, auf einen einfachen Nenner bringen, so kann das doch nur auf Kosten der Genauigkeit gehen. So erscheint mir z. B. die Formel: Ost- und Südostasien = Konsonanz, Vorderer Orient = Melodie, afrikanischer Raum = Rhythmus, doch etwas zu summarisch. Und wenn auch auf Überschneidungen — z. B. an der Nahtstelle Indien — aufmerksam gemacht wird, so dürfte doch z. B. eine Verallgemeinerung der primären Stellung des Rhythmischen in Afrika, wo es „kaum eine Art der Musikübung (gibt), bei der nicht die taktliche Markierung dominiert“ (S. 3), nicht ganz den Tatsachen entsprechen. — Einen großen Raum nimmt die Besprechung der Instrumente ein. Ihre Einteilung ist sehr ansprechend. Der Verf. hält sich dabei nicht, wie in den üblichen Systemen, an die äußeren Formen, Bauprinzipie oder akustischen Funktionsweisen, sondern an die Möglichkeiten, die das Instrument dem Musikanten bietet. So stehen am Beginn die geräusch- und am Ende die melodiefähigen Instrumente. — Das kleine Heft, das noch mit einer Reihe von hübschen Bildern von Instrumenten (K. Schettling und M. Seidel) und mit einer Zusammenstellung von einigen Fachausdrücken für den musikalischen Laien ausgestattet ist, wird in den Kreisen, für die es geschrieben ist, sicher seinen Zweck erfüllen, gleichzeitig aber auch auf die weitreichenden Aufgaben der Musik-

ethnologie aufmerksam machen. Und es ist damit ein positiver Beitrag für den Existenzkampf der Musikethnologie, die in Deutschland so wenig zu sagen hat.

Felix Hoerbuerger

Georg Friedrich Händel: *Acis und Galatea*, Pastoral. Dichtung von John Gay. Aus dem Englischen neu übertragen und für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Konrad Ameln. Klavierauszug. Mösel Verlag Wolfenbüttel (1951). 131 S.

Dieser dankenswerte Klavierauszug, zu dem im gleichen Verlag auch das Aufführungsmaterial erschienen ist, gibt den Notentext nach der Gesamtausgabe Chrysanders, doch ohne die dort im Klaviersystem üblichen Baß-oktavverdickungen, mit Verbesserungen und ungekürztem Schlußchor nach der jetzt in Marburg befindlichen Abschrift J. Chr. Schmidts. Unterlegt ist eine gegenüber den früher gebräuchlichen wesentlich verbesserte deutsche Übersetzung des englischen Textes. Zugefügt sind außer einfacher Kontinuoaussetzung Hinweise für die Lautheitsgrade und die allernotwendigsten Auszierungen. Ein Begleitwort führt kurz und gut in das Werk ein, ein Nachwort gibt sachkundige Hinweise für die Auf-führung.

Die aus genauer Kenntnis des heutigen Chorwesens erwachsenen Hilfsangaben des fürsorglichen Herausgebers werden auch künftigen Musikhistorikern manches zu denken geben: was für Menschen müssen das im 20. Jahrhundert gewesen sein, denen man zu Worten wie „O, wie lieblich grünt das Tal“, „Selig selig wir“ ein mf dazuschreiben mußte? Wäre übrigens nicht vielen noch mehr geholfen, wenn in diesen Fällen an Stelle des Etiketts „halbstark“ etwa der Hinweis „mit innerlicher Freude“

stünde? Und wäre es für die Praxis nicht auch notwendig, die Hemiolen im Tripeltakt mit Akzentzeichen anzugeben, z. B. am Melodiebeginn und -schluß der Vogelstimmenarie?

Den Textverbesserungen Amelns nachzugehen, ist besonders aufschlußreich für die hier geleistete besinnliche, gute Arbeit. Statt des geschraubten „O! den Fluren sei der Preis!“ heißt es nun: „O wie lieblich grünt das Tal!“ Statt „in einsamer Laube“ romantisch zu klagen, lockt die Taube nun naturgemäß „im Waldeslaube“ usw. Mitunter kann man freilich verschiedener Meinung darüber sein, ob sich der Übersetzer mehr an die Sprachform oder den Textsinn oder die Musik halten soll. So vergleicht auch hier wieder Polyphem die Nympe des Reimes wegen mit „schlanken Hirschen“ statt mit den für seinen Sinn und seine Welt charakteristischen „kidlings blithe and merry“, den schmucken, lustigen Zicklein. Und immer noch hat Polyphem darunter zu leiden, daß Galateas affektvolle Anwürfe — „Kindsgebein“ und „Menschenblut!“ — für bare Münze genommen werden und danach sein Charakterbild schon in der folgenden Arie gegen den Originaltext zu seinen Ungunsten verändert wird: „Hol der Henker dieses Schmachten, / will nicht mehr von Liebe flöten, / nur nach Rache will ich trachten, / meinen Nebenbuhler töten“. Im Englischen aber heißt es: „Cease to beauty to be suing, / ever whining love disdaining. / Let the brave their aims pursuing, / still be conqu'ring, not complaining.“ Das bedeutet doch etwa: „Nimmermehr nach Schönheit schmachten, / nimmermehr um Liebe flehen! / Denn des Tapfern Sinn und Trachten / soll nach Tat, nicht Klage stehen.“ So spricht kein Wüterich, sondern ein durchaus männlich gefaßter Sinn. Singt doch Polyphem, selbst während

er den Zwiesegang des Liebespaares anhören muß, im Urtext nicht von Rache, sondern: „Torture! fury! rage! despair! / I cannot, cannot bear“ — das heißt etwa: „Qualen! Verzweiflung! Wut! O Schmach! / Ich trag, ich trag es nicht!“ Ja, sogar als ihn die innere Bedrängnis schließlich übermannt und er den Felsblock schleudert, ist ihm Acis nicht „verruht“, nur „presumptuous“, vermessen. — Ein psychologisches Problem ist es auch, ob das „cease to grieve“ des Chores zu Galatea nach Acis' Tod mit „weil nicht mehr!“ recht übersetzt ist, statt etwa mit „gräm dich nicht!“ Die Tonart F-dur und die schlichte, wie erstarrte Melodie Galateas sprechen dagegen: das ist musikalisch noch ungelöster, tränenloser Schmerz. Erst in Galateas Es-dur-Larghetto fließen die Tränen, erst danach ruft ihr denn auch der Chor zu: „Galatea, dry thy tears!“ Was für Seelenkennner sind doch Gay und Händel gewesen!

Mit diesen Anmerkungen sei nur die Schwierigkeit der oft gar nicht vollkommen lösbaren Übersetzungsaufgabe beleuchtet, nicht etwa der Wert der begrüßungswerten Neuausgabe bestritten. Möchten sich recht viele Chorvereine von ihr zu Händels Werk führen lassen!

Rudolf Steglich

Willi Schuh: Über Opern von Richard Strauss. Atlantis Verlag, Zürich 1947. 157 S.

Als Richard Strauss am 8. September 1949, drei Monate nach Vollendung seines reichgesegneten 85jährigen Lebens verstarb, war er zu einer sagenhaft anmutenden Gestalt des europäischen Musiklebens geworden. Fast ein Menschenalter hindurch hatte dieser Große im Reiche der Musik im Blickpunkt der Welt gestanden. Nun sich aber der Vorhang über diesem Leben von ungebeugter Schaf-

fenskraft für immer schloß, schien die Welt vergessen zu haben, daß ihr Richard Strauss ein lebensnah gebliebenes Vermächtnis mit seinen Werken hinterließ. Was aus Anlaß seines Ablebens im Pflichtgefühl einer Ehrerweisung über ihn gesagt und geschrieben wurde, erinnerte vielfach an die lakonischen Worte, die die Welt beim Tode J. S. Bachs gefunden hatte. Es ist aber an der Zeit, daß wir jetzt einmal die Gemeinplätze verlassen, mit denen zu einem großen Teil Erörterungen über Richard Strauss durchsetzt waren, daß wir an die tieferen, zum Teil sehr tiefen Dinge der fesselnden Problematik des Straussschen Musikschaffens herangehen. Der Musikwissenschaft ist hier eine hohe Aufgabe zugewiesen. Freilich bedarf es auch tatkräftig verlegerischer Initiative, an der es bisher gemangelt hat. Es sei am Rande vermerkt, daß ein großer Verleger zur Zeit der „Arabella“ auf das Angebot eines durch die Kriegswirren vernichteten wissenschaftlichen Werkes über Strauss antwortete, daß zur Zeit ein Buch über Strauss keine Aussicht auf Erfolg biete. Jede neue verlegerische Bemühung, eine Abhandlung über Strauss herauszubringen, wird man dankbar begrüßen.

So hat der Atlantis-Verlag, Zürich, einen Band „Über Opern von Richard Strauss“ des Schweizer Musikkritikers Willi Schuh veröffentlicht. Sch. hat in diesem 1. Band seiner „Kritiken und Essays“ eine Reihe kleiner Artikel zusammengestellt, die er in den Jahren 1928—47 anscheinend größtenteils als Musikberichte geschrieben hat. Die Absicht des Verf., mit seinen unmittelbaren Eindrücken von Straussschen Werkaufführungen einen größeren Leserkreis anzusprechen, war gut gemeint. Aber man legt dieses Buch enttäuscht aus der Hand. Es ist leider schon in der Grundplanung verfehlt. Die zwei- bis dreifachen

Essays enthalten Wiederholungen, die die Spannung der Lektüre erheblich mindern. Zudem ist der inhaltliche Wert der einzelnen Essays über dasselbe Thema sehr ungleich. Eine solche Zusammenstellung hätte vor der Drucklegung durch die straffe Hand eines Korrektors gehen müssen. Der Band wäre dadurch zwar erheblich kleiner geworden, hätte aber entschieden an Interesse gewonnen. Ebenso dringend wäre eine stilistische Überprüfung notwendig gewesen. Die zahlreichen unsinnigen, dem deutschen Sprachempfinden widerstrebenden Fremdausdrücke wie das „Gesamt-Oeuvre“ oder die „Kollaboration“ (statt Zusammenarbeit), bis zum Überdruß wiederholt, möchte man entfernt wissen. Weitere, viel zu oft gebrauchte Worte wie „luzid“, „transluzidest“, „allomatisch“ usw. sind keine stilistischen Zierden, ebenso wenig Lyrismen wie „mondhell schimmernde Dominantnonen-Harmonien der Orgel“. Im Satzbau ermüdet an vielen Stellen die Langatmigkeit und Unklarheit von 19- bis 21zeiligen Kilometersätzen. Über diese Beeinträchtigungen ließe sich hinwegsehen, entschädigte den Leser dafür die erwartete tiefere Einsicht in das Wesen des Straussschen Werkschaffens. Es ist vieles nicht geistreich oder neu, was der Verf. aussagt, und nicht erfrischend genug, um als eine gute Erzählung oder leichtgeführte Plauderei über die Straussschen Bühnenwerke gelten zu können. Auf 157 Druckseiten wäre es aber möglich gewesen, dem Leser einen klaren Einblick in die jeweiligen Hauptprobleme zu geben. Der hohe dramaturgische Wert der Straussschen Sinfonischen Dichtungen als Vorbereitungen für die Bühnenwerke wird in den einzelnen Erörterungen nicht herausgearbeitet, ebenso wenig die bedeutsame Expositionstechnik, die bei Strauss in den ersten Takten die geistige Idee

des Werkes motivisch aufschließt. Hieran hätte aufgezeigt werden können, wie Strauss gegenüber dem dichterischen Stoff eine überlegene, überaus klar planende Stellung einnimmt, wie er hiermit ton-dichterisch einen Vorgang formt, der nur durch die Musik eine solche Abrundung erfahren kann. Dies näher ausgeführt, erweist, worin gerade das Geheimnis der Straussschen Dramatik liegt, wie es ihr gelingt, allein durch die Musik die Schicksalsfäden der Dichtung, ihre Hintergründe oder das zwischen den Menschen und Dingen Stehende so eindringlich bewußt zu machen. Sch. hebt die Idee der Verwandlung und Begegnung als besonderes geistiges Problem der Straussschen Werke hervor. Das erstere ist richtig, das zweite spielt auf dem Gebiete der Oper allgemein eine bedeutende Rolle. Wie wichtig wäre es dabei, wenigstens auf die dramatischen Linien hinzuweisen, die in der Tonartensymbolik diesen Geist der Verwandlung, des Keuschen und Sinnlichen, so überaus feinsinnig bestimmen! Das sind Probleme von enormer Bedeutung für das tiefere Verstehen des Psychologischen, aber auch Dramatischen der Straussschen Kunst. Neue Formgesetzmäßigkeiten ergeben sich hieraus, die bei einer Würdigung des Straussschen Operschaffens nicht übergangen werden dürfen. Ebenso hat die Entwicklung der Tonartensymbolik bis zu Strauss hin den Musiker auf die Gestaltung und Abwandlung eines solchen Problemles hingelenkt. Eine besondere Beachtung verdiente das Verhältnis von dramatischer Ballung — bis zur Erstarrung geführt — und ihrer Lösung in das aller Schwere enthobene Tänzerische des Dreitakt rhythmus oder in ein weitgedehntes lyrisches Melos. (Das Wort vom „Allegro“-Komponisten Strauß führt zu unrichtigen Auffassungen.) Es wäre einmal wichtig ge-

wesen, an den einzelnen Werken klar aufzuzeigen, wie Hofmannsthal insbesondere hier die Strauss'sche Begebungerspürte, ihr entgegenkam und sie zum Teil sehr bewußt lenkte. Die Besonderheit von Strauss liegt ja gerade darin, wie er mit seiner musikalisch-geistigen Gesamtpersönlichkeit diese dichterische Vorgabe umfassend überspannte. Das Verhältnis zu Wagner kann bei einem solchen Thema nicht übergangen werden. Mit dem viel zu oft wiederholten Strauss-Wort (aus einem Brief an Hofmannsthal) vom Wagnerschen „Musizierpanzer“, den er abgelegt habe, wird es nicht getroffen. Weit eher sollte mit wenigen Sätzen auf das später bei Strauss so fruchtbar gewordene (in den Sinf. Dichtungen vorbereitete!) kammermusikalische Gestalten Wagners („Siegfried“!) hingewiesen werden. Die Zartheit und Sparsamkeit des Begleitorganismus, der insbesondere im „Ring“ so märchenhaft und intim dem Gewaltigen gegenübersteht (Liebesszene Brünnhilde—Siegfried!), die Weichheit (!) der stärkeren Bläserbesetzungen (Hornklang!) wirken bis in die letzten Werke von Strauss nach. Keiner hat wie Strauss gerade diese Quelle ausgeschöpft und so auch die Bindung zu Mozart gefunden. Stärkeres Interesse gewinnen die Essays von Schuh dort, wo es ihm vergönnt war, bisher unzugängliches Briefmaterial anzuführen, insbesondere zwischen Strauss und Hofmannsthal für die Arbeiten an der „Ägyptischen Helena“, der erst jetzt aufgeführten „Danae“ und der „Arabella“. Leider ist uns dieser Briefwechsel (der von Franz Strauss veröffentlichte schließt mit der „Frau ohne Schatten“) vorenthalten worden. Zahlreiche Zitate dieses Briefwechsels und anderer (mit Clemens Krauß) geben interessante Einblicke in das Strauss'sche Schaffen. Wie weit ihnen

Sch. das Wesentlichste entnommen hat, ließe sich erst nach Vorlage des gesamten Briefwechsels sagen.

Edmund Wachten

Antonii Brumel Opera Omnia. Edidit Armen Carapetyan. I. Missa L'Homme Armé. (Corpus Mensurabilis Musicae 5.) Rome, American Institute of Musicology in Rome. 1951. VI und 22 S.

Als 5. Reihe seiner Gesamtausgaben nimmt das amerikanische Institut in Rom die Werke Antoine Brumels in Angriff. Wer werden also in absehbarer Zeit diesen zu seiner Zeit offensichtlich sehr geschätzten und in den europäischen Quellen oft vertretenen Meister genauer kennen lernen. Daß ein so interessanter Komponist den Direktor des Instituts, Armen Carapetyan, selbst reizt, wird jeder verstehen, dem Werke Brumels gelegentlich in die Hand gekommen sind.

Für die L'Homme-Armé-Messe wird hier das Chigi-Ms. der Vaticana als primäre Quelle zugrunde gelegt. Die Auswertung der Überlieferung in den übrigen vier Quellen (Hss. in Mailand, Verona, Basel und Petruccis „Missae Brumel“ von 1505) läßt sich aus der Ausgabe selbst nicht erkennen, da die kritischen Anmerkungen zu den Editionen des Amerikanischen Instituts gesondert veröffentlicht werden sollen. (Hoffentlich nicht immer erst, wenn alle musikalischen Textbände jeder Ausgabe vollständig vorliegen.) Das ist in diesem Falle um so bedauerlicher, als Carapetyan für seine Übertragung des originalen Notentextes in moderne Notation eine Lösung gewählt hat, die in wesentlichen Punkten radikal mit den üblichen — auch den neueren deutschen — Methoden bricht. Zur Begründung dieses Verfahrens hätte man gern mehr gehört, als das kurze Vorwort zwangsläufig dazu sagen kann. Auf die Gefahr, die Absichten C.s zu mißdeuten,

ist man also gezwungen, sich an dieses Vorwort zu halten. Die angewandte Editionstechnik aber verlangt ein näheres Eingehen.

Die Notenwerte sind im Verhältnis 4:1 verkürzt, also so, wie es bisher — von einigen Versuchen, z. B. Mosers, abgesehen — nur für Werke bis zur Dufay-Zeit üblich war; natürlich wird zugleich auch die Mensur nicht nach Breviswerten gemessen, — doch davon später. Bis auf weiteres muß man sich also für die enorme Verkürzung an das halten, was C. dazu sagt. Man glaubt ihm gern, daß sie die Frucht „of a very great endeavour“ ist. Daß es aber nicht notwendig sei, „to offer an apologetic, since it is the transcription that must vindicate itself before musicologist and musician“, das scheint denn doch etwas zu optimistisch zu sein. Sicherlich gibt es keine „orthodox method of transcription“, das hat uns der allmähliche, nicht kampfflos zustandegekommene Wandel vom Pfundnotenbild der alten Ausgaben des 19. Jahrhunderts zum „modernerem“ der Verkürzung 2:1 gezeigt. Die Frage ist nur: Wo hat die weitere Verkürzung ein Ende, und ist eine solche im Falle Brumel zu rechtfertigen, ja, überhaupt nötig? Wenn C. in seinen Worten „To the Singer“ (S. III/IV) einmal behauptet, für Kapellmeister und Sänger der Brumelzeit habe die Mensur weder auf dem Papier noch im Geiste existiert, sondern nur der „tactus“ als Zählwert („unit of time-value“), d. h. die *Semibrevis*, so liegt hier der Schlüssel für viele Fragwürdigkeiten seiner Übertragung. Woher C. zu dieser Ansicht kommt, ist im einzelnen nicht ersichtlich. Sicherlich wissen wir, daß man in der sogenannten Renaissance-musik nach „Schlägen“ musizierte, so daß es Fälle gibt, wo man vor einer Stimme statt Pausen die Zahl der Schläge angibt, die diese Stimme pausiert. (S. Band 22 des „Erbes deutscher

Musik“, S. 96, wo auf die Bemerkung „20 paus“ im Bassus der Hs. Zwickau 106, 5, verwiesen wird.) Heißt das aber wirklich, daß die Mensur für die *musici* nicht einmal auf dem Papier bestanden hat? Dann wäre die ganze *Tempus*-Lehre also insofern fiktiv, als sie von imaginären Maßeinheiten ausginge, und die Mensurzeichen würden ihres Sinnes und ihrer Sinnfälligkeit entkleidet; denn nichts demonstriert die wirkliche Existenz einer Mensur deutlicher *ad oculos* als sie. Kreis und Halbkreis zeigen doch Perfektion und Imperfektion der *Brevis* (!) in voller Deutlichkeit, geben also das, was nach C. nicht einmal auf dem Papier bestanden haben soll. Wären die „*tactus*“ wirklich das allein Existente, dann wäre die Zahl der Schläge an die Stelle des Mensurzeichens getreten. Wo die Zahl wirklich auftritt, da ist sie in der *Mensuralnotation* stets dem Mensurzeichen beigegeben oder bezieht sich unabhängig auf ein solches (*Proportionen*). Zu glauben, daß das Mensurzeichen nur für die Komponisten von Interesse gewesen sei — und dann wohl nur als Konstruktions-Hilfsmittel — und daß man damit einen „Zopf“ aus älteren Zeiten mitschleppte, dazu sind wir keinesfalls berechtigt. Wie gesagt, indem man diese Argumente vorbringt, weiß man nicht, ob und wieweit man C.s Meinungen mißdeutet, denn eine Begründung für seine Verkürzungsmethode und für seine Theorie über die ausschließliche Herrschaft des „*tactus*“ wird in *extenso* nicht gegeben. Zu dem, was er zugunsten der Übertragung 4:1 noch sagt, kann man stets auch das Gegenteil behaupten: daß die wissenschaftlich-theoretischen und die musikalisch-praktischen Elemente Hand in Hand gingen, daß hier einem Werk Gerechtigkeit widerfahre, welches mehr ein künstlerisches als ein musikwissenschaftliches Denkmal sei,

daß für den, der an Hand der Partitur die Messe analysieren wolle die Gefahr des Absinkens in unfruchtbare Statistiken gebannt sei, indem er in C.s Übertragung viele interessante Eigenheiten leicht lesbar vor Augen habe (was — wie man sinngemäß hinzufügen muß — ihm offenbar bei Übertragungen, die dem „straight and broath path“ folgen, nicht möglich sein soll). Das alles ist bestreitbar, und eine Diskussion darüber führt zu nichts, denn hier steht immer Meinung gegen Meinung, da keine objektiven Maßstäbe gegeben werden. Dasselbe gilt für die Behauptung, die Verkürzung auf ein Viertel mache die melodischen Phrasen und allgemeinen musikalischen Konturen sichtbar und komme unseren Gewohnheiten entgegen, sie vermeide die Auseinanderzerrung des Notenbildes, die an die Verzerrung beim zu langsamen Abspielen eines Films erinnere. Auch die große Gefahr der zu häufigen „Schläge“ bei der Aufführung dieser Musik werde verringert, und die rhythmische Lebendigkeit der Messe werde „to better light“ gebracht. Wie man sieht, sind es großenteils Erwägungen, die mit der praktischen Aufführbarkeit der Messe zusammenhängen. Trotzdem muß die Frage wiederholt werden: Wo liegt die Grenze für die Verkürzung originaler Werte, und ist eine solche im Falle Brumel — und in dem der vorliegenden Messe besonders — überhaupt nötig?

C. sagt selbst, sein Verkürzungsverfahren sei „not necessarily applicable to all cases“. Wenn das zugegeben wird, wo ist es dann nicht anwendbar? Zwar will C. ausdrücklich nicht in eine Diskussion über die verwinkelte Frage der Übertragung polyphoner Musik eintreten, aber wenn er uns nun eine Reihe von Argumenten für seine Übertragung vorlegt, dann ruft er zwangsläufig eine Diskussion hervor; er tut das auch, wenn er er-

klärt, die Setzung der Distinktionsstriche (Mensurstriche kann man sie in diesem Falle ja nicht nennen) zwischen den Systemen sei nicht „governed by easy, mechanical rules (ruthlessly cutting through the musical discourse), but by the phrase of the music“. Es sind also zwei Grundfragen der Editionstechnik, zu denen man hier vom wissenschaftlichen Standpunkt aus Stellung nehmen muß: Verkürzungsmethode und Einteilungsprinzip. Alles andere — die „Takt“zählung (nach neuem Brauch zu Beginn der Akkolade), die Akzidentienbehandlung, das völlige Vernachlässigen von Ligaturangaben, die Textunterlegung mit allen ihren Teilproblemen, das Weglassen der 8 unter dem Violinschlüssel bei oktavierenden Stimmen, der Verzicht auf moderne Taktbezeichnungen, an deren Stelle nur die Zahlen 2 und 3 erscheinen — ist gegenüber diesen Fragen unerheblich, so gern man auch zum Ligaturproblem noch einiges sagen möchte.

Wir sind uns stets dessen bewußt, daß jede Übertragung das Original „antastet“ oder gar „verfälscht“. Wir wissen auch, daß keine Übertragung ganz in moderne Schreibweise einfangen kann, was in alter sinnvoll und sinnfällig ist. Das alles steht ja immer als stillschweigende Voraussetzung vor uns, wenn wir moderne Neuausgaben schaffen. Das Problem dieser Neuausgaben heißt: Wie kann mit einem Minimum von „Modernisierung“ ein Maximum an originaleindruck erzielt werden, ohne daß es eines Spezialistenwissens bedarf, um die übertragene Musik zu lesen und zu musizieren, und zwar so, wie sie dem mutmaßlichen originalen Klang am nächsten kommt? Daß dieser originale Klang von uns weitgehend nur vermutet werden kann, bedarf keiner Frage, und daß wir gar nicht daran vorbeikommen, ihn aus unserer Mu-

sikalität heraus zu „interpretieren“, ist eine Binsenweisheit. Gerade aber an der Frage, wie weit diese Interpretation sich vorwagen soll, scheiden sich die Geister. Andererseits ist sie es, die uns bei Neuauflagen als geisteswissenschaftliche Aufgabe im eigentlichen Sinne gestellt ist; denn man könnte sich vor ihr „philologisch drücken“, indem man Faksimile-Ausgaben herausbrächte. (Damit ist gegen die Berechtigung der letzteren für ganz andere Zwecke natürlich nichts gesagt!) Die Beantwortung der gestellten Frage hängt z. T. davon ab, ob man versuchen will, über die originale Notierung hinwegzuschreiten und im neuen Notenbild alles so darzustellen, wie es (mutmaßlich!) zu interpretieren ist, d. h. dem Notenbild so viel von seiner originalen Erscheinung zu nehmen, wie das Sichtbarmachen des vom originalen Schriftbild „Gemeinten“ verlangt. Will man das, so wird man sich fragen müssen: Was muß ich alles beiseite lassen, um dem von mir für richtig Gehaltenen so nahe wie möglich zu kommen? Wenn man aber der Auffassung ist, daß nicht unbedingt alles modernisiert werden muß, damit es so gelesen und musiziert werden kann, wie es (mutmaßlich!) gemeint ist, dann wird man sich damit begnügen, die Schreibweise des Originals nur da zu ändern, wo sie beizubehalten gleichbedeutend mit einer unvermeidlichen Fehlleitung des Lesers ist. Mit anderen Worten, man wird fragen: Was darf ich alles vom Original übernehmen, ohne daß die Übertragung etwas völlig anderes schreibt, als ich für richtig halte? Beide Fragen hängen auch damit zusammen, ob man dem heutigen Dirigenten und Sänger (oder Instrumentisten) ein gewisses Maß von Sicheinfühlen in alte Musik zutraut, zumal wenn man in einer Einführung auf die entscheidenden Punkte hinweist.

Die hier gestellte Alternative vereinfacht indessen das Problem insofern, als sie die fließenden Grenzen zu starren macht. Als man die Übertragung der originalen Notenwerte im Verhältnis 1:1 aufgab, tat man es, weil es offensichtlich unmöglich war, nach diesem Notenbild auch beim besten Willen einigermaßen stilgerecht zu musizieren. Indem man zur Verkürzung 2:1 überging, wurde man also der praktischen Ausführbarkeit gerecht. Natürlich tut man dasselbe, wenn man im Verhältnis 4:1 verkürzt, wo man das für „necessarily applicable“ hält. Wenn C. der Ansicht ist, daß Brumels L'Homme-Armé-Messe so zu übertragen ist, so wird man darüber diskutieren können, aber Gegenstände zugunsten der Verkürzung 2:1 würden nur für ein graduell, nicht prinzipiell anderes Verfahren eintreten. Es ist im wesentlichen eine Frage des consensus, ob man 2:1 oder 4:1 verkürzt, zum mindesten für einen Teil der Musik zwischen Dufay und der Wende zum 16. Jahrhundert; die Frage, ob überhaupt verkürzt werden soll, wäre dagegen ein grundsätzliches Problem. Ebenso grundsätzlich aber ist die Frage, ob man die originale Measureinteilung für eine Fiktion hält. Hier scheint nun C. auf den Spuren aller derer zu wandeln, die aus der alten Musik die Mensurgebundenheit hinaus- und eine rhythmische Liqueszenz hineininterpretieren wollen. Die konzessionslose Ausmerzungen der Brevismensur ist dabei nur der erste Schritt. Der nächste und viel radikalere führt zu „Großtakten“ verschiedener Länge. Von einer Maßeinheit kann man dabei natürlich nicht mehr sprechen; denn da nur die Semibrevis- (= Viertel-) Schläge das rhythmische Ordnungselement darstellen, bedarf es konsequenterweise einer Maßeinheit überhaupt nicht. „The phrases of the melody and the general musical contours“ bestimmen

die Setzung von Distinktionsstrichen. Warum, so muß man zunächst fragen, werden diese überhaupt noch gesetzt? Warum geht C. dann nicht — wie er es an manchen Stellen tut — so weit wie Leichtenritt, indem er jeder Stimme ihre eigene Gliederung gibt? Was er bringt, ist nur ein Kompromiß, bei dem es ohne synkopisch aussehende Überbindungen beim Strich nicht geht (Gloria, „Takt“ 33 des Alt). Soll der Dirigent oder Sänger von diesem Notenbild zu jener freischwebenden Rhythmik geführt werden, die die Melodiephrasen als eigenständige, d. h. nicht an die Mensur gebundene Gestalten respektiert, dann bedeutet der Distinktionsstrich in jedem Falle eine Verführung zum Abweichen von diesem Grundsatz. Jeder musizierende Mensch von heute ist zunächst geneigt, Striche als schwerpunktgliedernde Zeichen zu werten. Daß er sich davon freimachen muß, ist selbstverständlich. Aber das kann er auch — und Hunderte von Aufführungen mit Laien haben es bewiesen —, wenn die Striche nach Mensuren gesetzt werden. Die Schwierigkeit in dieser Hinsicht ist also beim Mensurstrich nicht größer als bei den phrasierenden und konturenabgrenzenden Distinktionsstrichen C.s. Im Gegenteil, es dürfte wesentlich leichter sein, die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Mensurstriche zu übersingen, als mit Gebilden fertig zu werden, welche — ich greife zwei Akkoladen (Gloria 27—36) willkürlich heraus — $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ jeweils durch Distinktionsstriche zusammenfassen, oder — ein anderes Beispiel (Gloria 63—67) — im Diskant $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$, im Alt $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$, im Tenor und Baß $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$ jeweils durch Striche als zusammengehörig kennzeichnen. Die Behauptung, daß das dem Praktiker wie dem Forscher die rhythmische „vitality“ der Messe klarer mache,

muß erst noch bewiesen werden. Die „mechanical rules“, die C. für die Strichsetzung ablehnt, sind schließlich dieselben „rules“, die von den originalen Mensurzeichen abgeleitet sind. Wenn die Komponisten solche „mechanical rules“ für nötig hielten, obwohl sie mit einer praktischen Ausführung ihrer Werke rechnen konnten, die vom Wesen dieser Werke zweifellos stärker inspiriert war als jede noch so „stilechte“ Wiederbelebung von heute, dann ist nicht einzusehen, warum wir diese Mensurierung deshalb ausmerzen sollen, weil sie nach unserer Ansicht eben dieses Wesen der Komposition verfälscht. Nochmals, C. muß erst beweisen, daß die Mensur „for the singer of Brumel's time existed neither in paper nor in his mind“. Verkürzung der Notenwerte nimmt dem Original nicht mehr von seiner Eigenart als neue Schlüssel; bei beiden läßt sich das Prinzip der Modernisierung rechtfertigen, da beide sowohl der heutigen Praxis dienlich sind als auch dem Original insofern keine grundsätzlich fremden Zutaten aufzwingen, als sie es nicht interpretieren. Die Ausschaltung der Mensur aber ist Interpretation, keinesfalls nur Transskription, und zwar Interpretation ohne zwingende Gründe und ohne überzeugende Beweiskraft. Wir können zwar immer noch die Palestrina- oder Lasso-Ausgabe lesen und uns dabei über die Taktstriche und großen Notenwerte hinwegsetzen, weil sich eben keine zeitbedingte Interpretation dem Notenbild aufgedrängt hat, andere, modernere Versuche mit „Großrhythmen“ u. a. sind heute schon unmodern und unbrauchbar geworden. Auch die Musikwissenschaft hat ihre Moden, die zwangsläufig morgen oder übermorgen veraltet sind. Gesamtausgaben sollten aber dieser Gefahr möglichst vorbeugen, indem sie sich so wenig wie möglich den Theorien

und Hypothesen des Tages anpassen. (Ganz frei davon können sie ohnehin nie sein.)

Die ausführliche Behandlung der Editionstechnik ließ sich angesichts der grundsätzlichen Bedeutung des hier zu behandelnden Falles und der überraschenden Radikalität des Editionsverfahrens nicht umgehen. Gern wird man dem verdienten Direktor des American Institute zugestehen, daß seine Gliederung der Messe nach „musikalischen“ Gesichtspunkten „a delicate and a very time-consuming task“ gewesen sein muß. Seine vorbildliche Sorge um Wiederbelebung und Neuherausgabe der Renaissance-Musik verdient den Dank und die Hochachtung der Musikforschung. Dieser Liebe zur „mensurabilis musica“ ist zweifellos auch sein ernstes Bemühen um die Probleme ihrer Wiedergabe in moderner Partitur entsprungen. Wenn man sich auch nicht in allen Punkten mit ihm enig erklären kann, so doch darin, daß die Ausgabe von Brumels *Missa L'Homme Armé* ein vielverheißender Anfang ist. Sie ist ein Meisterwerk, in welchem die niederländische Polyphonie sich in voller Reife präsentiert. Der Beginn des Gloria mit seiner kurzen Initialphrase des Bassus zum Zwiesengesang der Oberstimmen, der vierstimmige, homophone Schluß des sonst dreistimmigen „*Et incarnatus est*“, die Stimmgruppenablösung im „*Pleni sunt*“-Tricinium, der Wechsel zwischen dichter Polyphonie und aufgelockerter Satzweise, alles das spricht für einen Meister, der weit über den Durchschnitt hinausragt, und macht die weite Verbreitung seiner Werke verständlich. Wenn einmal die Brumel-Ausgabe vollständig vor uns liegt, werden wir wahrscheinlich erkennen, daß hier ein Obrecht und Josquin fast Ebenbürtiger steht. Daß gerade dieses Meisters Werke mit an den Anfang des „*Corpus Mensura-*

bilis Musicae“ gestellt werden, ist ein glücklicher Gedanke des amerikanischen Instituts. Hans Albrecht

Cecil Hopkins: A Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz 1803—1869. With histories of the French music publishers concerned. Edinburgh, Edinburgh bibliographical society 1951. XIX, 205 S.

Was hier für die Quellenkenntnis von Berlioz' musikalischem und literarischem Schaffen an bibliographischer Arbeit geleistet worden ist, verdient höchste Bewunderung, einmal wegen des erstaunlichen Umfangs der Materialerfassung und dann wegen der vorbildlichen methodischen Verarbeitung. Der Ausgangspunkt für ihre bibliographischen Kenntnisse war die 1934 begonnene eigene Berliozsammmlung der Verf., hinzu kam dann, was Besuche von zahlreichen Bibliotheken in England, Schottland, Irland, Frankreich und Belgien zutage förderten. Die Library of Congress in Washington wurde wenigstens für das literarische Schaffen herangezogen, nur konnten aus kriegsbedingten Gründen österreichische, deutsche, italienische und russische Bibliotheken nicht in Anspruch genommen werden. Für jedes Werk wird die gesamte Überlieferung von den Erstausgaben an bis in die Bearbeitungen hinein mit den genauesten bibliographischen Angaben dargestellt, zu jeder Ausgabe werden, auch bei den geringsten Abweichungen, alle ihre Varianten verzeichnet. Die lehrreiche Einleitung enthält auch einen Rechenschaftsbericht über die angewandten Methoden der Materialverarbeitung. Hier zeigt sich, welche Probleme bei einer solchen Arbeit den erfahrenen Fachmann auch dann noch bedrücken können, wenn er glauben möchte, das ganze Material für seinen Gegenstand zusammengetragen zu haben, wenn

er einsehen muß, daß sich die aus der Verzeichnung von Büchern geläufige Terminologie nicht ohne weiteres mit eindeutiger Klarheit auf eine Bibliographie von Musikalien anwenden läßt. Verf. hat sich auf Grund kluger Erwägungen mit eigenen, natürlich unverbindlichen bibliographischen Handgriffen geholfen und, wie mir scheint, mit bestem Gelingen. Aber der Wunsch taucht auf (S. XIII), es möge „an international committee of librarians and bibliographers“ sich um eine feste, allgemein verbindliche Regelung der Musikalienkatalogisierung bemühen. Gerade darauf zielte ja eine der Entschließungen des dritten Weltkongresses der Musikbibliotheken in Paris im Juli 1951.

Der Kernbestand des übrigen glänzend ausgestatteten und eindrucksvoll illustrierten Buches, die Verzeichnung von Berlioz' Kompositionen und literarischen Werken, wird zu Beginn noch mit einem interessanten Exkurs „on Berlioz' earliest publications“ und mit nicht weniger als sieben Appendices bereichert. Sie erschließen den Inhalt der eigentlichen Bibliographie mit Listen aller Art nach verschiedenen Seiten hin, sie bringen aber auch selbständige Beiträge wie die überaus nützlichen Ausführungen zur Geschichte des französischen Musikverlages mit sehr brauchbaren Verzeichnissen von Plattennummern oder eine, allerdings auf Bücher beschränkte Bibliographie des Schrifttums über Berlioz und endlich einen Nachweis von Manuskripten mit ihren Fundorten. Was eine Nachlese aus den von der Verf. nicht benutzten Bibliotheken an Drucken und Handschriften noch zutage fördern würde, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wird die Forschung dankbar entgegennehmen, was ihr hier geboten wird. Es sollte in jeder Weise vorbildlich wirken für Unternehmungen ähnlicher Art.

Willi Kahl

B. van den Sigtenhorst Meyer: Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek, Den Haag, Servire 1946. 303 S., 12 Tafeln, 11 Faksimiles bzw. Skizzen und 229 Notenbeispiele. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl.

Die erste Auflage des vorliegenden vortrefflichen Werkes erschien 1934 mit Unterstützung und Mitarbeit von De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, De Koninglijke Nederlandsche Toonkunstenaarsvereeniging und De Nederlandsche Organisten-Vereeniging.

Die erste Hälfte des Buches befaßt sich in fünf Kapiteln mit Sweelincks Bedeutung, Sweelincks Leben, Sweelincks Zeit, dem Gebrauch der Orgel und der Stellung des Organisten um 1600 sowie mit den Instrumenten, für welche Sweelinck seine Werke schrieb; die zweite Hälfte ist einer eingehenden Besprechung der Sweelinckschen Instrumentalmusik gewidmet. Unter dem Begriff „Instrumentalmusik“ sind hier die Werke für Tasteninstrumente, also für Orgel, Cembalo usw. zu verstehen.

Der Verf. sieht die musikgeschichtliche Bedeutung Sweelincks vor allem in seinen „Fantasien“ und zwar insofern, als diese den Grundstein legten für die Ausbildung der späteren Fuge: vor allem dadurch, daß diese Fantasien im Gegensatz zum alten Ricercar durchgängig nur ein einziges Thema behandeln und daß sie das Zwischenspiel in ausgeprägter Form motivisch ausbauen.

Im Kapitel über Sweelincks Leben stellt der Verf. zunächst fest, daß wir nur wenige greifbare Daten über den äußeren Lebensgang des Meisters besitzen. Auf indirektem Wege aber gelingt es ihm dann trotzdem, uns ein lebensvolles und interessantes Bild von Sweelincks Leben und Persönlichkeit zu zeichnen. Daraus erfahren wir, daß der Familienname „Sweelinck“ von Sweelincks Mutter stammt

und daß unser Meister zunächst nur nach seinem Vater Jan Pieterszoon genannt wurde; im Jahre 1584, beim Erscheinen seines ersten gedruckten Werkes, nennt er sich zum erstenmal zusätzlich mit dem Familiennamen seiner Mutter. Über Sweelincks konfessionelle Zugehörigkeit kann nichts Bestimmtes ausgesagt werden. Er ist als Katholik geboren und hat auch nach der Calvinisierung Hollands im Jahre 1578 Verbindungen mit katholischen Persönlichkeiten gepflegt. Als Organist stand er nicht im Dienst der calvinistischen Kirche, sondern in dem der Stadt Amsterdam, und seine Verpflichtungen als Orgelspieler bezogen sich in keiner Weise unmittelbar auf den Gottesdienst. So ist es sehr wohl möglich, daß Sweelinck seiner ursprünglichen Konfession treu geblieben ist, aber eben nicht sicher. Seit der Notiz in Matthesons Ehrenpforte wurde bisher angenommen, daß Sweelinck persönlicher Schüler von Zarlino gewesen sei; der Verf. weist nach, daß dies Legende ist. Wahrheit ist lediglich, daß Sweelinck die „Istituzioni armoniche“ von Zarlino kannte und sie, mit eigenen Beispielen bereichert, an seine eigenen Schüler weitergab. Der persönliche Lehrer Sweelincks war aber nicht Zarlino, sondern Jan Willemszoon Lossy, damals in Amsterdam, später Stadtspielführer in Haarlem. Im Jahre 1577 wurde Sweelinck als Organist angestellt, wahrscheinlich bereits an der Oude Kerk in Amsterdam, deren Organistenamt sein Vater bis zu seinem Tod im Jahre 1573 innegehabt hatte. Sweelinck selbst hatte dieses Amt bis zu seinem Tod am 16. Oktober 1621 inne, sein Nachfolger wurde sein ältester Sohn Dirck. Die persönliche Nachkommenschaft Sweelincks ist ausgestorben; Nachkommen seines Onkels Jan leben noch in Deutschland und in Belgien („Schweling“).

In seinem dritten Kapitel spricht der Verf. über Sweelincks Zeit: die europäische Lage, seine Zeitgenossen, das damalige Amsterdam, das tägliche Leben und die Kriegsereignisse; im vierten Kapitel erfahren wir Ausführliches über die Stellung des damaligen Orgelspiels und der damaligen Organisten.

Bereits in der katholischen Zeit war der Gebrauch der Orgel dadurch in Mißbrauch ausgeartet, daß unwürdige Musik gespielt und daß zu viel gespielt wurde. Konzilien und Synoden hatten bereits mehrfach Beschlüsse gegen diesen Mißbrauch gefaßt. Die calvinistische Reformation machte tabula rasa und verbot schlechterdings das Orgelspiel in Gottesdiensten, wenn sie nicht überhaupt die Instrumente selbst zerstörte. Die Organisten der calvinistischen Niederlande waren hinfür städtische Beamte und hatten nicht mehr in den Gottesdiensten, sondern an bestimmten Tagen und Stunden der Woche in Orgelkonzerten zu spielen, die für jedermann frei zugänglich waren. Der Verf. sieht übrigens eine dritte Art des Mißbrauchs der Orgel darin, daß die Orgel Teile der liturgischen Chorgesänge übernahm und sie an Stelle des Chorgesanges ausführte. Dazu ist jedoch zu sagen, daß eine solche Auffassung erst seit der Zeit der Aufklärung möglich ist. Gerade die Ausführung von bestimmten Teilen der liturgischen Gesänge macht den ältesten und vornehmsten Teil des liturgischen Orgelspiels aus, und wenigstens die Hälfte aller Orgelmusik von ihrem Beginn bis zum Tode Bachs ist in diesem Sinn geschaffen. Erst die Aufklärung konnte diese Praxis nicht mehr verstehen; in den letzten Jahren jedoch beginnt sowohl in der katholischen als auch in der protestantischen Kirche wieder ein neues Verständnis für diese Dinge.

Im fünften Kapitel spricht der Verf. über die *Instrumente*, für die Sweelinck schrieb. Hier erfahren wir nicht nur Interessantes über die beiden Orgeln der Oude Kerk, worüber der niederländische Orgelhistoriker Dr. M. A. Vente dem Verf. wertvolle Mitteilungen gemacht hat, sondern auch über Bauart, Tonumfang Klavaturen und Register der damaligen *Cembali*.

Das schon dem Umfang nach bedeutendste Kapitel des Buches befaßt sich mit den Kompositionen Sweelincks für Tasteninstrumente. Der Verf. bespricht zunächst die Frage, ob Sweelincks Cembalomusik auch auf dem heutigen Klavier ausführbar sei, und kommt zu folgendem Schluß: weil Sweelinck selbst keinem bestimmten Instrument — Orgel, Positiv, Cembalo, Clavichord usw. — den Vorzug gab, kann ebensogut das moderne Klavier als richtiges Instrument für die Sweelincksche Musik gelten. Diesem Schluß möchten wir nicht so ohne weiteres folgen. Die Voraussetzung ist zwar richtig: Sweelinck schrieb nicht jeweils für ein bestimmtes dieser Instrumente. Aber Sweelincks Musik und jene verschiedenen damaligen Tasteninstrumente waren eben aus einer Zeit geboren; der moderne Flügel jedoch stammt aus einer anderen Epoche und paßt darum doch nicht ebenso gut zu Sweelincks Musik wie Cembalo, Clavichord usw.

Der Verf. geht dann zu einer Besprechung der von Sweelinck angewandten Tonarten, Harmonik, Kontrapunktik, Figuration, Notierung, Verzierungen, Spieltechnik und Fingersatz über. Nach diesen Untersuchungen, die besonders in den letzten drei Punkten sehr interessieren, bespricht er die Werke selbst: Tokkaten, Lied- und Tanzvariationen, Choralvariationen, Echofantasiaen und Fantasien. Die *Tokkatenn*form hat Sweelinck von

den Venezianern übernommen. Von der venezianischen Tokkata unterscheiden sich die Tokkaten von Sweelinck durch klarere Formung. Sie bestehen aus einer mehrstimmigen getragenen Einleitung und weiteren, bewegten Abschnitten, die abwechselnd figuriert bzw. fugiert sind. Der Verf. ist der Auffassung, daß Sweelinck diese Tokkaten in pädagogischer Absicht geschrieben hat. Es wäre sicher nicht richtig, diese Tokkaten als eine Art Etüdensammlung aufzufassen. Andererseits steht aber fest, daß in der älteren Zeit die Niederschrift von Musikstücken für Tasteninstrumente noch bis hin zu Bach pädagogischen Charakter trägt. In diesem Sinn kann man sehr wohl der Ansicht des Verf. zustimmen. Allerdings muß man dann hinzufügen: Nicht nur mit der Niederschrift der Tokkaten, sondern auch mit der seiner anderen Werke für Tasteninstrumente hat Sweelinck auch pädagogische Gedanken gehabt. Die pädagogische Absicht liegt also in der Niederschrift, in der Mitteilung der Werke und nicht in ihrer Komposition.

Zu den Lied- und Tanz-Variationen stellt der Verf. zunächst fest, daß Sweelinck diese Kunst von der englischen Virginalkunst übernommen hat. Von Sweelincks Werk für die Tasteninstrumente ist ganz allgemein festzustellen, daß es wirklich instrumental geschrieben ist; während z. B. die Kompositionen von Jehan Titelouze, der doch zwei Jahre jünger als Sweelinck war, nach des Verf. eigener Aussage ganz gut auch gesungen werden könnten, ist dies keineswegs mehr bei den Sweelinckschen Stücken der Fall: diese können einzig und allein nur noch gespielt werden. Diese Kunst des wirklich instrumentalen Musizierens hat Sweelinck aus England übernommen und weitergeführt. Der Verf. legt besonderes Gewicht auf die Feststellung,

daß die Sweelinckschen Variationsreihen nicht nur ästhetische, sondern auch psychologische Seiten haben und daß es darum unmöglich ist, beim Vortrag dieser Variationsreihen eine oder mehrere dieser Variationen auszulassen, ohne dem Kunstwerk wesentlichen Schaden zu tun.

Technisch den weltlichen Variationen gleich, im Charakter aber doch anders geben sich die Sweelinckschen Choralvariationen. Während die weltlichen Variationen spiel- und erfindungsfreudig sind, halten sich die Choralvariationen steifer, trockener und nüchterner; treffend vergleicht sie der Verf. mit einem offiziellen Porträt eines Regenten des 17. Jahrhunderts gegenüber den Darstellungen aus dem bürgerlichen täglichen Leben in der damaligen Malerei. Weil der Verf. in diesem Sinne die Choralarbeiten Sweelincks nicht gerade zu dem Besten rechnet, was dieser geschaffen hat, ist er geneigt, auch den Choralarbeiten eine pädagogische Absicht zuzuschreiben, und zwar tritt uns nach seiner Ansicht hier der Kontrapunktlehrer entgegen, während in den Tokkaten der spieltechnische Erzieher am Werk ist. Auch hier möchten wir die pädagogische Absicht nur teilweise und auch nur im allgemeinen Sinne verstehen, wie wir bereits oben gesagt haben.

Bei den Sweelinckschen Choralthemen treffen wir auch auf lateinische Gesänge; es ist bemerkenswert, daß es sich durchgehend um solche lateinischen Gesänge handelt, die auch der frühe Protestantismus übernommen hat.

Die Echofantasiën stellt der Verf. als Sweelincks eigene formale Schöpfung fest. Den Anlaß zu der Echoform hat zweifellos die Tatsache gegeben, daß man zu Sweelincks Zeit damit anfang, die Orgeln allgemein mindestens zweimanualig zu bauen; bis dahin waren zwei- oder drei-

manualige Orgeln verhältnismäßig selten. Die Form der Echofantasie in der Sweelinckschen Größe hat sich indessen nicht erhalten, wohl aus dem Grund, weil die Entstehung der Form, wie eben angedeutet, mehr oder weniger zeitbedingt war. Wenn wir die Sweelinckschen Echofantasiën studieren, so fällt uns auf, daß manche Stellen in größeren Werken norddeutscher Meister wie Lübeck oder Bruhns in ähnlichem Stil geschrieben sind; daraus kann man schließen, daß diese Stellen für den ehomäßigen Vortrag gedacht sind. Sweelincks Echofantasiën, so sehr ihre Entstehung zeitbedingt ist, wirken heute noch lebendig als echte Kunstwerke.

Im letzten und wichtigsten Teil seines Kapitels kommt der Verf. zu der Besprechung der Fantasiën: „Fantasie“ ist der Name, den Sweelinck seinen Fugen gibt. Diese Fantasiën haben mit dem alten Ricercar gemeinsam, daß sie aus mehreren unterschiedlichen Abschnitten bestehen; im Gegensatz zum Ricercar aber wird in allen Abschnitten das gleiche Thema durchgeführt. Die Verschiedenheit der Abschnitte liegt also nicht, wie beim Ricercar, in den Themen, sondern in der Art, wie jedesmal ein und dasselbe Thema verarbeitet wird. Der Verf. setzt die Sweelincksche Fantasie in Verbindung mit dem venezianischen Ricercar mit nur einem Thema. Diesen Ricercaren gegenüber findet der Verf. bei den Sweelinckschen Fantasiën eine Reihe von wichtigen Vorzügen, nämlich die plastische Gestalt des Hauptthemas, die Selbständigkeit der Kontrapunkte und die oft vorkommenden Zwischenspiele. Dem gegenüber scheint uns die schon seit langem von Seiffert gemachte Feststellung bemerkenswert, daß die Sweelincksche Fantasie nicht nur mit dem italienischen Hauptthema-Ricercar Berührung hat, sondern ebenso sehr mit der englischen Fantasie. Dar-

auf deutet ja auch die Tatsache, daß Sweelinck seine Fugen wie die Engländer „Fantasie“ nennt und nicht „Ricercar“ wie die Italiener. Der Verf. bespricht die fünf Sweelinckschen Instrumentalformen nicht nur im allgemeinen, sondern er greift aus jeder Gruppe einige bedeutsame Stücke heraus, um sie ausführlich zu erläutern. Dadurch gewinnt die Darstellung Leben und Anschaulichkeit.

Dieser letztgenannte Zug macht uns übrigens das ganze Werk zur Leserefreude; B. van den Sigtenhorst Meyer berichtet nicht nur über das Ergebnis gründlicher und umsichtiger Forschungsarbeit, sondern legt darüber hinaus Zeugnis ab von dem Gegenstand seiner Liebe: der Persönlichkeit und dem Werk von Jan P. Sweelinck. Dies ist denn auch sein letztes Ziel. Er will seine Leser nicht nur historisch über eine Erscheinung der Musikgeschichte im 16./17. Jahrhundert unterrichten, sondern er will sie zugleich gewinnen für die überzeitlichen Werte der seinerzeit bahnbrechenden Kunst des großen Niederländers.

Dem Werk ist ein wertvoller Anhang beigegeben mit Übersichten über Sweelincks ausländische Schüler, die Fundstätten von Sweelincks Werk, die wichtigsten Daten über Sweelinck und seine Familie, seine Reisen, die verschiedenen Schreibweisen seines Namens sowie die Quellen, ferner eine Liste seiner Werke, eine Abhandlung über die beiden Porträts, die wir von ihm besitzen, der Stammbaum Sweelincks, einige Notizen über die Oude Kerk und schließlich ein Schlagwortverzeichnis. Hans Klotz

Roland Tenschert: Salzburg und seine Festspiele. Österreichischer Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, Wien 1947. 423 S.

In Kürze sei ein lesenswertes, auch die Musikforschung interessierendes Buch angezeigt. Der Verf. zeichnet,

von den historischen Voraussetzungen der vormozartischen Zeit ausgehend, ein einprägsames Bild der Salzburger Festspiele. Die Autorschaft gewährleistet einen sprachlich gepflegten Darstellungsstil. Je mehr der Verf. an die Gegenwart heranrückt, um so stärker überwiegt die unter Hinzufügung maßvoller Kritik gebotene Aufzählung der Geschehnisse. Diese sehr sachliche Methode wäre hundertprozentig gelungen, hätte der Verf. einen kritischen Anmerkungsteil folgen lassen, der alles das enthält, was quellenkundlich von Interesse ist. So erfährt der Benutzer jedoch nichts über etwa herangezogene Literatur, über musikalische Unterlagen usw. usw. Lediglich der sehr vielseitige — technisch leider unbefriedigende — Abbildungsteil enthält ein anschließendes Verzeichnis mit kurzen Bemerkungen. Für die Forschung hat das Buch trotz seiner soliden Durcharbeitung nur bedingt dokumentarisch-wissenschaftlichen Wert.

Richard Schaal

Arnold Schlick: Spiegel der Orgelmacher und Organisten, herausgegeben von Ernst Flade. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951. 47 S.

Arnold Schlicks berühmte, bündig und treffend gefaßte erste deutsche Orgelkunde, 1511 erschienen, wurde nach dem einzigen, durch Zufall erhaltenen Exemplar schon 1869 von Robert Eitner im originalgetreuen Neudruck der Allgemeinheit zugänglich gemacht; 1937 folgte eine Ausgabe von Paul Smets im Rheingold-Verlag; nun hat der sächsische Orgelforscher Ernst Flade das kleine, aber immer noch aktuelle und lesenswerte Werk ins heutige Deutsch übersetzt, Lesefehler Eitners verbessert und im Vorwort über Schlicks Lebensgang berichtet. Das ist sehr verdienstlich, denn nun werden die Organisten endlich Gelegenheit haben, das Werk

selbst in einer ihnen verständlichen Sprache zu lesen. Vielleicht ist Flade im Bestreben zu verdeutlichen manchmal zu weit gegangen, so, wenn er (S. 15) bei der Beschreibung anstößiger Spielereien die Worte „unter der Klaviatur“ einfügt, die im Original fehlen. Hermann Keller

Ignaz Pleyel: Drei Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello op. 20. Organum III. Reihe, Nr. 39, 44 und 47, hrsg. von Hans Albrecht. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Unter Musikliebhabern und Fachleuten ist Ignaz Pleyel heutzutage gewöhnlich als Vielschreiber mehr berüchtigt als berühmt, doch außer den allen Geigern wohlbekannten Duos für zwei Violinen op. 8 und op. 48 sind seine Werke weitgehend vergessen. Die vorliegenden drei Quartette geben Gelegenheit, ihn auf einem Gebiet kennen zu lernen, das von den Komponisten aller Zeiten stets mit besonderer Sorgfalt behandelt worden ist: dem der Kammermusik. Da zeigt es sich, daß neben dem Modekomponisten mit den eingänglichen Einfällen und den eleganten Periodenbildungen, der Pleyel zweifellos war, hier der solide Schüler Haydns deutlich spürbar zu Worte kommt (man sehe daraufhin vor allem die Durchführungen von Nr. 1 und Nr. 3 an). Auch die kammermusikalische Behandlung der Instrumente steht durchaus auf der Höhe der Zeit; nicht nur Flöten- und Geigenstimme sind einander völlig ebenbürtig, sondern auch die beiden Unterstimmen treten teils solistisch, teils als Träger quasi obligater Begleitfiguren hervor. Besonders deutlich wird dies im dritten Quartett, das unter den drei Stücken in jeder Hinsicht den reifsten Eindruck macht.

Die Werke, die nicht vor dem Ende der achtziger Jahre entstanden sein

dürften (nach Klingenbeck, I. Pleyel in seinen Kompositionen für Streichquartett, Diss. München 1926, wurden die op. 14 und 15 erst im Oktober 1788 angekündigt), geben einmal einen Einblick in die durchschnittliche Kammermusik jener Jahre. Gewiß, an Mozarts D-dur-Quartett KV. 499 von 1786 und den drei „preußischen“ Quartetten von 1790 und an Haydns Quartetten op. 54—55 von 1789 gemessen, wirken sie nur als lebenswürdige, problemlose Unterhaltungsmusik, aber nicht aus dieser Perspektive darf man sie betrachten. Vielmehr kann man aus solchen gut gearbeiteten, eleganten und reizvollen Kompositionen das hohe Niveau der Kammermusik zur Zeit der Wiener Klassik erkennen, und von hier aus erst weitet sich der Blick für die einmaligen Leistungen der Großmeister. Es ist ein höchst verdienstvolles Unternehmen H. Albrechts, die von den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens völlig in den Schatten gestellten Kompositionen ihrer kleineren Zeitgenossen, soweit sie es verdienen, im Organum wieder ans Licht zu ziehen. Für den Musikforscher bilden sie ein unschätzbares Material aus einer auf vielen Gebieten noch recht wenig erforschten Epoche, für den Kammermusiker — Dilettanten wie Berufsmusiker — eine höchst anregende Erweiterung seines Repertoires. Die drei Quartette, in denen die Flöte auch durch eine Violine ersetzt werden kann, verlangen, wenn ihr ganzer Reiz zur Geltung kommen soll, eine sehr elegante Wiedergabe. Sie stellen Dilettantenvereinigungen vor eine keineswegs leichte Aufgabe und dürften mit ihren vielfach brillanten Effekten auch nicht unter der Würde von Berufskünstlern sein. Albrechts knappe, instruktive Einleitungen, das angenehm handliche Format und der klare Druck von

Partitur und Stimmen vervollständigen den ausgezeichneten Eindruck dieser Veröffentlichungen.

Anna Amalie Abert

Orlando di Lasso: Bicinien zum Singen und Spielen auf Streich- und Blasinstrumenten. Herausgegeben von Gerhard Pinthus (Hortus Musicus 2), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Die als „Bicinia Orlandi“ in Maternus Beringers Sammlung von 1610 enthaltenen 23 Stücke, die hier in praktischer Neuausgabe vorgelegt werden, sind wohl z. T. zweistimmige Abschnitte aus mehrstimmigen Werken, z. B. Magnificats. Man hätte gern gesehen, wenn der Herausgeber sich in seinem Vorwort nicht nur auf die Wiedergabe des genauen Titels des Beringerschen Werks und auf einige kurze Bemerkungen beschränkt hätte, sondern der Herkunft der 23 „Exempel“ etwas nachgegangen wäre. Im Hinblick auf die unvollendete Lasso-Ausgabe hätte das ein willkommener Beitrag zur Lasso-Überlieferung werden können. Die Ausgabe folgt in der Verwendung moderner Schlüssel und des Mensurstrichs der heutigen Editionspraxis, von der sie sich allerdings dadurch unterscheidet, daß sie über das Zeilenende hinweg geltende Notenwerte nicht teilt und überbindet. Das scheint mir eine unnötige Prinzipientreue zu sein, die dem praktischen Musizieren nicht entgegenkommt. Da der Hrsg. vor allem „Spielgut“ bieten will, obwohl Beringer ausdrücklich sagt, daß man aus seinem Buch „gar leichtlich kan singen lernen“, ist die Textunterlegung nicht so behandelt, wie wir das vom „Erbe deutscher Musik“ gewohnt sind. So vermißt man den Verlängerungsstrich für einsilbige Wörter und Schlußsilben, so daß die Geltungsdauer dieser Silben nicht immer in

erwünschter Deutlichkeit zu erkennen ist (z. B. Nr. 5, Zeile 2, „et“). Im übrigen ist die anscheinend originalgetreue Ausgabe zu begrüßen.

Hans Albrecht

Orgelchoräle des 17. und 18. Jahrhunderts, ausgewählt und revidiert von K. W. Senn, W. Schmidt, G. Äschbacher, anlässlich seines 50jährigen Bestehens herausgegeben vom Bernischen Organistenverband. Bärenreiter-Verlag, Basel.

Von den insgesamt 28 Choralbearbeitungen dieses Bandes gehören 17 zur frühbarocken Orgelkunst und nur 11 zum 18. Jahrhundert; gegenüber den von mir 1937 herausgegebenen „80 Choralvorspielen deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts“, von denen 50 dem 18. Jahrhundert angehörten, bedeutet das eine bemerkenswerte Verlagerung des Schwerpunkts zugunsten der frühen Orgelkunst, und in ihrer ganzen Haltung schließt sich diese Veröffentlichung damit eng an die norddeutsche Orgelbewegung an. Diese kompromißlose Haltung ist um so bewundernswerter, als bekanntlich ein Teil der Schweizer Organisten nach Paris orientiert ist und von den Melodien dieser Orgelchoräle nur ein Teil im reformierten Gottesdienst verwendet werden kann. Die Herausgeber haben zudem nur Stücke aufgenommen, die in den seither verbreiteten Sammlungen von Orgelmusik zum praktischen Gebrauch nicht enthalten waren; so finden sich z. B. zu den „Achtzig Choralvorspielen“ nur zwei Dubletten. Die drei ersten Nummern sind der Neuausgabe der Orgelwerke Sweelincks entnommen, die Seiffert 1943 in Amsterdam herausgab und in der nicht weniger als 24 Choralbearbeitungen Sweelincks zum ersten Mal gedruckt worden waren; warum haben aber die Herausgeber die wohl schönste Choralbearbeitung Sweelincks „Herr Christ,

der einig' Gottes Sohn“ nicht aufgenommen? Von geringerem Wert sind begreiflicherweise die Stücke aus dem 18. Jahrhundert, da hier auf Bekanntes verzichtet werden sollte. Die Orgelchoräle werden im Urtext mitgeteilt (nur einige kleine Phrasierungsstriche sind zugefügt), Anweisungen für die Wiedergabe werden im Nachwort gegeben. Über diese heute fast allgemein übliche Art der Herausgabe ist meine Meinung, daß sie wohl den Vorzug der Objektivität für sich hat, daß aber der Spieler, der nicht auf ziemlicher Höhe technischer und stilistischer Selbständigkeit steht oder nicht das Glück hat, diese Stücke unter Anleitung eines sehr guten Lehrers zu studieren, doch dankbar für einige Hilfe im Notentext wäre. Unsere heutige Musikpflege leidet weithin darunter, daß — als Reaktion gegen die überbezeichneten Ausgaben vor 1914 — so viele alte Musik gänzlich unbezeichnet herausgegeben und dann ebenso gesungen und gespielt wird. Damit soll aber nichts gegen den Wert dieser Sammlung gesagt sein, die sich wohl bald auch in Deutschland einbürgern und freudige Aufnahme finden wird.

Hermann Keller

Serge Moreux: Béla Bartók, Leben — Werk — Stil. Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br. 1950, 165 S.

Der Züricher Atlantis-Verlag hat im Rahmen seiner typographisch sehr gediegenen kleinen Musikbücherei eine Reihe neuer Publikationen erscheinen lassen. Von Serge Moreux, dem Musikfachverständigen am französischen Rundfunk, liegt eine Bartók-Biographie vor, eine mit Ergänzungen versehene deutsche Übertragung der ursprünglich in Paris erschienenen französischen Ausgabe. Das Schrifttum über Bartók ist, gemessen an der überragenden Bedeu-

tung des großen Ungarn, bisher nur sehr fragmentarisch geblieben. Es findet sich verstreut in zahlreichen in- und ausländischen Musikfachblättern und ist dort beschränkt auf Darstellungen von Teilproblemen. Moreux kommt das Verdienst zu, mit seiner Arbeit die erste zusammenfassende biographisch-stilkritische Bartókpublikation vorgelegt zu haben. Der Verfasser stand dem Komponisten sehr nahe, was den persönlichen Ton seiner Darstellungsweise erklärlich macht. Neben einer Lebensbeschreibung, einem Werk- und Schallplattenregister, sowie der Zusammenstellung der wichtigsten Literatur von und über Bartók enthält die Schrift eine Anzahl etwas willkürlich zusammengestellter Werkanalysen. Vor allem überrascht eine gewisse Unsicherheit in der Einstellung gegenüber dem reifen Altersstil des Meisters. So rechnet der Autor u. a. eine so abgeklärte Spätschöpfung wie das 6. Streichquartett zu den Kompositionen, „die unvollkommen aus den Händen eines an Meisterwerken und wertvollen Lehren so reichen Musikers hervorgegangen sind.“ Solche vereinzelt Fehltritte schmälern jedoch kaum den Wert dieser ersten zusammenfassenden, aus authentischen Quellen schöpfenden Bartók-Biographie.

Herbert Hübner

Heinrich Schütz: „Herr, höre mein Wort“, Psalm 5 für Solostimmen, doppelchörigen Schlußchor, Generalbaß (Orgel) und Instrumente ad libitum.

Heinrich Schütz: „Freuet euch mit mir“ (Lukas 15, 6, 9, 10), Geistliches Konzert für 2 Singstimmen mit zweistimmigem Chor ad libitum und Generalbaß.

Hrsg. von Hans Engel. Edition Merseburger Nr. 924 und 925, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1950.

Die beiden unter Schützens Namen veröffentlichten Kompositionen machen ihrem mutmaßlichen Autor alle Ehre. Sowohl ihre Überlieferung in der Kasseler Landesbibliothek als auch vor allem ihre stilistische Haltung sprechen in stärkstem Maße für die Autorschaft des Meisters. Hat doch der Hrsg. Hans Engel das in den Kasseler Beständen gleichfalls anonym überlieferte „Friede sey mit euch“ eindeutig mit einer Komposition Schützens, den Worten Jesu und dem Chor am Schluß der Auferstehungshistorie, identifizieren können. Für die beiden hier vorliegenden Werke fehlt allerdings ein solcher Beweis, und bei aller Entdeckerfreude betont E. am Ende der Vorworte die Gefährlichkeit der Zuweisung namenlos überlieferter Kunstwerke und meint vorsichtig, „bis zum Beweis des Gegenteiles“ dürfe „mit guten Gründen an der Autorschaft Schützens festgehalten werden“. Der Eindruck der beiden Stücke ist allerdings frappierend „schützensch“ und zwar m. E. noch stärker als an den von E. in den Vorworten herausgehobenen Stellen (Chromatik, Modulationen, Koloraturen, Doppelmotivik) dort, wo nur die schlichte Ausdrucksgewalt der Linie wirkt (besonders im Ps. 5 am Anfang von Nr. 3 „Ich aber will in dein Haus gehen“ und in Nr. 4, Takt 90, bei den Worten „Stoße sie aus“). Gerade derartige Wendungen nämlich, deren Wirkungskraft kaum zu definieren ist, finden sich bei anderen Meistern nicht, Tonsymbolische Doppelmotivik, tonmalerische Koloraturen, ausdrucksgeladene Chromatik hingegen bilden das begrifflich klar faßbare Handwerkszeug der Zeit, das selbstverständlich von Schütz mit besonderer Meisterschaft, d. h. voll innerer Leidenschaft und äußerlicher Mäßigung gehandhabt wurde. Die Komposition des ganzen Psalms 5 legt einen Vergleich mit dem 116. Psalm nahe, der in der

Sammlung „Angst der Hellen und Friede der Seelen“ in der Vertonung von 16 Komponisten, darunter auch Schütz, aus dem Jahr 1623 vorliegt. Das Werk Schützens hat auffallend viel Ähnlichkeit mit dem hier zu besprechenden Psalm: der gleiche am Inhalt der Psalmworte orientierte schlagartige Wechsel bildhafter Abschnitte, die gleichen Kontraste, die gleiche stahlharte Deklamation dort wie hier. Lediglich die etwas stereotyp anmutende Aufteilung der Stimmen im 5. Psalm (Teil 1 zwei Tenöre, Teil 2 zwei Soprane, Teil 3 zwei Bässe, Teil 4 zwei Alte, zum Schluß zwei vierstimmige Chöre), die Schütz m. W. auch in anderen Psalmkompositionen nicht anwendet, könnte bedenklich stimmen. Außerdem ist gerade die Sammlung „Angst der Hellen“ als Querschnitt durch die Motettenkomposition ihrer Zeit besonders gut dazu geeignet, neben den personalstilistischen Merkmalen die zeit- und gattungsstilistischen, die bei der Bestimmung anonymer Kompositionen zur Vorsicht mahnen, in den Vordergrund zu stellen. Dessenungeachtet darf man E.s Zuweisung mit den von ihm selbst gemachten Vorbehalten in beiden Fällen voll und ganz zustimmen. Die Vokalliteratur ist durch die beiden Ausgaben wertvoll bereichert worden. Anna Amalie Abert

Entgegnung zu W. Schmieders Besprechung meines „Kataloges der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg“

In Heft 1 Jg. 1952 der „Musikforschung“ hat W. Schmieder meinen „Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg“ besprochen. Er hat dieses mit Fleiß und Eifer getan: davon zeugen 7 $\frac{1}{2}$ Spalten mit 12 Abschnitten und insgesamt 381 Zeilen! Gleichwohl wird sich der gutwillige Leser kein objektives Bild von dem eigentlichen Umfang, der

Anlage meiner Arbeit wie von den Absichten und Bemühungen des Verfassers machen können, da Schm. wesentliche Momente entweder verschwiegen oder in rein subjektiver Färbung interpretiert hat.

Im Hinblick auf Platzmangel schiebe ich Schm.s „grundsätzliche Betrachtungen“ (Zeile 1—74) zur Seite. Diese werden für Studenten der ersten Semester fraglos nützlich sein; mich hätten diese jedoch vor 1921, bevor ich zu Füßen von Johannes Wolf saß oder mich Bibliotheksarbeiten in der Berliner Singakademie widmete, erreichen müssen, um mich zu interessieren. — Wie ein Blick in die recht verschiedenartigen in- und ausländischen Kataloge offenbart, lassen sich normative Postulate a priori für Anlage und Durchführung von Katalogen nicht aufstellen. Die Kostenfrage, die Zweckbedingtheiten des Kataloges (ob Bestands-, Ausstellungs-, Auktions-Katalog u. a. m.) und der Bibliothek selbst sind letztlich die entscheidenden Faktoren. Wie weit gehen die Ansichten über „Systematischer Katalog“ oder „Alphabetischer Katalog“ auseinander! Es gibt genügend Beispiele für die (deutsche) Übersystematik in Katalogen, wo vor lauter Abteilungen, Grüppchen, Anhängen eine Verzetteltel die Folge ist, die rasches Auffinden unmöglich macht. Insoweit sind die betr. Auslassungen Schm.s reine Ansichtssache. Wenn ich mich für die beiden Großgruppen: Mus. ant. theor. und Mus. ant. pract. (diese untergegliedert in 1. Sammelbände, 2. Anonymi, 3. Alphabetischer Katalog) entschloß, so eben auf Grund einer gründlicheren Kenntnis der Bibliothek, als sie Schm. hier besitzt, so hätte Schm. den gesamten Fragenkomplex in einer weit anderen Form als in ein paar verkniffenen Zeilen mit Abstrichen herausstellen müssen. Jedoch ging es ihm darum nicht und seine grundsätzlich negative Tendenz

offenbart er schlagend in der Feststellung:

„Der Lüneburger Katalog kommt mehr der Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes gleich, der jedes Stück interessiert in die Hand nimmt, als dem Resultat einer entsagungsvollen und gründlichen Gelehrtenarbeit“ (Z. 77—83).

Diese Feststellung betrachte ich als einen mit vollem Bedacht vorgetragenen massiven Angriff auf meine persönliche Ehre und als eine böswillige Verächtlichmachung meiner Arbeit. Da ich es mir versagen muß, auf dieses Niveau herunter zu steigen, und eine wissenschaftliche Zeitschrift nicht das Forum für Bereinigung solcher Angriffe sein kann, so wird Herr Schmieder anderweitig Gelegenheit erhalten, die objektiven Beweise für seine Auslassungen zu erbringen. Meinerseits stellte ich nur folgende Fakten zur Beurteilung heraus:

1. infolge der unkorrekten Titelan k ü n d i g u n g bei der Besprechung erfährt der Leser nichts über den Umfang des Buches. Ich hole daher nach: Der Katalog umfaßt XI, 332 Seiten und mehr als 1300 Notenbeispiele, die bis zu 75 v. H. Übertragungen aus den Tabulaturbänden sind.
2. war es meine im Vorwort (V, Anm. 6) vorgetragene Absicht, durch die Katalogisierung die Bibliothek vor weiteren Verlusten zu bewahren. „Thesaurus musicus“ (1564) u. a. m. waren bis 1940 noch vorhanden, auch das handschriftl. „Verzeichnis derer . . . v. F. E. Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien“ (1695), das M. Seiffert noch vorlag!
3. wurden infolgedessen sämtliche erreichbaren Bestände, auch die „verstellten“, zusammengetragen und erfaßt. (Die Tücke eines Be-

- nutzers hielt einige langfristig entliehenen Werke bis nach Drucklegung des Kataloges fest!)
4. ergaben sich zwanglos daraus jene mühe- und entsagungsvollen „mechanischen“ Arbeiten, die jeden Bibliotheksarbeiter sattsam belasten, als da sind:
 - a) der Signierung (im Innendeckel mit entsprechenden Buchvermerken), wobei die in Wissenschaft zitierten „K.-N.-Signaturen“ weitgehend rekonstruiert wurden,
 - b) der äußeren Etikettierung bei allen Bänden und Faziskeln,
 - c) der konsequenten Blattzählungen bei sämtlichen Handschriften (selbstverständlich auch der Druckwerke), wobei das von M. Schneider entwickelte vortreffliche System aus meiner Kenntnis der Singakademiebibliothek übernommen wurde,
 - d) der Auflösung und Ordnung zahlreicher Konvolute von Partituren-, Stimmsammlungen und Einzelfragmenten,
 - e) die Zählung und Verzeichnung zahlreicher, völlig ungeordneter Vokal- und Instrumentalstimmen,
 - f) die entsprechende Aufstellung aller dieser Bestände.
 5. bei sämtlichen Tabulaturen (und älteren Handschriften) die restlose Durchnummerierung der Einzelstücke, die Übertragung der Anfangstakte in Stichnoten — übrigens erstmalig; die Spuren der früheren Spezialforscher waren deutlich erkennbar. Bei schmalen K.-N.-Bändchen in 8° entstanden im Durchschnitt 60—80, bisweilen über 200 Karteikarten.
 6. wurden durch Heranziehung von Formbegriffen die Anonyma für den Suchenden rasch auffindbar gemacht; bei Instrumentalstücken erfolgte Einordnung nach Tonarten und Themenbeginn (Grundton, Terz, Quinte).
 7. sind die vorangestellten Hinweise: „hier auch: Briefe, Generalbaßschulen“ oder: „die alphabetisch geordneten Formbegriffe bei den einzelnen Abteilungen“ klare Wegweiser für den Suchenden.
 8. wurden sämtliche, in Ziff. 3—7 skizzierten Arbeiten ohne jede Hilfskraft allein erledigt, und zwar zwischen 1946—1950; von April 1947 völlig ehrenamtlich und ohne jede Auslagerstattung sowie unter Zurückstellung anderer Brotarbeiten.
- Dieses alles liegt unbestreitbar und nachweisbar im Katalog fest. Ein gerecht Denkender wird sich die Frage allein beantworten, ob diese uneigennützig betriebenen Arbeiten durch „Impression eines durch die Ratsbücherei schlendernden Musikfreundes, der jedes Stück in die Hand nimmt“ bewältigt werden konnten. Hinsichtlich der Nichtbenutzung bekannter bibliographischer Hilfsmittel, bzw. letzter Auflagen von Nachschlagewerken oder von Gesamtausgaben macht sich Schm. eines übereifrigen Fehlschlusses und einer Unterstellung schuldig, indem er Zeile 308 formuliert: „sind dem Katalogverf. offenbar nicht bekannt“. Ich nehme indes nicht an, daß Schm. über den Zustand der öffentlichen Bibliotheken in den Jahren nach 1945 so schlecht unterrichtet ist. Ohne Frage weiß er, daß Eitner und andere unentbehrliche Hilfsmittel Raritäten waren und z. T. noch sind. Es handelt sich also nicht um ein „Nichtwissen“, sondern um ein „Nichtgreifbarsein“. Der Mühe, längst bekannte Qualitätsunterschiede bei Mendel-Reißmann, Schöberlein usw. zu repetieren, hätte sich Schm. dann nicht zu unterziehen brauchen. Warum aber Ilgners nicht greifbarer Weckmann-Denkmlerband zu benutzen war, jedoch des gleichen Verf. v o r h a n d e n e Dissertation nach Schm. nicht benutzt werden durfte, bleibt unerfindlich.

Trotz dieses bedrückenden Mangels an wissenschaftlichem Handwerkszeug (Riemanns kleines, überholungsbedürftiges Opern-Lexikon benutzte ich 1928 bei den Bibliotheksarbeiten in der Singakademie) ist mein Bemühen, jedes Stück nachzuweisen, in meinem Katalog überall und in reichem Maße erkennbar. Eine restlose Identifizierung der Anonyma bleibt für jede Bibliothek ein Problem (darum wohl auch die relative Geringzahl publizierter Kataloge), das auf allen Gebieten nur in Gemeinschaftsarbeit befriedigend gelöst werden kann. Eine Aufnahme wie: „Sammelband, enth. 20 Kirchenkantaten f. Solost., Chor u. Instrumente“ (folgen alphabetisch die Textanfänge, Angabe der Part.) findet sich in der Publikation eines Bibliotheksfachmannes, welchem System ich nicht folgen konnte.

Zu lamentieren: „Er hätte sich viel Mühe und den Herausgebern (lies: Stadt und Ministerium, die natürlich nicht Herausgeber waren) Kosten ersparen können (nämlich: für 11 Notenbeispiele!), ist einfach absurd. Zielt Schm. in die Richtung, daß beide Geldgeber ob dieses Auftrages an mich zu bedauern waren? Es bleibe dahingestellt, ob er sich eines ungenannten Gewährsmannes bediente (s. a. Bemerkung bei „Enckhausen“, Z. 253). Jedoch urteilt Schm. ohne Kenntnis der richtigen Quellen über örtliche Zusammenhänge und der nicht zu erörternden „Vorgeschichte“. Er möge zur Kenntnis nehmen, daß die Stadt durch das Ausbleiben einer längst erwarteten Publikation für 1950 sich in peinlicher Verlegenheit befand und dadurch auch der von mir gestellte Entscheidungstermin längst verstrichen war. Unbestreitbar war die Stadt daher zu dem Zeitpunkt an meiner Publikation interessiert, nicht ich. Unbestreitbar auch, daß die fehlenden Mittel, die nach der letzten

Verlagskalkulation erforderlich wurden, ausschließlich auf mein Bemühen durch das Ministerium zu dem Zweck bewilligt wurden, die Stadt nicht zu genieren. Dieses ist aktenkundig nachweisbar!

Zur „Verschiebung einzelner Notenbeispiele“ und anderer drucktechnischer Unzulänglichkeiten sei lediglich und ohne jemand zu nahe zu treten festgestellt, daß von mir vier Korrekturen nachweislich besorgt wurden, daß aber Buchstabenunterstreichungen, Druck der Signaturen, eckige (nichtfette) Klammern, den Text nicht beeinträchtigende Noteneinfügungen u. a. m. offenbar zu schwer lösbare Probleme waren. Im Wesentlichen schweigt Schm. über diese offensichtlichen Mängel. Indem ich ihm hierin folge, werde ich auch in dieser Richtung liegende Fragen vorerst unbeantwortet lassen.

Wenn für Schm. „die Unsicherheit“ für die Benutzung meiner Arbeit zu groß ist und er „sich seinen Inhalt vor dem Genuß erst zubereiten müßte“ (Z. 368 ff.), so empfehle ich ihm die summarischen Register von Junghans und Buchmayer sowie Eitner zwecks besserer Feststellung von Verzeichnetem, aber nicht Vorhandenem. Allen anderen Benutzern sei im voraus für zweckdienliche Hinweise gedankt, wie auch alle auswärtigen und ausländischen Benutzer die Beantwortung ihrer Anfragen anerkennen werden, denen ich nach dem „an sich ehrenwerten Prinzip der Vollständigkeit“ (Z. 145) diene, wie es Joh. Wolf in Wort und Tat übte.

Friedrich Welter

Antwort

auf F. Welters Entgegnung¹
Das Urteil über die obige Entgegnung glaube ich den Lesern der „Musikforschung“ überlassen zu können, die gleich mir darin vergeblich nach

¹ Mit dieser Antwort schließt „Die Musikforschung“ die Debatte.

Widerlegungen der von mir aufgezeigten zahlreichen Fehler und Mängel des Kataloges suchen und sich meinen Forderungen an einen modernen Bibliothekskatalog bei dem es sich um die Erschließung wertvoller älterer Bestände handelt, wohl schwerlich verschließen werden. Im übrigen bin ich überrascht, daß Herr W. meine ausführlich und sachlich fundierte Charakterisierung seiner Arbeit als „einen mit vollem Bedacht vorgetragenen massiven Angriff auf“ seine „persönliche Ehre und als eine böswillige Verächtlichmachung“ seiner Arbeit empfindet, und ich gestehe, daß mir nichts ferner gelegen hat als das. Ebenso könnte ich mich von der Schulmeisterlichkeit seiner übrigens durchweg anfechtbaren Urteile über meine Besprechung, vor allem aber auch von den ungeniert vorgetragenen Zweifeln an meiner Objektivität getroffen fühlen. Ich tue das nicht, weil es mir bei dieser Gelegenheit auch heute noch um die Sache und nicht um die Person geht.

Wolfgang Schmieder

MITTEILUNGEN

Prof. Dr. Rudolf Gerber wurde zum ordentlichen Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften ernannt.

Prof. Dr. Eugen Schmitz, der verdiente Leiter der Musikbibliothek Peters in Leipzig, konnte am 12. Juli 1952 seinen 70. Geburtstag begehen. Die „Musikforschung“ gedenkt seiner in Dankbarkeit und wünscht ihm weitere erfolgreiche Schaffensjahre.

Am 23. Juni 1952 wurde Prof. Dr. Hermann Stephani (Marburg/Lahn) 75 Jahre alt. Die „Musikforschung“ spricht dem Jubilar ihre besten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffenskraft.

Prof. Dr. Hans Heinz Dräger, Berlin, erhielt zusätzlich zu seiner

bisherigen Lehrtätigkeit an der Humboldt-Universität einen Lehrauftrag in der theologischen Fakultät über Geschichte und Systematik der Kirchenmusik.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau wurde zum Direktor des Staatlichen Konservatoriums des Saarlandes in Saarbrücken ernannt. Gleichzeitig erhielt er einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Landesuniversität in Saarbrücken.

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung erscheint nunmehr das ehemalige „Archiv für Musikwissenschaft“ neu. Es wird herausgegeben von W. Gurlitt in Verbindung mit H. Besseler, W. Gerstenberg und A. Schmitz. Die Schriftleitung hat H. H. Eggebrecht. Das 1. Heft des 9. Jahrgangs ist bereits erschienen, und zwar im Verlag Archiv für Musikwissenschaft, Trossingen.

Am 15. 6. 1952 ist Dr. Werner David nach kurzer Krankheit im Alter von 48 Jahren in Berlin verstorben. Nach einer Monographie über die St. Marien-Orgel zu Berlin aus dem Jahre 1949 war David im Vorjahre mit der Schrift „Johann Sebastian Bach's Orgeln“ hervorgetreten, einer vollständigen Verarbeitung und übersichtlichen Darstellung des gesamten biographischen und instrumentenkundlichen Materials zu diesem Thema. Einen Beitrag zu den Fragen des heutigen Orgelbaues lieferte er im gleichen Jahre mit dem Heft „Gestaltungsformen des modernen Orgelprospekts“. Nachlaßbestände, insbesondere reiches Bildmaterial, sind dem Institut für Musikforschung Berlin zur weiteren Nutzung zur Verfügung gestellt worden. Alfred Berner

Am 8. September 1952 verstarb in Garmisch, wo er seit seiner Ausbombung in München in ärmlichsten Verhältnissen lebte, Dr. jur. Ottmar Rutz. Von Beruf Rechtsanwalt, sah

er seine eigentliche Lebensaufgabe darin, die Beobachtungen, die sein Vater Joseph Rutz als Sänger Jahrzehnte hindurch über die typischen Zusammenhänge von Sprache und Gesang mit der Körperhaltung gemacht und die seine Mutter Klara Rutz, die ebenfalls Sängerin war, bewahrt und erweitert hatte, in einer Reihe von Schriften festzuhalten und zu einer Typenlehre auszubauen. Daß diese Rutzsche Typenlehre zum guten Teil übereinstimmt mit den Ergebnissen der typologischen Klangforschungen von Eduard Sievers und Gustav Becking, kennzeichnet ihre Bedeutung. Rudolf Steglich

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte hielt unter dem Vorsitz von Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, am 15. Juni ihre diesjährige Tagung in Wuppertal ab. Eingeleitet wurde die Tagung durch Gottesdienste beider Konfessionen sowie durch eine Feierstunde, in der Professor Dr. Paul Greeff einen Überblick über das Musikleben Wuppertals im 19. und 20. Jahrhundert gab und Werke von Wilhelm Fehres, Paul Greeff und Erich Sehlbach zur Aufführung gelangten. Im Mittelpunkt der Tagung standen Referate über einzelne Epochen aus der Musikgeschichte Wuppertals: Dr. Walter Reindell, Linz bei Köln: Das Elberfelder evangelische Gesangbuch; Dr. Julius Alf, Düsseldorf: Elberfeld und die Niederrheinischen Musikfeste; Professor Dr. Paul Greeff, Wuppertal: Beitrag zur Lebensgeschichte Mathilde Wesendonks; Professor Dr. Willy Kahl, Köln: Max Bruchs Odysseus und die Barmer Aufführung 1873. der Kammermusikgruppe des Nord-Mit einer Kammermusikstunde, deren Programm Kompositionen von Ernst Potthoff, Hubert Pfeiffer, Robert Kratz, Anton Krause, Karl Reinecke, Julius Buths und Georg Rauchen-ecker enthielt und von Mitgliedern

westdeutschen Rundfunks Köln bestritten wurde, fand die Tagung ihren Abschluß. Heinrich Hüschen

Zu dem auf S. 269 ds. Js. besprochenen Buch Albert Lunow, Eine Einführung in die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach, ist noch nachzutragen, daß diese Schrift im Verlag Hüllenhagen & Griehl, Hamburg, erschienen ist.

In seinem Artikel „Um den urheberrechtlichen Schutz der musikalischen Quellenausgaben“ (S.1 des Jahrgangs 1952) schreibt Herr Dr. Konrad Ameln, daß Gottfried Grote in dem von ihm herausgegebenen Werk „Das geistliche Chorlied“ in einigen Fällen mit dem bestehenden Gesetz in Konflikt geraten sei, insbesondere bei zwei Psalm-Kompositionen von Schütz (Nr. 89 und 90 der Sammlung).

Die Schriftleitung hat sich inzwischen überzeugen können, daß vor dem Erscheinen der Sammlung von Grote ein Übereinkommen zwischen dem Bärenreiter-Verlag und dem Verlag Carl Merseburger über den Abdruck der beiden genannten Kompositionen getroffen worden war. Der Vorwurf der Gesetzesübertretung durch Herausgeber und Verlag des „Geistlichen Chorliedes“ ist also zu Unrecht erfolgt und wird hierdurch mit dem Ausdruck des Bedauerns zurückgenommen.

An alle Mitarbeiter!

Vom nächsten Jahrgang (1953) an wird die „Musikforschung“ in einer anderen Type gedruckt werden. Diese Änderung bringt auch die von Mitarbeitern und Schriftleitung lang ersehnte Möglichkeit mit sich, Kursiv-Buchstaben zu verwenden. Die Schriftleitung bittet alle Mitarbeiter der Zeitschrift, in ihren Manuskripten die kursiv gewünschten Stellen in Zukunft deutlich zu kennzeichnen.

Die Mitglieder der GfM erhalten gleichzeitig mit diesem Heft die Nr. 7 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten: Hans Joachim Moser, Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland, als Beiheft der Zeitschrift „Die Musikforschung“