

Nochmals: die Steinzeit-Lithophone von Annam¹

VON FRITZ A. KUTTNER, NEW YORK

Es erscheint notwendig, prinzipiell auf die Veröffentlichungen einzugehen, in denen Heinrich Husmann² und André Schaeffner³ ihre Stellungnahme zur Auslegung dieses Fundes mitgeteilt haben. Die widersprechenden Meinungsäußerungen Husmanns, Schaeffners und Jaap Kunsts werden jedenfalls im gegenwärtigen Zeitpunkt als verfrüht angesehen werden müssen, da, wie man sehen wird, der Streit der Meinungen um Fragen geht, die *n o c h g a r n i c h t* umstritten werden können. Ferner bestehen noch viel zu starke Unklarheiten über das vermutliche Alter der Phonolithen, welche zunächst wenigstens einer angenäherten Klärung bedürfen, ehe man weitere Schlüsse ziehen kann.

Offenbar liegen in Amerika schon weitergehende Erfahrungen mit Klangsteinen vor, zum Teil wohl durch des Verf. eigene eingehende Studien, als in Europa, das durch den Krieg und seine Nachwirkungen lange von der Heimat der Lithophone, Ostasien, abgeschnitten war. Zunächst sind die Instrumente nicht neu, wie Husmann annimmt⁴, sondern in vielen hunderten oder gar tausenden Exemplaren vorhanden und bekannt. Offenbar ausschließlich aus China stammend und dort gefunden oder gesammelt, zeigt das bisher bekannt gewordene Material, daß die Herstellung und der Gebrauch von Klangsteinen sich bereits über 3000 Jahre, von etwa 1400 oder 1300 v. Chr. bis 1800 n. Chr., erstreckt. Von entscheidender Bedeutung hingegen ist die Technik der akustischen Messung solcher Lithophone.

Solange die absoluten und relativen Tonhöhen aller zehn Annamsteine nicht einwandfrei feststehen, hat es wenig Sinn, interpretierende Hypothesen über etwaige Ton- oder Skalensysteme aufzustellen, die ja doch zusammenbrechen müssen, sobald eine Korrektur der Messungen notwendig wird. Leider hat keiner der drei Autoren irgendwelche Angaben über die verwendeten Meßgeräte und Meßmethoden gemacht. Da aber „erhebliche Abweichungen“ in den Meßergebnissen von Kunst und Schaeffner-Brailoiu bestehen, ist es klar, daß Methoden und Geräte unzureichend waren. Schaeffner vermutet, daß neben anderen Faktoren individuelle Hörunterschiede für die Differenzen verantwortlich sein mögen⁵. Husmann denkt eher an Temperaturunterschiede.

Schaeffners Erwähnung subjektiver Gehörsunterschiede zeigt, daß durch persönliches Abhören und subjektiven Vergleich mit einem Standardton durch das unbewaffnete Ohr gemessen wurde; Methoden und Geräte, die auf diese Weise arbeiten, müssen heute jedoch als veraltet und völlig unzureichend angesehen werden. Temperatur-

¹ Man darf empfehlen, nunmehr den in Europa eingebürgerten, aber unzweckmäßigen Gebrauch des Singulars „Lithophon“ für einen zusammengehörigen Satz von Klangsteinen zu revidieren. Denn wie soll man die sehr häufig vorkommenden einzelnen Klangsteine bezeichnen, wenn der Singular für eine Mehrzahl von Steinen Verwendung findet?

² Die Musikforschung, 1952, Heft 1.

³ Revue de Musicologie, Paris, Juillet 1951.

⁴ „ . . . das erste Exemplar einer neuen Musikinstrumentengattung . . .“

⁵ „ . . . le facteur d'audition personnelle . . .“

unterschiede hingegen können nie in solchem Umfange die Meßresultate verändern wie die hier tatsächlich vorliegenden Differenzen, selbst wenn die Messungen unter freiem Himmel einmal bei schneidendem Frost, das andere Mal bei tropischer Sonnenglut vorgenommen würden.

Dabei verschleiert Schaeffners Gegenüberstellung der widersprechenden Resultate noch die ganze Spannweite der tatsächlich bestehenden Meßdifferenzen. Er gibt nur die absoluten Schwingungszahlen in Hertz an statt in Cents, und dann nimmt er einen Vergleich der relativen Intervall-Differenzen in Cents vor. Rechnet man die von beiden Parteien gemessenen absoluten Frequenzen in Cents um, so ergibt sich erst der volle Umfang der beiderseitigen Abweichungen:

Stein Nr.:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Messungen											
J. Kunst:	454	628	999	172	370	443	646	190	474	660	Cents
Messungen											
Schaeffner- Brailoiu:	386	543	856	172	365	418	595	196	443	595	Cents
Differenz:	68	85	143	0	5	25	51	6	31	65	Cents

Bei den drei Steinen Nr. 4, 5 und 8 sind scheinbar die Differenzen der Meßergebnisse gering genug, um sie als nahezu brauchbar zu akzeptieren. Bei genauerem Zusehen aber ergibt sich, daß beide Parteien ihre absoluten Schwingungszahlen nur in runden Hertz ohne Angabe von wenigstens einer Dezimalstelle gemessen und dann in Cents umgerechnet haben. In dem Meßbereich von 163 bis 383 Hertz, wie er hier bei den Steinen vorliegt, macht aber eine Schwingung bis zu 11 Cents aus, so daß die scheinbar gleiche Messung von 172 Hertz für Stein Nr. 4 Meßunterschiede zwischen 5 und 10 Cents verbergen könnte. Dementsprechend könnten auch die befriedigend scheinenden Resultate für Stein Nr. 5 und 8 Meßdifferenzen bis zu 20 Cents verschleiern, so daß man leider feststellen muß, daß beide Meßreihen unbrauchbar sind und keinerlei Unterlagen zu irgendwelchen Rückschlüssen gewähren; denn die Annahme, daß eine Partei mit absoluter Präzision gemessen habe, die andere hingegen durchweg völlig falsch, ist schon im Hinblick auf die offenbar verwendeten Meßgeräte und deren Unzulänglichkeit auszuschließen.

Man kann aus der Entfernung schwer beurteilen, warum nicht ein präzises modernes Gerät für die Frequenzbestimmungen benutzt wurde, das alle „Abweichungen“ ausschließt. Der stroboskopische Frequenzmesser arbeitet bei richtiger Anwendung auf einen Cent genau und gibt gleichzeitig bei korrekter Interpretation harmonische und etwaige unharmonische Obertöne an, sowie die bei Klangsteinen meist vorkommenden zweiten Fundamentaltöne. In Amerika ist das Gerät seit 1941 erhältlich und in Anwendung; es dürfte also seit etwa sechs oder sieben Jahren in Europa zur Verfügung stehen. Da das Instrument unabhängig von allen individuellen Hörunterschieden rein visuell und elektronisch arbeitet, können damit auch keine subjektiven Meßdifferenzen mehr in Erscheinung treten. Die beigefügte Reproduktion eines Meßberichtes, wie ihn der Verf. entworfen hat und seit Jahren verwendet, zeigt die Klarheit und Eindeutigkeit aller Messungen und erlaubt die Kalkulation der winzigen Unterschiede, die durch veränderte Lufttemperatur oder

Luftfeuchtigkeit entstehen mögen. Jedermann kann nach den gemachten Angaben die Messungen unter gleichen akustischen Bedingungen wiederholen und nachprüfen. Seit der Verf. mit dem Stroboskop arbeitet, ist es noch nie vorgekommen, daß von seinen Tausenden von Messungen auch nur eine um mehr als $\frac{1}{2}$ Cent bis 1 Cent abgewichen ist und korrigiert werden mußte. Sicherlich wird jetzt auch in Europa schon Gelegenheit gegeben sein, sich ein Stroboskop zu beschaffen und damit zu arbeiten, wann immer seine Verwendung angezeigt ist.

Wie stark die Auffassungen über befriedigende und interpretierbare Meßgenauigkeit auf beiden Seiten des Atlantischen Ozeans voneinander abweichen, mag aus folgendem Vergleich hervorgehen: der stroboskopische Frequenzmesser arbeitet auf $\frac{1}{20}$ Prozent genau; Husmann erwähnt an einer Stelle, daß die (Meß-)Unterschiede nur 9 und 14 Prozent betragen (und demnach für eine Interpretation noch verwendbar sind). Der Verf. ist bei seinen Studien zu der Auffassung gelangt, daß allgemein alle Meßabweichungen über 3 Cents zu groß sind, um noch brauchbare Unterlagen für eine Interpretation des Tonsystems zu liefern. Solange man es, wie im vorliegenden Falle, mit Differenzen zu tun hat, die zwischen 25 und 143 Cents pro Stein betragen, läßt sich mit oder ohne „kleine Korrekturen“ jedes beliebige Tonsystem in die Steine hineininterpretieren, das bisher von irgendeiner alten oder jungen Musikzivilisation bekannt geworden ist.

Um nun mit dem Stroboskop die Klangsteine richtig zu messen, muß man freilich auch wissen, daß nahezu alle klingenden Steine, seien sie aus Nephrit, Marmor, Jade, Kalkstein etc., zwei benachbarte Fundamentaltöne haben, die beim Messen sorgfältig getrennt und separat bestimmt werden müssen⁶. Die Schwebungen und Toninflexionen, die sich als akustische Folgeerscheinungen solcher nahe beieinanderliegenden Fundamentals ergeben, haben, wie Verf. vor einiger Zeit zeigen konnte, das ästhetische Klangideal geschaffen oder widerspiegelt, welches durch mehr als zweitausend Jahre die ganze fernöstliche Musik beherrscht hat. Schaeffner ist diese Erscheinung bei den Annam-Steinen aufgefallen⁷, aber er wußte sie in diesem Sinne nicht auszuwerten und stellte nur die Schwierigkeit der Messung fest, welche durch die Erscheinung noch gesteigert werde und für die erheblichen Meßabweichungen mit verantwortlich sein könne. Es muß allerdings betont werden, daß mit den Schaeffner offenbar zur Verfügung stehenden Meßgeräten der Erscheinung in keiner Weise beizukommen war, da die zweiten Fundamentals ja noch als weitere Komplikation zu den mitklingenden harmonischen (oder unharmonischen?) Obertönen hinzukamen.

Erst wenn also neue stroboskopische Messungen auf einen Cent genau vorliegen und die doppelten Fundamentals in getrennter Messung definiert worden sind, kann es einen Sinn haben, die Resultate zu interpretieren. Wie wir jetzt zu wissen glauben, sind Lithophone durchaus und ausschließlich Instrumente chinesischen Ursprunges. Tauchen sie in historisch außerchinesischen Territorien auf, so müssen sie, falls es sich um wirklich sehr alte Steine handelt, in China in pythagoräischer Stimmung gefertigt und dann „exportiert“ worden sein. Haben sie abweichende Stimmungen, so sind sie zwar nach chinesischer Tradition, aber „im Ausland“ hergestellt und müssen

⁶ Der Elektro-Akustiker und chemische Ingenieur kennt die gleiche Erscheinung seit einiger Zeit von den Quarzsteinen und Kristallen, die in der Radio-Phono-Technik verwendet werden.

⁷ „... aucune des lames ne fait entendre un son unique . . .“

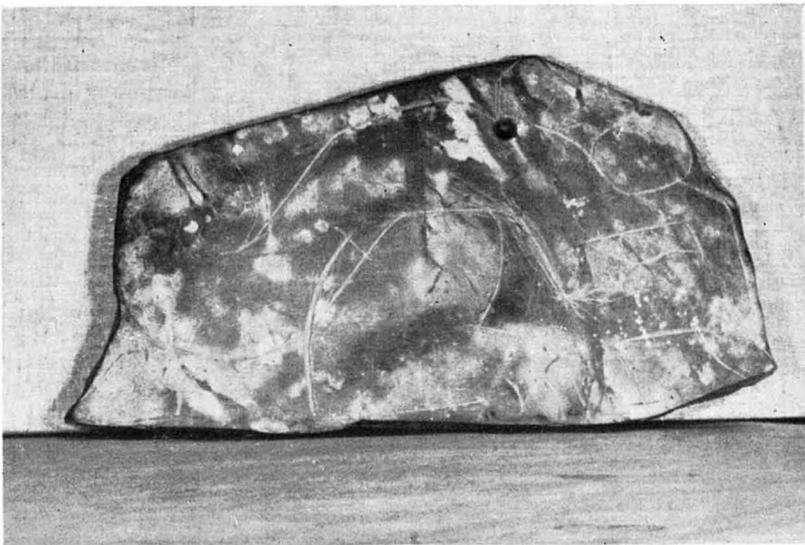
dann verhältnismäßig neueren Datums sein. Damit ist bereits eines der wichtigen Kriterien für eine Datierung der Steine gegeben, auf die wir zum Schluß noch zurückkommen werden. Man darf vermuten, daß eine neue Interpretation nach genauer Messung dann Husmann recht geben wird, der an eine pythagoräische Stimmung glaubt; Kunsts Hypothese und die Auffassung Schaeffners über eine indonesische pelog-ähnliche Leiter wird sich dann schwerlich halten lassen, es sei denn, daß die Steine gleichzeitig zweifelsfrei sehr spät datiert werden können.

Zuvor muß aber mindestens einmal der ernsthafte Zweifel geäußert werden, ob es sich bei den Annam-Steinen überhaupt um Lithophone handelt oder nicht vielmehr um Steine mit nicht-musikalischer, anderweitig kultischer Bedeutung. Daß die Annam-Steine „schön klingen“, ist keinerlei Beweis für ihre musikalische Bestimmung. Alle hinreichend länglichen Steine mit entsprechend schmalen und dünnem Querschnitt sind wohlklingend, falls das Material nicht zu porös und grobkörnig ist, und jede Serie von Steinen verschiedener Länge ergibt irgendeine Art von „Tonleiter“, wenn man die Steine einigermaßen der Länge nach gruppiert. Es gibt eine große Anzahl von länglichen, schmalen Steinplatten archaischen Ursprunges im Fernen Osten, die in Serien von steigender Länge gefunden werden; die meisten von ihnen haben symbolisch-kultische Bedeutung im Ahnenkult, im Begräbnisritus oder in ähnlichen kultischen Funktionen. In äußerst wenigen Fällen haben sich bei solchen Steinreihen von gleicher Form und mit steigenden Abmessungen musikalische Bedeutungen und Zwecke auch nur glaubhaft machen lassen; ein wirklicher Beweis zugunsten der Annahme, daß es sich um Phonolithen handelt, konnte nur in den Fällen erbracht werden, wo die Form der Steine der traditionellen Lithophonform wenigstens stark angeglich war.

Es gibt doch nur zwei Tatsachen, mit denen man nachweisen kann, daß eine archaische Serie von Steinen wirklich eine Serie von Klangsteinen ist. Entweder: genaue Messungen lassen ein bekanntes oder wenigstens völlig plausibel erscheinendes Tonssystem zweifelsfrei erkennen; dabei dürfen dann die gemessenen und nach wissenschaftlichen Methoden korrigierten Frequenzen in keinem Fall für den einzelnen Stein um mehr als 3 bis höchstens 4 Cents vom idealen theoretischen Tonsystem abweichen, nach dem die Interpretation vorgenommen wird. Diese Tatsache liegt hier mangels brauchbarer Meßergebnisse bisher nicht vor. Oder: die Form und Bearbeitung der Klangsteine muß wenigstens eine starke Annäherung an bereits bekannte frühe Lithophonformen und Abmessungen aufweisen. Auch diese Tatsache liegt hier nicht vor, denn die Annamsteine haben keinerlei Ähnlichkeit mit allen bisher bekannten Lithophonformen und Abmessungen. Die Annahme, daß es sich hier um ganz besonders alte Steine handeln muß, viel älter als alles bisher bekannte archäologische Material, und daß sich dadurch die ungewöhnlichen Formen und Abmessungen der Steine erklären ließen, ist trügerisch und unzulässig. Man darf doch nicht vergessen, daß das Anfertigen und Einstimmen von Steinen auf ein bestimmtes Tonssystem die Existenz eines solchen Systems zunächst einmal voraussetzt und daneben noch das Bestreben, das System und alle seine Intervall-Charakteristika in unveränderlicher Form im Steine festzulegen und den kommenden Geschlechtern zu vererben. Solches Wissen und Bestreben aber erfordert einen großen Schatz an akustischen und mathematischen Kenntnissen, zusammen mit einer kosmologischen Philo-



Klangstein aus der Epoche Shang II, kürzlich bei neuen Ausgrabungen in Anyang, China, gefunden.
Die Abbildung ist der chinesischen Zeitschrift CHINA RECONSTRUCTS, Heft 4, Juli/August 1952, entnommen.



Archaischer Klangstein, vermutlich das früheste bekannte Exemplar. Anyang, China.
Mit Genehmigung des Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto, Canada.

Zu dem Beitrag: „Nochmals: die Steinzeit-Litophone von Annam“ von Fritz A. Kuttner, New York

Frequency Measurements

Strobocann Serial No 1178	Test No. 1013
Tested by F.A. Kuttner	Repetition of Test No. 988
Date: May 28, 1951 Time: 3.15 ^{PM} Temperature: 78° F	
Locality: Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto, Canada. Humidity: 73 %	
Instrument Measured: Pien-ch'ing. Sonorous stone, from Princes of Han Tombs, Lo-yang, China. Wire-suspended.	
Description: Yellowish-grey limestone. Curved basis. Tentative dating estimate: 1050 B.C. Late Shang or very early Chou Dynasty	
Classification: Idiophone. Lithophone.	
Reference Nos. N.B.5017. (Running no. 1)	Instrument Played by: R. F. Jones.
Microphone: tests 1-3: airborne. tests 4-6: contact.	
Method of Tone Production: tests 1-3: stone mallet; tests 4-6: soft rubber tip.	

Run. No.	Description of Tone	Nearest Fundamental	Octave Range	Cents Sharp	Cents Flat	Total Cents	Interval in Cents	Name of Interval	
1	Fundamental	E	7	10		410			
2		E	7	9½		409½			
3		E	7	10		410			
4		E	7	10		410			
5		E	7	10½		410½			
6		E	7	10		410			
7									
8	<u>Second fundamental measured:</u>								
9		E	7	54		454	44	Difference between the Fundamentals.	
10									

Warm-up period allowed for machine: over 30 minutes.

Tests nos. 1-6 were taken in five minutes' intervals each.

sophie, die an die ungeheure Wichtigkeit unveränderter Intervalle im geheiligten Tonsystem glaubt. Der gegenwärtige Stand unserer Kenntnis von den Errungenschaften der ostasiatischen Steinzeit-Zivilisationen gibt keine Berechtigung, irgendeinem neolithischen Territorium solches Wissen und Bestreben zuzubilligen. Damit muß der Gedanke wohl aufgegeben werden, daß es sich hier um Klangsteine aus der Steinzeit handeln könne. Und damit bleibt uns offenbar nur die Alternative zwischen den beiden folgenden Schlüssen. Gehen die Steine von Annam tatsächlich auf die Steinzeit zurück, so können es keine Klangsteine sein. Sind sie aber erheblich späteren Datums, aus der Zeit, wo die hochentwickelte chinesische Kultur bereits eine weit fortgeschrittene Musiktradition und Technologie der Klangsteinfertigung geschaffen hatte, so sind die Primitivität der Annam-Steine und ihre Unabhängigkeit von der chinesischen Tradition nicht mehr erklärbar. Beide Schlüsse negieren offenbar die Möglichkeit, daß die Annam-Steine echte Lithophone sein könnten.

Es sprechen aber noch einige andere Gründe gegen diese Möglichkeit. Zunächst einmal haben alle bisher bekannten Lithophone Bohrungen oder andere Einschnitte zum Aufhängen derselben; denn wenn ein Klangstein nicht frei schweben und schwingen kann, sondern an mindestens drei Punkten fest aufliegen muß, so verliert er einen erheblichen Teil seines Klangvermögens und büßt außerdem die in unendlicher Mühe erreichte genaue Intonation ein. Das gleiche gilt in verstärktem Maße, wenn ein langer, schmaler Stein an seinem einen Ende fest eingeklemmt wird, damit man ihn aufrecht stehend anschlagen kann. Der Vergleich mit dem aufliegend angeschlagenen Xylophon und seinem kurzen dumpfen Klopfton ist hier nicht zulässig. Die Annamsteine nun haben weder eine Bohrung noch irgend einen anderen Aufhänge-Mechanismus⁸.

Alle bisher bekannt gewordenen Lithophone, Einzelstücke wie auch Klangstein-Sätze, haben ein gleiches Charakteristikum: die großen Oberflächen der Steine sind sorgfältig geebnet und zu genau planen und parallelen Flächen abgeschliffen. Dies trifft sogar für das älteste bisher bekannte Lithophon zu, das sich im Royal Ontario Museum of Archaeology in Toronto befindet und mit größter Vorsicht auf ca. 1200 bis 1100 v. Chr. datiert worden ist. Mit etwas geringerer Vorsicht und von guten Gründen unterstützt, darf man mit dieser Datierung vielleicht sogar bis etwa 1350 v. Chr. zurückgehen. Dieser Stein hat glatte, parallele Oberflächen, eine kreisrunde Bohrung an traditioneller Stelle nahe dem oberen Rande zum Aufhängen, eine klar erkennbare, starke Annäherung an die spätere fünfeckige traditionelle Form und sogar schon eine primitive Ornamentierung kultischen Inhaltes (siehe Abbildung). (Die Originalität dieser eingeritzten Ornamentierung wird allerdings archäologisch noch angezweifelt.) Da der Toronto-Stein mit seiner überlegenen Technik schon so früh entstanden ist, müßte man also die primitiven Annam-Steine noch um viele Jahrhunderte früher ansetzen, d. h. also wirklich bis in die Steinzeit zurück. Dagegen spricht aber wiederum die Unmöglichkeit, einer so frühen Zivilisation die Fähigkeit der Klangsteinanfertigung zuzugestehen. Die frühesten bekannten Klang-

⁸ Man darf vermuten, daß die Notwendigkeit, die Steine aufliegend oder mit einer starken, umgebundenen Schnur hängend zu intonieren, in Paris nicht unerheblich zu den besprochenen Abweichungen in den Meßergebnissen beigetragen hat.

steine, die ein Tonsystem und die erfolgreiche Bemühung präziser Intonation klar erkennen lassen, sind alle flach geschliffen und zeigen häufig kreisbogenförmige Schleifspuren von der Einstimmungsprozedur. In den wenigen Fällen, wo zum Einstimmen Material roh aus dem Stein herausgemeißelt ist, sind die Meißelungen nicht nur hinterher sauber ausgeschliffen worden, sondern obendrein noch auf Glanz poliert. Man muß daraus wohl schließen, daß intonierte Klangsteine schwerlich früher geschaffen worden sind, als der Gebrauch des rotierenden Schleifsteins bekannt war. Dies wäre ein weiterer Gesichtspunkt, der das Neolithikum für die Verfertigung früher Klangsteine auszuschließen scheint.

Unter all diesen Umständen müssen wir unsere Zweifel, daß es sich bei den Annamsteinen tatsächlich um ein frühes Musikinstrument handelt, mit Nachdruck bestehen lassen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß erneute und genaueste Vermessung der Steine und eine neue erfolgreiche Interpretation solcher Messungen diese Zweifel nicht beseitigen könnten. Schaeffner hat das Problem natürlich auch durchdacht, aber die Gründe, die ihn davon überzeugten, daß er eine Klangsteinserie vor sich habe, sind nicht stichhaltig genug; bis neue Meßresultate vorliegen, muß jedenfalls die ganze Frage als noch völlig offenstehend angesehen werden, mit einer zur Zeit noch stark überwiegenden Wahrscheinlichkeit einer negativen Entscheidung.

Die Frage der Datierung der Steine ist auch von Schaeffner noch offen gelassen und nur mit unbewiesenen Vermutungen kommentiert; Husmann hingegen nimmt ohne Begründung und ohne Untersuchung der von Schaeffner angebotenen Kommentare die Tatsache als gegeben an, daß wir es mit einem musikalischen Steinzeit-Fund zu tun haben. Wir sahen bereits, daß so gut wie nichts für diese Annahme spricht, aber sehr viele Gründe dagegen. Vom historischen Standpunkt wäre dazu noch folgendes zu sagen:

Das Auftauchen von Lithophonen chinesischen Ursprunges oder chinesischer Tradition (es gibt keinen anderen Ursprung, keine andere Tradition für sehr frühe Klangsteine als China!) im Vietnamgebiet kann unmöglich früher angenommen werden als die ersten bekannten Daten politischer oder kultureller Einflußnahme von China aus nach Annam. Das früheste Ereignis in diesem Zusammenhang wäre die Unterwerfung der südlichen Yüeh-Stämme an der Tonking-Küste durch die Armeen des Kaisers Wu-Ti der Westlichen Han-Dynastie um 110 v. Chr. Da man schwerlich glauben kann, daß den erobernden Heeren sogleich die chinesischen Musikgelehrten und Kunsthandwerker nachfolgten, um die esoterischen Errungenschaften der hochentwickelten chinesischen Musikkultur bei den unterworfenen barbarischen Völkern einzuführen, wäre also das erste vorchristliche Jahrhundert der denkbar früheste Zeitpunkt für eine Datierung der Annamsteine (falls diese wirklich Klangsteine wären). Dies aber trennt uns fast zwei Jahrtausende von der chinesischen Steinzeit! Dabei darf nicht vergessen werden, daß dieser Zeitpunkt nur die theoretische, rückwärtige Grenze für alle Datierungsversuche ist und daß die Steine möglicher- oder sogar wahrscheinlicherwise erheblich später nach Annam gekommen sein mögen.

Solange man nicht zumindest glaubhaft machen kann, daß in Annam eine der chinesischen Kultur überlegene und viel frühere Zivilisation schon vor der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. bestanden hat, welche Klangsteine unabhängig von

China und vor dem Eindringen chinesischer Traditionen hätte schaffen können, ist es unmöglich, an eine Datierung der Annamsteine als echte Lithophone vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung zu denken. Und wie wir oben bereits erläutert haben, ist bei einer so späten Datierung die Primitivität der Steine und ihre Unabhängigkeit von der hochentwickelten chinesischen Technik nicht zu erklären. Dies ist ein weiterer gewichtiger Grund für den Zweifel, daß wir es mit echten Lithophonen zu tun haben.

Das Stroboskop hat in den letzten Jahren schon eine Reihe von Meinungen, Theorien und Interpretationen der orientalischen und archäologischen Musikwissenschaft zu Fall gebracht, indem es frühere Messungen als falsch erwies und damit den Interpretationen den Boden entzog. Niemand kann den Forscher kritisieren, der durch Begrenzungen und Fehlerquellen der ihm zur Verfügung stehenden Geräte zu irrtümlichen Ergebnissen gelangt. Sobald aber verfeinerte Methoden und Werkzeuge erreichbar werden, muß die Forschung rücksichtslos die früheren Irrtümer eliminieren, auch wenn dadurch gewissenhafte und verantwortungsvolle Gelehrtenarbeit scheinbar entwertet wird. Wir glauben keineswegs, daß irgendeine wissenschaftliche Bemühung durch neue Ergebnisse wertlos werden kann. Hingegen sind wir überzeugt, daß in der Musikarchäologie und orientalischen Musikforschung viele bisherige Ergebnisse überprüft und revidiert werden müssen, die auf unzulänglich gewordenen Methoden und Werkzeugen begründet waren. Man darf mit Spannung einer neuen und genauen Untersuchung der Annamsteine entgegensehen, da möglicherweise äußerst wichtiges Material zu vielen Fragen der politischen und Kulturgeschichte des Fernen Ostens daraus gewonnen werden könnte. Stellen sich die Annamsteine dann als echte Phonolithen heraus, so haben wir einen neuen wichtigen Beitrag für die Erforschung der frühen, ostasiatischen Tonsysteme erhalten, mit all den möglichen Rückschlüssen auf die Migration früher Musikkenntnisse innerhalb des nahen und fernen Orients. Können die Steine nur als außer-musikalische kultische Gegenstände identifiziert werden, so erhalten wir einen weiteren wichtigen Beitrag zur Erkenntnis kultischer Steingeräte in Südostasien. Beide Klärungen dürfen uns willkommen sein, auch wenn der Musikwissenschaftler dabei eine kleine Enttäuschung erleben muß.

*

Kurz vor der Drucklegung der vorstehenden Ausführungen kann ich noch folgende Ergänzung anfügen:

Die in Peking erscheinende populärwissenschaftliche Propagandaschrift „China Reconstructs“ bringt in Heft 4, Juli/August 1952, einen Aufsatz von Hsia Nai: „New Archaeological Discoveries“. In dem Artikel befindet sich die Abbildung eines kürzlich, vermutlich 1951 oder 1952, bei neuen Ausgrabungen in Anyang gefundenen Klangsteines, der nach dem Fundort und dem Stil der Ornamentierung zweifelsfrei der Zeit der Dynastie Shang (Periode II) zugewiesen werden muß. Die Königsgräber von Anyang sind in der Zeit entstanden, da die Shang-Fürsten in Anyang wohnten, d. h. zwischen 1366 und 1122 v. Chr. Somit ist es zweifelsfrei möglich, den Stein zwischen 1400 und 1200 v. Chr. zu datieren.

Die überlegene Bearbeitung des Steines und die großartige Ornamentierung mit dem traditionell-stilisierten Tiger geben neue wichtige Aufschlüsse über den Stand der Musikkultur im vorgeschichtlichen China der Periode Shang II (auch Yin II genannt).

Wie ersichtlich, waren die damaligen Steinmetzen bereits in der Lage, Form und Ornamentierung des Steines zu wahren und dennoch die erwünschte Tonhöhe zu erzielen oder einzuhalten.

Eine weitere Bedeutung des Fundes liegt in dem Umstand, daß hiermit der erheblich primitivere archaische Stein, der in meinem Artikel abgebildet ist, einer noch früheren Zeit zugewiesen werden kann, d. h. also der Epoche Shang I, zwischen 1766 und 1400 v. Chr. Ich möchte vermuten, daß der ältere Stein etwa um 1600 v. Chr. entstanden sein mag. Dies revidiert nicht unerheblich die bisherigen Vermutungen über den Beginn der chinesischen Musikkultur und verlegt damit die Nachweisbarkeit intonierter Lithophone in China bis zurück in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends. Man darf ohne Übertreibung den neuen Fund und die Rückschlüsse, die er auf die Datierung des älteren Steines erlaubt, als sensationell bezeichnen.

Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Die sechs Modi, die nach üblicher Zählung die Schematik der mittelalterlichen Liedrhythmik (genauer: der Rhythmik der Notre Dame-Epoche)¹ bilden, sind in sich außerordentlich ungleichwertig und entstammen auch historisch ganz verschiedenen Zeiten. Der 6. Modus (das Fortschreiten in Ketten von lauter Vierteln) tritt (meiner Meinung nach) erst am Ende der Notre Dame-Zeit als reiner Modus auf und hat eine neben den anderen Modi gleichberechtigte Existenz erst in der mensuralen Epoche der *ars antiqua*. Von den für die Notre Dame-Epoche übrigbleibenden ersten fünf Modi sind die vier ersten wirkliche rhythmische Schemata, die sich aus verschiedenen langen Notenwerten zusammensetzen, während der 5., aus lauter langen Werten, einen gleichmäßigen Charakter besitzt². Er tritt in den Klauseln der Organa und in den Motetten, ebenso auch in den lateinischen Liedern und im französischen Liedrepertoire in einem zweiteilig gegliederten Rhythmus auf, entweder in Form von kurzen prägnanten Motiven, wie in den Organa und Motetten, oder in echten Versfüßen, vor allem Siebensilblern, auftaktigen Achtsilblern usw., wie im Lied³. Werden wir hier auch sicher keine akzentuierende Betonung im modernen Sinn annehmen, so zeigt doch die symmetrische Aufbautechnik dieser Kompositionen, daß sie mit metrischen Schwerpunkten, Hebungen und Senkungen rechnet. Verlassen wir nun die Notre Dame-Zeit und wenden uns der ihr vorangehenden Epoche zu, die in der mehrstimmigen Kunst durch Namen wie St. Martial in Limoges und St. Jakob in Compo-

¹ Darüber vgl. man meine drei vorhergehenden Studien: Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes, AfMW 9, 1952, S. 3 ff., Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges, Die Musikforschung 5, 1952, S. 110 ff., und Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit, Acta mus. 4, 1952, H. 3/4.

² Diese allgemeineren Fragen sollen in einer zusammenfassenden Veröffentlichung, Das System der modalen Rhythmik, wahrscheinlich im AfMW 10, 1953, H. 2, behandelt werden.

³ Als Beispiel sei für das Lateinische auf AfMW 9, S. 26, für das Provenzalische auf das 2. Stück „A l'entree del tens clar“ des Aufsatzes in den Acta mus. hingewiesen. Die Bedeutung des 5. Modus für die mittelalterliche Rhythmik hat als erster wohl J. Beck erkannt. Auch wenn seine binäre Unterteilung ein nicht verifizierbares Postulat blieb, ist das Prinzip doch völlig richtig erkannt und entsprechend herausgestellt.

stella gekennzeichnet ist, im Lied einerseits durch die lateinischen Sequenzen und Tropen, andererseits durch den klassischen Troubadourgesang (etwa Bernart von Ventadorn) dargestellt wird, so werden alle diese Vorstellungen fragwürdig. Gewiß, der Liedgesang könnte durchaus auch hier modales Gepräge tragen — Fr. Ludwig, Fr. Gennrich, P. Aubry u. a. haben die Troubadourlieder dieser Zeit bedenkenlos in modale Schemata gezwängt⁴ und Fr. Ludwig überträgt sogar die syllabischen Partien der mehrstimmigen Werke im 1. Modus⁵ —, aber an dieser Stelle will ich wie in dieser ganzen Aufsatzreihe kartesisch alles in Zweifel ziehen (infolgedessen auch diese geläufigen Vorstellungen) und nur untersuchen, was sich an wirklich Greifbarem beweisen läßt. Das war in der Notre Dame-Zeit auf den drei Gebieten des lateinischen, nordfranzösischen und provenzalischen Liedes noch sehr viel, nämlich das intakte System der fünf ersten Modi. Hier aber ist prinzipiell zu fragen, ob die modale Rhythmik überhaupt noch Geltung besitzt⁶. Die um 100 bis 150 Jahre später liegenden mensuralen Versuche von Handschriften wie etwa Paris Bibl. nat. f. fr. 22543 haben hier nicht mehr die geringste Beweiskraft⁷, — mußten wir den Wert der mensuralen Umschriften doch schon für die Erkenntnis der modalen Rhythmik teilweise einschränken. So können wir diesmal nur mit stilkritischen Prinzipien arbeiten.

1. Die älteren Troubadours

Als erstes Beispiel soll ein Lied Marcabrus, des bedeutenden Troubadours in der 1. Hälfte des 12. Jhdts., behandelt werden.

844, f 203 v.

Bel m'es quan sunt li fruit ma - dur que ra - ver - dis - sent li ga um
 et l'au - zel per lou tens ob - scur bais-sent de lor veis lou re - fren
 tan re - dou - ten la te - ne - bror et mous co ra - ges s'e - nan - ce
 et chant per ioi de fine a - mor ou nais ma bone e - spe - ran - ce

⁴ In seinem Beitrag Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jhdts. in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924 (ich zitiere nach der 1. Aufl.), S. 158/159. Ich habe nur ein Troubadourlied gefunden, in dem die Ligaturen vorwiegend auf schwerem Taktteil stehen, was in der modalen Zeit auf 1. Modus deutet: Bernarts Nr. 25, *Lancan vei la folha* — ausgerechnet dies aus dem Rahmen fallende Lied hat Fr. Ludwig S. 159 im 1. Modus veröffentlicht. Aber die Ligaturen sind in der Handschriftenüberlieferung dieser älteren Lieder zum Teil sehr freizügig, so daß ich es ablehnen möchte, aus der Ligaturenstellung dieser Handschriften Schlüsse auf irgendwelche modalen Dinge zu ziehen. Es erscheint mir sogar möglich, daß eine für den 1. Modus typische Ligaturenstellung, wie sie in diesem Lied vorliegt, sich erst in modaler Zeit als Folge des „Zersingens“ ergeben hat.

⁵ Ebd., S. 149.

⁶ Diese Frage ist schon oft gestellt worden — sie ist eigentlich in jeder Musikgeschichte akut. In besonders besonnener Weise hat sich darüber J. Handschin, *Die Modaltheorie* und C. Appels Ausgabe der Gesänge *Bernarts von Ventadorn, Medium aevum* 4, 1935, S. 69 ff., Gedanken gemacht. Nachträge dazu *Acta Mus.* 20, 1948, S. 62 ff. Ausführlicheres dazu in dem Anm. 2 zitierten Aufsatz.

⁷ Sehr schön sagt C. Appel (*Die Singweisen*, S. 3): „Auf alle Fälle aber ist die Notierung in R nur beweisend für die Auffassung, die der Schreiber dieser Noten, nicht aber für die, welche der Verfasser der Melodie von ihrer Rhythmik gehabt hat.“

Dies Gedicht⁸ besteht aus lauter Achtsilblern. Aber während die Zeilen 1 bis 5 und 7 männlich enden, beginnen die Zeilen 6 und 8 auftaktig und enden weiblich. Das heißt aber: In den Zeilen 6 und 8 sind die Silben 1, 2, 3 usw. jeweils entgegengesetzt betont wie die entsprechenden Silben der übrigen Verse, — betonten Silben der Zeilen 6 und 8 entsprechen unbetonte Silben der übrigen Zeilen und umgekehrt. Nun bemerkt man aber, daß die Zeilen 3 und 4 melodisch gleich sind den Zeilen 7 und 8. Zeile 8 zeigt leichte Varianten gegenüber Zeile 4: eine reichere Auszierung ist hier am Schluß des Stückes eingetreten. Aber die melodische Identität auch dieser beiden Zeilen scheint mir zweifellos, — insbesondere bei der Gleichheit der vorangehenden Zeilen 3 bzw. 7. Für die Rhythmik der Zeilen 3 = 7 ist diese Tatsache belanglos, für die Zeilen 4 = 8 dagegen folgt sofort ein bedeutungsvolles Ergebnis: Die Zeile 4 ist ein männlicher Achtsilbler, die Zeile 8 dagegen ein weiblicher, es wird dieselbe Melodie aber für beide Verse benutzt. Das ist nur möglich, wenn a) der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Versschluß keine Rolle spielt, d. h. wenn die Silben lediglich gezählt werden, und wenn b) die Melodie ebenfalls keine akzentuierende Takteinteilung o. ä. besitzt, die wieder eine Betonung in die Verse hineinbringen würde. Eine solche wäre aber die modale Schematik. So kommen wir zu dem Ergebnis, daß die modale Rhythmik auf dieses Lied nicht anwendbar ist, seine poetische Technik aber die des reinen Silbenzählens ist.

Einige Erläuterungen werden hierzu angebracht sein. Die modale Rhythmik „ordnet“⁹ die Silben eines Verses innerhalb des Verses. Jede Silbe hat eine genau definierte Stellung bzw. Funktion innerhalb des Verses. Entscheidend für den Gesamtcharakter des Verses ist dabei der Versausgang, — männlich oder weiblich. Wollte man das vorliegende Stück z. B. im 1. Modus übertragen, so würden seine 4. bzw. 8. Zeile lauten:

Z. 4
bais - sent de lor veis lou re - fren

Z. 8
ou nous ma bone e - spe - ran - ce

Denn da das modale System ein ordnendes ist, müssen die entsprechenden Gliederungen eines Modus auf den Vers sinngemäß bezogen werden, — mit anderen Worten: die Takteinteilung der Musik hat sich nach der Betonungsstelle des Versendes zu richten. Daß dieselbe Melodie aber zweimal verschieden zu rhythmisieren sei, ist bei dem engen Zusammenhang, der in der modalen Zeit zwischen Text und Melodie besteht, ausgeschlossen. Gewiß ist dies ein nicht zu beweisendes Prinzip. Aber es abzulehnen, hieße die modale Rhythmik im Kern ihres Wesens treffen. Es würde weiter die praktische Konsequenz haben, daß jede Melodie nach jedem beliebigen Schema rhythmisiert werden könnte. Überdies besitzen wir aus modaler Zeit genügend Bei-

⁸ Überliefert in der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 844, f. 203v. Faksimileausgabe dieser Handschrift und Einleitungsband: J. Beck, *Corpus cantilenarum medii aevi I*, Nr. 2, Bd. 1 und 2, *Le manuscrit du Roi*, London 1938; dazu H. Spanke, *Le Chansonnier du Roi*, Rom. Forsch. 57, 1943, S. 43 ff. Ich bezeichne mit „f.“ die Zählung der Handschrift, mit „S.“ die neuen Foliennzahlen der Beckschen Ausgabe.

⁹ Sie bezeichnet ihre Figuren sogar als „ordines“

spiele, in denen dieselbe Melodie für männliche und weibliche Verse benutzt wird. Hier wird aber ganz anders verfahren: Die Betonungsordnung der Melodie ist in beiden Versen stets genau dieselbe, aber die Differenzierung am Zeilenende wird dadurch erreicht, daß die eine — in diesem Fall melismatische — Silbe des männlichen Schlusses beim weiblichen Schluß in zwei Teile zerspalten wird. Es sei dafür ein Beispiel aus einem Trouvèrelied (Rayn. 1097) gegeben, dessen 6. Zeile, ein weiblicher Elfsilbler, in der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 846¹⁰ mit der 11. Zeile, einem männlichen Zehnsilbler, übereinstimmt¹¹.

Z.6
li quelz trait pis se dex vos be - ne - y - e

Z.11
et si pre - nez l'un des dous main - te - nant

So verbieten sich zunächst alle Modi, die aus ungleichen Notenwerten zusammengesetzt sind. Aber dann bliebe noch der 5. Modus übrig. In ihm nehmen die beiden fraglichen Zeilen des Marcabruschen Liedes folgende Form an:

Z.4
baus - sent de lor veis lou re - fren

Z.8
Ou nais ma bone e - spe - ran - ce

Gewiß haben wir nun dieselben Notenwerte in beiden Zeilen, aber trotzdem ist die Forderung der Identität nicht erfüllt: Ein auftaktiger, weiblicher 5. Modus ist in seinem Aufbau eben gerade das Gegenteil eines volltaktig beginnenden, weiblichen 5. Modus, — ganz ähnlich, wie es auch das moderne Notenbild andeutet. So bleibt nur übrig, auf Taktstriche ganz zu verzichten, um so den amorphen Bau der Zeilen richtig wiederzugeben. Die Musikwissenschaft aber kann der Romanistik nunmehr eine ganz wesentliche Hilfe geben: Silbenzählendes Prinzip und modal ordnendes Prinzip lassen sich jetzt klar erkennen und sogar zeitlich festlegen¹².

Zwei weitere Beispiele stammen von Bernart von Ventadorn¹³ selbst. Sein Lied *Ara no vei luzir solelh* (Nr. 7) hat in der Strophe erst drei Achtsilbler mit männlichem Schluß, sodann drei weibliche, die dieselben Reimworte — entsprechend verändert,

¹⁰ Faksimileausgabe und Übertragung von J. Beck, *Corpus cantilenarum medii aevi I, 1 und 2, Le Chansonnier Cangé, Paris—Philadelphia, 1927*.

¹¹ Ein weiteres Beispiel, aus der Sequenz *Veritas*, bespreche ich in den *Acta*, a. a. O., bei Behandlung des männlichen Fünfsilblers.

¹² Die Gedichte der neuen, modalen Rhythmik sind besonders gekennzeichnet durch sofortige Verwendung des 3. Modus für den Zehnsilbler. Diese Dichtungen setzen — wie ich 1941 in meiner Leipziger Probevorlesung ausgeführt habe — etwa um 1180 ein, wie sich besonders gut an den datierten Liedern Bertrands de Born sehen läßt. Ihm zur Seite steht eine ganze Gruppe provenzalischer Dichter. Dies ist der Grund, weshalb ich den Beginn der Notre Dame-Epoche mit 1180 ansetze.

¹³ Ausgabe von C. Appel, Halle 1915; eine Auswahl von C. Appel in der Sammlung rom. Übungstexte Nr. 7, Halle 1926; sämtliche Melodien in C. Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Beih. zur Z. f. rom. Phil., H. 81, Halle 1934; alle mit Faksimiletafeln; dazu den Anm. 6 zitierten Aufsatz von J. Handschin sowie Fr. Gennrich, *Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvèrewesen*, Z. f. rom. Phil. 57, 1937, S. 31 ff.

solelh, solelha, usw. — zeigen, darauf noch einen männlichen und einen weiblichen Achtsilbler (Reim *sordei, sordeya*). Hier ist Vers 3 gleich Vers 6. Sehr schön ist auch die Gleichheit in seinem Lied *Lancan folhon bosc e jarric* (Nr. 24), wo der weibliche Vers 2 mit dem männlichen Vers 6 melodisch übereinstimmt, — abgesehen von der Modulation in der Kadenz. So möge dies Beispiel noch hier stehen.

844, f. 202 v.

8 Lan - que fueille et bosc ja - ur - rist que flor s'e-span et ver - du - re
 8 per ver-giers et per praz et l'au-zel qui s'e-stai te - vic
 8 sunt gai per me lou fueil-las al - tre-si chant et m'es - bau - de
 8 et vif de ioi et ra-ver-de et fueill se-gont ma na - tu - re

Endlich teile ich noch ein sehr hübsches Beispiel von Reimbaut von Aurenga mit, in dem sogar drei Zeilen übereinstimmen. Die beiden — unter sich bis auf leichte Variation gleichen — Zeilen 3 und 7 sind männliche Achtsilbler und stimmen mit Vers 6, einem weiblichen Achtsilbler, überein, — lediglich wieder die Schlüsse kadenzieren verschieden.

20050, f. 88 v.

8 Por a sa - ber mi ven et cres que chan-tar sai et eu m'en dic
 8 mal e - ste - ra se non pa - res et faz que fols que non m'en gic
 8 car gan con dist a la lan - que ceu que ben en poins non ten que
 8 non poc a - ver sor - de - ior tec con dir ce que non con-ven - gue

Neben diesen Stellen weitgehender melodischer Übereinstimmung entgegengesetzt betonter Verse gibt es auch Fälle, in denen nur die Schlüsse — zumeist Melismen — übereinstimmen. Es versteht sich, daß auch diese Stellen, die gerade das Entscheidende, nämlich den Versschluß, betreffen, ebenso beweisend sind wie die Übereinstimmungen ganzer Verse. Ich nenne Bernart 19, Bernart 42 und Richart von Berbezills Lied *Atressi cum lo leos*.

Aus allen diesen Stellen geht aber nur hervor, daß die modale Rhythmik nicht auf die älteren Troubadourenlieder anwendbar ist, noch nicht aber, wie deren Rhythmik nun aussieht. Denn dafür bleiben nun noch zwei verschiedene Möglichkeiten offen:

einmal die hier gewählte Art, jeder Silbe die gleiche Länge zu geben, andererseits aber die andere, im gregorianischen Choral gebräuchliche, jeder Note die gleiche Länge zu verleihen. Historisch ist auch beides gleich gut möglich. Aber die erste Methode schafft einen besseren Übergang zur modalen Rhythmik, — diese müßte sonst alle fünf Modi mit einem Schlag gebracht haben, während nunmehr wenigstens für den 5. Modus ein Vorläufer da ist. Es ist weiter so möglich, eine gewisse Parallele zur mehrstimmigen Musik zu finden. Der zweistimmige Liber organi Leonins, der zeitlich vielleicht etwa mit Bernart von Ventadorn zusammenfallen dürfte, kennt im Tenor auch schon Ketten von anscheinend nicht geordneten, sondern beliebig aufeinander folgenden Longae, — die von Ludwig so genannten Simplizesgruppen. Dies wäre dann dieselbe Rhythmik, die den gleichzeitigen Troubadourmelodien zugrunde liegt: in der Oberstimme treten dann die Melismen auf, und ein Troubadourlied wäre etwa der Oberstimme einer solchen Simplizesgruppe zu vergleichen, — mit Textierung der den Longae entsprechenden Melismen. So wie man für Leonins Diskantpartien mit Recht schon modale Rhythmik annimmt (freilich wird man hier nur 1. Modus verwenden), so habe ich in den obigen Beispielen für jede Silbe Dreizeitigkeit angenommen und entsprechend dem 1. Modus aufgelöst. Es läge hier also ein primitiveres Stadium modaler Rhythmik vor, das schon die Dreizeitigkeit der Longae, aber noch nicht das Ordnungsprinzip, wenigstens nicht der höheren Ordnungen, entwickelt hätte. Doch das sind vorläufig alles nur Plausibilitätsbetrachtungen¹⁴.

Die vorigen Erfahrungen lassen noch einige Verallgemeinerungen zu, die für sich allein nicht überzeugend wären, nun aber plausibel erscheinen. Die Tatsache der Melodiegleichheit für männliche und weibliche Achtsilbler beweist den gleichen Vortrag dieser in einer akzentuierenden Rhythmik so verschiedenen Versarten. Wenn wir damit nun zu Gedichten gelangen, die rein silbenzählend aufgebaut sind, so liegt die Vermutung nahe, daß auch in den weiteren Fällen, in denen zwar keine melodiegleichen Verse vorhanden sind, aber männliche und weibliche Achtsilbler nebeneinander im Aufbau einer Strophe benutzt werden, derselbe Schluß zu ziehen ist. Und das ist nun bereits eine ganz stattliche Reihe von Gedichten! Von den 45 erhaltenen Liedern Bernarts von Ventadorn etwa sind es ein Viertel aller: Die Nrn. 2, 7, 17, 19, 21 und 26 (auf die Melodiegleichheit in Nr. 7 wurde schon oben hingewiesen) benutzen nur männliche und weibliche Achtsilbler, die Nrn. 24, 27 und 29 (Nr. 24 besitzt ebenfalls Melodiegleichheit, vgl. oben) kombinieren Siebensilbler, männliche und weibliche Achtsilbler, und Nr. 1 endlich verbindet mit vier männlichen Achtsilblern und zwei weiblichen Achtsilblern zwei Zehnsilbler.

Zu der Kombination von männlichen und weiblichen Achtsilblern aber tritt noch ein weiterer Vers, der für sich allein bereits einer modalen Interpretation widerstrebt: der weibliche Neunsilbler. In den Gedichten Bernarts etwa kommt er in den Nrn. 13 und 22 vor. Er wird auch hundert Jahre später ohne den Auftakt als gedehnter Achtsilbler in mensuralen Troubadour- und Trouvèreliedern benutzt. Bei der eintaktigen Gliederung dieser Lieder füllt dieser Vers zwanglos fünf Takte. So beginnt etwa ein

¹⁴ Angemerkt sei, daß man auch — etwas komplizierter — die Annahme dreier Entwicklungsstadien erwägen könnte: eines silbenzählenden (Marcabru, Jaufré Rudel), eines bereits syllabischen 1. Modus verwendenden (Bernart, Leonin) und endlich das der vollen fünf Modi (gekennzeichnet durch Einführung des 3. Modus um 1180).

französisches Lied der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 844 mit folgenden Versen¹⁵:



Diese Übertragung würde der auch heute noch weithin üblichen Auffassung von der Rhythmik der Notre Dame-Epoche als einer überwiegend doppeltaktigen, nach Bedarf aber ein- bzw. dreitaktigen nicht widersprechen. Aber ich glaube, daß die Eintaktigkeit (immer Takt als Longa verstanden) erst eine Neuerung der ars antiqua ist. Man kann meinen drei die Notre Dame-Epoche behandelnden Aufsätzen entnehmen, daß da, wo wir entweder strenge Beweise vor uns haben oder doch auf stilistischer Basis zu sehr wahrscheinlichen Resultaten gelangen, stets nur Versmaße herauskommen, die sich doppeltaktig gliedern. Das Urbild ist hier einesteils der männliche Siebensilbler (mit Auftakt als männlicher Achtsilbler), der zwei Doppeltakte des 1. oder 2. Modus ausfüllt, andererseits der männliche Zehnsilbler (bzw. weibliche Elfsilbler), der vier Doppeltakte des 3. Modus umfaßt. Alle Verse mit weniger Silben führen sich durch Dehnungen auf diese zurück, vor allem auf den Siebensilbler, — der Zehnsilbler ist in sich viel starrer und neigt wenig zu Zusammenziehungen. Daraus ergibt sich, daß der weibliche Neunsilbler auf keine normale modale Formel zurückgeführt werden kann. Er ist also von vornherein betont unmodal. Um so unmöglicher erscheint es mir, seine oben belegte mensurale Lesung etwa gar auf die noch ältere, der Notre Dame-Epoche vorangehende Zeit des älteren Troubadourgesanges zu übertragen. So ist auch der Neunsilbler dieser älteren Zeit ein Vers, der — ebenso wie die beiden Achtsilbler — gegen eine modale Lesung spricht.

Auch der Zehnsilbler dieser Epoche hat nichts mit dem im 3. Modus rhythmisierten Zehnsilbler der Notre Dame-Zeit zu tun. Das läßt schon die Tatsache vermuten, daß er häufig mit dem männlichen Achtsilbler zusammengestellt wird. Beide Verse passen in modaler Rhythmik aber ganz und gar nicht zusammen. Aber auch ein fünftaktig mensural gelesener Zehnsilbler (nach Analogie des auftaktigen Achtsilblers) kommt nicht in Frage: Das beweist das Lied *S'om pogues* des Gaucelm Faidit, das die Melodie eines Achtsilblers in einen Zehnsilbler hineinnimmt, aber so, daß sich nach modaler Betonungsart entgegengesetzte Gliederungen ergäben. Ich teile die beiden Zeilen des Liedes, die vierte und die Schlußzeile, hier mit.

¹⁵ Weitere Beispiele dieses spätmensuralen Troubadourstils bei H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIV*, Barcelona 1935, S. 353 ff. Wirkliche Neunsilbler habe ich nur zwei in meinem Material gefunden: 844 S. 209, „Ki de bons“, hat in den Stollen weibliche Neun- und Achtsilbler, die im Longarhythmus (!) geschrieben sind, während der Abgesang (ebenfalls mit u. a. weiblichen Achtsilblern) im 1. Modus verläuft. Doch lege ich auf dieses Beispiel keinen Wert, da die Stollen vermutlich nach dem Abgesang zu korrigieren sind. 844, S. 209v., „Mais tele est“, besitzt weibliche Neunsilbler im 4. Modus, die hier als Vergleich nicht herangezogen werden können.

Zum Schluß ist noch eine allgemeine Feststellung möglich über das Ende der Verse. Es findet sich auch in dieser älteren Epoche des Troubadourgesanges schon die — oben berührte — Sitte, männliche und weibliche Verse mit um 1 differierender Silbenzahl auf dieselbe Melodie zu bringen. Dabei wird der um eine Silbe längere weibliche Schluß durch Zerspaltung des männlichen Schlusses gewonnen. Das ist nur dadurch möglich, daß der männliche Schluß eine entsprechende Dehnung erfährt. Da wir es hier aber nicht mehr mit einer taktmäßigen Gliederung zu tun haben, kommt man mehr und mehr zu dem Eindruck, daß gegen den Schluß des Verses, d. h. auf der letzten betonten Silbe, eine Dehnung einsetzt. Das würde man modern durch eine Fermate ausdrücken können. Das hat aber noch die weitere Folge, daß anscheinend jeder einzelne Vers als ein in sich abgeschlossenes Ganzes betrachtet wird. Das mögen zwei Beispiele wieder aus Bernarts Liedern verdeutlichen. Es handelt sich beidemal um männliche Siebensilbler und weibliche Achtsilbler. Das erste Beispiel bringt Vers 4 und 8 von Nr. 8, das zweite Vers 4 und 8 von Nr. 16.

Z.4
do - na sí'm pes - ses de vos
Z.8
en la mí - a for - fay - tu - ra

Z.4
ni mes - sa - ges no m'en ven
Z.8
pos no m'a ven a - ven tu - ra

2. Die Trouvères

Verfolgen wir die für die älteren Troubadours herangezogenen Gesichtspunkte bei den Trouvères, so ist in bezug auf die männlichen und weiblichen Achtsilbler sogleich festzustellen, daß einer doppeltaktigen Rhythmik die Aufeinanderfolge eines weiblichen und eines männlichen Achtsilblers unmöglich ist; denn der weibliche Achtsilbler füllt zwei volle Doppeltakte, während der männliche Achtsilbler mit einem Auftakt beginnt, für den kein Platz mehr freibleibt. Untersucht man daraufhin etwa den leicht zugänglichen Chansonnier Paris Bibl. nat. f. fr. 846¹⁰, so besitzen von den 351 Stücken dieser Handschrift nur drei diese Eigentümlichkeit, die Nrn. 96, 177 und 260. Nr. 260 aber ist, wie H. Spanke bereits bemerkt hat, nichts anderes als ein Kontrafaktum zu Bernart von Ventadorns oben behandelte Nr. 7. Nr. 177 zeigt ebenfalls die Besonderheit übereinstimmender männlicher und weiblicher Achtsilbler, — der weibliche Vers 6 ist gleich dem männlichen Vers 7. Nr. 96 zeigt fortwährenden Wechsel männlicher und weiblicher Achtsilbler, — freilich ohne melodische Übereinstimmungen.

Weiter begegnen auch Gedichte mit unmodalen Neunsilblern. Aus männlichen Achtsilblern und den weiblichen Neunsilblern sind aufgebaut die Lieder Nr. 19, 132, 165 und 228, ähnlich mit Hinzuziehung von Zehnsilblern die Nrn. 233 und 308. Es ist

merkwürdig, daß dabei z. T. melodische Beziehungen zwischen den verschiedenen Liedern bestehen. So ist der Schlußvers von Nr. 19 gleich dem Vers 2 = 4 von Nr. 308. Die Anfangszeile von Nr. 132 ist verwandt mit Zeile-6 = 7 von Nr. 177 und Zeile 7 von Nr. 132 ähnelt Zeile 1 = 3 von Nr. 177. Beziehungen zwischen Nr. 132 und Nr. 228 sind nicht so deutlich. So möchte ich die Vermutung äußern, daß die beiden Liedgruppen zumindest nach provenzalischem Muster oder nach provenzalischen Anregungen gestaltet sind, wobei einige mir (wie es bei der Nr. 260 ja tatsächlich der Fall ist) sogar direkter provenzalischer Kontrafaktur verdächtig erscheinen.

Von diesen neun Liedern abgesehen ergeben sich aber keine weiteren sicheren Anzeichen für silbenzählende Verse in den Liedern dieser Trouvèrehandschrift. Im Gegensatz zu dem ganz anderen Verhalten der Troubadourlieder ist das ein klares Ergebnis: Das ältere Prinzip des Silbenzählens tritt im Trouvèregesang nur noch in einer kleinen Minderzahl von Liedern auf. Selbstverständlich wird ihre Anzahl größer sein als die kleine Zahl der eben herausgearbeiteten Fälle, aber kaum so, daß sie gegenüber der Zahl der normalen modalen Gedichte ins Gewicht fällt.

Angemerkt sei, daß sich ein ähnliches Bild auch für den Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit ergibt.

3. Die mittellateinischen Lieder

In den Konduktus der Notre Dame-Zeit gibt es sichere Hinweise auf reines Silbenzählen gewiß nur recht wenig. Ein Beispiel einwandfreier melodischer Identität männlicher und weiblicher Achtsilbler ist mir überhaupt nicht begegnet. Lediglich einen Fall verhältnismäßiger Ähnlichkeit kann ich vorweisen. Es handelt sich um den Konduktus *Ave presul gloriose*¹⁶, in den großen Notre Dame-Handschriften nur in F f. 241 v. überliefert. Hier werden männliche und weibliche Achtsilbler anscheinend stilistisch gleich behandelt und sowohl männliche (bei *aculeum* und im dritt- und viertletzten Takt) wie weibliche Schlüsse (vor *germane* und vor *a-[ve]*) mit derselben melodischen Figur (ecd bzw. agfg bzw. ag in den drei Stimmen) versehen. Derartige und ähnliche Dinge kommen auch sonst in den Konduktus vor. Aber ein Konduktus ist eine komplizierte mehrstimmige Komposition, und so sind diese Verhältnisse hier nur in größerem Zusammenhang betrachtbar. Es ergibt sich also, daß sich in den syllabischen Partien der Konduktus entscheidende Argumente für silbenzählende Behandlung nicht beibringen lassen. Dieses ältere rhythmische System tritt offenbar mit dem Aufkommen der modalen Rhythmik überall sehr schnell zurück.

4. Der mittelhochdeutsche Minnesang

Auf diesem Gebiet ist noch alles problematisch. Zwar hat Fr. Gennrich in einer sehr schönen Arbeit¹⁷ die Melodien zu den mittelhochdeutschen Kontrafakta zu französischen Stücken verglichen und daraus die Anwendung der entsprechenden Modi auch auf die deutschen Lieder verlangt. Aber die Germanistik hat sich diesen Ver-

¹⁶ Die Überlieferung bei E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus, Kölner Beiträge zur Musikforschung 2, Regensburg 1939, S. 102.

¹⁷ Fr. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, ZfMW 7, 1924, S. 65 ff.

suchen gegenüber eigentlich immer ablehnend verhalten¹⁸. Das müßte doch wohl zu denken geben, — das persönliche Verhältnis, das unsere Germanisten zu ihren mhd. Texten haben, schützt sie vor modernen Modeströmungen und dürfte auch für die Musikwissenschaft zwar gewiß nicht entscheidend sein, aber doch auch nicht von ihr so übergangen werden. Von dieser Seite her ist wohl auch die Opposition H. J. Mosers zu verstehen, der — sehr klug argumentierend — vermutete, daß die französischen Melodien beim Übergang ins Mhd. „umgesungen“ worden wären. Moduswechsel ist an sich bei manchen Stücken mittelalterlicher Musik, vor allem Klauseln, Motetten usw., belegt und diese Idee daher durchaus erwägenswert. In Verbindung mit meinen Vorstellungen von einer viel größeren Bedeutung des 5. Modus auch in der Liedkunst, als man sie bisher annahm¹⁹, wäre etwa eine Transformation eines 1. Modus in einen 5. Modus wohl denkbar gewesen, andererseits aber auch die Möglichkeit gegeben, daß bereits ein Teil der Originalmelodien im 5. Modus gestanden hätte. Aber das sind schließlich auch wieder nur Vermutungen. Ich kann aber wenigstens e i n Beispiel angeben, an dem sich sofort alles diskutieren läßt und das uns zum ersten Mal auch im Minnesang nun endlich festen Boden liefert. Es sind nämlich zwei der berühmtesten mittelalterlichen Melodien — wenn ich recht sehe, bis jetzt unbemerkt — identisch: Walthers von der Vogelweide Palästinalied ist nichts anderes als ein Kontrafaktum zu Jaufre Rudels *Lancan li jorn*. Ich gebe als Vergleich Walthers Lied und Jaufres Original in der Fassung der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 20050, f. 81 v.²⁰.

WALTHER Münster, Frgmt

Nu alr-erst leb(e) ich mür wer - de, sit myn sün - dic ouge er - sicht

JAUFRE 20050, f 81 v

Lan-qant lí ior sont lonc en mai m'est bel del chant d'au-ziaus de long

daz lie be lant und ouch die er - de dem man al der e - ren gicht

et qant me sui par tur de lai mem-bre moi d'une a - mor de long

nu ist ge-schen als ich ie bat ich byn ko - men an die stat

vans de ta-lant bruns et en - clin si que chant ne flors d'au-be-spin

¹⁸ Vgl. die vermittelnde Stellung der ganz ausgezeichneten Arbeit C. Bützlers, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Deutsche Arbeiten der Universität Köln 12, Jena 1940 (der die einseitige Entgegnung Fr. Gennrichs, Melodien Walther von der Vogelweides, ZfdA 79, 1942, S. 24 ff., in gar keiner Weise angemessen ist), und die vorsichtige Haltung J. A. Huismans, Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Studia litt. rheno-traiectina 1, Utrecht 1950.

¹⁹ Vor allem systematisch von der gegliederten Tenorrhythmik her beeindruckt, vgl. die Einl. meiner Ausgabe: Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa, PÄM 11, Leipzig 1940, S. XVI.

²⁰ Da ich diesen grundlegenden Fall mhd. Kontrafaktur in einer Einzelstudie ausführlich zu behandeln gedanke, sollen an dieser Stelle nur die notationstechnischen bezw. rhythmischen Konsequenzen kurz angedeutet

da got mens - lí - chen trat

non mi vant mais qu'i - vers ia - laiz

Die Übereinstimmung der beiden Melodien ist, innerhalb dessen, was man von den französischen Handschriften unter sich allein schon gewohnt ist, eine normale. Auffällig ist freilich, daß gerade die Kadenzierung an den Versenden verändert wird. Obwohl auch hierin in den französischen Handschriften dieses Stückes (wie auch sonst) keine Einigkeit herrscht, so liegt doch in der Vertauschung der c- und d-Schlüsse (beim ersten ist freilich das c leicht als eine weiterleitende Plika abwärts auffaßbar) anscheinend System. Doch muß man sich freilich vor Augen halten, daß das Münsterer Fragment, das Walthers Lied überliefert, recht spät ist und kaum bis in die Einzelheiten hinein als verbindlich angesehen werden kann. Sehr interessant ist weiter, wie die 1. und 3. Zeile zu einem Neunsilbler (!) verändert wurden²¹, die 2. und 4. dagegen zu einem Siebensilbler (in der oben behandelten Art). An dieser Stelle am wichtigsten aber ist das rhythmische Gesicht der beiden Melodien: Schon der Neunsilbler zeigt den nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter der deutschen Fassung. Für das Original Jaufre Rudels aber gilt dasselbe: Er gehört in unmittelbare Nachbarschaft Marcabrus und bildet mit diesem und Bernart die Dreiheit der großen Troubadours vor dem Aufkommen der modalen Rhythmik (vgl. oben). Eine modale Übertragung ist für beide Melodien also entschieden abzulehnen. Wie weitgehende Folgerungen man hieraus ziehen darf, ist fraglich: ob man die Anwendung der gesamten Modaltheorie auf den deutschen Minnesang auf Grund dieses einen Stückes ablehnen soll, läßt sich schwer sagen. Man hat ja am Anfang des mhd. Minnesangs französische Lieder nachgebildet — man denke etwa an die bekannten Imitationen des 3. Modus —, aber das geschah nur gerade am Anfang und es handelt sich nur um Versuche, die nicht weiter fortgesetzt wurden. Wenn aber Walther in modaler Zeit nicht auf die gleichzeitige französische Kunst eingeht, sondern auf einen alten Troubadour zurückgreift, so deutet das zumindest noch auf ein enges Verhältnis zu dieser Kunst, die man in Frankreich selbst damals bereits weitgehend zugunsten des neuen Stils aufgegeben hatte. Es erscheint mir darüber hinaus aber sehr wohl möglich, daß Deutschland in seinem Hauptkern allein den alten silbenzählenden Troubadourstil (natürlich mit den bekannten deutschen metrischen Spezialitäten, Auftakt, Silbenzerlegung, Silbenzusammenziehung usw.) weiter fortsetzt und nur von Fall zu Fall modale Experimente unternimmt, die keinen weiteren Einfluß auf die Gesamtentwicklung besitzen.

werden. Angemerkt sei aber schon hier, daß die Gedichte auch textliche Beziehungen zeigen: das Original spricht ebenfalls von Pilgerfahrt und fremden Landen, insbes. dem Sarazenenreich. Beide Lieder sind unzählige Male, auch mit ihren Melodien, gedruckt worden. Neuestens stehen beide bei Fr. Gennrich, Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, in K. G. Fellerers „Das Musikwerk“, S. 12 und 51.

²¹ Der Melodievergleich zeigt, daß tatsächlich der Neunsilbler richtig ist, so daß die verkürzte Fassung als Achtsilbler nicht einwandfrei zu sein scheint (vgl. auch die Ausgabe der Gedichte Walthers von C. v. Kraus, 10. Aufl., S. 18). Würde man den Achtsilbler wählen, so hätte man die Identität des weiblichen mhd. Achtsilblers mit dem männlichen provenzalischen Achtsilbler, also ebenfalls ein einwandfreies Zeichen für silbenzählenden Vers.

5. Späte französische Kontrafakta

Endlich läßt sich auch noch einiges aussagen über die Art, in der die Melodien im 13. Jahrhundert weiterüberliefert wurden. Dieser Diskussion will ich ein bekanntes, schon mehrfach besprochenes²², aber — wie ich glaube — noch nicht richtig gedeutetes Beispiel mehrfacher Kontrafaktur zugrunde legen: die Sequenz *Ave gloriosa*.

Ff. 447

I
A - ve glo - ri - o - sa vir - gi - num re - gi - na ví - tís ge - ne - ro - sa ví - te me - dí - cí - na cle - mó - tí - e re - sí - na
A - ve co - pi - o - sa gra - ti - e pís - cí - na car - nís ma - cu - lo - sa munda nos sen - tí - na munda tí - e cor - tí - na

II
Clá - ri - ta - te ra - dí - o - sa stel - la ma - tu - tí - na bre - ví - ta - te le - gís glo - sa per te lux dí - ví - na ír - ra dí - at doc - trí - na
Ve - nús - ta - te ver - nans ro - sa sí - ne cul - pe spi - na ca - rí - ta - te vís - ce - ro - sa au - rem huc ín - clí - na nos ser - ves a - ru - í - na

III
Ce - drus pu - dí - cí - ti - e cí - pres - sus pu - rí - ta - tís mír - ra pe - ní - ten - tí - e o - lí - va pí - e - ta - tís tu mír - tus le - ní - ta - tís
Vítis ha - bun - dan - tí - e tu pal - mes ho - ne - sta - tís pal - ma pa - tí - en - tí - e tu nar - dus ca - rí - ta - tís fors or - tus vo - lup - ta - tís

IV
Stí - la ro - rís o - dor flos ver - ne no - ví - ta - tís fors dul - co - rís vas de - co - rís templum trí - ní - ta - tís com - pa - ges u - ní - ta - tís
Stel - le de - cor pla - cans e - quor por - tus sa - lu - ta - rís du - cem se quor dul - cem pre - cor pa - rens ex - pers pa - rís ma - rí - a stel - la ma - rís

V
O ma - rí - a ma - ter pí - a sí - nus pe - ní - ten - tí - um de - bí - lí - um pre - sí - dí - um co - lup - na fur - mí - ta - tís a - lum - pa - sume - tí - ta - tís

VI
O be - níg - na lau - de dí - g - na ú - bi - lus le - tan - tí - um fle - bí - lí - um so - la - tí - um me - de - la - sa - ní - ta - tís tu - te - la lí - ber - ta - tís
Tu fe - de - rís o - ra - cu - lum ca - racte - rís sí - g - na cu - lum í - tí - ne - rís ve - hí - cu - lum tu lí - mes e - quí - ta - tís ad lí - men da - rí - ta - tís
Tu pa - pe - rís un - bra - cu - lum tu mí - se - rís la - tí - bu - lum tu sce - le - rís pí - a - cu - lum tu lu - men ve - rí - ta - tís tu lí - ma pra - ví - ta - tís

VII
Tú thro - nus sa - lo - mo - nís pra - e - la - ta ce - lí thro - nís
tu vel - tus ge - de - o - nís tu ru - bus ví - sí - o - nís

VIII
Tu tha - la - mus pu - do - rís tu bal - sa - mus o - do - rís
tu lí - ba - nus can - do - rís tu cli - ba - nus ar - do - rís

IX
Tu me - dí - um dí - sor - dí - um co - nu - bí - um a - mo - rís
hu - mí - lí - um re - fu - gí - um re - me dí - um lan - guo - rís

X
Con - sí - lí - um er - ran - tí - um au - xí - lí - um la - bo - rís
com - pen - dí - um cur - ren - tí - um sti - pen - dí - um ví - co - to - rís

XI
Mun - dí - tí - e tu spe - cu - lum tu glo - rí - e spec - ta - cu - lum per gra - ti - e mí - ra - cu - lum es ma - ter ge - ní - to - rís o - rí - go con - dí - to - rís

XII
A - ve ste - cí - o - sa nu - tí - lans au - ro - ra nu - bes plu - rí - o - sa ce - lí - tus ír - ro - ra cor a - rí - dum dul - co - ra
A - ve gra - ti - o - sa gra - ti - am ún - plo - ra pre - ce pre - tí - o - sa fí - lí - um ex - o - ra ad - e - sto mor - tí - us ho - ra.

²² Man vgl. J. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908, S. 76, 77 und 111; Fr. Ludwig, Repertorium, Halle 1910, S. 258 ff.; Fr. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle 1918, S. 14 ff., und Fr. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932, S. 138 f.

Dieses weitverbreitete Stück²³ zeigt ganz ausgesprochen alle Feinheiten des mittelalterlichen Sequenzenaufbaus. Die Gruppen I–VI enden alle mit denselben musikalischen Zeilen, ein in der Sequenz sehr beliebtes Mittel. Interessant ist die Gliederung der Sequenz im großen: Die Strophen I–IV gehören zusammen, dann sind je V/VI, VII/VIII und IX/X motivisch eng verbunden. Endlich greift XI auf VI und XII auf I zurück.

Von besonderem Interesse ist die Übereinstimmung der Gruppen I–IV. Sie bestehen aus zwei Viertakteln, die in der zweiten Hälfte in Halb- und Ganzschluß gegliedert sind, wobei die Ganzschlußphrase nochmals wiederholt wird — sie kommt ebenso auch in den Gruppen V/VI vor. In den vier Gruppen I–IV ist nicht nur dieser Ganzschluß, sondern auch der Halbschluß gleich, ja von der jeweils ersten Hälfte auch der zweite Takt. Die vier Gruppen unterscheiden sich also nur in ihrem ersten (bezw. fünften) Takt (ein Verfahren, das ich früher als „Anfangsdifferenzierung“ der „Enddifferenzierung“ des Halb- und Ganzschlusses gegenübergestellt habe). Besonders eng ist das Verhältnis zwischen dem 1. Takt der I. und dem entsprechenden der II. Gruppe: Der der Gruppe II entsteht durch Auflösung aus dem der Gruppe I, oder besser umgekehrt: Takt 1 der Gruppe I ergibt sich durch Zusammenziehung je zweier Notenwerte aus Takt 1 der Gruppe II. Auf diese Weise entsteht aus dem weiblichen Achtsilbler der II. Gruppe ein weiblicher Sechssilbler. Dieser weibliche Sechssilbler hat bisher stets eine andere Übertragung erfahren: J. Beck liest:



Ihm hat sich auch Fr. Gennrich angeschlossen. Diese Übertragung scheint vor allem durch die damit übereinstimmende Lesart der mensuralen Handschrift Soissons²⁴ gesichert. Aber auch hier entspringt die mensurale eintaktige Lesart erst dem Empfinden der späteren Epoche. Allein der stilistische Vergleich der I. Gruppe mit der II. zeigt deutlich, daß hier ein komplizierterer Zusammenhang vorliegt — hier rächt sich, daß man bisher nur die I. Gruppe betrachtet hat. Dem Gewicht der Handschrift Soissons aber läßt sich ein viel entscheidenderes Gegengewicht gegenüberhalten: Die modale Handschrift F (f. 447) deutet durch Maximaschreibung der jeweils ersten Note der betreffenden Phrasen an, daß hier eine Dehnung auf dreizeitigen Wert vorliegt.

Zu dieser Sequenz existieren nun vier dieselbe Melodie benutzende französische Lais. Der erste (Rayn. 2060), *Lonc tens m'ai teu et oncor me teroie*, hat, wie man sieht, eine etwas andere Gliederung der Verse: An Stelle des weiblichen Achtsilblers mit folgendem weiblichem Sechssilbler steht ein männlicher Siebensilbler mit folgendem weiblichem Siebensilbler. Dies paßt nun bedeutend besser zum Gesamtaufbau der Melodie: denn erst nunmehr wird das Schlußmotiv der Gruppen I–VI auch mit seinem Auftakt der zweiten Hälfte der vorhergehenden Phrasen gleich. Deswegen möchte ich annehmen, daß es sich hier wohl um die originale Textgestalt handelt und daß *Ave gloriosa* das spätere Kontrafaktum ist²⁵. Ein anderes Lied (Rayn. 1020), *Virge*

²³ Die Handschriften bei Ludwig, a. a. O.

²⁴ Bei J. Beck, a. a. O., S. 76.

²⁵ Auch Fr. Gennrich stellt diese Fassung an die erste Stelle.

modalen Regeln verloren gegangen und zumindest ein Teil der Kompositionen, vor allem die komplizierteren, wird anscheinend als in gregorianischem Rhythmus stehend angesehen, zumindest so notiert, während die modalen Ligaturen in mensuralem Sinn genommen werden, falls sie nicht ebenfalls gregorianisch verstanden werden.

6. Der Meistersang

Mit dem Ende des 13. Jahrhunderts aber sind wir bereits zum „Meistersang“ gekommen. Er entsteht durchaus innerhalb der modalen Kompositionstechnik (der Name bezeichnet ja überhaupt keine musikalische Abtrennung, sondern nur eine soziale) und macht ebenso den Verlust der modalen Rhythmik, insbesondere der Betonungsordnung mit. Diese Eigentümlichkeiten hat er in Deutschland bis an sein Ende beibehalten. Es sei mir gestattet, auch von meiner Seite auf den schon so oft diskutierten grundlegenden Traktat Puschmanns²⁸ einzugehen. Der Traktat selbst von 1571 behandelt die „deutsche Singekunst“, und zwar werden als zum Wesen des Meistersanges gehörig sechs verschiedene Versarten beschrieben, stumpfe, klingende, Schlagreime, bloße Reime, Körner und Pausen. Ihre Silben werden nur gezählt. Doch ergibt sich allein schon aus den Bezeichnungen „stumpf“ und „klingend“, daß der Charakter der Verschlüsse beachtet wird, — was sich auch in einer Analyse der Kompositionen selbst bestätigt. Der Anfang des Anhangs von 1584 spricht erstens über „deutsche Verse“, zweitens über „deutsche skandierete“ Verse. Die deutschen Verse dürfen nur zwei Versarten (stumpfe und klingende) verwenden, ihre Silben werden nur gezählt, der zu beachtende Unterschied der Verschlüsse wird eigens beschrieben. Die deutschen skandierten Verse (wieder nur stumpfe und klingende) skandieren, d. h. sie besitzen eine Betonungsordnung. Der Unterschied zwischen Meistersingerversen und deutschen Versen dürfte m. A. nach nur der sein, daß der gemeine Vers eben nur stumpfe und klingende Verse kennt, der Meistersang aber auch die übrigen vier Komplikationen — aber beide sind silbenzählend mit Beachtung des Verschlusses. Besondere Verwirrung haben die anschließenden vier Gedichte angerichtet. Aber auch hier ist durchzufinden. Die erste Überschrift „*Bericht der Scansion in deutschen klingenden Versen*“ trifft genau das, was in dem Gedicht beschrieben wird — nämlich klingende deutsche skandierete Verse —, ebenso die zweite entsprechend stumpfe skandierete Verse. Aber die Gedichte selbst verwenden keineswegs diese Versarten, wie man als unumgänglich nötig und selbstverständlich angesehen hat. Die Untertitel geben im Gegenteil doch an, daß es sich um 12 bzw. 14 g e m e i n e Verse, also eben keine skandierten, handelt: Puschmann beschreibt die Technik skandierter Verse in den ihm geläufigen nur silbenzählenden Versen — denn so viele skandierete Verse erscheinen ihm viel zu schwierig, für hundert skandierete Verse will er ja hundert Taler wünschen, und dies wären doch bereits 26. Das dritte und vierte Gedicht geben nun Beispiele skandierter Verse, jedes ganze vier (!) Verse, in voller Übereinstimmung mit ihren Überschriften. Nach dieser Interpretation geht auch aus Puschmann ganz unzweideutig hervor, daß Meistersingerverse nur Silben zählen und außer am Ende keine Betonungsordnung kennen²⁹. Das ist aber genau

²⁸ Das Singebuch des Adam Puschmann . . . , hg. von G. Münzer, Leipzig 1906.

²⁹ Ebenso bildet jeder Vers ein in sich abgeschlossenes Ganzes mit Fermate am Schluß, wie es oben für den Troubadourgesang vermutet wurde.

das Stadium, das der ritterliche Minnesang und der bürgerliche Meistergesang nach dem Verlust der modalen Betonungsordnung um 1300 bereits besitzen, — im allgemeinen wird auch damals die Betonungsfolge der Reimsilben beachtet. So steht der Meistergesang über drei Jahrhunderte hindurch in einer unmittelbaren Traditionsfolge. Ja, wenn man bedenkt, daß in Deutschland die modale Rhythmik wahrscheinlich immer nur eine untergeordnete Rolle spielte, so stellt sich heraus, daß hier auch der klassische Minnesang nicht sehr verschieden war von der Haltung des Meistergesangs. Damit ist also der Meistergesang des 16. Jahrhunderts der legitime Erbe und treue Bewahrer nicht nur des frühen Meistergesangs des 14. Jahrhunderts, sondern ebenso des klassischen deutschen Minnesangs und durch ihn des alten provenzalischen Troubadourgesanges.

*Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Weg Josquins des Prez**

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

Mitwelt und Nachwelt rühmen Josquin als genialen Meister nicht nur der Gestaltung, besonders des subtilen Kontrapunktes, sondern auch des Gehaltes, besonders des seelisch starken und tiefen Ausdrucks. Weil er große Gehalte groß gestaltet hat, vergleicht ihn Glarean mit Vergil und stellt ihn Bartoli neben Michelangelo. Beide Seiten seines Wesens und Werkes zu würdigen, ist dem Historiker aufgegeben. Es wäre eine schlechte Art Geschichtsschreibung, wollte man neopositivistisch im Vorhof des historischen Verständnisses stehen bleiben und nur als literarisches Zierwerk, nicht in wissenschaftlicher Untersuchung, zur Sprache bringen, was über „paarige Imitation“ oder Ausgleich zwischen Melodie und Kontrapunkt hinausgeht. Es kann aber auch nicht genügen, die Erforschung des Gehaltes in der Feststellung rhetorischer Figuren aufgehen zu lassen und an die Formbetrachtung nur lose anzureihen. Im Gegensatz zu solcher Einengung der Fragen hat die Musikgeschichte den Gehalt der Werke umfassend zu erforschen, und im Gegensatz zum losen Nebeneinander muß sie versuchen, die Formen aus ihrem Geiste zu verstehen.

Bei den Ansätzen zum geistesgeschichtlichen Verständnis Josquins lag es nahe, das wegweisende Neue in ihm auf die Kraft der „Renaissance“ zurückzuführen. Man denkt an seinen langen Aufenthalt in Italien und an Charakterzüge, auf welche zeitgenössische Berichte und Urteile zu deuten scheinen: eine selbstbewußte Individualität, eigenwillig gegen Noten und Menschen, ein Virtuose, in dessen Leben und Kunst die „ostentatio ingenii“ mitspielt, ein stolzer Repräsentant des höfisch-großstädtischen Weltbürgertums und des modernen Ruhmes. Diesem Charakterbild scheint sein Stil zu entsprechen. Ist nicht das Neue und Eigentümliche bei ihm der

* Über einige Teilfragen dieser Arbeit habe ich in anderer Fassung auf dem Int. Mw. Kongreß in Utrecht 1952 referiert. Herrn Prof. Dr. Osthoff danke ich, daß er mir Einsicht in das Ms. seines Utrechter Referates über Josquin gewährt hat. Zum Verhältnis von Musik- und Religionswissenschaft s. in Bälde mein Buch „Anton Bruckner. Eine musik- und religionswiss. Untersuchung“.

Wille zu klassisch schöner Form, zu durchsichtiger Gliederung und sinnfälligen Proportionen, zu wohligen Klang und melodischer Rundung? Sind nicht seine Beiträge zu prunkvoller Repräsentation, z. B. die Huldigungsmesse *„Hercules dux Ferrariae“*, echte Renaissancemusik? Man sieht in ihm den führenden Wegbereiter im Wandel von der „theozentrischen“ Musikauffassung des Mittelalters (die Tonkunst als zahlenharmonisches Sinnbild des Kosmos) zur „humanistischen“ der Neuzeit (Ausdruck menschlicher Affekte). So ergibt sich ein einfaches Bild seiner Entwicklung. Von niederländischer Spätgotik ausgegangen, hätte er in Italien, durch die allgemeine Kultur der Renaissance und die Gattungen ihrer Musik stark beeindruckt, jenen klassischen Stil ausgebildet und die Richtung der *„Musica reservata“* begründet. Was sich an „niederländischem Mystizismus“ bei ihm findet, ließe sich teils als Stil der Frühwerke, teils als konservative Seite seines Schaffens, teils als Altersstil verstehen. Das Eigentümliche und historisch Bedeutende seiner Leistung läge nicht darin, sondern in den welt- und lebensfreudigen Zügen, durch die er als größter Komponist der Renaissancemusik erscheint, des Zeitstiles zwischen der Spätgotik um Ockeghem und der Gegenreformation um Palestrina.

Dieses Geschichtsbild stimmt indessen mit der Wirklichkeit wenig überein. Es berücksichtigt nur einen Teil der Tatsachen und verdeckt die entgegengesetzten. Gründlichere Untersuchungen sind erforderlich, um die wirkliche Stellung und Leistung Josquins allmählich ans Licht zu bringen. Diese werden allerdings dadurch erschwert, daß außer den Werken wenig andere authentische Zeugnisse vorliegen und kaum jemand dem Kunstwillen Josquins literarischen Ausdruck gegeben hat; denn sein angeblicher Schüler Coclico stand ihm geistig fern, und gegen das humanistische Josquin-Bild ist nicht weniger Kritik geboten, als z. B. gegen das romantische Beethoven-Bild. Indessen sprechen die Werke selbst.

Der Überbetonung renaissancehafter Weltlichkeit steht bereits entgegen, daß bei Josquin die im Text weltlichen Werke an Zahl und Umfang ungewöhnlich weit neben den religiösen zurücktreten; er ist darin den Vertretern des eigentlichen Renaissancegeistes, aber auch mittelalterlichen Komponisten, besonders des 14. Jahrhunderts, geradezu entgegengesetzt. Zudem hat er einen großen Teil seiner religiösen Werke, z. B. zahlreiche Kompositionen der Psalmen, offenbar nicht aus Amtspflicht, sondern aus eigenem Anliegen geschaffen; es können somit nicht in erster Linie weltliche Motive und Erlebnisse gewesen sein, die ihn zum Schaffen drängten. Dem entspricht, daß er sich in Motetten und sogar Messen unkonventionell-persönlicher zeigt als in Chansons. Viele Stellen der Evangelien und Psalmen haben ihn offenbar tief bewegt; er hat sie mit einer religiösen Erregung nachgeföhlt und nachgestaltet, die an Augustinus erinnert. Hauptwerke, wie die Messen *„Pange lingua“* und *„De beata virgine“* oder die Motetten *„De profundis“* und *„Miserere“*, zeugen für einen christlichen Ernst und für eine Weite und Ursprünglichkeit der religiösen Erfahrung, daß sich kein Historiker der Einsicht verschließen kann: hier und nicht in den renaissancehaften Zügen liegt der Kern seines Wesens und Wollens. Er ist im Strom der italienischen Renaissancekultur nicht freudig und widerstandslos mitgeschwommen, sondern er hat auch gegensätzlich reagiert: durch Schwermut, Abkehr, religiöse Vertiefung. Ein Zeitgeist herrscht ja gewöhnlich nicht so unumschränkt, wie die Einheitsparteien in einem totalen Staat. Jenes Zeitalter bestand nicht aus einem allgemeinen

Strom, der die Musik ebenso wie die Malerei mitgerissen hätte, sondern in einem Neben-, Mit- und Gegeneinander verschiedener Strömungen. Es war doch auch der Vorabend der Reformation; Josquins Lebenszeit reicht noch in diese hinein, und Savonarola war sein Altersgenosse. Daß sein Schaffen tief in ein Neuland der religiösen Musik vorstieß, ist nicht zuletzt aus der religiösen Aufgebrochenheit der Zeit zu verstehen. Er hat sich nicht begnügt, einen kirchenmusikalischen Betrieb weiterlaufen zu lassen und nur die Tradition aufrechtzuerhalten. Sicherlich hat auch ihn die Besinnung auf das Wesen des Christentums bewegt, die durch die zahlreichen Bibeldrucke gefördert wurde; Ideen zur Erneuerung des Christentums, wie sie z. B. Erasmus erwog, gehörten nicht weniger zu den Grundfragen dieser Zeit, als die Wiedergeburt der Antike.

Dazu kommt die Eigenart der musikgeschichtlichen Situation. Man verkennt diese, wenn man ein Schema, das sogar für die Kunstgeschichte nur teilgültig ist, auf sie überträgt, anstatt im Sinne eigenständiger Musikwissenschaft zu durchdenken, in welcher Weite und Tiefe die verschiedenen miteinander konkurrierenden Zeitströmungen die Musik bestimmt haben. Renaissance und Humanismus konnten sich auf die Musik nicht so stark auswirken wie auf andere Gebiete, und um so stärker waren hier andere Strömungen wirksam: Das Vorbild antiker Musikwerke entfiel; Italien trat bis zur Zeit der Gegenreformation im musikalischen Schaffen zurück und brachte keinen großen, führenden Komponisten hervor; gerade die musikalisch damals fruchtbarste Kulturlandschaft aber, die Niederlande, war im 15. Jahrhundert mehr als andere Länder durch Strömungen lebendiger Frömmigkeit und Mystik bewegt. Wenn auch die besondere Richtung der „Devotio moderna“ nicht unmittelbar die Kirchenmusik um Ockeghem geprägt hat, so hat sich doch der allgemeinere religiöse Aufschwung in den Niederlanden auf Geist und Schichten ihrer Musikultur, vom geistlichen Liede der Bruderschaften bis zum subtilen Kontrapunkt, ausgewirkt. Wie bezeichnend ist es, daß hier die weltliche Musik nur die Stellung des „cantus parvus“ einnimmt; alle größeren und mehrsätzigen Werke sind geistlich, und die krönende Gattung, die umfassende zyklische Form, die der Symphonie und Oper im Zeitalter Beethovens und Wagners entspricht, ist die Messe. Mit Recht weist Besseler darauf hin, daß sich die produktive Entwicklung hier in der geistlichen Musik (und nicht, wie früher und später zumeist, in der weltlichen) vollzieht: „Die Umschmelzung um 1430 hat einen durchaus neuen Stil nur in der geistlichen Musik heraufgeführt“. „Die niederländische Wendung zur Kultmusik“ war der „eigentliche Antrieb für so vieles Neue“. „Die Schöpferkraft kam in erster Linie den kirchenmusikalischen Formen zugute“¹.

Josquin ist trotz den Einflüssen, die er in Italien erfahren hat, der getreue Erbe und Fortsetzer dieser nordfranzösisch-flämischen Tradition. Er hat in Form und Gehalt ihre Ansätze weitergeführt und entfaltet, z. B. die Vertiefung des zyklischen Gefüges der Messe oder Dufays Ansätze zur Ausdrucksharmonik. Was ihn aber über die Bewahrung des Erbes hinaus im Strom und Strudel der Geschichte vorwärtstrieb, waren, außer religiösen und persönlichen Motiven, nicht die besonderen Tendenzen der Renaissance, sondern ein allgemeinerer Zug im „Zeitalter der Erfindungen und

¹ Bourdon und Fauxbourdon, Lpz. 1950, S. 207, 193 f. u. a.

Entdeckungen“. Die schon vorher wirksamen Motive: das Vorwärtsdrängen des abendländischen Geistes, das christliche Gebot des Talentwuchers, die Forderung „Cantate domino canticum novum“ werden nun durch neuzeitliche Antriebe verstärkt. Es entwickelt sich die forschende und experimentierende Eroberung der Welt in räumlicher, historischer und fachlicher Richtung und damit die stetig vorwärtsdrängende und experimentierende „Eroberung des Klangreiches“. Zugleich wächst die Hochwertung und Intensität des menschlichen Schaffens und damit auch des Komponisten und Musik-Werkes gegenüber den „Mathematici“ und ihrer Spekulation.

Mit dem Erbe Dufays und Ockeghems übernahm Josquin den geschichtlichen Auftrag, das polyphone Kunstwerk mit christlichem Sinn und Gehalt weiterzuentwickeln. Die geschichtliche Lage brachte Gefahren wie aussichtsreiche Möglichkeiten. Es galt, eine ernste Auffassung des Religiösen gegen alte und neue Formen der Weltlichkeit durchzusetzen. In sich selbst hatte Josquin die Verführung zur Selbstzwecklichkeit der Tonkonstruktion und „ostentatio artis“ zu überwinden. Er mußte sich, wenn er sein Amt als Priester und christlicher Komponist ernst nahm, mit dem entweihenden Gebrauch der Kirchenmusik zu „unnützem Pracht oder andern unziemlichen Sachen“ (Melancthon) und mit ihrer Profanierung durch die oft allzumenschliche Melodik der Chanson auseinandersetzen. Er war andererseits berufen, gegenüber Vorläufern der Reformatoren und Bilderstürmer durch ausdruckskräftige Werke den religiösen Wert hoher Tonkunst zu erweisen. Sein Weg führte zwischen der säkularisierenden Renaissance hier und den Tendenzen zu Umsturz, Reinigung und Regression dort. Im Gegensatz zu letzteren war es der Weg der positiven Werterfüllung. Er hat eine ungemene Fülle von Möglichkeiten und Typen mehrstimmigen Gesanges zusammengefaßt, um zu gestalten, was ihn religiös-musikalisch bewegte: Kanon und Wechselgesang, Liedhaftes und subtilen Kontrapunkt, Chorrezitative und melismatische Jubilationen usf. So hat er auch die neuen Ansätze der italienischen Renaissance ausgewertet, ähnlich wie später Bruckner die Tonsprache Wagners, während Cäcilianer die unfruchtbare Ablehnung wählten.

Auf Josquin lassen sich Worte Augustins übertragen, dem er in vieler Hinsicht nahesteht: „*Spiritu dilectionis accensus . . . cantat canticum novum*“, „*Quid enim habet canticum novum, nisi amorem novum? Cantare amantis est. Vox hujus cantoris fervor est sancti amoris*“². Nicht Doktrin und Purismus, sondern Liebe, ein fruchtbarer sanctus amor brachte das Neue Lied hervor, das in diesem geschichtlichen Zeitpunkt möglich und geboten war.

Josquins canticum novum bedeutet nicht nur einen neuen Stil, sondern auch einen neuen Wesensumfang des musikalischen Kunstwerks. Er hat den Bereich dessen, was zu einem Musikwerk gehört, erweitert und damit den Anteil des Komponisten und dessen, was dieser in Notenzeichen niederzulegen hat, vergrößert. Daß sich in der Folgezeit eine besondere Kompositionslehre unter dem Titel „*Musica poetica*“ ausbildete und neben die herkömmlichen Wissensformen *Musica speculativa* und *practica* trat, dem lag zugrunde, daß damals Wesen und Bedeutung der Komposition selbst sich wandelten. Dem Begriff eines Canticum novum wuchsen neue Merkmale

² Sermo XXXIII u. CCCXXXVI (PL 38, 207 u. 1472).

und dem schaffenden Komponisten neue Aufgaben zu. Eine Seite dieses Prozesses ist die weitgehende Einbeziehung des seelischen Ausdrucks in die *res facta*.

Wenn Coclico die *principes musicorum* preist, „*qui in cantilenis omnes affectus exprimere sciunt*“, so ist daran die Wendung „*in cantilenis*“ besonders wesentlich. Die neuen Musiker wissen die Fülle der seelischen Ergriffenheiten (für die das Wort *Affekt* heute zu schal geworden ist) nicht nur im beseelten Singen, sondern im notierten Werk zum Ausdruck zu bringen. Denn daß jemand ausdrucksvoll singt oder redet, war stets selbstverständlich, die Gefühlsgesten der klagenden, bittenden oder jubelnden Stimme waren jedem vertraut; das Neue bestand vielmehr darin, daß die Komponisten in bisher unerhörtem Maße dergleichen in das *opus perfectum et absolutum* einbezogen und eine beseelte Tonsprache ausbildeten, die sie in Schriftzeichen niederlegten. So wie später die sekundären Elemente der Musik: Dynamik, Agogik, Instrumentation nicht den Ausführenden überlassen, sondern weitgehend vom Komponisten vorgeschrieben und in das Gefüge der Komposition einbezogen wurden, so damals der seelische Ausdruck. Darin bestand die neue Kunst, so ausdrucksvoll zu komponieren, wie ein begeisternder Sänger oder Prediger ausdrucksvoll vorträgt. Auch in den rühmenden Worten Glareans über Josquin liegt diese Bewunderung, daß ein Komponist mit seinen Mitteln dergleichen fertigbringt: „*Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit*“.

Ist aber diese Leistung nicht die erwähnte Abkehr von der theozentrischen Musikauffassung des Mittelalters? Bedeutet sie nicht Vermenschlichung und Entfernung vom eigentlichen Wesen religiös-christlicher Musik? Der Gedanke ist systematisch und historisch abwegig. Das Rational-Zahlenmäßige in der Musik ist keineswegs mit dem Übermenschlichen und die Gefühlssphäre, einschließlich des Erfühlbaren, keineswegs mit dem Menschlichen gleichzusetzen. Das würde der Eigenart des Religiösen widersprechen, denn dieses wird, im Gegensatz zu Metaphysik und kosmologischer Spekulation, in erster Linie durch irrational-erfühlbare Urphänomene begründet, wie sie Rudolf Otto beschrieben hat: das Heilige als Inbegriff des *Mirum*, *Augustum*, *Fascinans* usw. „Theozentrisch“ ist mithin etwas durchaus Anderes als Kosmozentrisch. Jene Auffassung widerspricht ebenso den besonderen Merkmalen der im Abendlande herrschenden Religion: Dem Christentum ist das Heil der einzelnen Seele unendlich wesentlicher als der Bau des Kosmos. Entsprechendes gilt für die Keime einer spezifisch christlichen Musikauffassung bei Paulus, Augustinus und anderen, die sich freilich innerhalb der gelehrten *Ars Musica* gegen die mächtige Tradition antiker Kosmologie erstaunlich wenig durchgesetzt haben. Auch geschichtlich verträgt sich jene Auffassung nicht mit den Tatsachen. Die vermeintlich humanistische Wandlung um Josquin war keine Abkehr von theozentrischer Musikauffassung, sondern im Gegenteil grundlegend für die Erfüllung der Komposition mit spezifisch religiös-christlichen Gehalten. Diese haben sich während des Mittelalters im kompositorischen Gefüge mehrstimmiger Musik verhältnismäßig wenig ausgeprägt, weit weniger als in mystischer Dichtung oder gotischer Plastik. Mit jener Entwicklung des Musikwerks im 15. Jahrhundert werden nun in großer Fülle religiös-christliche Phänomene und Akte kompositorisch gestaltet, die bisher nur auf anderen Gebieten des Geistes und in anderen Sphären der Musikkultur: im beseelten Singen, in der Musik-Kontemplation und in den „Wirkungen der Musik“ zur Gel-

tung kamen. Sie werden nun ausdrücklicher Gehalt musikalischer Kunstwerke. Der Schaffende stellte sich damit in weit höherem Maße als bisher unter die Forderung: „*corde, non solum ore canere*“. Er hatte z. B. die seelische Erfüllung eines Kyrie eleison als eines inständigen Gebetes nicht dem Sänger zu überlassen, sondern weithin selbst zu gestalten. Er übernahm als Komponist Aufgaben eines Vorbeters und Predigers.

Wirkungen der Musik, wie sie Tinctoris zusammengestellt hat, mußte sich Josquin zu Aufgaben machen, die er mit den Mitteln kompositorischer Gestaltung zu erfüllen hatte: *Terrenam mentem elevare; duritiam cordis resolvere; animos ad pietatem excitare; ad susceptionem benedictionis divinae praeparare*. In der Entwicklung der mehrstimmigen Komposition zu einer Kunstform, welche der Bewegtheit und Innerlichkeit des christlichen Lebens und der Mystik reichen Ausdruck gab, hat Josquin den wichtigsten Schritt getan. Er hat den Grund gelegt für Lasso und Schütz, Bach und Bruckner.

*

Die Erforschung der religiösen Musik hat methodisch-verstehend die Wege nachzugehen, auf welchen die Meister jenes Leitbild „*terrenam mentem elevare*“ zu erfüllen suchten. Erhebung, Versenkung und Verinnerlichung sind Bilder für Wege der Mystik wie nicht-mystischer Religion, die vom Profanen weg in der Richtung zu Gott führen sollen. Die niederländische Mystik hat seit Ruysbroeck Wege zur „Höhe der Seele“ und in ihren „Wesensgrund“ gelebt und dargestellt; sie bot dem Singen Muster zur Nachfolge und Keime zur Entfaltung.

Manche Sätze Josquins scheinen sich nur wenig über die äußere Zugehörigkeit zum kirchlichen Dienst und Wort zu erheben, z. B. die Messe ‚*L'ami Baudichon*‘; es sind Kontrafakturen und Parodien, welche die religiöse Vorlage übernehmen, ohne sie zu verwandeln, oder werkfromme Kontrapunktarbeiten. Während aber viele Kirchenmusik auf diesen Stufen stehen bleibt, geht Josquin mehrere Wege der religiös-christlichen Vertiefung. Seine wesentlicheren Kompositionen bilden Sängern und Hörern jenes „*terrenam mentem elevare*“ vor, im allgemeinen Sinne: „*Erhöhung der Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß*“ (wie Kant die Erhabenheit definiert) und in der besonderen Richtung „*ardentius et religiosius moveri*“ (Augustin, Conf. X 33). Dazu dienen neuartige und neubelebte Formen und Stilmomente.

1. Die Fundierung im Choral. Daß ein *cantus firmus* zugrundeliegt, bedeutet in dem Maße eine Vertiefung, als dessen religiöser Gehalt und Symbolwert wesentlich ist und in der Komposition „ausgelegt“ wird. Solange eine Choralweise geschichtlich lebt und einer Gemeinschaft ans Herz gewachsen ist, hat sie einen Hof angewachsener Eigenschaften, die man der nackten Notenform nicht ansehen kann. Ihre mehrstimmige Ausgestaltung verhält sich zur Bearbeitung einer erstarrten oder nur historisch gekannten Melodie ähnlich, wie ein altgriechisches zu einem heutigen Drama über denselben antiken Mythos. Die geschichtlich lebendige Choralkomposition verlor darum an Sinn und Kraft, als der gregorianische Melodienschatz erstarrte und auf katholischer Seite nicht, wie in der Kirche Luthers, durch das Gemeindelied ersetzt wurde; dazu kam die weitgehende Bevorzugung weltlicher Vorlagen, besonders in Chanson- und Parodiemessen, und der neuzeitliche Drang zur freien Erfindung eigener Themen. Obwohl Josquin an der Entwicklung der Motette ohne c. f. führenden Anteil

hat, ragt er andererseits durch sein reiches und lebendiges Verhalten zum Choral und zur c. f.-Arbeit hervor:

Wiederbelebende rhythmische Auffassung und produktive Beseelung von Choralweisen (z. B. Credo in 'La sol fa re mi', 'Faisant regretz' u. a.); vielfältige Variationen (z. B. Messe 'Ave maris stella'); Charaktervariation gemäß dem verschiedenen Charakter der Meßsätze (z. B. Anfänge in 'Pange lingua'); Sinnggebung des wandernden und wachsenden c. f. (die von Ambros III 31 u. 223 f. gerühmten Beispiele 'Miserere' und 'Crescite et multiplicamini'); sinnvolle Einbeziehung eines Chorals mit seinem Text in eine Motette mit anderem Text (z. B. Englischer Gruß in 'Virgo salutiferi', GA 35). Besonders wesentlich ist die Prägung von Melodieteilen zu Motiven oder Themen und deren „auslegende“ Durchführung, z. B. die ungemeine Intensivierung durch steigende Wiederholung im Christe der Messe 'De beata virgine'.

In einer großen Synthese hat Josquin fast alle wesentlichen Arten der c. f.-Komposition des MAs und der Neuzeit angewandt. Seine bedeutsamsten Leistungen ragen in die sonst kaum betretene Sphäre einer nicht philologischen oder glättend-reduzierenden, sondern schöpferischen Reform und Wiedergeburt des Chorals.

2. Die Darbietung des heiligen Wortes. Es ist eine leitende Idee der Wandlung um Josquin, daß mehrstimmiger Gesang die Worte klar wiedergebe und zu eindringlichem Verständnis bringe. Sie ist keineswegs nur humanistisch, und nicht erst die Reformation hat sie auf das religiöse Ziel bezogen. Kann es allein das philologische Textgewissen gelehrter Humanisten gewesen sein, was Josquin zur Neubegründung eines Stiles der Vokalmusik geführt hat, in welchem der kunstvolle cantus die res quae canitur nicht verdeckt, sondern andächtig darbietet und den Hörenden seelisch nahebringt? Sicherlich hängt seine Neuerung auch mit der neuen Ergriffenheit durch das Bibelwort zusammen, welche die zahlreichen Drucke seit Gutenberg³ gefördert haben, und mit der Hinwendung zu Gottes Wort, das Ehrfurcht fordert.

Josquin konnte sich entweder die schlichte Lesung eines Textes zum Vorbild nehmen oder den ausdrucksvollen Vortrag oder die auslegende Predigt. Wie die zweite und dritte dieser Formen besonders lyrischen Texten und Textteilen (z. B. Psalmen) angemessen sind, so die erste besonders epischen und dogmatischen (z. B. 'Liber generationis'). Er hat dafür verschiedene Arten des „Accentus“ und „Concentus“ sowie der gebrauchsmäßigen Mehrstimmigkeit ausgewertet und neue Formen ausgebildet: Chorisches Rezitativ, sprechendes Singen mit Nachbildung der Lesung in Frage, Ausruf, Tonwiederholung usf. (z. B. 'In principio erat verbum', Chorwerk H. 23, 'Lectio actuum apostolorum', GA 41, auch einzelne Stellen, z. B. Psalm 'Memor esto', GA 31 T. 150 ff.); homophones, genau gleichzeitiges Aussprechen derselben Worte (besonders heiliger Namen und anderer hervorgehobener Inhalte); Geringstimmigkeit und Wechselgesang (Wiederholung durch eine andere Stimmgruppe); syllabisch-liedhafte Sätze; prägnante, meist syllabische Deklamation in wortzeugten Motiven und deren Nachahmung durch andere Stimmen; entsprechende Deklamationsrhythmik; Wiedergabe der Sinngliederung des Textes durch die Formanlage der Komposition, freie motettische Durchführung jedes Teiles (bald Durchimitation, bald Wechselgesang, bald homophoner Vortrag).

3. Die Einbeziehung ausdrucksvollen Gesanges in die res facta. Josquin lernte Wert und Wesen des Ausdrucks nicht nur aus der „Ars oratoria“ und weltlichen Kunst,

³ Vgl. Hans Rost, D. Bibel im MA, Augsburg 1939, S. 363 ff.

wie dem italienischen Gesang zur Laute oder Viola, den z. B. sein Freund, der Dichter Serafino dall'Aquila pflegte, sondern er wurzelt auch in der religiösen Innerlichkeit des späten MAs, die sich in Mystik, geistlichem Lied und hoher Tonkunst entwickelt hatte und, wie die Frömmigkeit in den Städten überhaupt, frühchristlichen Geist erneuerte. Josquins neue Grundlegung ist nicht Umsturz, sondern Erfüllung und Erneuerung.

Demgemäß überwiegt bei weitem Beseelung die „Detailmalerei“ (Ambros), d. h. die oft intensiv sinnfälligen Bewegungsbilder (*Elevaverunt, Ascendit, Velociter* u. dgl.), die Nachbilder „*ad modum tubae*“ zum Ausdruck der Glorie (z. B. *L'homme armé* I, Gloria T. 14 f., oder *L'ami Baudichon*, Schluß des Credo *,Di dadi'* „*Et iterum venturus est*“, T. 125 ff.) u. a. Wesentlicher sind: expressive Melodik (bittende, klagende, ausruhende Gebärden, emphatische Vorwegnahmen u. dgl.); mensural notiertes Quasi-Rubato, wie am Schluß des Christe eleison der Messe *,Pange lingua'*; Ausdrucksdissonanzen; Symbolkreise, wie der Reigen für die Vorstellung der ewigen Seligkeit; Gefühlsfarben ganzer Sätze, wie die lichte Lieblichkeit der Marien-Motetten.

4. Symbole des Übermenschlich-Heiligen. Die Musik kann dem betenden Menschen adäquater Ausdruck sein; auf das Heilige aber, zu dem er „*de profundis clamat*“, kann sie nur gemahnend hinweisen. Sie deutet durch hohe Grade der Weite, Höhe und anderer Qualitäten transzendierend „aufwärts“ oder in entgegengesetzter Richtung durch besondere Stille (Nik. v. Cues: „*quoddam secretum et occultum silentium*“) und andere im Sinne der negativen Theologie „negative“ Qualitäten tiefenwärts.

Solche Symbole sind: weite und hohe Melodiebögen als Ausdruck der heiligen Größe und Weite (z. B. Sanctus *,L'homme armé* I, Alt, und *,Di dadi'*, Alt, T. 19 ff.); die Melodieintervalle Oktave und Quinte kraft ihrer Größe und zahlenmäßigen Einfachheit (mit Umkehr a d a, wie bei Bruckner, z. B. Pleni *,L'homme armé* I, *Judica me Deus* zu „*Quia tu es Deus*“; *,Christum ducem'*, Tenor T. 25 ff.; mit Verbindung Quint — Oktav: a d d' „*Qui sedes ad dexteram*“ in *,De beata virgine'*, T. 44 ff.); hohes Schweben als Symbol des Überirdischen (der Jubilus „Pleni“ in *,Pange lingua'*, Alt, T. 24 ff.); das Melisma in Terzparallelen zum „*Hosanna in excelsis*“ in *,Mater patris'*, T. 129 ff.); verzückter, gottestrunkener Reigen (Tripeltakt, rauschhaft ungegliedert, z. B. Hosanna *,Pange lingua'*, *,La sol . . .*, Würfelmesse); außerordentliche melodische und rhythmische Kraft als Ausdruck dynamischer Erhabenheit, des „Energicum“ im Wesen des Heiligen (z. B. Gloria *,Di dadi'*, T. 53 ff. zu „*Omnipotens*“); lange, volle Akkorde (z. B. *,Dominus regnavit'*, Blumes Chorwerk H. 33, Nr. 1, II T. 31 ff., zu „*domum tuam decet sanctitudo*“); lang ausgehaltene Töne oder weites Durchmessen des Tonraumes für „*Non erit finis*“ (Messen *,La sol . . .*, *,Gaudeamus'*, *,Ave maris stella'*) oder „*Vitam venturi saeculi*“ (*,Malheur me bat'*); vielmalige Wiederholung einer kantablen Melodie und lange Haltetöne für den himmlischen Gesang („*Cantabo in aeternum*“, *,Miseri cordias'*, GA 43 T. 15—37); feierlich schreitende Sequenzen als Zeichen des Mysteriums oder der Ewigkeit (Gloria *,De beata virgine'*, T. 107 ff. zu „*Primogenitus*“; *,Alma redemptoris'*, GA 21 T. 72 ff. zu „*Genuisti*“); *,O Domine Jesu Christe'*, Amen; Gloria *,De beata virgine'*, Amen); Symbole des sanctum mysterium, besonders langsame Akkorde in feierlicher Stille, lauschendes Innewerden („*Et incarnatus*“ in *,Pange lingua'* u. a.), zweimal wiederholt mit einem abgründigen Motiv in der untersten Stimme (zu „*ex Maria virgine et homo factus est*“ in *,Mater patris'*, Credo, T. 68—77); Symbole des Mirum: polyphone Wirrnis, ungewöhnliche und gehäufte Sprünge, Rückung in andere Tonarten (*,O admirabile commercium'*, GA 5, *,Praeter rerum seriem'*, GA 33).

Josquin hat die musikalische Symbolik des Heiligen ähnlich vertieft wie Bruckner, aber ohne dessen Mittel vorgeschriebener Dynamik, Agogik und Instrumentation. Das Wort bezieht die allgemein religiösen Symbole auf die christlichen Vorstellungen und verstärkt ihre Kraft. Lebhaftige Rhythmen erhalten durch die Beziehung auf den Spiritus vivificans bestimmten und intensiveren Sinn und ebenso gesteigert schöne Melodik als Symbol der überirdischen Schönheit Mariae.

5. Absolute Vokalmusik. Neben alten und neuen Formen der Wortdarbietung führt Josquin jene Grundform religiösen Gesanges fort, die nicht bestimmten, verbal zu bezeichnenden Gehalten Ausdruck gibt, aber auch nicht „tönendes Erz“ oder „klingende Schelle“ ist, sondern beseeltes Strömen. Er übernahm von Ockeghem den kontinuierlichen Linienzug und Klangstrom, der als Sinnbild der Unendlichkeit erscheinen kann, aber primär aus dem bildlosen „Wesensgrund der Seele“ und „bildloser Einkehr“ (Ruysbroeck) fließt. Mit ihm hängt der eigentümliche „Singcharakter“⁴ jenes Stiles zusammen, welcher weithin Vokalmusik ist, ohne ausdrucksvolle Verbalmusik zu sein. Die überzeitliche Grundform dieser absoluten Musik (reiner „Wille ohne Vorstellung“, Melodie als „strömende Kraft“) wird auch im Jubilus der Hirten und der Kirche abgewandelt, der (nach Augustin) in seiner Wortlosigkeit dem unaussprechlichen Gott gebührt⁵. Mehr als Ockeghem differenziert Josquin das absolute Singen von der Wortdarbietung und läßt es sinnvoll mit ihr abwechseln. Es herrscht besonders in solistischen Duos (Pleni, Benedictus, Agnus) und ist Teilmoment in Melismen und „linearer“ Melodik.

6. Sinnerfüllung des subtilen Kontrapunktes. Wie Bach, so ist Josquin der große Meister sowohl des Ausdrucks wie des kunst- und sinnvollen Kontrapunktes. Zwar kann jedes polyphone Werk als Sinnbild der harmonischen Weltordnung und der „*absoluta et perfecta sapientia Dei*“ (wie bei Luther) aufgefaßt werden⁶. Bei Josquin aber gelangen Strukturen von philosophischer und religiöser Bedeutung (die auch, wenn gleich anders, im realen Kosmos walten) besonders ausgeprägt und manchmal demonstriert zur Erscheinung. Es sind Strukturen der Zahl, aber auch der Form und des Werdens, so die Bildung eines mannigfaltigen universalen Ganzen aus einem kleinen Motiv (besonders Missa ‚*La sol fa re mi*‘); die Ableitung anderer Stimmen aus einer (Glarean, Dod. S. 442 über ‚*L’homme armé*‘ I, Agnus II: „*tres voces tribus signis praepositis ex una voce eliciendas exemplo docuit*“); die „Metamorphose eines Tenors“ (Ambros III 8, 70, 312); die Harmonie höherer Ordnung, besonders als euphonische Eintracht betont linear-individueller Stimmen. Zudem haben die kunstvollsten unter den Messen, wie manche zyklische Werke Bachs und anderer Meister, systematischen Sinn; sie sind klingende „*Summae musices*“.

7. Die neue Formgestaltung. Noch bedeutsamer als Josquins Weiterbildung des kunstvollen Kontrapunktes ist sein Beitrag zur Grundlegung neuer Architektonik. Setzt man musikalische „Form“ im engeren Sinne erst dort an, „wo mit Hilfe wiederkehrender Elemente, Satzteile, Themen oder Motive planvoll gebaut wird“⁷, dann er-

⁴ Besseler, Bourdon etc., S. 209.

⁵ Vgl. MGG, Art. Absolute Musik, Sp. 55 f., u. Alpenmusik, Sp. 361 f.

⁶ Zur zahlenharmonischen Seite s. z. B. Nik. von Cues, *Idiota de mente* (Der Laie über den Geist), c. VI (Schr. ed. E. Hoffmann, H. 10, 1952, S. 32 ff.), *De staticis experimentis* (H. 5, 1944, S. 42 f.); vgl. auch H. Zenck, *Grundformen deutscher Musikanschauung* (Jb. d. Göttinger Akd. d. Wiss., 1942), S. 24.

⁷ Besseler, Bourdon, S. 219.

scheint er als der erste große Formgestalter in der Geschichte der Komposition. In erstaunlichem Maße hat er Prinzipien ausgebildet, welche die Neuzeit beherrschen.

Vom Baustein her gesehen, ist es die tektonische Fortführung plastischer Motive und Themen (Wiederholung samt Sequenz und Imitation, Veränderung samt thematischer Arbeit, Entgegenstellung und Kombination). Vom gebauten Ganzen aus gesehen, sind es planvolle Gliederung und Gewichtsverteilung, große Spannungs- und Steigerungsverläufe, weitgespannte Symmetrien, ökonomischer Wechsel voll- und geringstimmiger Abschnitte, reliefartiges Hervor- und Zurücktreten wechselnder Haupt- und Nebenstimmen. Einzigartig ist bei Josquin die Fülle „auffallender Gegensätze“⁸, im Vergleich zu Vorgängern wie Nachfolgern, besonders zu Ockeghem und Gombert⁹. Sie entspringt nicht mutwilliger Schöpferlaune und naiver Freude an buntscheckiger varietas; dies zeigen schon Berichte über Josquins selbstkritisches Feilen und Erproben seiner Arbeiten. Sondern sie dient dem Aufbau und der wechselseitigen Hebung und Beleuchtung durch Kontrast. Anders als in der varietas bei Dufay¹⁰ werden die gegensätzlichen Teile in den Hauptwerken meist nicht gereiht, sondern im Gegeneinander aufeinander bezogen, als Glieder von Gegensatzpaaren oder anderen übergeordneten Zusammenhängen. Demgemäß verbindet Josquin dieses Prinzip mit dem der Steigerung, und zwar als Steigerung sowohl in wie durch den Gegensatz¹¹ (z. B. in dreigliedrigen, „barförmigen“ Bildungen, wie Kyrie I *'Pange lingua'* oder Agnus *'Mater patris'*, T. 31—42; s. hier die Gegenbewegung bei gleichem Anfang T. 33 f. und 37 f.).

Auch die neue Architektonik ist nicht einseitig auf die „Renaissance“ zurückzuführen. Sicherlich war das italienische Formgefühl für Josquin anregend und manchmal vorbildlich, wesentlicher aber ist die problemgeschichtliche Entwicklung, die sachliche Konsequenz, mit der er diesen Komplex neuer Formen entfaltet, und wesentlicher ist der enge Zusammenhang musikalischer und religiöser Formideen. Der einzelne Ausdruck wird durch Kontrast und Vorbereitung verstärkt; das Lichte erscheint um so lichter, wenn es aus dem Dunkel hervortritt (*„Lux ex tenebris“*). Nicht nur ihr besonderer Symbolwert im Rahmen der Ton-„Rhetorik“ gibt einer Wendung ihren Sinn, sondern auch die Stellung im Zusammenhang des Werkes. Darüber hinaus aber sind diese Zusammenhänge selbst der Inhalt. Durch die neuen Formen gelangt allererst die „innere Handlung“ der Psalmen und christlichen Texte zum Ausdruck; das *cor inquietum* mit seinen Spannungen und Wandlungen zwischen Gegensätzen kann sich erst durch sie musikalisch darstellen.

Die religiöse Idee ist oft geradezu die Innenseite der musikalischen Form; beide sind zwei Seiten ein und desselben Geschehens.

Solche Formideen sind für ganze Werke oder Sätze: Steigernde Wiederholung eines einzigen Motivs als inständiges Bittgebet (Christe *„De beata virgine“*); steigernde Wiederkehr, entweder als Gleichheit von Beginn und Schluß (*„Memor esto“*, GA 31; beachte die Verkürzung der Werte und die übrigen steigernden Veränderungen) oder rondo- bzw. „konzert“-artig (z. B. *„Miserere“*, GA 37, und Hosanna *„Mater patris“*); Steigerung: Unterstimmen — Oberstimmen — voller Chor (die dreimalige Anrufung des Kyrie I *„Pange lingua“*); sich steigerndes Präludium und erregter Reigen (Hosanna *„Pange lingua“*); allmähliche Wandlung in einen Gegensatz (z. B. aus tiefer Not zu fester Zuversicht in *„De profundis“*, Eitner, Publ. VI 75; vgl. besonders die Stellen T. 1 ff., 63 ff., 81 ff.); das Umschlagen in einen Gegen-

⁸ Ambros III 223 u. 221, Besseler, Musik des MA, S. 246.

⁹ Vgl. J. Schmidt-Görg, Nic. Gombert, Bonn 1938, S. 128 ff., 236.

¹⁰ Besseler, Bourdon, S. 217.

¹¹ Vgl. dazu Ambros III 9 über „dialektische Prozesse“.

satz (z. B. ‚*Praeter rerum seriem*‘, GA 33: polyrhythmische Wirrnis krauser Linien und abgerissener Rufe zum Ausdruck des Mirum — einfacher Reigen im Dreiertakt zur Lösung in den Glauben: „*Dei providentia quae disponit omnia*“); symmetrisches Auf- und Abwärts (Christe ‚*Mater patris*‘: a a' b / c c' b; Christe ‚*Pange lingua*‘ mit fast umgekehrter Richtung des rhythmisch gleichartigen Motivs T 17 ff. und 35 ff.; auch das Kyrie — Christe — Kyrie dieser Messe im ganzen, mit seinem bemerkenswerten Modulationsplan); Abwandlung eines Themas als andächtige Kontemplation (z. B. ‚*Virgo prudentissima*‘, GA 25; s. den Aufstieg zur Quinte: *tota formosa — pulchra ut luna — ut sol*).

Formtypen kleiner oder größerer Abschnitte eines Satzes sind unter anderen: die dreigliedrige „barförmige“ Steigerung (in verschiedener Art z. B. Agnus ‚*Mater patris*‘, Sup. T. 44—50; Gloria ‚*Di dadi*‘, T. 137 ff.; Agnus II ‚*De beata virgine*‘, T. 53—57, und Hosanna ‚*Pange lingua*‘, T. 90—93; Pleni ‚*L'homme armé*‘ I, Anfang; Pleni ‚*Hercules dux Ferrariae*‘, Schluß; ‚*Misericordia*‘, GA 43 T. 69—93); entsprechender dreigliedriger Abstieg (z. B. Agnus I ‚*Pange lingua*‘, Sup. T. 18—25, und Pleni, Alt T. 45—51); längere Steigerungsanlagen (Gloria ‚*Pange lingua*‘, T. 13—21, 34—44; Credo ‚*Mater patris*‘, T. 100—117; ‚*Memor esto*‘, GA 31, T. 229—241); der arios-lyrische Ausklang (oft Ausschwingen einer — nicht selten wohl solistischen — Stimme unter ausgehaltenem Schlußakkord der übrigen, z. B. Christe und Kyrie II ‚*Pange lingua*‘); der weit geschwungene Bogen (Sanctus ‚*L'homme armé*‘ I; Pleni ‚*Gaudeamus*‘, Sup. T. 29—33); zurückhaltender Vorder- und impulsiv ausgreifender Nachsatz (‚*Deus, in nomine tuo*‘, GA 44, T. 1—9); liedartige Gebilde von einfachem Bau (‚*Dominus regnavit*‘, Blumes Chorwerk H. 33 Nr. 1, T. 1—15 = 15—29; ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1; ‚*Christum ducem*‘, GA 4; aber auch Et incarnatus aus ‚*Pange lingua*‘).

Teilmomente der dynamischen Form sind: eindringlich unterstreichende oder drängende und steigende (climax) oder bohrende, eingrübelnde Wiederholung¹² (z. B. ‚*Miserere*‘, GA 37 T. 117 ff.; Kyrie ‚*Hercules dux Ferrariae*‘; Dona nobis pacem ‚*Pange lingua*‘ und ‚*Di dadi*‘; Et incarnatus ‚*Mater patris*‘, T. 69—77); Basso ostinato (Credo ‚*Gaudeamus*‘, Schluß; Sanctus ‚*Hercules dux Ferrariae*‘; Hosanna ‚*Ave maris stella*‘; Agnus I ‚*Di dadi*‘; Agnus II ‚*La sol . . .*‘); Motivvariation¹³ (Christe ‚*L'homme armé*‘ I, das ebengenannte Ostinato in ‚*Gaudeamus*‘; die ganzen Messen ‚*La sol . . .*‘ und ‚*Faisant regretz*‘ sowie Agnus II ‚*De beata virgine*‘); thematische Arbeit als Zergliederung in Teilmotive und deren Sequenz (Agnus ‚*Malheur me bat*‘; Pleni ‚*Faisant regretz*‘ Kyrie ‚*Pange lingua*‘, T. 35 ff., 58 ff., 65 ff., Alt und Baß); Sequenz und Imitation (‚*Misericordias*‘ GA 43, Tenor T. 1—5, 6—9, ferner 15—32; Agnus ‚*Pange lingua*‘, T. 80—85); quasi ostinate Sequenz (Kyrie II ‚*Hercules dux Ferrariae*‘ und Sanctus ‚*Faisant regretz*‘); harmonische Rückung innerhalb einer Tonart oder in eine andere (Pleni ‚*L'homme armé*‘ I, Anfang; Christe ‚*Gaudeamus*‘; ‚*O admirabile commercium*‘, GA 5; das berühmte „*Descendam in infernum*“ in ‚*Absalon, fili mi*“, ein Hinabsinken sowohl im Kontinuum der Tonhöhen als im Quintenzirkel, in dunklere B-Tonarten); Verlängerung einer Linie (Agnus ‚*Mater patris*‘, T. 43—48; Agnus II ‚*La sol . . .*‘, T. 41 ff.; Qui venit ‚*L'homme armé*‘ II); Weitung oder Reckung eines Bogens (Kyrie II ‚*Di dadi*‘, Alt T. 52—55; ‚*Pange lingua*‘, Dona, Sup. T. 76—80, und Kyrie, Alt T. 65 ff.); Ab- und Zunahme des Volumens, der Klangbreite und Stimmzahl (Josquins *Amor vacui*, von Herm. Finck als „*nuditas*“ getadelt, ist weitgehend Ökonomie und planmäßiger Kontrast vom vollen Klang; z. B. ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1, oder ‚*Dominus regnavit*‘, Blumes Chorwerk, H. 33, Nr. 1); entsprechender Wechsel leerer und voller Klänge, Grund-, Quint- und Terzlage sowie der stabileren Dreiklänge mit den bei Josquin außerordentlich häufigen und eigentümlich verwendeten Sextklängen (Kyrie ‚*Mater patris*‘, T. 47, 60, 79; Dona ‚*De beata virgine*‘, T. 24 ff. mit 39—42; die Schlüsse von ‚*Virgo salutiferi*‘, GA 35, oder ‚*Christum ducem*‘, GA 4; demgegenüber die leeren Quinten

¹² Den epochalen Wandel kennzeichnet die verschiedene Beurteilung der Wiederholung bei Tinctoris (*De arte contr.*, II c. VI, ed. Coussemaker S. 394) und Joh. Ott (Vorrede XIII Messen, Ambros III 40, Anm. 1).

¹³ Vgl. auch Crevel, *Coelco*, S. 130 ff.

in ‚*Tribulatio et angustiae*‘, Eitner, Publ. VI. S. 62. T. 1—5, 8 ff.); mehr oder weniger dichte Aufeinanderfolge der Töne oder Harmonien, innere Beschleunigung und Verlangsamung¹⁴, Bewegtheit und Innehalten (s. den Vergleich Josquin-Vergil bei Glarean, Dod. III, c. 24, Bohn S. 323 f.); Gegensatz zwischen polyphonem Fortgang und Hineinlauschen in lang ausgehaltene Akkorde (z. B. Gloria ‚*De beata virgine*‘, T. 76—94; Et incarnatus ‚*Di dadi*‘, T. 55 ff., mit Fermaten); Bewegung auf der Stelle (z. B. ‚*Inviolata*‘, GA 42, T. 73 ff., Agnus III ‚*L’homme armé*‘ I, T. 156—162), stationäres Wogen (Amen Gloria ‚*Ave maris stella*‘ und ‚*Hercules dux Ferrariae*‘), Bewegung im Akkord (Schlüsse von ‚*Benedicta*‘ sowie ‚*Praeter rerum seriem*‘, GA 33); Bewegung auf der Stelle mit zunehmender Geschwindigkeit (Kyrie ‚*Pange lingua*‘, T. 11—16, 62—66; Christe ‚*Malheur me bat*‘); rhythmische, melodische oder harmonische Stauung und Labilität, d. h. Hinauszögerung des Ausgleichs und dadurch vermehrte Wucht oder Schweben im Gegensatz zu kurzschlüssig sofortiger Lösung einer Spannung (im Rhythmus Spannungen zwischen Mensurtakt, Bewegungs- oder Gewichtstakt, melodischen und Wortakzenten¹⁵ und zudem zwischen den Stimmen, besonders bei Engführung, z. B. ‚*Ave Christe immolate*‘, Blumes Chorwk., H. 18 Nr. 2); verschiedene Arten der Polyrythmik (Verhältnis 2 : 3 in Gloria ‚*La sol . . .*‘, T. 21 ff., und ‚*Di dadi*‘, T. 58 ff.).

Von starker innerer Dynamik sind auch Werke durchzogen, an denen der flüchtige Blick nur Reihung oder homophones „Falso Bordone“ entdeckt, z. B. ‚*O Domine Jesu Christe*‘. Es beginnt mit lang ausgehaltenen Klängen der Andacht und Ehrfurcht: aber schon in den drei ersten Akkorden vollzieht sich eine Steigerung, harmonisch durch die Folge: leere Quinte — Molldreiklang — Durdreiklang mit dem Glanz der Terzlage, melodisch durch den intensiven Aufstieg d a c’ im hervortretenden Tenor. Über den dreimal wiederholten und mit Fermate ausgehaltenen C-dur-Akkord und das melismatische Aufblühen der Melodie im Tenor („*Jesu Christe*“) steigen die Stimmen zur Glut des „*Adoro te*“ empor. — An einer späteren Stelle dieser Motette folgt auf die Meditation des Kreuzes, die sich in scharfen Ausdrucksdissonanzen vollzieht, das gegensätzliche Symbol der Todesstunde: starres Rezitieren des Basses auf einem Ton, wie dumpfes Pochen („*Maxime in illa hora . . .*“).

8. Die Auswirkung der neuen Formgestaltung auf den Text. Josquin wählt Texte, die solchen Formideen entsprechen; auch darum wendet er sich so stark den Psalmen zu. Aber darüber hinaus verändert oder modifiziert er Texte und paßt sie jenen Ideen an.

Er läßt z. B. das „*Memor esto*“, mit dem ein Psalm beginnt (GA 31), als eindringlichen Schluß wiederkehren, textlich und, mit intensiver Steigerung, musikalisch¹⁶. Er wählt aus einem Psalm konzentrierend einen Teil der Verse (z. B. ‚*Domine, ne in furore tuo*‘, Ps. 37). In ‚*Absalon, fili mi*‘ ist die Ausdruckskraft dieser Totenklage durch Weglassung der epischen Einleitung und Hinzufügung anderer Bibelstellen verstärkt¹⁷. Man verkenne dergleichen nicht als subjektivistische Willkür.

¹⁴ In diesem Stil ohne äußere Agogik und Dynamik, ohne „Accelerando“ und „Crescendo“, entspricht solche „innere Agogik“ der Dynamik durch Zu- und Abnahme der Klangbreite und Stimmenzahl.

¹⁵ Es ist kein „gewichtloses Schweben“ mit Vermeidung des Taktes, sondern bewahrende „Aufhebung“ des Gleichmaßes und Gleichgewichts. Daß Kraft oder Freiheit entwickelt wird, setzt voraus, daß man einen üblichen Normalverlauf als Widerstand im Untergrund mitempfindet; daher ist es abwegig, Taktstriche wegzulassen oder durch Angabe des Deklamationsrhythmus zu ersetzen, denn dadurch verdunkelt man das Gegeneinander der verschiedenen Seiten des Rhythmus. Eine andere Frage ist die Ersetzung des durchgezogenen durch den unterbrochenen Mensurstrich; es dürfte logischer sein, ihn nicht zwischen je zwei Notensysteme anzubringen, wo er den Text zerhackt, sondern etwa zwischen die beiden obersten Linien jedes Systems (vgl. dazu R. v. Ficker, Kongr.-Ber. Basel 1949, S. 110).

¹⁶ Die Anekdoten, mit denen sich Zeitgenossen dieses und andere Werke erklärten, scheinen mehr für Unverständnis oder Musikantenwitz der Erzähler zu zeugen, als historisch wahr zu sein. Das Motiv „*Memor esto*“ vgl. mit der Stelle „*ad aeterna*“ in ‚*Ave nobilissima creatura*‘ (GA 34, T. 215 ff.) sowie mit „*Aeterna fac cum sanctis tuis*“ in Bruckners ‚*Te deum laudamus*‘. Solche Vergleiche können für die systematische Untersuchung der Grundformen religiöser Musik aufschlußreich sein.

¹⁷ Vgl. Crevel, Coclico, S. 97 ff.

Die religiös-musikalische Formgestaltung wirkt sich ferner auf die Gliederung des Textes aus. Worte und Sätze werden demgemäß wiederholt und zu Steigerungsanlagen zusammengefaßt. Wenn auch die Quellen die richtige Textunterlegung nur zum Teil wiedergeben, so ist doch undenkbar, daß sie Josquin gleichgültig war; sicherlich hat er jeweils diejenige gemeint oder bevorzugt, welche die richtige Phrasierung nicht verunklärt, sondern unterstützt.

Die sprachliche sollte der motivischen Gliederung entsprechen (z. B. Kyrie ‚*Pange lingua*‘, Alt T. 65; mit der Ligatur beginnt hier eine Variante desselben Themas, wie T. 35 ff., 59 ff. und Agnus, Sup. T. 76–80). Wiederholung oder Sequenz eines Motivs fordert, wenn auch nicht immer, entsprechende Textwiederholung (z. B. Benedictus-Hosanna ‚*Di dadi*‘, T. 49 ff.). Ebenso verlangt eine dreiteilige, barförmige Steigerungsanlage entsprechende Textunterlegung (z. B. Gloria ‚*Di dadi*‘, Alt, T. 137 f., 138 f., 140–143). Viel seltener als bei Ockeghem ist es hier stilgemäß, eine weite Strecke als Melisma zusammenzufassen. In diesen Hinsichten sind alle Neuausgaben zu überholen. Auf Grund vergleichender Analysen der Form und Phrasierung sollte für jedes Werk die bestmögliche Textunterlegung versucht werden.

9. Produktive Vielseitigkeit und Weite des religiösen Gehaltes. Josquin verwendet bekanntlich die „Durchimitation“ nicht so regelmäßig wie Gombert oder Palestrina, sondern nur als eine neben anderen Arten, die Abschnitte einer Motette anzulegen. Das ist für ihn bezeichnend. Ebenso legt er sich auch sonst nicht auf einen Typus fest, sondern entwickelt in fruchtbarer Vielseitigkeit eine Fülle von Ideen und Ansätzen. Wir denken rückblickend an sein mannigfaches Verhältnis zum Wort: zurückhalten-des Rezitieren und leidenschaftlicher Ausdruck, Herrschaft des Wortes und absolute Vokalmusik, Cantus firmus-Arbeit und freie Einfügung des Textes in die neue Formgestaltung. In einunddemselben Werk verbindet er den kunstvollsten Kontrapunkt und das schlichteste Lied, rationale Architektonik und die Glut religiöser Erregung, kontemplative Hingabe an das Übermenschlich-Heilige und existentiell-„subjektives“¹⁸ Beten, Zagen und Hoffen.

Das Heilige birgt, wie die phänomenologische und vergleichende Religionswissenschaft gezeigt hat, wesensgemäß einen Gegensatz in sich: Es ist das unendlich Ferne, Ungeheure und Erlauchte, zugleich aber das Nahe, Beglückende, Beseligende. Wir haben auf Josquins Symbolik der Majestas, des Mysterium, des Mirum hingewiesen. Auf der subjektiven Seite entsprechen ihr schuldvolle Niedrigkeit und inbrünstiges Gebet in Werken und Sätzen, wie ‚*Miserere*‘, ‚*Dona nobis pacem*‘, ‚*Tribulatio et angustiae*‘, ‚*De profundis*‘, ‚*Domine, ne in furore tuo*‘ (mit den Stellen „*Non est pax*“, „*Miser factus sum*“, „*Cor meum conturbatum est*“). Sein *cor inquietum* macht es sich nicht leicht, zum Glauben und zur Hoffnung hindurchzugelangen.

Man muß sich diese Züge seiner Musik gegenwärtig halten, um die entgegengesetzten richtig zu würdigen: das Menschliche im Bilde Gottes und das Zutrauliche im Verhalten zu ihm. Für die Musikanschauung des Mittelalters wie des neuzeitlichen Christentums ist die von Musikhistorikern oft übersehene Lehre grundlegend, nach wel-

¹⁸ In der Geschichte der Kirchenmusik werden die Begriffe Objektiv und Subjektiv oft in verwässertem und undurchdachtem Sinne verwendet. Mindestens von Augustin, Pascal und Kierkegaard her ist es aber offenkundig, daß eine starke Art der Subjektivität unerläßlich zum Begriff des Christen und konsequenterweise der christlichen Musik gehört. Andererseits erscheint es unangemessen, Gebetswerke Josquins dahin zu kennzeichnen, daß er hier Affekte und Stimmungen interpretiert habe; diese Begriffe sind höchstens für einige wenige „dramatische“ Motetten, wie ‚*Absalon, fili mi*‘, zutreffend.

cher der Mensch als Ebenbild Gottes und die *musica humana* als der *mundana* strukturell gleich gilt. Schon darum ist die eingangs erwähnte Auffassung vom Menschlichen und Transzendenten als totalen Gegensätzen unrichtig. Josquin stellt die „*Vita aeterna*“ mit springlustiger Aktivität als Leben dar. Für Stellen, wie „*Et vitam venturi saeculi*“, hat er zum Ausdruck des *gaudium caeleste* eine Fülle von Tänzen im Tripeltakt^{18a} geschaffen, teils enthusiastisch-verzückte Reigen, teils herzlich vitale Springtänze (z. B. *Hosanna* und *Et vitam venturi saeculi*, *De beata virgine*¹⁹ oder Motetten GA Nr. 11 und 14 zu den Worten „*Ut valeamus requie frui coelestis patriae*“ und „*. . . cum laetitia in aeternum*“). Dem Reigen steht der melismatische Jubilus gegenüber, den *Tinctoris* als „*cantus cum excellenti quadam laetitia pronuntiatius*“ definiert.

Mit den holdesten und lieblichsten Melodien preist Josquin die Jungfrau und Gottesmutter. In den Marienmotetten wechselt er zwischen sublimer Schönheit und einem naturwarm innigen Volkston. Wie Gegenstücke zu traulichen Weihnachtsidyllen in der gleichzeitigen Malerei muten Stellen an, wie „*Ave vera virginitas*“ im ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1, oder die herzige Szene in Abälards Sequenz ‚*Mittit ad virginem*‘ (GA Nr. 3), in der Gottvater dem Engel aufträgt, was er der Maria alles sagen soll („*Accede, nuntia*“). Diese menschlichen Züge widersprechen nicht der Idee einer „theozentrischen“ Musik, sondern erfüllen sie, sofern „*Deus charitas est quae amore cognoscitur et cognoscendo amatur*“ (Nik. v. Cues).

So gelangt bei Josquin das christlich-religiöse Leben zur vollen Entfaltung im musikalischen Kunstwerk. Zugleich gemahnt die Universalität dieser Musik an das Universum; es ist ein stärkerer und reicherer Hinweis auf die Welt im Ganzen und das sie Umgreifende als die Zahlensymbolik. Ferner gemahnt diese Musik durch ihre Dynamik und Ursprünglichkeit an eine andere und nicht weniger wesentliche Seite des Universums: das fruchtbare Werden. Sie ist voller Keime und darum „gewaltig anregend“ (Ambros).

10. Gesetz und Charisma. Trotzdem könnte Josquin aus einem anderen Grunde für weniger vorbildlich gelten als mancher weniger geniale Meister der Kirchenmusik: weil er weniger gehorsam dem Ordo und Gesetz gedient habe. Ist er vielleicht gerade in seinen genialen und universalen Zügen doch ein wenig Weltmann und Renaissance-mensch und insofern nicht das Muster eines christlichen Komponisten?

Über dem Ordo der Welt und dem Gesetz der Musik steht das Charisma. Das hat kein Geringerer als Luther gerade an Josquin gezeigt, und zwar von der Idee der „frohen Botschaft“ aus¹⁹:

„*Was lex ist, gett nicht von stad; was evangelium ist, das gett von stadt. Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frohlich, willig, milde heraus fleust, ist nit zwungen und gnedigt [genötigt] per regulas, sicut des fincken [Heinr. Fincks?] gesang*“. Dazu eine ähnliche Stelle: „*Lex et gratia: Das lex iram operatur siht man an dem wol, das Görg Planck . . . als besser schlecht [die Orgel schlägt], was*

^{18a} Zur Vorstellung des MA vom himmlischen Reigen vgl. Ed. Schulz, Das Bild des Tanzes in der christl. Mystik, Masch.-Diss. Marburg 1941, und die dort genannte Literatur.

¹⁹ TR 1258 und 5391 Weimarer Ausgabe, TR II 13 f., V 122 f. (dazu Bd. 48, 603). M. van Crevel, A. P. Coelico, Haag 1940, S. 141. Vgl. auch das schöne Wort über Josquins Souveränität („der Noten Meister“) bei [J. Mathesius], Luthers Leben in Predigten. Nach dem Urdruck. Krit. Ausg. v. G. Lösche, Prag 1906², 300 (Crevel S. 105 f.).

er von sich selbst schlecht, den was er ändern zu gefallen schlagen mus, und das kumpt ex lege . Das ein thut er von sich, ungewungen, drum ist es im ein lust, das ist gratia; das ander wird im saurer, quia est lex, er mus es thun. Also fort aus: Wo lex ist, da ist unlust, wo gratia ist, da ist lust.“ Luthers Einsicht wurzelt außer unmittelbar in Paulus²⁰ auch in Augustin: „Charitas cantat canticum novum. Nam timor ille servilis in veteri homine constitutus, potest quidem habere psalterium decem chordarum, quia et Judaeis carnalibus data est ipsa lex decem praeceptorum: sed cantare in illa non potest canticum novum; sub lege est enim, et implere non potest legem. Organum ipsum portat, non tractat; et operatur psalterio, non ornatur. Qui autem sub gratia est, non sub lege, ipse implet legem: quia non est ei pondus, sed decus“²¹.

Andere haben an Josquins Genialität und Freiheit sehr einseitig den „*impetus lascivientis ingenii*“ betont und darin ein gefährliches individualistisches Hinwegsetzen über das Gesetz der Musik bloßgestellt²²; Luther dagegen sieht in ihr eine Stufe des Schaffens, die höher sei als der saure, säuerliche Dienst unter dem Gesetz und recht eigentlich dem Sinn des Evangeliums und der christlichen Verwandlung des Menschen entspreche. Indem Gott den Komponisten Josquin mit Gnade erfülle, predige er durch dessen Musik erneut die frohe Botschaft. Auf urchristlichen Glauben gestützt, fördert Luther damit die theologische Deutung der schöpferischen Begnadung überhaupt und das Verständnis Josquins. Er hat tiefer begründet, was Ott auf humanistische Art als „das Göttliche und Unnachahmliche“ und was Ambros als die „flammende Genialität“ und „zwanglose Leichtigkeit“ Josquins rühmt.

²⁰ Gal. 3, 24 ff., Kol. 3, 16 u. a.

²¹ Sermo XXXIII c. 1 (PL 38, 207); siehe die ganze Stelle sowie oben S. 26, ferner IX c. 7 und XXXIV c. 1 (PL 38, 81 u. 209 f.).

²² So im Anschluß an Stellen bei Glarean H. Birtner, Studien z. niederländ.-humanist. Musikansch., Heidelberg 1930, S. 32, 29, 35.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Berichtigungen und Ergänzungen zu Eitners Quellenlexikon
für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts*

VON REINHOLD JAUERNIG, WEIMAR

Gerhard Pietzsch hat im AfMf¹ „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ sehr wertvolle und zahlreiche Ergänzungen und Berichtigungen Eitners gegeben. Dazu biete ich im Folgenden einige weitere Angaben, die sich im Verlauf meiner langjährigen reformationsgeschichtlichen Forschungsarbeiten nach und nach angesammelt haben. Eine planmäßig betriebene Arbeit dürfte noch weiteres Material erschließen, insbesondere auch für die Universität Jena, für die der 1. Druckband der Universitätsmatrikel (für 1548—1652) erst 1944 erschien und daher von Pietzsch im AfMf nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

Adam von Fulda (Eitner 1,37): Dieser Artikel erfährt wesentliche Ergänzungen durch AfMf 7,98 (Pietzsch) und Wilibald Gurlitt, Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit (Lutherjahrbuch 1933). Auch Georg Richter hat sich mit ihm in den Fuldaer Geschichtsblättern beschäftigt. Adam von Fulda bezeichne sich (18,32) in der seinem musiktheoretischen Traktat „Musica“ vorausgeschickten Widmung (Schlußdatum 5. November 1490) an seinen Gönner, den Consistorialadvocaten Joachim Luntaler, als *musicus ducalis* und bemerkte, daß er „in Sachen seiner Fürsten“ viel Arbeit habe. Er spreche von einem vorausliegenden Aufenthalt in Passau und im Koster Wormbach bei Passau. Wo und wessen Herzogs Musiker er aber gewesen sei, erfahre man nicht. Luntaler habe zum Freundeskreis des Wormbacher Abtes Angelus Rumpler (1501—1513) gehört. Nach dem von diesem ihm gewidmeten Epitaphium habe Luntaler aus Thüringen gestammt. Richter vermutet, daß Luntaler seinem Schützling eine Stellung am Hofe eines sächsischen Herzogs vermittelt habe. Nun hat schon G. Bauch (NASG 26,58 f.) gezeigt, daß Adam v. F. 1502 (im Eröffnungssemester) an der Wittenberger Universität immatrikuliert, „als Geistlicher und Musiker ein Glied der Allerheiligenkirche“ in Wittenberg war und „vielleicht — etwa als Kaplan — in näheren Beziehungen zu Herzog Johann von Sachsen“ stand. Höchstwahrscheinlich ist er herzoglich sächsischer Musicus gewesen. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß Mag. Wolfgang Cyclop von Zwickau² die von ihm aus dem Nachlaß Adams von Fulda

1 Abkürzungen:

- ADB = Allgemeine Deutsche Biographie
 AfMf = Archiv für Musikforschung
 AfRg = Archiv für Reformationsgeschichte
 BSKG = Beiträge zur Sächsischen Kirchengeschichte
 CR = Corpus Reformatorum (editio Bretschneider)
 Ellinger = Georg Ellinger, Die neulateinische Lyrik Deutschlands in der 2. Hälfte des 16. Jhdts. 1907
 Freytag = Hermann Freytag, Die Preußen auf der Univ. Wittenberg und die nichtpreußischen Schüler Wittenbergs in Preußen von 1502 bis 1602. 1903
 NASG = Neues Archiv für Sächsische Geschichte
 NKZ = Neue kirchliche Zeitschrift
 RE³ = Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Auflage
 Vollhardt = Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek Zwickau. 1893—1896
 WA = Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers
 Wackernagel = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert. 1855.
 ZfBw = Zentralblatt für Bibliothekswesen
 ZfKG = Zeitschrift für Kirchengeschichte.

² Vgl. zu ihm NASG 23, 134—137.

herausgegebene deutsche Dichtung³ mit lateinischen Einführungen dem Herzog Johann von Sachsen gewidmet hat.

Joh. Agricola I (Eitner 1,58) ist doch wohl identisch mit Christian Joh. Agricola (1,59). Nicolaus Agricola (Eitner 1,62), 1561–1562, Rektor in Regensburg. Zu ihm ist nachzuschlagen AfRg 13,193¹ und ZfBw 59, 484.

Elias Nicolaus Ammerbach (Eitner 1,129). Er stammt aus Naumburg, war 1560–95 Organist an der Leipziger Thomaskirche⁴. Von 1571 ist sein Tabulaturbuch erhalten⁵. 1575 brachte er eine 2. Sammlung von Lied- und Tanzbearbeitungen heraus, die mehr für Orgelspieler und Fortgeschrittene bestimmt war⁶. Zu ihrer Empfehlung sollte das folgende Gedicht aus *Poemata Gregorii Bersmanni Annaebergensis in libros duodecim divisa* (Lipsiae 1576 p. 172) dienen⁷:

In musicam organicam Nicolai Eliae Amerbachii

*Quem iuvat organicae suavissima gratia musae
Seu sit opus plectro ludere, sive manu,
Pneumaticisve modis versus aptare sonoros,
Ut verbis numeri convenienter eant,
Hunc legat et relegat studio vigilante libellum,
Quem dat Amerbachii nobilis arte labor.
Hoc satis est, satis est Eliae dicere nomen,
Quod superest, ipsum nempe loquetur opus*

Balthasar Arthopaeus (Eitner 1,212). Er wird als „deutscher Komponist aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts“ bezeichnet, der in Sammelwerken 1535–42 durch sieben 4- und 5stimmige Motetten und deutsche Lieder vertreten, aber schon 1534 gestorben ist. Über Artopaeus (= Bäcker) hat Gustav Bossert wiederholt gehandelt⁸. A. war zuerst Organist in Weißenburg und — seit 1531 — am Dom zu Speier. Er ist wohl identisch mit dem am 12. April 1498 in Heidelberg inskribierten Balthasar Pistorius von Besike (= Bäcker von Besigheim). Reysmann gibt in seinem Gedicht *Pulcherrimae Spiraee summique in ea templi enchromata* die Eindrücke wieder, die er bei einem Besuch in Speier im Hochsommer von dieser Reichsstadt und ihrem Dom empfangen hat. Bei der Beschreibung der Orgel rühmt er Arthopaeus und dessen (nicht unmittelbaren) Vorgänger, den bei Eitner fehlenden Brumann oder Baumann⁹. Wenn Balthasar die Orgel schlage, glaube man, *Conradum audire priorem, Non solum Spiraee, qui toto notus in orbe*. Brumann ist im November 1526 ge-

³ „Ein ser andechtig Christenlich Buchlein aus heiligen Schriften und Lernern“; erst Schröder hat diese Dichtung (Fuldaer Geschichtsblätter 18, 31 f.) in die Literaturgeschichte eingefügt, allerdings den „praktischen Eigenwert des Reimwerks“ „recht gering“ beurteilt. Die Schrift erschien 1512 bei Reinhart in Wittenberg und trägt am Schlusse das Wappen dieses Bruders Friedrichs des Weisen. Acht schöne Cranachsche Holzschnitte schmücken den Druck, abgebildet in der Lichtdrucknachbildung der Schrift, die Ed. Flechsig besorgte (19. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, 1914 bei Bruno Cassirer). Flechsig behandelt die Cranachschen Holzschnitte in den Cranachstudien 1 (1900), S. 64 f. Vgl. auch G. Bauch, Repertorium f. Kunstwissenschaft 17, 421 ff. Die geschäftlichen Beziehungen zwischen Reinhart und Cranach behandelt G. Buchwald in: Luther, Vierteljahrsschrift der Luther-Gesellschaft (1928, S. 109).

⁴ Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs 1909, S. 186 f.

⁵ A. a. O., S. 72 ff.; nach S. 287 die erste deutsche Klavierschule.

⁶ A. a. O., S. 288.

⁷ Zu Bersmann vgl. Ellinger, S. 255 ff., und Mitteilungen des Vereins f. Geschichte von Annaberg u. Umgegend, XI. Jahrbuch für 1908–10, 3. Band, 1. Heft, S. 183 Nr. 125.

⁸ Beiträge zur badisch-pfälzischen Ref.-Geschichte in: Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, NF 18, 228; Theodor Reysmann und sein Lobgedicht auf Speier in: Mitteilungen des Histor. Vereins der Pfalz, Heft 29/30 (Speier 1902), S. 243; der Humanist Theodor Reysmann in Tübingen in: Württembergische Vierteljahrshäfte für Landesgeschichte, NF 15, 368–86; Theodor Reysmann, humanistischer Dichter aus Heidelberg in: Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, NF 22, 561–621; 23, 79–114. 221–242. 682–724.

⁹ Zu ihm vgl. Bossert, ebenda, NF 17, 432.

storben, A. aber kam erst 1531 nach Speier. Sehr nett schildert Reysmann, wie A. der Domorgel verschiedenartige Töne zu entlocken weiß:

*Nunc vagus est cantu, nunc indignatur et idem
Blanditias miscet. Petulans est atque modestus,
Protinus inducitur mira gravitate stupendus.
Transferat ut curas nostras coelestis origo
Omnia divino conatur pectine doctus.*

In der Gesamtausgabe der Gedichte des Jacob Micyllus¹⁰, die sein Sohn, der kurpfälzische Kanzler Julius Micyllus, 1564 unter dem Titel „*Sylvarum libri quinque*“ herausgab, steht (S. 329) das nachstehende *Epitaphium Balthasaris Artocopi* [!] *Musici*:

*Ecce, hospes, tumulo, sacer est locus iste camvenis
Et circum tacita plangit Apollo lyra.
Artocopi tegit hoc Balthasaris ossa sepulcrum,
Artis qui melicae totius instar erat¹¹.
Quo neque ventosis milior cantare cicutis
Nec dare multiplici voce canenda fuit¹².
Et poterat dulci modulamine flectere Divos,
Invideant tantis ni fera fata bonis.*

Dazu am Rande: *Obiit 6. Calend. August¹³Anno 34.*

Johann und Philipp Avenarius (Eitner 1,246) waren Söhne des am 5. Dezember 1590 als Superintendent des Stiftes Naumburg zu Zeit verstorbenen Joh. Avenarius (eigentlich Habermann), der durch sein Gebetbuch „den Habermann“ oder „das Habermännlein“ bekannt und berühmt geworden ist¹⁴. Gerbert¹⁵ gibt 1553 als Geburtsjahr Philipps an, was Eitner bezweifelt. Es stimmt aber dazu, daß Philipp in „Lichtenstein im Schönburgischen“ geboren wurde, wo der Vater 1552—1555 Pfarrer war. Philipps Bruder Johann soll nach Eitner in Fundenau geboren sein; richtig ist Falkenau (Böhmen). An die dortige Kirche wurde Vater Joh. A. von der Gräfin-Witwe Anna Schlick und dem Rate der Stadt 1564 berufen. 1567 ging er nach Wittenberg, wohl um den Druck seines Gebetbuches in die Wege zu leiten und zu überwachen. Er kehrte dann nach Falkenau (Böhmen) zurück. Von dort — nicht, wie Eitner angibt, aus Falkenau bei München — ist die Widmungsvorrede Philipps A. an den Herzog von Württemberg vom 13. August 1572 datiert.

Die Lebensgeschichte des Valentin Bacfar c (Eitner 1,258) wird aufgehellert durch einen Brief, den Melanchthon am 1. März 1552 aus Nürnberg an den Astronomen und Astrologen Cyprian Lervitius gerichtet hat¹⁶: *Non dubito, tuam Uraniam favere musicae et eius artis cultoribus. Ideo de hoc Valentino Citharoedo Regis Polonici, qui et vir honestus est et dulcis Musicus, ad te potissimum scripsi. Venit in Germaniam, ut edat in officinis Typographicis scripta de sua arte, et pecunia instructus est. Audire autem istic Musicos volebat, quos esse excellentes in familiis Fuggerorum intelleximus . . .* Hiernach stand also B. damals im Dienste des polnischen Königs Sigismund Augustus und war nach Deutschland gekommen, um seine Schriften über die Musik drucken zu lassen und insbesondere in Augsburg die ausgezeichneten (von Georg und Ulrich Fugger engagierten) Musiker

10 15. Febr. 1533 bis Sept. 1537 Professor der griech. Sprache in Heidelberg; zu ihm vgl. J. Classen, Jacob Micyllus, Rector zu Frankfurt und Professor zu Heidelberg von 1524—1558 (1859), besonders S. 109.

11 Die soviel galt als die ganze Sangeskunst.

12 Besser war keiner als er, auf der windigen Rohrpeife zu spielen und, was mehrstimmig gesungen werden sollte, darzureichen.

13 29. Juli.

14 Über ihn schrieb Böhnhoff: BSKG 29, 213 ff.; Jauernig in: Jahrbuch f. die Geschichte des Protestantismus in Österreich 49, 128; Hans Volz: AfRg 30, 230⁹.

15 *Scriptores ecclesiastici de musica*.

16 Abgedruckt ZfKg 41, 147.

kennen zu lernen. Melanchthon bittet Lervitius, Bacfarc an die Fugger und ihre Musiker zu empfehlen. — Daß von B. ein Buch über Musik in Deutschland erschienen ist, läßt sich nicht nachweisen. Erst 1565 wurde bei Lazarus Andrae in Krakau B.s *Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum* T. I.¹⁷ gedruckt.

Von Moritz Bauerbach aus Pirna berichtet Eitner (1,382) nur, daß er „Tenorist in der kurfürstlichen Kantorei in Torgau um 1562“ gewesen sei. Nach Reinhold Hofmann¹⁸ wurde er im Juli 1545 in Wittenberg immatrikuliert, war der Sohn eines Thomas B. und erhielt 1548 vom Rat seiner Vaterstadt 1 Schock „zur Verehrung und Haltung seiner studii“. Hofmann nennt als Bauerbachs Hauptverdienst, daß er eine „prachtvolle Abschrift“ der von dem Kapellmeister des Kurfürsten August, Scandelli, komponierten Messe *super epitaphium Mauritii Ducis et Electoris Saxoniae* dem Pirnaer Rate geschenkt habe. „Die Messe, bereits 1553 gedruckt, ist seit Jahren verschollen, darum gilt die zu Torgau gefertigte Bauerbachische Abschrift aus dem Jahre 1562, die in der Kirchenbibliothek aufbewahrt wird, bis auf Weiteres als Unicum“. Nach Wilibald Gurlitt¹⁹ war Bauerbach Altist in der kurfürstlichen Kapelle. Walter, den Kurfürst Moritz im Herbst 1548 nach Dresden berufen hatte mit dem Auftrag, nach dem Vorbild der Torgauer Kantorei am albertinischen Hofe eine „bisher noch nicht bestehende Hofkapelle“ „anzurichten“, hatte sich 1554 nach Torgau zurückgezogen, weil er im Gegensatz zu den Interimsanhängern dem strengen Luthertum zuneigte und seinem angestammten Herrscherhause die Treue bewahrte. Die Epitaphiums-Messe auf Kurfürst Moritz überließ er dem neu angekommenen Italiener Scandelli und beauftragte später Bauerbach, „davon ein handgeschriebenes Prachtexemplar für den kurfürstlichen Hof anzufertigen.“

Bei Eitner 1,455 — auch in seiner Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. und 17. Jahrhunderts — fehlt das bei Berg und Neuber in Nürnberg erschienene in Zwickau nach Vollhardt (S. 115 Nr. 196) vorhandene Werk: *Liber cantionum, quae vulgo responsoria vocantur, secundum anni ordinem, dominis et Festis diebus hactenus servatum. lam denuo castigatus et nonnullis Cantionibus auctus. Voeneunt Noribergae, apud Ioannem Montanum et Ulricum Neuberum. 1558.* Im Einführungsgedicht (fol. A 2) gibt nach freundlicher Mitteilung der Ratsschulbibliothek Zwickau aus dem Jahre 1931 gleich das erste Distichon das Thema an:

*Cantica, scripturae quae non sunt consona sacrae,
In sacris nullum rebus habento locum.*

Der Verfasser ist Sebald Heyden.

Von Joh. Bohemus aus Aub (Diöz. Würzburg) verzeichnet Eitner 2,88 außer dem *Liber heroicus de Musicae laudibus* (Augsburg, Joh. Miller, 1515) nach einem Antiquariatskatalog noch ein zweites Werk mit dem unverständlichen Titel: *Sacerd. omnium gentium, mores, leges, ritus. 3 partes. Aphrica, Asia, Europa. Praeced. repert Aug. Vind. (1520).* Der Titel dieses Hauptwerkes des Bohemus lautet aber richtig: *Repertorium librorum trium Joannis Boemi de omnium gentium ritibus. Item index rerum scitu digniarum in eosdem. Cum privilegio Papali ac Imperiali.* Es folgen dann einige Seiten mit Kapitelübersichten und alphabetischem Inhaltsverzeichnis und schließlich ein zweiter Titel: *Omnium gentium mores leges et ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus a Ioanne Boemo Aubano sacerdote Teutonicae Militiae devoto nuper collectis: et in libros tres distinctos Aphricam, Asiam, Europam, optime lector lege* (Augsburg, Sigmund Grimm, 1520). Die von Schmidt und Schnitzlein²⁰ berichtigte Verwechslung des Ulmer Deutschordenspriesters mit dem Ulmer

¹⁷ Theodor Wotschke, Jahrbücher f. Kultur und Geschichte der Slawen, NF Bd. II, S. 183.

¹⁸ Reformationsgeschichte der Stadt Pirna, 1893, S. 1892.

¹⁹ Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit (Lutherjahrbuch 1933, S. 70).

²⁰ Erich Schmidt, Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation (1908, S. 60 ff.;

S. 145 Reproduktion des 1. Titels); August Schnitzlein in: Beiträge zur bayrischen Kirchengeschichte 14 (1908), S. 179 ff., und: Zeitschrift f. Geschichte der Erziehung und des Unterrichts 3 (1912), S. 136.

Hebraisten Hans Peham, der sich 1492 *obrister Vorsinger*, 1518 *alter cantor* nennt, findet sich noch (oder wieder?) bei Bigelmair-Zöpfl, Nicolaus Ellenberg, Briefwechsel 1938 (S. 88¹). Zu Hermann Bonnus (Eitner 2,114) vgl. RE⁹ 3,313 f. und Ellinger S. 162.

Caspar Bruschi (AfMf 3,312; 6,51). Zwei seiner in Vergessenheit geratenen Gedichte hat O. Clemen 1932 in den Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen (70. Jahrg. Heft 1 u. 2, S. 38—41) zum Abdruck gebracht: Ein Widmungsgedicht an den Abt von Kampten v. 17. Febr. 1549 zu den *Lamentationes Hieremiae prophetae maxime lugubribus et querulis concentibus musicis... compositae a clarissimis huius saeculi musicis: Thoma Crequillone* (Eitner 3,98), *Johanne Gardano* (nur aus diesem Werk bekannt: Eitner 4,155), *Petro de la Rue Flandro* (Eitner 6,53), Nürnberg 1549, und ein Begleitgedicht an die „Knäblein“ Friedrich und Albert Hartung zu den *Tricinia* Kaspar Othmayrs (Eitner 7,251), Nürnberg 1549.

Udalricus Burchardus aus Waischenfeld kennt Eitner (2,237) als Professor der Philosophie in Leipzig, der dort 1514 den *Hortulus musices practice* herausgab²¹ Ulrich Burchardi wurde W. S. 1500 in Leipzig immatrikuliert, S. S. 1507 bacc., W. S. 1511 Mag. art., stieg dann in die theol. Fakultät auf, erhielt am 22. Sept. 1515 in Merseburg die Akoluthen-, am 16. Febr. 1516 die Subdiakonats-, am 8. Mai 1516 die Diakonats- und am 22. März desselben Jahres die Priesterweihe, wurde am 17. April 1517 in Leipzig cursor und 1521 Hofkaplan des Bamberger Bischofs Georg von Limburg. Hier predigte er als Lutheraner evangelisch, gab von dieser seiner Einstellung auch Zeugnis in dem 1523 zu Nürnberg gedruckten *Dialogismus de fide Christiana, in quo illud propheticum et apostolicum sola scilicet fide constare iustificationem perspicitur*, wurde 1527 in Leipzig sententiarus und am 10. Okt. 1531 lic. theol. Damit hört jede sichtbare Nachricht über ihn auf²². Zu Joachim a Burck (Eitner 2,237) hat Ernst Brinkmann in „Neue Forschungen zum Leben der großen Mühlhäuser Musiker“ manche wertvolle Notizen beigebracht²³. Sein richtiger Name Moller oder Müller ist bereits von Spitta aus den Archivalien des Mühlhäuser Ratsarchivs festgestellt worden. Während v. Winterfeld²⁴ 1546 als sein Geburtsjahr angab, errechnete Spitta 1540—41. Da sich Müller aber 1609 selbst als 63jährig bezeichnet, schließt sich Brinkmann der Ansicht v. Winterfelds an. Dann wäre allerdings eine Inskription in die Wittenberger Univ.-Matrikel am 11. April 1561 (nicht 1563, wie Brinkmann den Mühlhäuser Geschichtsblättern 27,227 entnimmt) eine ausgesprochene Kinderimmatrikulation, so daß sich die Frage erhebt, ob Joachim a Burck überhaupt die Universität besucht hatte, als er 1563 — also mit 17 Jahren — sein Amt als Organist an den beiden alten Hauptkirchen Mühlhausens antrat.

Zu Benedictus Chelidonium (Eitner 2,413) vgl. Emil Reicke, Wilibald Pirckheimers Briefwechsel (1940) S. 144 ff. und Zeitschrift f. bayr. Kirchengeschichte 17,64.

Erdmann Copernicus (Eitner 3,44) ist als *Ertmannus Copernicus Granseensis* (= aus Gransee stammend) am 4. Mai 1545 in die Wittenberger Univ.-Matrikel eingetragen, am 25. Febr. 1546 zum Magister promoviert worden. Die Matrikel von Frankfurt a. O. nennt im W. S. 1546 *Erdmannus Copernicus, magister et professor institutionum iuris civilis anno 1573 Aprilis die 21. renunciatus publice utriusque iuris doctor*.

Von Jakob Dachser, der 1538 einen Psalter Davids „in gsangswais“ mit einem Anhang geistlicher Gesänge veröffentlichte, meint Eitner (3,130): Man weiß nicht, ob er Geistlicher oder Musiker war. Der Verfasser von „Augsburgs Reformationsgeschichte“, Friedrich Roth, stellt im 3. Band (1539—1547 bzw. 1548, 1907, S. 539) folgende Nachrichten

²¹ S. auch Wustmann (Anm. 4), S. 41 f.

²² Ulrich Schmidt, Ulrich Burchardi, ein Gedenkblatt zur Reformation in der Diözese Bamberg, in: Festgabe Alois Knöpfler gewidmet, hg. von H. M. Gietl und G. Pfeilschifter 1917, S. 297—316, sowie Georg Buchwald, Die Matrikel des Hochstifts Merseburg (Weimar 1926).

²³ Festschrift Armin Tille zum 60. Geburtstag (1930), S. 190 ff.

²⁴ Der evangelische Kirchengesang (1843—47).

über Dachser zusammen: Jakob Dachser, Dächser, Dachs, genannt Jäcklin von St. Ulrich, ein Priester aus Ingolstadt, kam 1524 nach Augsburg als Schulmeister, erscheint dann als einer der „Vorgeher“ der Augsburger Wiedertäufer, wurde deshalb 1527 vom Rate gefangen genommen und erst nach geleistetem Widerruf 1531 aus der Haft entlassen. Ende 1532 wurde er Helfer zu St. Ulrich, als solcher aber 1551 ausgewiesen und nach seiner Rückkehr im nächsten Jahr vom Kaiser nochmals aus der Stadt ausgewiesen und verbannt. — 1529 erschien Dachsers „*Form und Ordnung geistlicher Gesänge und Psalmen*“. (Roth a. a. O. S. 145)

Zu Petrus Dasypedius, den Eitner (3,149) nennt, weil er seinen Dramen auch Chöre eingefügt hat, vgl. zuletzt: G. Büeler, P. D. ein Frauenfelder Humanist des 16. Jhdts., Beilage zum Programm der thurgauischen Kantoratsschule (1920), Frauenfeld 1920²⁵.

Eberhard Decker, nach Eitner (3,158) 1580—1605 (?) Kantor und städtischer Musikdirektor in Hamburg, ist von dem dortigen Poeten Henning Cunradinus²⁶ in derselben konventionellen Weise wie so mancher andere Musiker seiner Zeit — nämlich durch den Vergleich mit Orpheus im nachfolgenden Gedicht verherrlicht worden. Es steht in: *Delitiae poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium* (2,969):

De Eberhardo Decchero Musico.
Audii ut cytharae dulces Polyhymnia cantus,
Edit ad Albiacas quos Eberhardus aquas,
Mox ait: Antiquum quis reddidit Orphea terris?
Non homines tantum, sed movet ille feras.
Hic sit Saxonicus, fuit alter Thracius Orpheus,
Dulcibus ambiguum est, praestet uter numeris.

Florentius (nicht Florentins) Diel erscheint bei Eitner (3,197) als Herausgeber eines musiktheoretischen Werkes von Konrad von Zabern²⁷. Das von Eitner erwähnte selbstverfaßte Werk Diels erschien in Mainz, von Friedrich Haumann gedruckt, am 17. Juli 1509: *Grammatica initiales valde resoluta et etimologica et syntaxis octo partium orationes compendiosa*. Franz Falk gibt in den 1904 erschienenen „Pfarramtlichen Aufzeichnungen (Liber consuetudinum) des Florentins Diel zu St. Christoph in Mainz (1491—1518)“ einleitend ein gutes Lebensbild dieses Mannes.

Das von Eitner (3,241) verzeichnete *Speciale secundum chororum Moguntinonsem* hat Peter Drach der Mittlere zu Speier 1500 herausgebracht²⁸. (wird fortgesetzt)

Fünfter Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Vom 3. bis 7. Juli 1952 hielt die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft ihren fünften Kongreß in Utrecht ab. Von den vorhergehenden Kongressen fanden die ersten drei noch vor dem Kriege statt, 1930 in Lüttich, 1933 in Cambridge und 1936 in Barcelona, während der vierte nach dem Kriege 1949 in Basel den offiziellen Wiederbeginn der internationalen Zusammenarbeit auf musikwissenschaftlichem Gebiet brachte. Die IGMW hat sich in den seit

²⁵ Dazu die Besprechung von A. Büchi in der Zeitschrift f. Schweizerische Kirchengeschichte 14 (1920), S. 238 f., und E. Bernoulli, Joh. Fries der Ältere, P. D. und Aegidius Tschudi, Drei musikfreundliche Humanisten, Zwingliana 4 (1928), S. 211—218.

²⁶ Zu ihm vgl. CR 9, 915, und Ellinger, S. 275 f.

²⁷ Vgl. Eitner 3, 29, und AfMf 5, 70.

²⁸ Roth, Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz 18 (1894), S. 56, Nov. 33.

diesem letzten Kongreß verfloßenen drei Jahren dank der klugen Leitung durch ihren verdienten Präsidenten K. Jeppesen, insbesondere das Ansehen ihrer von ihm ohne Unterbrechung durch den Krieg gesteuerten und jetzt wieder in alter Bedeutung dastehenden Zeitschrift *Acta musicologica* sehr schnell weiterentwickeln können. So war auch die Teilnahme an diesem Kongreß eine unerwartet große und herzliche. Es kamen (in Klammern die Zahlen des Baseler Kongresses) aus Ägypten 2 (1), Schweden 4 (—), Österreich 5 (1), USA 8 (6), Italien 8 (3), Dänemark 8 (4), England 12 (6), Belgien 12 (3), Schweiz 12 (20), Frankreich 14 (1), Holland 42 (6) und Deutschland 45 (26), dazu hatten zwei Institute (Hamburg und Heidelberg) ihre Studenten mitgebracht. Entsprechend war die Zahl der Referate so angeschwollen, daß sie auf drei Sektionen verteilt werden mußten, was nicht immer sehr glücklich war. So kann hier nur eine kurze Aufzählung der Referate in der gehaltenen Reihenfolge ohne weitere Stellungnahme erfolgen. Es sprachen in der 1. Sektion J. Chailley (Musikalischer Ausdruck), W. Gurlitt (über die Idee seines neuen begriffsgeschichtlichen Wörterbuchs der Musik im Rahmen der Mainzer Akademie), H. H. Eggebrecht (Einzelheiten zum vorigen), A. Liess („Umdeutung“), Ch. Seeger („Beschreibung“ von Musik), A. Koole (verlesen) (Musik der Basuto), H. Husmann (Utrechter Liederbuch), F. Torrefranca (Repicco, Partita, Ricercare, Sprezzatura), J. Quitin (Lütticher Konservatorium), F. Raugel (Alte frz. Orgeln), A. Herkenrath (Notenschrift Klavarskribo), P. B. di Salvo (Byzant. Pentachord), B. Stäblein (Tegernseer mensurale Chorschrift), F. Zagiba (Entstehung des slaw. Kirchengesanges) und M. Antonowycz (Ukrainische Mehrstimmigkeit). In der 2. Sektion standen die Referate von H. Hickmann (Altägypt. Harfenspiel und Chironomie), A. D. Fokker (31-tönige Temperatur), E. Werner (Oriental. Oktoechos), E. Wellesz (Orient. Alleluja), P. J. Smits van Waesberghe (Mittelalt. Spiele), L. A. Dittmer (Hs. Montpellier), M. Bukofzer (Beziehungen Konduktus—Klausula), S. Clercx-Lejeune (Ciconia), H. Glahn (Evang. Melodien 16. Jhd.), F. Ll. Harrison (Ms. Eton 178), W. Wiora (1. Souterliedekens, 2. Josquin), W. Salmen (Liederbuch der Anna von Köln), J. Ward (Folia), Th. Dart (Engl. Musik im 17. Jhd.-Holland), W. Kolneder (Frühwerke Vivaldis), F. J. Hamel (J. S. Bach geistesgeschichtlich), C. L. Cudworth (Pergolesi), O. Tiby (d'Astorga), J. P. Larsen (J. Haydns Entwicklung) und R. Wangermee (Alte Musik bei Strawinsky). In der 3. Sektion referierten J. Daniskas (Burg. Schule), H. Bessler (verlesen) (Chansonbesetzung), Comtesse de Chambure (Chansonnier N. de la Chaussée), R. Lenaerts (Polyph. Hss. in Toledo), E. Bodky (Bachs Klavierwerke), H. Anglès (Niederl. Einfluß in Spanien um 1600), Ch. van den Borren (Josquin-Messen), M^{lle} A. E. Schröder (Lamentationen), Frl. M. E. Brodchhoff (Josquin-Kadenz), H. Osthoff (Josquin-Chronologie), H. Engel (Niederl. und ital. Madrigal), D. Plamenac (Cod. Faenza 117), U. Teuber (Homoph. Satz 16. Jhd.), K. G. Fellerer (Niederl. und Deutschland im 17. Jhd.), W. Kahl (Niederl. Werke in Köln), A. van der Linden (Holland in der „Allg. mus. Ztg.“), K. v. Fischer (C. Ph. E. Bachs Variationen), P. A. Gaillard (J. Louis und Souterliedekens), A. E. Cherbuliez (Choralis Const. III) und H. J. Moser (Bedeutung der niederl. Musik).

Neben den Sektionsreferaten mit ihren speziellen Themen standen die drei öffentlichen Vorträge, den Ländern Frankreich, USA und Österreich zugeteilt. Der erste von ihnen folgte unmittelbar auf die feierliche Eröffnung des Kongresses am 4. Juli. Bei der Begrüßung der Versammlung nahmen zunächst zu klugen und überlegenen Worten über die Bedeutung der Musikwissenschaft ein Vertreter des Ministeriums für Kunst und Wissenschaft und der Kurator der Universität Utrecht das Wort. Dann sprach der Präsident der IGMW K. Jeppesen in sehr herzlicher Weise über die Geschichte der IGMW und ihre Vorläuferin vor dem 1. Weltkrieg, die IMG, und gedachte der Großen, die die internationale Zusammenarbeit der Musikwissenschaft damals begründeten und nach dem 1. Weltkrieg wiederherstellten. Nach dieser Rede, die in so wunderbarer Menschlichkeit gerade das Versöhnende auch in der Vergangenheit nahegebracht hatte, sprach der Vizepräsident A. Smijers als Vorsitzender des Ausführenden Komitees u. a. auch über die Schwierigkeiten der Vorbereitung gerade

eines „internationalen“ Kongresses. Den ersten öffentlichen Vortrag hielt P. M. Masson (Paris) über „Die internationalen Aufgaben der Musikwissenschaft“. Seine präzisen Formulierungen, die pointierte, geistreiche Sprache und die kristallklaren Gedanken, die in umfassender Weitsicht das Thema ausschöpften, zeigten, wie hoch doch die Wissenschaft selbst über der Begrenztheit dieser Welt steht. Der zweite öffentliche Vortrag am 5. Juli von L. Schrader (New Haven, Conn.) behandelte „Die Renaissance: die geschichtliche Auffassung einer Epoche“. Eingehend und in die Tiefe dringend zeichnete er an Hand der geschichtlichen Zeugnisse plastisch das Bild dieser großen Wende als einer „Wiedergeburt“. Der dritte öffentliche Vortrag am 7. Juli von R. v. Ficker (München) brachte unter dem Titel „Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis“ allgemeine Reflexionen über die klangliche Realisierung des musikalischen Kunstwerks, — da es nicht gelungen war, ein passendes Magnetophon herbeizuschaffen, leider selbst der klanglichen Verlebendigung entbehrend. Neben den Vorträgen fanden besonderes Interesse neue Ideen, Pläne und Publikationen, vor allem das Wiedererscheinen des *Archivs für Musikwissenschaft* (Herausgeber W. Gurlitt), das Fortschreiten der vorbereitenden Arbeiten zum *Internationalen Quellenlexikon der Musik* (hgg. von einer Kommission der IGMW und der IVMB unter Vorsitz von Fr. Blume) und zum *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (hgg. im Auftrag der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur von W. Gurlitt).

Zu den Pflichten des Kongresses gehörte auch die Wahl eines neuen Direktoriums, die in einer turbulenten Mitgliederversammlung, die auch neue Satzungen bewilligte, stattfand. Das Direktorium wiederum wählte den neuen Präsidenten, A. Smijers, gewiß in Würdigung seiner besonderen Verdienste um diesen Kongreß, der das Fortschreiten internationaler Zusammenarbeit und gegenseitigen Verstehens in schöner Weise spüren ließ.

Harmonisch und wohl gelungen waren die gesellschaftlichen Veranstaltungen, die den wissenschaftlichen Tageslauf auflockerten oder abschlossen: ein herzlicher Empfang im Rathaus durch den Herrn Bürgermeister von Utrecht, die Teilnahme am Schlußkonzert des Holland-Festival in Scheveningen (Dir. P. Sacher, Sol. J. Szigeti, Werke von Haydn, Frank Martin und Honegger), eine bezaubernde Omnibusrundfahrt durch Holland, ein Konzert des „Niederländischen Kammerchors“ (Ltg. F. de Nobel) mit Werken der Niederländer und endlich die beiden unvergeßlichen Höhepunkte: die Vorführung der zwei Reinton-Orgeln von Prof. Dr. A. D. Fokker (Leiden) in Teylers Museum Haarlem und der Konzert- und Tanzabend des Amsterdamer Gamelanorchesters, Ltg. B. Yzerdraat, Einführung J. Kunst. So vereinten Kunst und Wissenschaft alle in heiterer Gelassenheit und schon in der Hoffnung wieder auf den nächsten Kongreß 1955 in Oxford.

Musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg

VON THEODOR W. WERNER, SALZBURG

Kristallklar, doch ewig unergründlich — dies Wort hatte einst Adolf Sandberger an der Geburtsstätte in der Getreidegasse über Mozart gesprochen, um das Wesentliche der Erscheinung zum Ausdruck zu bringen.

Was klar ist, bedarf des wissenschaftlichen Zugriffs nicht. Das Unergründliche fordert, auch wenn es nicht mit dem Anspruch auf ewige Geltung verbunden sein sollte, die wissenschaftliche Bemühung heraus, auf die Gefahr hin, daß eine spätere Generation zu anderen Ergebnissen kommen sollte. Das betrifft das Biographische und, mit höherem Anspruch, auch das Exegetische: eine spätere Generation wird — man kann dies aus dem Mozartschrifttum ablesen — mit anderen Augen sehen, mit anderen Ohren hören. Mehr, als das Vorläufige zu erkennen, ist dem Stärksten unter uns versagt.

Die Salzburger Tagung zwischen dem letzten September und dem zweiten Oktober ward von Dr. W. F i s c h e r geleitet und hatte das unübersehbare Merkmal, daß unter zwölf Vorträgen nur einer ohne Diskussion blieb: elf hatten die Kraft, in den Hörern weitere Gedanken, Fragen, Anregungen zu erzeugen.

Auf die Thematik angesehen, ergab sich das Übergewicht der ästhetischen Exegese über das Biographische, das überdies nicht den Helden, sondern seine Knappen betraf: Dr. E. F. S c h m i d t sprach über den Herzensfreund Bullinger, Dr. R. H a a s über Jos. Leopold von Eybler.

Der Behandlung der meisterlichen „Harmonik“ durch Dr. W. F i s c h e r stand Dr. R. S t e g - l i c h s „Melodik“ gegenüber. Die „Sequenztechnik“ der Klaviersonaten beleuchtete Dr. A. C h e r b u l i e z, das Verhältnis zu den „Tanzformen“ Dr. H. E n g e l. Eine unter Mozarts Namen in Limbach erhaltene Messe, die Dr. H. D e n n e r l e i n zeigte, dürfte kaum aus der Hand des Meisters kommen, und ein unvertont gebliebenes „Libretto“ aus dem mozartschen Nachlaß ward von Dr. A. O r e l behandelt. Mozart als „Bearbeiter eigener Werke“ war das von Dr. K. G. F e l l e r e r gewählte Thema. Der Unterzeichnete sprach einspringend unter dem Titel „Frühe Vollendung“ über Spätwerke. Die Kraft, eine breite, doch fruchtbare Diskussion zu erzeugen, war Dr. W. R i c h t e r gegeben, als er von seiner Übersetzung des Buches von Wyzewa-St. Foix Rechenschaft gab, und Dr. E. V a l e n t i n beschloß die stattliche Reihe der zum Teil umfangreichen Vorträge mit einer soziologischen Studie über „Mozart in Zeit und Umwelt“.

Die Teilnehmer an dem Kongreß stellten in Sachen des Mozartschen Wohnhauses am Markart- (früher Hannibal-)Platze die „dringende und unbedingte Forderung, daß der erhalten gebliebene Teil in seiner ursprünglichen Form unverändert bleibt und alles getan wird, um diesen zu einer Gedenkstätte zu gestalten, die Salzburgs und seines großen Sohnes würdig ist und vor den Augen der Welt, die 1956 Mozarts zweihundertsten Geburtstag feiert, bestehen kann“.

Im Verlauf der Sitzungen ward auch eingehend von der geplanten Neuausgabe des mozartschen Gesamtwerkes gesprochen. An ihr werden sechs Verleger in Europa und in Amerika teilhaben.

Das Berliner Phonogramm-Archiv

VON KURT REINHARD, BERLIN

Unter dieser Überschrift ging 1908 ein Appell Carl Stumpfs durch über zwanzig deutsche Tageszeitungen an die Öffentlichkeit, das noch junge, aber schon weit über die Landesgrenzen hinaus bekannte Institut durch geldliche Unterstützung vor einer Schließung zu bewahren. Später konnten Erich M. von Hornbostel (1933) und Marius Schneider (1938) weitere Rechenschaftsberichte vorlegen, die bewiesen, daß das Archiv trotz aller materieller Schwierigkeiten seine wissenschaftliche Bedeutung noch wesentlich vergrößert hatte. Wenn nun heute in der Fachpresse das Phonogramm-Archiv des Berliner Museums für Völkerkunde zum ersten Male nach dem Kriege wieder erwähnt werden soll, so nicht, weil ein weiterer glanzvoller Bericht vorgelegt werden kann, als vielmehr, um den nun überschaubaren 90-prozentigen Bestandsverlust bekanntzugeben und die Pläne zu dem schon begonnenen Wiederaufbau anzudeuten. Ein Appell zur Hilfeleistung erscheint darum nicht angebracht, weil er in gleicher Weise auch für andere Institutionen der deutschen Musikforschung vonnöten ist und von höherer Warte ausgehen muß, bzw. schon ausgegangen ist (vgl. die Denkschrift „Zur Lage der Musikforschung“ in Heft 2/3 [1952] dieser Zeitschrift).

Zunächst mögen ein paar Daten zur Geschichte des Berliner Phonogramm-Archivs in Erinnerung gebracht werden, wobei sich ein Hinweis auf die Notwendigkeit eines zentralen Schallarchivs für die deutsche Vergleichende Musikwissenschaft an dieser Stelle erübrigen dürfte.

1900 machte Carl Stumpf von dem in Berlin weilenden siamesischen Hoforchester die ersten phonographischen Aufnahmen und legte damit den Grundstock der dem Psychologischen Institut der Berliner Universität angegliederten Phonogramm-Sammlung. In den beiden folgenden Jahren nahmen Stumpfs Assistenten, Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel, japanische und vorderindische Musik auf und werteten sie ebenfalls sofort wissenschaftlich aus. Felix von Luschan, der damalige Direktor des Museums für Völkerkunde, der schon 1879 die Vorstellung hatte, „daß der Phonograph einmal ein wichtiges Hilfsmittel der anthropologischen Forschungsarbeit werden müßte“, und dessen erneute Vorschläge auch 1886 noch auf den Widerstand anderer Wissenschaftler stießen, wurde nun ermutigt und nahm selber 1901 zu einer türkischen Reise einen Phonographen mit. Er regte ferner an, daß künftig alle Ethnologen in der Feldarbeit ebenfalls Musikaufnahmen machen möchten, und fügte 1908 seiner „Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen“ ein besonderes Kapitel „Musik“ an.

Schon vorher war es notwendig geworden, das nun so benannte „Phonogramm-Archiv“ als besondere Abteilung des Psychologischen Instituts zu führen, die aber immer noch auf private Unterstützung, u. a. durch die Rudolf-Virchow- und die Gräfin-Bose-Stiftung, angewiesen war. Die Sammlung und die mit ihr verbundene wissenschaftliche Bearbeitung eigener und fremder Aufnahmen, die Beratung und Ausrüstung ausreisender Ethnologen hatten einen solchen Umfang angenommen, daß v. Hornbostel nach seiner Amerikareise 1906 als psychologische Assistent ausscheiden und sich zusammen mit Abraham ganz dem Archiv widmen mußte. Durch das Galvanisierungsverfahren war es möglich, beliebig viele Kopien herzustellen, was dann zu einem regen Austausch mit anderen Sammlungen führte, die das Berliner Archiv 1908 mit seinen tausend Walzen nicht nur zahlenmäßig, sondern auch qualitativ erreicht, wenn nicht gar überflügelt hatte.

Die inzwischen ins Leben gerufene, u. a. durch Wilhelm Doegen und Georg Schünemann eifrig geförderte Phonogramm-Archiv-Kommission bereicherte während des ersten Weltkrieges die Sammlung um fast tausend Aufnahmen aus Gefangenenlagern von insgesamt 59 Völkern aus Europa, Asien und Afrika. Von Hornbostel stellte jetzt für Museen, Universitäten usw. auch eine Demonstrations-Sammlung von zunächst 120 besonders gut gelungenen und typischen Aufnahmen zusammen, der aber nicht der erhoffte Erfolg beschieden war, da die Wiedergabequalität des Phonographen für diesen Zweck doch nicht ausreichte. Anders stand es um die reine Forschungsarbeit. Zahlreiche Publikationen, die sich auf Aufnahmen des Archivs stützten und die z. T. an entlegenen Stellen erschienen waren, wurden in die inzwischen begründeten „Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft“ aufgenommen.

1922 wurde das Archiv endgültig vom Staat übernommen, und zwar verwaltungsmäßig der Hochschule für Musik angegliedert, räumlich aber im Berliner Schloß belassen. Als einer der vielen, z. T. nur vorübergehend tätigen Assistenten übernahm Marius Schneider an Stelle des immer mehr kränkelnden v. Hornbostel in Praxis schon 1932, offiziell jedoch erst 1934 die Leitung des Archivs. Die noch von v. Hornbostel zusammengestellte und im ersten Jahrgang der „Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft“ veröffentlichte Bestandsübersicht verzeichnet 9321 Walzen und 371 meist handelsübliche Platten.

Marius Schneider gelang es dann, 1934 das Archiv als selbständige Abteilung dem Berliner Museum für Völkerkunde anzugliedern. Damit wurde ein Zusammenschluß erreicht, der sich auch in der wissenschaftlichen Forschungsmethode schon abgezeichnet hatte und daher dringend notwendig erschien: die enge Verbindung der Vergleichenden Musikwissenschaft mit der Ethnologie, nachdem lange Zeit mehr die Psychologie als „Leitmotiv“ für das Fachgebiet gegolten hatte. In den nun bezogenen Räumen im Depotgebäude des Völkerkundemuseums veranstaltete Schneider eine Zeitlang sonntägliche Plattenvorfürungen mit Erläuterungen, die jedoch auch nicht das erhoffte Interesse des Publikums fanden. Positiv lief aber die Sammel- und Bearbeitungsarbeit weiter. 1938 konnte Schneider (Archiv für Vergleichende Phonetik

II) einen Bestand von etwa 10300 Aufnahmen melden. Die „wissenschaftlichen Veröffentlichungen auf Grund von Phonogrammen des Archivs“ erreichten die Zahl 58. Allein 27 von ihnen entstammten der Feder v. Hornbostels. Die Liste mag hier noch fortgeführt werden:

59. K. Huber: Frauengesänge aus Birma. In: L. und C. Scherman, Im Stromgebiet des Irrawaddi, Birma und seine Frauenwelt. München-Neubiberg 1922 (Aufnahmen: Scherman)
60. Ders.: Ponnakultlied aus Mandalay. Asia major, Bd. I (1924) (Aufn.: Scherman)
61. K. Reinhard: Die Verwendung der Shan-Trommeln. Ethnologischer Anzeiger IV (1937) (Aufn.: Scherman)
62. H. Hübner: Die Musik im Bismarck-Archipel. Berlin 1938 (Aufn.: Thurnwald, Börnstein, Stephan, Deutsche Marine-Expedition)
63. M. Schneider: Über die wörtliche und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien. Archiv für Musikforschung III (1938) (Aufn. Afrika: Bachmann, Dempwolff, Küsters, Laman, Smend, Spannaus, Stülpner)
64. Ders.: Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzen und Hirtenvölkern. Zeitschrift für Ethnologie 70 (1938) (Aufn. Lappen: Wustmann; Asien: Bogoras, Dirr, Findeisen, Kauffmann, Lentz, Phonographische Kommission, Schebesta, Weiß; Indonesien und Südsee: Archiv, Frizzi, Lett, Neuhauf, Takacs, Wirz; Afrika: Archiv, Kohl-Larsen, Lichtenecker, Mattner, Phon. Komm., Schebesta, Schumacher, Seyfried, Uhlig, Zöhler; Orient: Helfritz, Neuhardt)
65. Ders.: Volksdeutsche Lieder aus Argentinien. Archiv für Musikforschung IV (1939) (Aufn. Argentinien: Lütge/Schneider; Rußland: Phon. Komm., Findeisen, Lineff)
66. K. Reinhard: Die Musik Birmas. Würzburg 1939. (Aufn. Birma: Scherman; übriges Asien: Dubois-Reymond, Müller, Weiß, Selenka, Karutz, Lecoq; Indonesien: Schebesta, Lett, Tauern, Rudel, Krämer)
67. M. Schneider: Kaukasische Parallelen zum europäischen Mittelalter. Acta musicologica 1940 (Aufn.: Dirr)
68. Ders.: Phonetische und metrische Korrelationen bei gesprochenen und gesungenen Ewextexten. Archiv für Vergleichende Phonetik 7 (1943/44) (Aufn.: Archiv-Westermann und -Schneider, Smend)

Die bis in den Krieg hinein wohl noch um einige hundert Aufnahmen bereicherte Sammlung wurde dann mit Einsetzen des Bombenkrieges allmählich innerhalb Berlins und nach außerhalb verlagert. Sie wurde dort größtenteils zerstört oder ging sonstwie verloren. Nur etwa 250 Walzen, alle Edison-Apparate und eine bescheidene Bibliothek verblieben unversehrt an Ort und Stelle. Sie wurden 1948 zunächst in das Musikwissenschaftliche Institut der neugegründeten Freien Universität Berlin übernommen und dienten dort Unterrichtszwecken. Aus organisatorischen Gründen kamen diese Bestände 1950 wieder in das nun auch mit seiner Schausammlung in Berlin-Dahlem (Arnim-Allee) befindliche Museum für Völkerkunde zurück. Die fachlich wichtige Verbindung blieb aber gewahrt, zumal der Verfasser als der Vertreter der Systematischen Musikwissenschaft an der Freien Universität gleichzeitig auch mit der Leitung und dem Wiederaufbau des Archivs betraut wurde. 1951 gelang es, die einzig noch außerhalb erhaltenen Aufnahmen aus dem Verlagerungsort Schloß Celle zurückzuführen, so daß heute alle noch existierenden insgesamt etwa 1250 Aufnahmen wieder beieinander sind. Etwa 800 dieser, glücklicherweise zum großen Teil wissenschaftlich noch nicht ausgewerteten Aufnahmen liegen allerdings nur als Galvanos, d. h. als Negative, vor. Die für die Herstellung von Kopien erforderlichen 2000.— DM sind noch nicht verfügbar.

Die Aufgaben des Archivs sind im Prinzip zwar die gleichen geblieben, doch da im Augenblick kaum mit einem wesentlichen Neueingang an Aufnahmen durch eine deutsche Feldforschung gerechnet werden kann, müssen zunächst gewisse Teilgebiete im Vordergrund stehen. Da gilt es beispielsweise, aus den Studierenden der Musikwissenschaft Nachwuchs für die in Deutschland so lange vernachlässigte Musikethnologie heranzubilden. Hierfür genügt das

vorhandene Material, das laufend durch Schallplatten und Bandumschnitte bereichert wird, zunächst durchaus. Die vorjährigen Besuche einer Gruppe von Lappen und der indischen Tanztruppe Ram Gopal gaben Gelegenheit, erstmalig archiveigene Bandaufnahmen zu machen, und es bleibt zu hoffen, daß sich solche Möglichkeiten künftig noch mehr ergeben. Der z. Zt. in Nigeria weilende Leiter der Afrika-Abteilung, Dr. Kurt Krieger, mußte aus technischen Gründen allerdings noch mit einem Phonographen ausgerüstet werden.

Die Verbindung zur nichtwissenschaftlichen Öffentlichkeit ist jetzt stärker in den Vordergrund getreten; so die Beratung und Beleihung von Rundfunk- und Filmgesellschaften, von Theatern, Vortragenden, Ausstellern usw. Durch das inzwischen erworbene Magnetophon ist es möglich geworden, exotische Musik in technisch einwandfreier Form einem breiteren Publikum vorzuführen. Damit hat sich auch hier ein alter Wunsch v. Hornbostels erfüllt. Daß dafür als Ort das Museum selbst und täglich einfach eine halbe Stunde während der Besuchszeit gewählt wurde, hat sich als recht vorteilhaft erwiesen. Jetzt werden nicht nur die besonders Interessierten erfaßt, die zudem noch an einen bestimmten Tag und an einen Ort außerhalb des Museums gebunden waren, sondern alle die, die überhaupt den Weg ins Völkerkundemuseum finden.

Das Programm, das monatlich gewechselt wird, begann am 31. März 1952 mit einer kleinen Feierstunde, in der nach einleitenden Worten des Museumsdirektors, Prof. Dr. Krickebergs, der Verfasser über Geschichte und Aufgabe des Archivs berichten und ein paar besonders typische Musikaufnahmen vorführen konnte. Gleichzeitig wurde dabei des fünfzigjährigen Bestehens des Archivs gedacht, sowie des 75. Geburtstages Erich M. von Hornbostels. Eine kleine Ausstellung von Publikationen und Briefen bekannter Persönlichkeiten aus der Archiv-Korrespondenz (u. a. Albert Schweitzer und Béla Bartók) sollte einen Eindruck von der einstigen Bedeutung des Institutes geben und zugleich den verantwortlichen Behördenstellen zeigen, wie wichtig der Wiederaufbau des Berliner Phonogramm-Archivs ist, das sich ganz allmählich wieder zu einer Zentralstelle wenigstens der deutschen Vergleichenden Musikwissenschaft zu entwickeln versucht.

*Nochmals die Mwera-Sansen*¹

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Da es sich um einige grundlegende Fragen der Methodik der vergleichenden Musikwissenschaft handelt, sei doch noch zumindest auf das Grundsätzliche von Kurt Reinhard's Antwort² auf meine Kritik³ seiner Behandlung der Mwera-Sansen⁴ eingegangen. K. Reinhard setzt breit auseinander, daß meine Auffassung ihrer Tonleitern größere Abweichungen von den gemessenen Werten erfordert als seine. Aber das ist doch gerade das, weswegen ich seine Interpretationen abgelehnt habe. Diese sind ja gerade deshalb falsch, weil er sich zu sehr an die Messungen klammert. Wenn man die gemessene Skala stark verstimmt Instrumente (wie es Museumsinstrumente häufig und Sansen in besonderen sind), deren wahre Tonleiter man nicht kennt, als die beabsichtigte ansieht, so erhält man mit Bestimmtheit gerade eine falsche Tonleiter, — nämlich eben eine verstimmt und nicht die wahre. Das Prinzip der kleinsten Abweichungen ist nur anwendbar auf gut gestimmte Instrumente; bei schlecht gestimmten bzw. verstimmt müssen die Abweichungen im Gegenteil gerade größer sein (freilich werden die Erklärungen damit auch problematischer). Genau so hat E. M. v. Hornbostel versucht, möglichst viele Messungen möglichst genau zu deuten, und eben dadurch zu komplizierte Erklärungen gegeben (also

¹ Hiermit schließt die Schriftleitung die Diskussion über das Thema.

² Die Musikforschung V, 1952, S. 373.

³ Die Musikforschung V, 1952, S. 218.

⁴ Die Musikforschung IV, 1951, S. 366.

hätte Reinhard den Fehler v. Hornbostels wiederholt und nicht ich!). Im übrigen ist die Hereinziehung von v. Hornbostels Blasquintentheorie unsachlich, denn abgesehen davon, daß man sie nun wirklich nicht mit einer solchen Handbewegung abtun kann, handelt es sich hier nur um Slendro selbst, und die Existenz dieser Tonleiter ist einfach eine Tatsache, die dadurch nicht aus der Welt geschafft wird, daß die zur Erklärung ihrer Vorgeschichte geschaffene Theorie vielleicht falsch ist. Zum Schluß nur noch eine persönliche Bemerkung, da ich als Erzblasquintentheoretiker hingestellt werde: Ich habe in dem von Reinhard zitierten Aufsatz selbst versucht, die Blasquintentheorie durch Annahme von Temperierungen, Teitemperierungen u. ä. auszuweiten, und in Verfolgung dieser Tendenz in einem weiteren (ihm entgangenen?) Aufsatz⁵ unternommen, Tonleitern des afrikanischen Raumes ganz ohne sie zu erklären, darunter gerade auch Slendro!

Miszelle

Die Quelle für Bachs Weise „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“

In Jahrgang V, S. 377, ist eine Miszelle von Hans Kulla veröffentlicht, nach der Bach für seine Weise „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“ das Vorbild aus dem Ulenberg-Psalter, Cöln 1582, entnommen habe. Ist dies an sich schon recht unwahrscheinlich, so daß diese Behauptung von vornherein mit Skepsis aufgenommen werden mußte — hier liegt der Fall umgekehrt: Ulenberg geht auf eine ältere Weise zurück, die in dem Hugenottenpsalter von 1542 „LA FORME DES PRIERES ET CHANTZ ECCLESIASTI ques“ zuerst auftritt mit dem Text „O Seigneur Dieu“. Sie ist im deutschen Kirchengesang mit mehreren Texten verwendet, am häufigsten mit den Abendliedern „Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz gewendet“ und „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe“; mithin war für Bach auch vom Text her die Anregung gegeben, diese Weise zu bearbeiten. Ulenberg wird die Weise aus einer der zahlreichen Ausgaben des französischen Psalters übernommen haben, wo sie stets zum 8. Psalm verwendet wird, oder aus dem deutschen Psalter von Ambrosius Lobwasser, der 1573 zuerst und danach in unzählbaren Auflagen erschienen ist. Konrad Ameln, Lüdenscheid

Die Bestände der Musikabteilung der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek (vormals Staatsbibliothek) zu Berlin¹

Die Musikabteilung der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek (vormals Staatsbibliothek) zu Berlin arbeitet seit März d. J. wieder in ihren früheren, nun wiederhergestellten Räumen, wo sie über einen Lesesaal, Verwaltungsräume, zwei Katalogsäle, ein Musikzimmer und ein viergeschossiges, reich belegtes Magazin verfügt.

Große Teile der während des Krieges verlagerten Bestände sind wieder in Berlin, darunter die fast vollzählig erhaltenen Bestände des Lesesaals (wissenschaftlicher Handapparat) und der Musikliteratur, zahlreiche Autographen und Handschriften. Weitere Teile befinden sich in der Universitätsbibliothek Tübingen und in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, wohin sie aus ihren in den westlichen Besatzungszonen gelegenen Verlagerungsorten ver-

⁵ Sieben afrikanische Tonleitern, in Jahrbuch Peters 1939, S. 44.

¹ Dieser Bericht wurde der Schriftleitung von der Direktion der Öffentl. Wissenschaftl. Bibl. Berlin zur Verfügung gestellt. Seine Veröffentlichung wird zweifellos von allen begrüßt werden.

bracht worden sind. Als wohl endgültiger Verlust muß die ursprüngliche Kgl. Musiksammlung (Signatur Mus. u. Mus. O) sowie eine Anzahl Zeitschriften und alter theoretischer Drucke gelten. Die Abteilung Mus. ant. pract. (Drucke vor 1700) sowie einige allerdings äußerst wertvolle Autographe sind aus ihren Verlagerungsorten in den jetzt polnischen Gebieten bisher nicht zurückgekehrt, und es liegt hierfür auch kein Nachweis über Verlust bzw. Rettung vor.

Alle diese Bestände sind auf Grund der in Berlin befindlichen Kataloge zum mindesten feststellbar und signaturmäßig nachzuweisen.

Es kann also, von zufälligen Ausnahmen abgesehen — wie es nach einer Katastrophe des erlebten Ausmaßes und bei der Verschickung und Verladung solcher Büchermengen wie im Falle der ehem. Preußischen Staatsbibliothek auch kaum anders sein kann —, in Berlin auch über den gesamten ehemaligen Bestand der Musikabteilung Auskunft gegeben werden. Die Bestände in Berlin, Tübingen und mit kleinen Einschränkungen auch in Marburg sind benutzbar

Im übrigen wird demnächst in „Zentralblatt für Bibliothekswesen“ eine ausführlichere Darstellung des Wiederaufbaues der Musikabteilung der Öffentlichen Bibliothek von W. Virneisel erscheinen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Wintersemester 1952/53

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. GMD Dr. F. R a a b e : Musik nach Wagner, mit Beispielen (2).

Bamberg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. R o e s s e r t : Die Oper seit R. Wagner (2) — Die „Symphonische Dichtung“ (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (2) — CM instr. (1).

Basel. Prof. Dr. J. H a n d s c h i n : Die europäische Musik des 19. Jahrhunderts (einschließlich der russischen) (2) — S: Ü zur Stilbestimmung (1) — CM und Colloquium (2).

Prof. Dr. W. M e r i a n : Die Anfänge der deutschen Klaviermusik (1) — Colloquium: Lautentabulaturen (1).

Lektor Dr. E. M o h r : Harmonische Analyse von Werken des 18. Jahrhunderts (1) — Analytische Ü an Werken von Schönberg, Berg und Krenek (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. V e t t e r : Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die altgriechische Musik (2) — Musikgeschichte um 1600 (2) — Schein, Scheidt, Schütz und ihre Zeit (2) — Überblick über die polnische Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. E. H. M e y e r (z. Zt. erkrankt): Statt Vorlesung Lektüre und Diskussion seines Buches „Musik im Zeitgeschehen“ (2).

Prof. Dr. H. H. D r ä g e r : Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (1) — Ästhetische Probleme der Vokalmusik (2) — Ü zur Ästhetik der Vokalmusik (2).

Assistentin Dr. A. L i e b e : Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü zur einstimmigen Musik des Mittelalters (1).

Assistent Dr. K. H a h n : Ü: Hans Leo Haßlers Tonsatz (2) — Ü: Heinrich Schützens Tonsatz (2).

- Lehrbeauftragt. Dr. E. Rebling: Geschichte des Balletts und der Ballettmusik (1).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. Scholz: Ü: Mensuralnotation I (2) — Ü: Mensuralnotation II (2).
 Oberassistent H. Wegener: CM voc. (2).
 — *Freie Universität*. Prof. Dr. A. Adrio: Joseph Haydn II (2) — Geschichte der mehrstimmigen Messenkomposition (2) — S I: Ü zur Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (Fortsetzung) (2) — S II: Stilkundliche Ü zur Messenkomposition des 16. Jahrhunderts (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (Chorgemeinschaft des Musikwissenschaftlichen Instituts (2) — Pros I (Assistent Dr. W. Boller): Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Pros II (Assistent Dr. W. Boller): Ü im Beschreiben musikalischer Kunstwerke (2).
 Dozent Dr. K. Reinhard: Geist und Form der Musik Ostasiens (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Orgelkunde (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (Instrumentalkreis) (2).
 Lehrbeauftragt. J. Ruffer: Musik der Gegenwart I (1) — Kontrapunkt IV, Harmonielehre I, Formenlehre I (je 1).
 — *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte bis 1600 (2) — Das Lied im 19. Jahrhundert (2) — Olivier Messiaen (2).
- Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Die Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Richard Wagner und die Oper im 19. Jahrhundert (1) — S (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — CM voc.: Madrigal, Chanson und Lied des 16. Jahrhunderts (1).
 Prof. Dr. L. Dikeman-Balmer: Schumann und Brahms (1) — Die Symphonien Beethovens (1) — Einführung in die Klangbildung der Romantik (1) — S: Die niederländischen Schulen des 15. Jahrhunderts (2) — CM instr. (1).
 Privatdozent Dr. K. von Fischer: Igor Strawinsky (1) — Einführung in die musikalische Notations- und Handschriftenkunde (1).
- Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Beethovens Missa solemnis (2) — Geistliche und weltliche Vokalmusik im 16. Jahrhundert (2) — Musikalische Paläographie (1) — S (2).
 Prof. Dr. K. Stephenson: Das Zeitalter Bachs und Händels (2) — Die Musikästhetik des Barock (1) — Ü zum Händelschen Oratorium (2) — Akad. Streichquartett: J. Haydn (2).
 Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Einführung in die Formenlehre (Fortsetzung), Volksliedspiel und Improvisation, Kontrapunkt: 3- und 4stimmiger Satz (je 1) — Univ.-Chor — Univ.-Orchester.
- Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Analyse und praktisches Spiel I (1) — Ü zur Vorlesung (1) — CM instr. (2).
- Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Prof. Dr. F. Nock: Musikgeschichte I: bis 1700 (2) — Musikalische Formenlehre (1) — Stimmbildung und Stilkunde für Redner (2).
- Erlangen.** Prof. Dr. R. Stiglich: Beethoven (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — S: Ü zur Geschichte der mittelalterlichen Notationen (2) — S: Hugo Riemann als Musiktheoretiker (2) — Ü: Musikalische Analyse (mit Dr. Krautwurst) (2) — CM (mit Dr. Krautwurst) (2).
 Univ.-Musikdir. Prof. G. Kempff: Wanderungen durch das Bayrische Evangelische Gesangbuch (2) — Liturgische Ü mit Lektüre liturgischer Schriften Luthers (4) — Akad. Chor, Akad. Orchester: Bachs Matthäuspasion (je 2) — Klavierspiel, Orgelspiel, Cembalospiele (je 1) — Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Sprech- und Rezitationskursus (4).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper II: bis Mozart (2) — Josquin des Prez und die Klassik der niederländischen Tonkunst (1) — Ü zur älteren deutschen Musikgeschichte (2) — Ü über Werke von H. Schütz (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Musikhandschriftenkunde (2) — Die Mensuralnotation des XIV. und der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts (2) — Ü zu Motettenquellen: Die St.-Victor-Clauseln (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Akustik (1) — Ü zum Problem des Rundfunkhörens und der Rundfunkkritik (mit Magnetophonaufnahmen) (1) — Ü zur Geschichte der Musiktheorie (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Vom Wesen der Musik und des musikalischen Hörens (1) — Die Spielmusik der Barockzeit (2) — S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Bibliographie und Quellenkunde (2) — CM (2).

Dr. Chr. Großmann OSB: Geschichte des gregorianischen Choralgesangs (1) — Mittelalterliche Choraltheorie und ihre Terminologie (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte des deutschen Liedes vom Minnesang bis zur Klassik (3) — S: Die evangelische Kirchenmusik im Zeitalter der Reformation (2) — CM voc.: Alte a cappella-Musik (1).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Liturgisch-musikalische Geschichte des christlichen Gottesdienstes, mit Colloquium (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Die Kammer- und Orchestermusik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Entzifferungs-Ü an Drucken und Handschriften in Orgel- und Lauten-Tabulatur (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt II (2) — Gehörbildung, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Akad. a cappella-Chor, Akad. Orchestervereinigung (je 2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Geschichte der Musiktheorie (1) — Die Instrumentalmusik der Romantik (1) — Notationsgeschichtliche Ü (2).

Prof. Marx: Formgesetze der Musik (1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Klingende Musikgeschichte (1) — Die antiken Musikkulturen (2) — Die Übergangszeit um 1600 (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S: Ü zur Musik der Antike (1) — Ü zur Übergangszeit um 1600 (2).

Dozent Dr. F. Feldmann: Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert (2).

Sowjetunion (2) — Musik der Volksdemokratien (1) — Musiksoziologie (2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Musik der Renaissance (4) — S: Probleme der systematischen Musikwissenschaft (2) — Pros: Die IX. Symphonie Anton Bruckners (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Ü: Notationsprobleme (1) — Ü: Strukturprobleme in primitiver Musik (1).

Prof. Dr. F. Feldmann: Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Wirth: Stillfragen in der Musik Max Regers (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. Sievers: Ü: Tabulaturen (2) — CM voc. (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Musik und Gesellschaft (1) — Geschichte der Kammermusik (1) — Musikwissenschaftliches Colloquium: Besprechung und Aufführung kammermusikalischer Werke (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Th. G e o r g i a d e s : Einführung in die Geschichte der Musik (Grundfragen. Werden der Musiksprache) (3) — Ü zur Rhythmik im Mittelalter (2) — Pros: Tabulaturen (mit Dr. H e r m e l i n k) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. H e r m e l i n k : Generalbaßspiel (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. F i s c h e r : Allgemeine Musikgeschichte I (3) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts I (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. v o n Z i n g e r l e : Die Oper von Mozart bis Wagner (2).

Lektor Prof. K. K o c h : Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2).

Jena. Prof. Dr. H. B e s s e l e r : Einführung in die Musikgeschichte I (3) — Ü zur Systematischen Musikwissenschaft (2) — S: Harmonik und Polyphonie (2) — Madrigalchor (2).

Dozent Dr. G. H a u ß w a l d : Die Oper im Generalbaßzeitalter (2) — S: Ü zu Glucks Opern (2).

Assistent Dr. L. H o f f m a n n : Notationskunde I (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. N e s t l e r : Europäische Musikgeschichte von der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart im Überblick (Fortsetzung) (2) — Form und Nomos in der Kunst der Griechen (Architektur, Musik, Bildende Kunst) (1) — Musikkunde: Einführung; Ausführung; Diskussion über Werke der Musik (1) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. F. B l u m e : Norddeutsche Musikgeschichte des Barock (3) — Franz Schubert (1) — S: Stilkritische Ü zur norddeutschen Musikgeschichte des Barock (1^{1/2}) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A b e r t) (2).

Prof. Dr. A. A. A b e r t : Robert Schumann (2) — Lektüre von R. Schumanns Schriften (2).

Prof. Dr. H. A l b r e c h t : Notationskundliches Praktikum: Mensuralnotation (2) — Pros: Formenlehre mit analytischen Ü (2).

Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Soziologie und Geschichte des Musikwesens im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Besprechungen und Analyse von Werken der Neuen Musik (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Deutsche Musik des 16. Jahrhunderts (3) — Das Musikdrama Richard Wagners (1) — Mittel-S: Madrigal und Chanson (2) — Pros: Palestrina und Lasso (2) — CM instr., voc. (mit Dr. H. H ü s c h e n, Dr. A. K r i n g s) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. K a h l : Geschichte der älteren Klaviermusik (2) — Ober-S: Entstehung und Überlieferung des musikalischen Kunstwerks (2).

Prof. Dr. Marius S c h n e i d e r (als Gast): Die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Vergleichende Musikwissenschaft: Elementenlehre (1) — Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Lektor Prof. Dr. H. L e m a c h e r : Ü im 3stimmigen Satz (1) — Meisterwerke der Spätromantik (1).

Lektor Dr. K. R o e s e l i n g : Harmonielehre II, Kontrapunkt II, Instrumentationskunde (je 1).

Leipzig. Prof. Dr. W. S e r a u k y : J. S. Bach, Leben und Werke (2) — Geschichte der Oper (1) — S: Ü zu den antiken Musikkulturen (2) — Pros: Einführung in die Quellen- und Literaturkunde (2).

Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts und ihre Voraussetzungen (2).

Dr. R. Eiler: Ü: Geschichte und Ästhetik der Formen (2) — CM (2).

Prof. Dr. R. P e t z o l d t: Musik in der Geschichte (2) — Musikgeschichte im Überblick (2). — *Institut für Musikerziehung*. Prof. Dr. R. P e t z o l d t. Musikgeschichte von 1700 bis 1850 (2) — Musik der letzten 100 Jahre (2) — Ü zur Musiksoziologie (T).

Prof. H. S c h a c h t e b e c k: Instrumentenkunde (1).

Dozent Dr. P. W i l l e r t: Klingende Musikgeschichte (1) — Volksliedkunde (1).

Mainz. Prof. Dr. A. S c h m i t z: Ludwig van Beethoven (1) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I (4) — S: Besprechen von Arbeiten (2) — Colloquium über Aufgaben, Quellen und Methoden musikhistorischer Forschung (2).

Prof. Dr. A. W e l l e k: Musikpsychologie (1).

Prof. Dr. E. L a f f: Ü zur Mensuralnotation (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Marginalchor), CM instr. (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l: Orchestermusik im 18. Jahrhundert von Bach bis Beethoven (2) — Joseph Haydn (3) — Ü zur Musikgeschichte Italiens (1) — Ü im Partiturspiel (1) — Besprechung ausgewählter Werke: Mozart, Die Hochzeit des Figaro (1) — CM instr., voc. (je 2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z: Harmonielehre I, II (je 1) — Die Lehre vom musikalischen Satz, Analyse von Meisterwerken der Tonkunst, Meisterwerke der Orgelliteratur, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Univ.-Chor: Bach-Motetten, zeitgenössische a cappella-Chöre (2).

München. Prof. Dr. R. v o n F i c k e r: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Die letzten Streichquartette Beethovens (1) — Ü (2).

Prof. Dr. W. R i e z l e r: Grundriß einer Philosophie der Musik (2) — Colloquium zur Vorlesung (1) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Ph. S c h i c k: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. K a r l i n g e r: Entwicklungsgeschichte der melodischen, harmonischen und rhythmischen Architektonik in musikhistorischer Schau (2).

Münster. Prof. Dr. W. K o r t e: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts seit Beethoven (3) — Die Musik der Gegenwart (1) — Mittel-S: Ü zur Motette des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Klaviersonate vor Beethoven (2) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. B r o c k h o f f: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (2) — Ü zur modernen Oper: Strauß, Honegger, Strawinsky (2) — Notationskunde für Anfänger (2).

Prof. Dr. W. E h m a n n: Die Motetten J. S. Bachs, mit praktischen Ü (2).

Domchordir. Msgr. H. L e i w e r i n g: Stimmbildungs-Ü (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. R e u t e r: Ü im 2stimmigen Satz, Ü im 3stimmigen Satz, Einführung in die Harmonielehre, Modulations-Ü, Generalbaß-Ü, Einführung in die Funktionstheorie, Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel, Harmonisations-Ü (je 1).

Regensburg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule*. Privatdozent Dr. B. S t ä b l e i n: Die Opern Mozarts (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S (2) — Praktikum zu Carl Orff I, II (mit B. B e y e r l e) (je 1).

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

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Der junge Beethoven, Chr. Neefe und J. Fr. X. Sterkel. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1).
Lehrbeauftragt. B. Beyerle: CM instr., voc. (je 2).

Rostock. Dr. R. Eller: Musik des Barock (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik der Goethezeit (2) — Ü zum Verhältnis von Wort und Ton (2) — CM instr., voc. (je 2).

Stuttgart. Technische Hochschule. (Keine Vorlesungen über Musik.)

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Heinrich Schütz in seiner Zeit (2) — Beethoven in seinen Symphonien (1) — S: Quellenkritische Ü zu Bachs Wohltemperiertem Klavier (2) — Pros (Assistent Dr. v. Dadelson): Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — CM voc. (kleiner Chor) (2) — CM voc. (großer Chor: Organist P. Horn) (2).
Prof. Dr. G. Reicher: Grundzüge einer musikalischen Volkskunde (1) — Ü zur Vorlesung (2) — Harmonielehre II (2) — CM instr. (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters (4) — Grundzüge der Operngeschichte (2) — Instituts-Ü (2) — Forschungs-Ü (2) — Notationskunde I: Antike und Neumen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Ursprung und Entwicklung der Motette (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Vergleichende Musikwissenschaft: Strukturprobleme im Opernschaffen romanischer, germanischer und slawischer Komponisten im 19. Jahrhundert (2) — Einführung in die systematische Musikwissenschaft (1) — Volksliedforschung: Arbeiten und Volksliedsammlungen Béla Bartóks (1).

Privatdozent Dr. W. Graf: Die Musikethnologie und ihre Beziehungen zu den Nachbarwissenschaften (2).

Lektor H. Zeller: Harmonielehre III, Kontrapunkt III, Analytische Harmonielehre I (je 2) — Instrumentenkunde I, Theoretische Formenlehre I (je 1).

Lektor F. Schleichfelder: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).

Würzburg. (Keine Vorlesungen über Musik.)

Zürich. Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Grundzüge der Musikästhetik (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Romantik und nationale Schulen) (2) — Pros: Harmonische Probleme romantischer Musik von Schubert bis Richard Strauß (2) — S: Besprechung und cursorische Lektüre von Boethius' „De institutione musica“ (2) (gemeinsam mit Dr. H. Conradin).
Prof. Dr. F. Gysi: Joseph Haydn, Leben und Werk (1) — S: Aufgaben der Musikkritik. Das Musikreferat (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Musiksoziologie (2).

— *Eidgenössische Technische Hochschule.* Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Die großen Stilperioden der Musikgeschichte und ihr Verhältnis zur Architektur und Malerei (1) — Wichtige Orchesterwerke von Schubert bis zur Gegenwart (1) — Repetitorium der Harmonielehre (1).

Besprechungen

Heinrich Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, Leipzig 1950, Breitkopf & Härtel, XIV, 264 S.

Fast gleichzeitig sind zwei Bücher erschienen, die sich mit der Musik des 15. Jhs. befassen und viel Neues und Wichtiges aussagen: M. F. Bukofzers *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York 1950) und Besslers *Bourdon und Fauxbourdon*. Auch einzelne Probleme, die beide Autoren aufwerfen, berühren sich, so daß es locken könnte, über beide Arbeiten zugleich zu referieren und ihre Ergebnisse zu vergleichen. Aber auf diese Weise würde man kaum beiden Leistungen gerecht. Trotz Berührungen im Stoff, in Problemen und teilweise auch in Ergebnissen, decken sich doch nicht die Ziele. Bukofzler legt locker zusammengefügte, z. T. schon einzeln veröffentlichte Studien vor, die gleichwohl als eine Einheit angesehen werden können, da sie darauf abzielen, die Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance auf Grund neuer Beobachtungen schärfer zu beleuchten. Besslers Buch, im Untertitel auch als Studien bezeichnet, erscheint dennoch wie aus einem Guß geschaffen, ist auf die Ursprünge niederländischer Musik gerichtet und will den Blick für die formbildenden und geistigen Kräfte einer neuen Epoche öffnen ohne Präoccupation des Begriffes „Renaissance“, der nach Ansicht des Verf. als Bezeichnung einer musikgeschichtlichen Epoche zu unpräzise ist. Bei dieser Verschiedenheit der Ziele empfiehlt es sich, gesondert über beide Arbeiten zu referieren.

Besslers revidierter Begriff „niederländisch“ nähert sich wieder in gewisser Weise dem alten Standpunkt Kiesewetters. Die Musiker, die die niederländische Musik des 15. Jhs. tragen, sind Flamen und Wallonen, die letzteren zunächst stärker hervortretend als die ersteren. Unter Wallonen wird hier verstanden die romanische Bevölkerungsgruppe in dem alten Bistum Lüttich wie auch in der alten Grafschaft Hennegau und dem Bistum Cambrai. Die Bezeichnung „burgundisch“ wird musikgeschichtlich nicht aufgegeben, beschränkt sich aber nunmehr auf die Sonderstellung der höfischen Musik am Hofe Philipps des Guten und Karls des Kühnen (70. 207 f.). Bei diesem Aspekt (vgl. seine Begründung in Kap. XI, 197 ff.) klären sich freilich noch nicht alle Fragen, die sich aus

der Überschneidung sprachlich-philologischer (wallonisch-pikardisch), politisch-territorialer und kulturell-künstlerischer Gesichtspunkte ergeben. Aber es zeichnet sich nunmehr schärfer und einheitlicher der Raum ab (s. Karte auf Tafel VIII), aus dem die Komponisten stammten, deren Musik sich, stilumbildend und epochemachend, seit ca. 1430 entfaltete, und zwar durch die Auseinandersetzung mit französischer Musik des späten Mittelalters und ihrem strengen Gesetzt des stimmigen Kontrapunkts, mit italienischer des Trecento und ihren frühen Ansätzen zur „dominantischen Tonalität“, mit englischer Musik und ihrem durch Terz und Sext gesättigten Vollklang. Die Darstellung dieser Auseinandersetzung, als deren Hauptträger Dufay erscheint, bildet den zentralen Bezugspunkt aller Kapitel bei Besseler.

Der Titel des Buches, *Bourdon und Fauxbourdon*, gibt die Stichworte für das an, was nach Bs Ansicht den Prozeß des Stil- und Epochenwandels um 1430 in Bewegung setzt. „Bourdon“ wird von B. verstanden als Bezeichnung für den instrumentalen Harmonieträger im Kantilenensatz dieser Zeit, insbesondere für Dufays Sechslinien-Kontratenor. Eine Entwicklungsgeschichte dieser Stimme wird gezeigt. Der Ansatz liegt im Instrumentaltenor der Caccia der italienischen Trecentokunst. Hier bereits ist der Instrumentaltenor eine Klangstütze mit baßmäßiger Tonfolge, aber er ist noch keine rhythmisch und melodisch durchgeformte Stimme, noch keine „Harmonieträgerlinie“. Mit guten Gründen darf vermutet werden, daß er dies erst bei Cichohia wurde, vgl. Ciconias Motette „*O felix templum jubila*“ (1400), wohl ursprünglich dreistimmig, wo der Tenor sich als eine Harmonieträgerlinie erweist. Als Harmonieträger erfüllt er das Grundgesetz einer neuen Tonalität, die auf dem Zusammenspiel von tonaler Melodie und Harmoniefundament beruht (230), als linearisierte Stimme legitimiert er sich vor dem Grundgesetz des Kontrapunkts (80). Bei Vierstimmigkeit trat ein Kontratenor von der gleichen Struktur wie der Tenor hinzu und wechselte sich, überkreuzend, mit diesem in der Rolle des Harmonieträgers ab; so ergab sich in den 4st. Motetten Ciconias das „Harmonieträger-Duo“. Dufay übernahm sowohl Harmonieträgerlinie wie Harmonieträger-Duo.

Noch folgenschwerer aber erscheint, daß Dufay im 3st. Kantilenensatz (Chansons

und Liedmotetten) mit Rücksicht auf die Beibehaltung des Tenors als Kernstimme (das traditionelle Moment!) „den Harmonieträger zur Bourdon-Tiefstimme umformte“ (das neue Moment!). So ergab sich „der Tiefschlüssel- und Sechslinien-Kontratenor um 1430“ (99). Jedoch behielt damals noch der „Kombinationsbaß“ mit schlüsselgleichem Tenor und Kontratenor, eine ältere Satztechnik, vorgezeichnet durch die Praxis des «Solus Tenor» in der isorhythmischen Motette, die Oberhand.

Gegenüber Bourdon faßt B. F a u x b o u r d o n als Bezeichnung für einen Kontratenor auf, der „zum Bassieren untauglich“ ist (99), und zwar wird dies an dem kurz vor 1430 von Dufay geschaffenen „Fauxbourdonstück“ erklärt. Als dreistimmige Diskantchoralbearbeitung gehörte das Fauxbourdonstück zum Kantilenensatz. Ein Vergleich mit dessen um 1430 erreichter Satztechnik (Kombinationsbaß oder Bourdonstiefstimme, also Harmoniefundament) lag daher nahe. Dufays Fauxbourdonstück entstand, um den Vollklang der Engländer auszuwerten, aber unter Wahrung des Grundgesetzes des kontinentalen Kontrapunkts (Gesetz der Diversität der Stimmen, Parallelenverbot). Die Lösung des Satzproblems war nach B. die Verdopplung der Oberstimme durch „Intervallkanon“ in der Mittelstimme (Kontratenor). Gefesselt an die Mittellage, konnte dieser Kontratenor nicht einmal mit dem Tenor die Rolle des Kombinationsbasses spielen, erst recht aber nicht als Bourdonstiefstimme verwendet werden. Daher der Beiname Fauxbourdon, der sich also ursprünglich auf eine Stimme bezieht, nämlich den Kontratenor. Das ist die neue These über die Entstehung des kontinentalen Fauxbourdonstückes gegenüber der älteren Auffassung, Fauxbourdon sei ein bloßer Absenker der englischen Praxis auf dem Kontinent (vgl. bereits Mf I, 1948, 106 ff. und Act. musicol. XX, 1948, 26 ff.). Bei Dufay tritt die Entwicklung des Fauxbourdon seit etwa 1440 in eine zweite Phase. Es entsteht der Sing-Fauxbourdon mit vokalisiertem Tenor (184). Das ältere Fauxbourdonstück hat den vokal-instrumentalen Mischklang des Kantilenensatzes, der Sing-Fb. den „Einheitsklang“ mit vokaler Grundfarbe. Von ihm aus (neben Dufays Motetten mit vokalisiertem Kontratenor) kamen starke Impulse für die Ausprägung des niederländischen Chorstils (233). B. nimmt auch beim Sing-Fb. Dufays die Wirksamkeit kontra-

punktischer Kräfte in Verbindung mit dem Vollklang als entscheidend an, nicht das Akkordisch-Klangliche, das den englischen Improvisations-Fauxbourdon bestimme.

B. verfolgt nun weiter die A u s w i r k u n g e n u n d B e g l e i t e r s c h e i n u n g e n des Bourdon- und Fauxbourdon-Prinzips. Um 1430 zeigen zwei Meisterwerke Dufays verschiedener Art: *Helas, ma dame* (Sechslinienbourdon) und *Vergine bella* (Kombinationsbaß), die Bourdonharmonik als ein System dominantischer Tonalität mit Terzfreiheit“ (99). Unter „Terzfreiheit“ wird der rasche Wechsel großer und kleiner Terzen verstanden (43). Den planmäßigen Ausbau tonaler Harmonik beobachtet B. bei Dufay von der „Dominantisierung“ der Klangformen ab — ältere Stufe der Entwicklung — über die Einbeziehung der Unterdominante bis zu einem System der „Bourdonharmonik“, das Dominante, Unterdominante und Parallelklänge umfaßt (63, 66 f.). Diese Entwicklung vollzieht sich in Liedsätzen sowohl in der Kleinform wie in der Großform, die durch Kontrastierung liedmäßiger Abschnitte zustande kommt. Der zu liedmäßiger „Symmetrie neigende Melodieaufbau bot in der Oberstimme den Ansatzpunkt für tonale Harmonik“ (235). So finden sich im Entwicklungsprozeß Liedprinzip und tonale Harmonik eng zusammen. Beides ermöglicht, beim Hören die Einzelstimmen als ein Ganzes zu erfassen. Hier gebraucht B. das Wort „G e s a m t - A u d i t i o n“. Es soll ein neues Postulat nach außen hin an den Zuhörer bezeichnen im Gegensatz zu jener polyphonen Kunst, die man am besten „von innen her, aus der selbstgesungenen oder selbstgespielten Einzelstimme“ erfährt (215). Der Begriff der „Gesamt-Audition“ entstand unter Anregung durch die kunstgeschichtliche Forschung (Panofsky, Frey, Pinder). Die Gesamt-Audition polyphoner Musik „entspricht der seit 1435 geforderten Zentralperspektive der Malerei“ (215).

Der fauxbourdonmäßige Vollklang durchdringt von ca. 1430 ab bei Dufay etappenweise die gesamte Polyphonie und führt damit einen Wandel der Satzform herbei: das motettische Duo wird umgestellt vom „Quintklang“ auf „Sextenklang“, die Umstellung erscheint auch im Diskant-Tenor-Gerüst 3st. Sätze; im 4st. Motettensatz durchdringt das neue Klangprinzip die Oberstimmen, wird der Kontratenor Bourdonstimme, textiert, angehängt an die Bewegung der Oberstimmen, verstärkt er den

Vollklang; schließlich wird der so gewandelte 4st. Motettensatz mit vokalisiertem Baß (und c. f.-Tenor) auf die Meßkomposition übertragen, die 4st. Tenormesse. Die Tenormotette tritt bei diesem ganzen Prozeß in den Mittelpunkt des Blickfeldes: „In der Tenormotette hatte Dufay während der 1430er Jahre die entscheidende Synthese geleistet. Dort waren Harmonik und Vollklang, Bourdon und Fauxbourdon, zu einer Einheit verschmolzen. Die große Tenormotette wahrte vor allem die Tenorgesinnung des Nordens und die Herrschaft des Kontrapunkts. Eine solche Vierstimmigkeit darf den Rang einer Neuschöpfung beanspruchen. Sie gab der Satztechnik des Niederländischen Zeitalters das Fundament“ (175).

Es ist wohl kein Zufall, sondern Zusammenspiel aller formbildenden Kräfte, daß sich mit Harmonik und Klanglichkeit auch Melodik und Rhythmik änderten. B. weist darauf hin, daß zur gleichen Zeit, da die Arbeit Dufays am Bourdon und Fauxbourdon erfolgte (zwischen 1426 und 1430), auch ein neuer, breiter, ruhig fließender Rhythmus („Stromrhythmus“) den bisher charakteristischen „Engschrittgang“ im polyphonen Musizieren abzulösen begann. Der „Engschrittgang“ war mit „punkthafter“ Melodik verbunden, der Stromrhythmus verbindet sich mit kantabler Melodik (Kap. VII). Im Stromrhythmus mit kantabler Melodik zeigt sich die „neue Grundbewegung der niederländischen Musik“. Sie bedingte auch die Änderung in der Notenschrift um 1430 (195).

B. nennt die neue kontrapunktische Technik, die durch die Verschmelzung von englischem Vollklang und kontinentaler Polyphonie bewirkt wurde, den „euphonischen“ Kontrapunkt. Dieser übernahm vom Fauxbourdon-Stück den „Einheitsablauf“ Euphonie ist „ein durch Dissonanz und Konsonanz geregelter Dauervollklang auf der Grundlage kontinuierlich dahinströmender Stimmen“ (224 f.).

Am Schluß seines Buches faßt B. die Ergebnisse seiner Forschung in 85 scharf formulierten Thesen zusammen. Dafür können wir ihm nur dankbar sein. Nicht nur weil die Thesen den Überblick über ein verwickeltes Stoffgebiet und seine Bewältigung erleichtern, sondern weil mit ihnen der Autor sich in exponiertester Form der Kritik stellt. Der Fülle der in dieser Arbeit entwickelten Gesichtspunkte gerecht zu werden, wird die Kritik noch lange Zeit brauchen. Ich erlaube mir an dieser Stelle nur einige Bemerkungen.

Meines Erachtens ist von B. überzeugend der Nachweis geführt, daß entscheidende Antriebe zur Entwicklung neuzeitlicher Harmonik, wie sie bei Dufay in Erscheinung tritt, von Italien über niederländische Meister gekommen sind. Was den Fauxbourdon angeht, so mag im Sinne der älteren Forschung das Verdienst der Engländer an seiner Schöpfung größer sein, als B. zugibt. Aber der Gedanke erscheint mir durchaus richtig, daß es darauf ankam, den Fb. mit seiner Parallelführung der Stimmen bei seiner Rezeption auf dem Festland vor den Gesetzen des Kontrapunkts zu rechtefertigen. Jedoch geht es hier um das „Wie?“. Ist die Antwort: es geschah beim sogenannten Dufayschen „Fb.-Stück“ durch den „Intervallkanon“ einleuchtend, wenn „Kanon“ nicht als «Fuga», sondern schlechthin als Vorschrift verstanden werden soll? Vom 16. Jh. aus gesehen, waren die «Simul procedentes» = Fauxbourdon, der ja keineswegs gänzlich durch den Falsobordone aus dem Felde geschlagen wurde, als Figur erlaubt (so noch bei Burmeister), wie überhaupt gewisse Dinge, die an sich den Gesetzen des strengen Kontrapunkts zuwiderliefen, als kunstgerecht eingeführte Figuren gestattet waren, d. h. in der Vokalmusik unter Bindung an das Wort durch den Text erlaubt und in Analogie zur Rhetorik, die ja auch nur Figuren in einer bestimmten Redeweise gestattet. Es bleibt freilich stets ein höchst bedenklches Unterfangen, von erheblich späterer Zeit Rückschlüsse auf eine frühere zu ziehen, besonders wenn man keine Beweise aus den Kunstlehren der früheren Zeit vorlegen kann. Darum vermag ich hier nur zu fragen, ob vielleicht das sog. Fauxbourdonstück Dufays als ein besonderes musikalisches «Ornamentum orationis» aufgefaßt worden sein könnte. Ich frage allerdings nicht so ganz ins Blaue hinein. Es ist sehr wahrscheinlich, daß bereits die Komponisten des 15. Jh. vor Obrecht und Josquin einige Figuren in dem eben angedeuteten Sinne kannten und anwendeten, z. B. das Noema (Hervorhebung von Texthöhepunkten durch Akkordwirkung). Diese Figur dürfte wohl klar genug gegeben sein in dem Beispiel 35a (S. 115), das B. aus Dunstables Motette «*Quam pulchra es*» zitiert und das er als einen Beweis der künstlerischen Auseinandersetzung mit Dufay betrachtet. Hier kommt das Noema zur Geltung durch Fauxbourdon, wie es bereits früher in Erscheinung trat durch lang ausgehaltene Akkorde; auch Dufay zeigt manchmal noch diese alte Art

der lang ausgehaltenen Akkorde beim Noema. Charakteristisch erscheint mir der Entwicklungsprozeß in der Ausprägung gerade dieser Figur von jener alten Art der lang ausgehaltenen Akkorde über den Fauxbourdon zur Falsobordontechnik, ein Prozeß, der noch im Lauf des 15. Jh. sich vollzieht. Eine andere Figur vermute ich hinter dem Prinzip, das B. bei Dufay „Terzfreiheit“ nennt, so in der 4st. Tenormotette *«Ave regina celorum»* der überraschende Einsatz der Oberstimme mit der kleinen Terz, um das Wort *«miserere»* im Textzusammenhang hervorzuheben (bei B. S. 43, Beisp. 10, 3. Takt), was durch Mutationi toni zustande kommt. Weiter: aus der von B. zitierten Tinctoris-Stelle (226) geht hervor, daß dieser Sprecher der Ockeghem-Generation vom Verbot der *«redictae»* (Ton- bzw. Tongruppenwiederholung) eine Ausnahme gestattet, wenn es sich um die Nachahmung von Glocken- oder Fanfarenklang handelt; das ist wiederum eine Figur, nämlich die Hypotyposis. Die *«redictae»* spielen auch noch bei anderen Figuren die entscheidende Rolle, nämlich in der großen Klasse der emphatischen Wiederholungsfiguren, die in der Generation Obrechts und Josquins sehr stark vertreten ist. Es fragt sich, wo hierzu die historischen Ansatzpunkte liegen, etwa auch schon bei Dufay und seiner Generation?

Es würde sich gewiß lohnen, die harmonischen Probleme, statt von der Funktionstheorie, von der Entwicklung der *Clausulae* aus mit Hilfe der Vorstellungsweise und Begriffe einer zeitentsprechenderen Satzlehre durchzudenken. Jener neue einheitliche Tonraum, an dem die Niederländer so wesentlich mitgearbeitet haben — in welchen Etappen, wäre noch genauer zu untersuchen —, ist an dem Ausbau der *Clausulae*, vor allem der *propriae*, *affinales* und *perrigrinae* zu erkennen. Das ist gewiß nicht mehr Kirchentonalität, wiewohl nach ihren *Modi* noch bis ins 17. Jh. die Kadenzpläne aufgestellt wurden, es ist aber auch noch nicht eine Tonalität, die von den Funktionen beherrscht wird.

Diese Erwägungen stören nicht die Grundlinien der B.schen Konzeption, die man stets als Ganzes im Auge behalten muß, wenn man zu den einzelnen Thesen Stellung nimmt. Das zu unternehmen, übersteigt den Rahmen eines Referates an dieser Stelle. Im Mittelpunkt dieser an neuen Beobachtungen und Gedanken so immens reichen Arbeit steht nicht das Problem des Bourdon und Fauxbourdon, sondern das Phänomen des

„euphonischen“ Kontrapunkts. Daß mit ihm eine neue Epoche in der Musikgeschichte beginnt, hat B. m. E. überzeugend dargelegt. Diese Erkenntnis allein bedeutet eine große Leistung. Arnold Schmitz, Mainz

Marius Schneider: *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona 1948.

Das erste Lesen des Titels muß mit seiner Gegenüberstellung oder Vergleichung zweier so völlig verschiedener Tänze stutzig machen. Was haben diese beiden miteinander zu tun: Der Schwerttanz, ursprünglich ein Tanzspiel aus dem Bereich der Vegetationsriten, in der Form mittelalterlicher *Zunfttänze* teilweise bis in unsere Tage erhalten und uns daher in erster Linie in diesem Zusammenhang bekannt — und der Taranteltanz, eine besondere Art der mittelalterlichen *Tanzwut* in Italien und Spanien, die im Glauben des Volkes als das einzige erfolgversprechende Mittel gegen den giftigen Biß der Tarantel galt, offenbar also nur dem konkreten Ziel dienend, durch Aktivierung von Körper und Geist des Erkrankten eine Genesung zu erwirken?

Besonders die Betrachtungen um den Sinn des Schwerttanzes, der seit Müllenhoffs bahnbrechendem Aufsatz vor rund 80 Jahren immer wieder die Aufmerksamkeit der Folkloristen und Tanzforscher auf sich gezogen hat (in Deutschland neuerdings vor allem in den großen Arbeiten von R. Wolfram und K. Meschke), erfährt hier eine neue Wendung. Und die Schwerttanzforscher dürfen dem Verf. wohl dankbar sein, daß er sich auf ein Gebiet gewagt hat, das, wie er selbst sagt, eigentlich nicht das seine ist. Denn gerade weil sich ein Außenseiter (vom Standpunkt des Schwerttanzforschers aus gesehen) an die Sache gemacht hat und sie auf bisher nicht beschrittenen Wegen angeht, werden ungeahnte Zusammenhänge aufgedeckt.

Im Grunde geht es dem Verf. zunächst einmal gar nicht um diese beiden Tänze selber, als vielmehr um den Heilzauber (*rito medicinal*), wie ja der Untertitel besagt, und auch dieser ist ihm sozusagen nur ein neues Tumfeld für das Studium des Systems der mystischen Entsprechungen (*correspondencias místicas*), auf die der Verf. in den letzten Jahren sein Hauptaugenmerk gerichtet hat. In diesem Sinne ist das vorliegende Buch (ähnlich wie mehrere kleinere Arbeiten in

Zeitschriften) eigentlich nur der ausgedehnteste Appendix zu dem 1946 erschienenen Hauptwerk über den „Origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y escultura antiguas“.

Damit ist der Ausgangsgedanke gegeben: die alte, in der einen oder anderen Form allen Kulturen gemeinsame Vorstellung von der Einheitlichkeit des Kosmos, in dem jedem Element seine feste Position in einem System der Korrespondenzen zukommt. Sachen und Begriffe in Natur- und Geisteswelt, wie Tiere, Geräte, Riten, Perioden des menschlichen Lebens usw., die, jeweils gruppenweise in sich einheitlich und daher schematisch als konzentrische Kreise dargestellt, einander in ihren Teilabschnitten entsprechen.

Das System dieser Korrespondenzen bildet den Maßstab, an dem die unzähligen Einzeltzüge der Gebräuche, wie sie uns in den verstreuten Berichten gegeben sind, in ihrem gegenseitigen Verhältnis und in ihrer rituellen Bedeutung gewissermaßen abgelesen werden können. Der Gedankengang ist im Prinzip klar, in der Praxis aber ungemein kompliziert, und zweifellos wird man sich immer die gewissenhafte Frage vorlegen müssen, inwieweit diese Entsprechungen jenseits aller vorgefaßten Meinung den rechten Weg weisen; inwieweit sich die unendliche Verästelung der lebendigen menschlichen Kultur in ein Schema zwingen läßt; inwieweit also die mystische Symbolik für die weiten in Frage kommenden Kulturbereiche verbindlich ist. Denn sicherlich spielt in der Weitergabe und in der Erhaltung der Volksüberlieferungen, vor allem, wenn sie von Volk zu Volk wandern und lange Zeiträume überdauern und wenn damit nach und nach der ursprüngliche Sinn dem Bewußtsein immer mehr verloren geht, die Zufälligkeit der Variation keine unbedeutende Rolle. Um nicht mißverstanden zu werden: damit ist nur gegen kritiklose Übernahme der Methode, nicht gegen die Arbeit des erfahrenen und verdienten Ethnologen und Musikethnologen Schneider gesprochen.

Fruchtbarkeits- und Vegetationsriten, Totenkult und der hier in erster Linie zur Diskussion stehende Heilzauber rücken in ihren Beziehungen eng zusammen. Ihre bis ins Einzelne gehende Untersuchung im Zusammenhang mit dem Plan der Symbole — musikologisch, ethnologisch und archäologisch gesehen — nimmt den Hauptraum des Buches ein. Und sie sind es auch, in denen

Schwert- und Taranteltanz ihre Erklärung finden. In ihrer gegenwärtigen Gestalt ist die gemeinsame Herkunft der beiden Tänze bis zur Unkenntlichkeit verwischt, wenn nicht einzelne charakteristische Züge den aufmerksamen Beobachter schon im Vorhinein zum Vergleich herausfordern würden. So etwa jene außergewöhnlichen Arten des Verhaltens der von der Tarantel Gestochenen (veinte extravagancias), wie z. B. der Umstand daß sie in ihrer Verwirrung das Schwert ergreifen und einen Kampf vortäuschen (20). Tiefgreifend aber ist nun die Tatsache, daß dem zentralen Element beider Tänze, dem Schwert und der Spinne, die gleiche Position in dem System der mystischen Korrespondenzen gemeinsam ist. Aus dieser gleichen Ausgangsstellung heraus versteht es sich, daß sich auch die Verwandtschaft weiterer gemeinsamer Züge erfassen läßt, auch dort, wo sie nicht mehr so deutlich ins Auge springen, und auch in den Spätformen, die uns ja in dem Gang der allgemeinen Untersuchungen zuerst interessieren mußten. Ist diese Verwandtschaft aus den mystischen Entsprechungen einmal im Prinzip erkannt und damit die nötige Basis für den Vergleich geschaffen, dann lassen sich auch die weiteren Belege aus älterer Zeit und aus primitiveren Kulturen beibringen. So steht vor uns der Taranteltanz als einer jener Tiertänze totemistischer Prägung, bei denen sich der Tanzende mit einem bestimmten Tier identifiziert, dessen Kraft auf ihn übergeht und ihm ein wirksames Gegenmittel gegen das Siechtum und den Tod, den das Tier verursacht, verleiht. Und gerade an den Erscheinungen um die Tarantela zeigt sich, wie der Kranke sein Leiden gleichsam zu verstärken sucht, das heißt, er bringt das „Opfer“, das die Beziehung zwischen Leben und Tod, zwischen Krankheit und Genesung usw. herstellt (vergl. hierzu „Die Musikforschung“ IV S. 118 ff.). In höheren Kulturen treten an Stelle der Tier-symbole bestimmte Geräte, die denselben Zweck zu erfüllen haben, und die in dem System der Korrespondenzen auch die entsprechende gleiche Position aufweisen werden. So tritt im Heilzauber an die Stelle der Spinne das Schwert oder ein ähnliches Gerät als Äquivalent.

Springt man von diesen frühen Vorstufen zu den Spätformen der beiden Tänze über, so hat man hier eines jener eindringlichen Beispiele vor sich für die Tatsache, daß zahllose europäische Volksbräuche in ihren

Grundzügen auf Riten ältester Kulturen zurückgehen und, nur durch Mischung mit neuen Elementen verschleiert, verschwommen, vielfach verwässert, nur noch schwer als solche zu erkennen sind.

Es würde zu weit führen, auf weitere Einzelheiten einzugehen, zumal da die ganze Untersuchung weit über den Rahmen eines einzelnen Faches, also etwa der Tanz- oder Musikforschung hinausgreift. So wie das allen zugrunde liegende System der mystischen Korrespondenzen den Kosmos als eine Einheit begreifen läßt, so sucht auch hier der Verf. noch einmal nach der verlorenen Universalität der wissenschaftlichen Betrachtung, in der die Musik ein zwar wesentlicher, aber eben nur ein Bestandteil ist. Die komplizierten Zusammenhänge des Buches werden durch zahlreiche Bilder, Skizzen, Tabellen und Notenbeispiele veranschaulicht. Felix Hoerburger, Regensburg

Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, edidit Joseph Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica*, Band I, Rom 1950, 207 S., 16 Reproduktionen.

Die textkritische Neuausgabe der Musiktraktate des Mittelalters im Rahmen eines umfassenden *Corpus Scriptorum* bildet seit langen eine der vordringlichsten Aufgaben der fachwissenschaftlichen Forschung. Für die Wiedererweckung und Wiederbelebung der Musik des Mittelalters ist die textkritische Neuausgabe auch und nicht zuletzt der theoretischen Denkmäler eine Frage von grundlegender Bedeutung.

Die von Gerbert und Coussemaker veranstalteten Traktatsammlungen besitzen zwar für Untersuchungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musiktheorie nach wie vor noch unvergleichlichen und unbestrittenen Quellenwert. Als Zeugnisse ihrer Zeit stimmen sie jedoch vor allem im Hinblick auf die chronologische Einordnung vieler Traktate und auf die biographische Mitteilung über manche Theoretiker mit den Ergebnissen der neueren und neuesten Forschung nicht mehr überein. Die Veröffentlichung zahlreicher neuentdeckter Traktate in verstreuten Einzelausgaben hat in der Folgezeit das Fehlen einer sinnvollen Gesamtplanung auf diesem Fachsektor immer deutlicher zum Bewußtsein gebracht. In Anbetracht dieser Mängel erhebt sich für die gegenwärtige Forschung in zunehmendem Maße die Forderung nach einer systematischen Erfassung des mittel-

alterlichen Musikschrifttums in einer einheitlichen Gesamtausgabe, eine Forderung, die nur auf der Grundlage der internationalen Zusammenarbeit aller Fachgelehrten verwirklicht werden kann.

Die wesentliche Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung eines solchen auf weiteste Sicht berechneten Unternehmens liegt in der Heranziehung und Bereitstellung sämtlicher erhaltenen Handschriften. Es ist das hervorragende Verdienst des leitenden Herausgebers des *Corpus Scriptorum*, Smits van Waesberghe, die bedeutendsten Bibliotheken Europas nach mittelalterlichen Musikabhandlungen durchsucht und damit einen beträchtlichen Teil an Vorarbeiten für die geplante Veröffentlichungsreihe geleistet zu haben. Ihm verdankt die Forschung auch die Errichtung eines zentralen Filmarchivs, das laufend erweitert und aus dessen schon jetzt sehr reichhaltigen Beständen den einzelnen Mitarbeitern das erforderliche Quellenmaterial zur Verfügung gestellt wird. In Aussicht genommen ist zunächst nur die Neuausgabe der musiktheoretischen Schriften des 9.—15. Jahrhunderts (Aurelianus bis Tinctoris), später auch diejenige der musiktheoretischen Werke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Gafurius bis Glareanus).

Smits van Waesberghe eröffnet das *Corpus Scriptorum* mit der Textedition der *Musica des Johannes Affligemensis*, den die Musikgeschichte unter dem Namen Johannes Cottonius kennt. Schon bei früherer Gelegenheit hat sich der Herausgeber mit den Problemen, die sich mit diesem Theoretiker und seinem Traktat verbinden, eingehend beschäftigt (vgl. *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen I*, Tilburg 1936—1939, 336ff. und *Some Music Treatises and their Interrelation. A School of Liege c. 1050—1200?*, *Musica disciplina III*, 1949, 95ff.).

Im ersten Abschnitt der Einführung (S. 4ff.) gibt Smits van Waesberghe einen Überblick über den gegenwärtigen Standort, die nachweisliche Herkunft und die wechselseitige Beziehung der insgesamt 29 erhaltenen Handschriften des Traktats. Sie stammen mit wenigen Ausnahmen aus dem 12.—13. Jahrhundert und liegen heute, vielfach mit Musikabhandlungen zeitgenössischer Theoretiker zusammengeheftet, u. a. in Berlin (2), Leipzig (3), Erfurt (2), München (3), London (4), Oxford, Rom (2), Florenz, Wien (3), Basel, Brüssel und Gent. Die aus den Handschriften ersichtlichen Textvarianten sind in

einem umfangreichen, mit großer Sorgfalt gearbeiteten Anmerkungsapparat unter dem laufenden Text (S. 43 ff.) untergebracht.

Im zweiten Abschnitt der Einführung (S. 22ff.) befaßt sich Smits van Waesberghe mit dem Autor, dessen Persönlichkeit sich fast gänzlich im Dunkel der Anonymität verliert und in der Musikgeschichte zu den mannigfachsten Vermutungen Anlaß gegeben hat. Die von Adam von Fulda (*Musica*, Gerbert, *Scriptores III*, 337 und 348) bzw. von Johannes Tritemius (*Annales Hirsaugenses I*, 184 und 204) ausgesprochene Annahme der Identität des Autors mit Papst Johannes XXII. (1316—1334) bzw. mit Mönch Johannes von Trier († 1065/1076) habe sich, so wird dargestellt, aus zeitlichen Gründen bereits seit langem als unhaltbar erwiesen und erübrige eine nähere Erörterung. Aber auch die aus dem Titel „*Epistula ad Fulgentium Anglorum Antistitem*“ bzw. aus einer Notiz Gerberts (*Scriptores II*, Praefatio VII) hergeleitete und seither allgemein verbreitete Auffassung, der Autor des Traktats sei Engländer gewesen und habe Cottonius geheißt, entspreche nicht den geschichtlichen Tatsachen. Es habe, so stellt der Herausgeber zur Namens- und Herkunftsfrage mit Nachdruck fest, in England in der Zeit zwischen 1050 und 1150 keinen Bischof oder Abt mit Namen Fulgentius gegeben, die Mönche der Abtei Affligem bei Brüssel hingegen seien von Ordenschronisten gelegentlich als „Angeli“ bezeichnet worden, ferner begegne der Name Cottonius nach Ausweis von zehn mittelalterlichen Bibliothekskatalogen in keiner vor 1504 entstandenen Handschrift und habe Gerbert die von ihm angeführten, ehemals in Paris und Antwerpen aufbewahrten Handschriften wahrscheinlich persönlich nicht eingesehen. Smits van Waesberghe glaubt in dem Autor einen Schüler des Abtes Fulgentius von Affligem (1089—1121) erblicken zu dürfen und die Entstehungszeit des Traktats mit 1100—1121 angeben zu können. Welche Schwierigkeiten einer endgültigen Entscheidung in der Namens- und Herkunftsfrage entgegenstehen, beweist die Entgegnung von L. Ellinwood (*John Cotton or John of Affligem?*, *Notes VIII*, 1950/51, 650ff.), der auf Grund eines neuen Handschriftenfundes die Möglichkeit des Namens Cottonius bejahen zu müssen meint. Doch muß, allein im Hinblick auf die Anzahl der berücksichtigten Handschriften, der Auffassung von Smits van Waesberghe eine Überzeugungskraft zugestanden werden, die, so

lange keine gewichtigeren Gegenargumente vorgebracht zu werden vermögen, eine Umbenennung von „Johannes Cottonius“ in „Johannes Affligemensis“ und damit ein neues Geschichtsbild dieses Theoretikers rechtfertigt.

Dem Textteil sind insgesamt 16 verschiedene Schriftproben beigegeben, durch die der Leser einen Eindruck von den Problemen der Textübertragung und -vergleichung erhält. Eine Literaturübersicht (S. 38) und ein Handschriftenverzeichnis (S. 201) vervollständigen die Arbeit, die nach Anlage und Ausstattung als für die weiteren Bände der Veröffentlichungsreihe höchst vorbildlich bezeichnet werden darf.

Heinrich Hüschen, Köln

Karl Gustav Fellerer: *Der gregorianische Choral. Seine Geschichte und seine Formen.* Verlag W. Crüwell, Dortmund 1951. 32 S.

Karl Gustav Fellerer, *Die Messe.* Ihre musikalische Gestalt vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Verlag W. Crüwell, Dortmund 1951. 32 S.

Für den Musikunterricht an Mittelschulen gibt Otto Daube im Verlag Crüwell eine Reihe von musikkundlichen Einzelheften heraus, die an Stelle eines Lehrbuches die wichtigsten Stoff- und Arbeitsgebiete in anregender und leicht verständlicher Form behandeln sollen. Für „weiterführende Schulen“ sind die vorliegenden beiden von Fellerer verfaßten Hefte gedacht, die in ihrer sehr konzentrierten Form und wissenschaftlichen Diktion dem bereits gut vorgebildeten Musiklehrer wertvolle Hinweise und Anregungen zu geben vermögen, während sie für Schüler wohl nur in Verbindung mit einem sehr instruktiven Unterricht eine fruchtbare Lektüre bilden dürften. Der kritische Leser sollte sich darüber im klaren sein, daß eine derart zusammengedrückte Darstellung eines so umfangreichen Stoffgebietes historische Entwicklungen und künstlerische Werte nur andeuten, aber nicht erschöpfend aufzeigen kann und deshalb leicht zu unscharfer oder schiefer Sicht verführt. So könnte z. B. die knappe Behandlung der klassischen Orchestermessen trotz der treffenden Charakterisierung Fellerers den mit dem Stoff wenig vertrauten Leser dazu verleiten, die weite zeitliche und räumliche Verbreitung etwa der Haydn-Messen, von denen keine namentlich aufgeführt ist, zu übersehen. Deshalb sei dem gewissenhaften

Musiklehrer empfohlen, zur Vorbereitung auf den Unterricht neben diesen beiden kurzen Lehrheften u. a. auch das ausführlichere Buch des gleichen Verf. über „Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik“ (Düsseldorf, Schwann 1949) heranzuziehen. (Vgl. Die Musikforschung, 3. Jg., Heft 2, S. 154 ff.) Der Gebrauchswert der vorliegenden Hefte wird durch zahlreiche Notenbeispiele erhöht, für die nach Möglichkeit vollständige Kompositionen oder geschlossene Teile daraus gewählt wurden. Begrüßenswert ist, daß die gregorianischen Gesänge in der originalen Choralnotenschrift wiedergegeben sind und so für den Schulunterricht willkommene Übungsmaterial darstellen. Ein sinnstehender Druckfehler ist auf S. 4 des Messeheftes zu verbessern: der Tractus vertritt in gewissen Messen nicht das Sanctus, sondern das Alleluja. Karl Dreimüller, München

Elsa Mahler: Altrussische Volkslieder aus dem Pečoryland, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 180 Textseiten, 175 Notenseiten, 30 Abb., 1 Karte.

Im Pskowo-Pečoryland, der Heimat Musorgskys, sammelte Elsa Mahler 1937 bis 1939 Phonogramme (Walzen und Platten) russischer Volkslieder. Die Aufnahmen werden im Russischen Seminar der Universität Basel aufbewahrt. Die Arbeit gliedert sich wie folgt: Vorwort, phonetische Bemerkungen, Schilderung der Landschaft und ihrer Geschichte, Aufzeichnung der Lieder, Gattungen, russische Texte, deutsche Texte, sachlicher Kommentar zu den einzelnen Liedern, Notierungen.

Zur Zeit, da die Sammlerin ihre Lieder einbrachte, war das Pečoryland noch eine Landschaft ohne Maschinen, mit altertümlicher Bauernwirtschaft und Fischerei. Frauen schnitten den Roggen mit der Sichel. „Ein wahres Land der Volkskunst.“ Hauptträger der rein mündlichen Überlieferung sind die Frauen und Mädchen. Unter den Liedgattungen ragen altertümliche Totenklagen hervor; sie erhielten sich nur in den nördlichen Rückzugsgebieten mit rein agrarischer Kultur. Reich vertreten sind im übrigen: Hochzeitslieder, lyrische Mädchengesänge, Tanz- und Scherzlieder usw. Das Arbeitslied ist nur in seinen weiblichen Spielarten (Spinn-, Web-, Wasch- und Flachlieder) vertreten. Bei den Frauenfesten am St. Johannis-tag singen die Frauen erotische Tanzlieder; diese Texte bekam die Sammlerin jedoch

nicht zu hören. Heidnische Spuren zeigen sich auch in gesungenen Zauberformeln sowie in Gesängen zu verschiedenen Hauptfesten des Jahreslaufs.

Man singt fast durchweg ohne Instrumentalbegleitung, die Liebeslyrik solistisch, die übrigen Lieder meist im Chor. Mehrstimmige Fassungen (mit „Podgoloski“) sind nicht selten. Improvisatorische Neuschöpfung und überlieferte Formeln (Archetypen, Topoi) halten einander die Waage. Das Liedrepertoire ist im ganzen gesehen recht eigenwüchsig; nur wenige Liedstoffe und noch weniger Melodien, die aus den älteren gedruckten Sammlungen bekannt sind, scheinen wiederzukehren.

Die Texte sind eine Fundgrube für den symbolkundigen Folkloristen; aus der Fülle urtümlicher Motive sei hier nur hingewiesen auf die erotischen Symbolkreise der Ente, des Sumpfes, des Korbes, an den Tellurismus von Schuh, Fuß, Links, Hülsenfrucht, Kornschnitt, Gras. Ein Hochzeitslied beginnt: „Ach, der Donner schlägt vor dem Gewitter ein“; dazu vergleiche man Thors eheweihenden Hammer.

Unter den Melodien zeichnen sich vor allem die Totenklagen durch archaische Formelhaftigkeit aus; ihnen reihen sich manche Rituallieder mit geringem Tonvorrat an (z. B. die Hochzeitslieder Nr. 4, 13, 14, 15). Nr. 10 (Das Brautbad) ist eigentlich nur eine einzige Melodieformel, hexatonisch (nicht pentatonisch, wie es S. 159 irrtümlich heißt). Als ein Melodiegebilde höchsten Alters erscheint Nr. 146, ein Tetrachordrahmen mit durchaus variabler Füllung (chromatische Materialleiter) und absinkenden Schlußportamenti. Variable Leitöne finden sich auch sonst verschiedentlich; schöne Beispiele bieten Nr. 12, 36, 110, altertümlich auch im unaufhörlichen Wechselspiel zweier Kadenzformeln. Solchen labilen Tonaltitätsformeln versucht die Sammlerin in ihrem sachlichen Kommentar mit den herkömmlichen modalen Begriffen gerecht zu werden. Sie kennzeichnet z. B. die Materialleiter von Nr. 110 $g^1 f_1 s^1 e^1 d^1 c_1 s^1 c^1 h^0 a^0$ als „starke Tendenz zum phrygischen h-moll, jedoch kommt auch das cis zum Vorschein, was eher für Naturmoll spricht“. Nun, von Prädominanz eines Modus kann hier gerade nicht gesprochen werden; es handelt sich um ein gleichschwebendes Hin und Her zwischen zwei Kadenztönen, deren annähernde Ambivalenz (h^0 hat nur leichten

Vorrang vor d¹) durch den feingestuftem Leittonwechsel cis¹-c¹ unterstrichen wird. Solche Formen sind m. a. W. v o r modal, ähnlich die von mir verschiedentlich behandelten „skaldischen“ Tonalitätsbildungen.

Eine genauere melodische Analyse kann ohne differenzierte Strukturformeln schwerlich auskommen. Elsa Mahler fügt ihren Notenbeispielen eine „Tonreihe“ bei, die allerdings nicht immer genau ist und das Gewicht der Einzeltöne nur gelegentlich, ihre Beziehungen gar nicht herausstellt. Das ist zwar schade; aber der reiche Hauptertrag der schönen Arbeit wird dadurch kaum gemindert. Die Notierungen erwecken durchweg den Eindruck gewissenhaften Transkribierens. Sehr deutlich tritt gegenüber älteren Drucksammlungen der Reichtum an rhythmischen Freiheiten zutage. Man spürt: hier wurde nichts „retuschiert“ Werner Dankert, Krefeld

J. d u S a a r : Het leven en de composities van Jacobus Barbireau. Verlag de Haan, Utrecht 1946. 210 S.

Von Barbireaus Werken hat sich nur eine geringe Anzahl erhalten, doch zeigt ihre Verbreitung, wie weit der Ruf dieses Meisters über seine niederländische Heimat hinausreichte; eine Monographie ist deshalb sehr zu begrüßen. Was vom Lebensgang Barbireaus (der mit „Berbigrant“ identisch angenommen wird) zu erkunden war, dürfte bei der sorgfältigen Ausschöpfung aller Quellen kaum noch zu vermehren sein, und da Barbireau fast ein halbes Jh. an der Kapelle von Notre Dame zu Antwerpen wirkte, ist eine auf Archivalien wohlfundierte Darstellung der Geschichte dieser Institution als des tragenden Grundes von Barbireaus Tätigkeit durchaus berechtigt. Sehr verdienstlich ist auch — besonders als Grundlage der nahe bevorstehenden Gesamtausgabe — das in seinen Angaben zuverlässige Werkverzeichnis. Die im Schlußkapitel (S. 173 ff.) gebotenen Notizen über wenig bekannte Sänger, welche neben Barbireau in Antwerpen nachzuweisen sind, stellen wertvolle, zu tieferdringenden Studien auffordernde Beiträge zur Kenntnis des reich bewegten Musiklebens jener Zeit dar.

Leider findet auch die Kritik viele Ansatzpunkte. Es muß befremden, daß ein um die Ausbreitung philologischer Details so bemühter Autor sich mehrfach irrtümlicher Lesungen schuldig macht und somit die vielen Entstellungen des Namens Barbireau

noch um einige vermehrt¹. Die Methode der Übertragung (Kyrie von Missa „*Virgo parens Christi*“ als Anhang und Notenbeispiele im Text) ist veraltet, die Wiedergabe der Mensuren oft mißverständlich: es sind z. B. (Missa „*Faulx perverse*“, Osanna und Missa „*Virgo parens Christi*“, Kyrie II) C und Φ gleicherweise mit „ $\frac{9}{2}$ “ wiedergegeben, an anderer Stelle wird jedoch C als „ $\frac{3}{1}$ “ übertragen (Missa „*Faulx perverse*“, Kyrie II); auch ist unter „ $\frac{2}{1}$ “ — im Text: „tempus imperfectum“ — ein C (C 2) zu verstehen.

Vor allem aber die Besprechungen der einzelnen Werke gehen an wichtigen Tatsachen vorüber: für die Missa „*Terribilment*“ (deren Vorlage du Saar keineswegs unbekannt ist) mußte erst John Daniskas² die Verwendung des Chanson-Superius im Superius der Messe nachweisen; auch der ohne allzu große Mühe durchführbare Nachweis von der Verarbeitung der g a n z e n gregorianischen Melodie im „*Kyrie paschale*“ ist du Saar nicht gelungen. Das Problem der Harmonik wird umgangen, dafür der Aufzählung von Imitationen (die nicht immer fraglos als solche anzusprechen sind) übermäßiger Platz eingeräumt. Die Betrachtung der Melodik leidet an dem Grundfehler, Begriffe der Fuge des 17. Jhs. oder gar der klassischen Sonate — „Thema, Motiv, Umkehrung des Themas, thematische Entwicklung, thematische Arbeit“ u. dgl. — in eine ganz andersartige Musik hineinzutragen; auf deren „eigentlich überindividuelle Melodik“ (Zenck) angewandt, ergibt sich nichts als ein unfruchtbares, willkürliches Kombinationsspiel; der wahre Zugang, welchen das Überhören der gesamten melodischen Verlaufsgestalt und ihrer Prägung durch modale Archetypen vermittelt, wird durch sinnwidrige Zerstückelung melodischer Ganzheiten verbaut. Auch die Versuche, an einigen Stellen der Missa „*Faulx perverse*“ und „*Terribilment*“ musikalische Textausdeutung zu beweisen, können ob ihrer allzu naiven Argumentation als gescheitert gelten³.

¹ Statt der von du Saar gebotenen Lesarten ist einzusetzen: Missa „*Faulx perverse*“, Hs. Wien 11883: „Barberiauw“ Missa „*Virgo parens Christi*“, Hs. Wien 1783: „Barbyrianus“ „*Kyrie paschale*“, Jena, Chorbuch 22: „Barbriaw“ „*Kyrie paschale*“, Hs. Wien 1783: „Barbrianus“

² John Daniskas, „Een bijdrage tot de geschiedenis der parodie-techniek“ Tijdschrift voor Muziekwetenschap 17 (1948), 21—43.

³ Textausdeutung kann allenfalls in der Chanson „*Terriblement*“ gesehen werden: dem lamentablen Text entsprechend steht der — als Singstimme dominierende — Superius im 2. Modus, dem von jeher threnodischer Charakter eignet.

Der Gesamteindruck ist demnach sehr zwiespältig, und es scheint fast, als habe sich ein in archaischen und bibliographischen Studien Wohlerfahrener auf ein seiner Veranlagung fremdes oder noch nicht genügend vertrautes Terrain gewagt. So bleibt in der Untersuchung von Barbireaus Werken der Forschung noch Spielraum genug.

Bernhard Meier, Freiburg i. Br.

Musikens Hvem Hvad Hvor, 1. bis 3. Bd., Politikens Forlag, Kopenhagen 1950.

Die große Kopenhagener Tageszeitung Politiken legt hier ein dreibändiges Lexikon vor, das für weiteste Kreise gedacht ist. Es zeichnet sich durch originelle Anlage aus. Der 1. Band bringt eine Musikgeschichte, und zwar nach Jahresquerschnitten. Die Jahre, ab 1770, jährlich fortschreitend, werden mit ihren wichtigsten Ereignissen, mit den Taten und biographischen Daten des Jahres der großen Komponisten usw. angeführt, z. B. 1774: „Mozart (18jähr.) verbringt das Jahr in Salzburg mit Hofdienst und Komponieren, u. a. Quintett in B-dur . . . Haydn (43jährig) komponiert in Esterházy die Oper „L'incontro improvviso“ . . . usw.

Der zweite Band bringt alphabetisch Biographien von schaffenden und ausübenden Musikern, deren Wirksamkeit wesentlich nach 1900 liegt, der 3. Band nach Fortsetzung der Biographien 15 000 Titel von Musikwerken. Diese neuartige Gestaltung des Stoffes macht das Werk, das mit Bildern ausgestattet ist und auch ein kleines Kapitel über den Jazz und Erklärung der Musikausdrücke bringt, sehr nützlich, nicht nur für den Laien, sondern auch für den Fachmusiker.

Hans Engel, Marburg

Rafael Mitjana: Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI. et XVII. siècles. Conservés à la bibliothèque de l' Univ. Roy. d'Upsala. Par Rafael Mitjana. (T. 2. 3.: par Ake Davidsson.) Avec une introd. bibliographique par Isak Collijn. T. 1—3. Upsala, Almqvist & Wiksell 1911—51. 8°. 1. Musique religieuse. 1. 1911. 2. Musique religieuse. 2.; Mus. prof.; Mus. dram.; Mus. instr.; Additions au T. 1. 1951. 3. Recueils de Musique relig. et profane. 1951. (Bibliothèque de l'Univ. Roy. d'Upsala.) Der um die Musikbibliographie Schwedens sehr verdiente Bibliothekar der Carolina rediviva, Ake Davidsson, hat 1948 den Entschluß gefaßt, Mitjanas Arbeit zu vollenden. Er mußte sich zunächst darüber klar werden,

wieweit er den früheren Arbeitsplan Mitjanas aufrecht erhalten konnte. Der spanische Musikgelehrte und Diplomat Mitjana, damals Mitglied der Spanischen Gesandtschaft in Stockholm, hat den ersten Band breit angelegt und üppig ausgestattet. Ein damaliger Rezensent sprach von „ungehemmter Ausführlichkeit“ und betonte, daß die damalige Zeit vollständige Inventare der Musikbestände viel nötiger brauche als „opulente Spezialbeschreibungen“. Dabei ließ er keinen Zweifel darüber, daß die Arbeit fehlerfrei gedruckt sei und einen hervorragenden Wert für die Musikforschung besitze.

D. hat Mitjanas ursprünglichen Plan, den Katalog in zwei großen Abteilungen

Musique religieuse mit den Unterabteilungen

1. Par auteurs
2. Anonymes et recueils

und Musique profane mit den Unterabteilungen

1. Par auteurs
2. Recueils
- Musique dramatique
- Musique instrumentale

zu veröffentlichen, aufgegeben und dem 2. Band neben den Ergänzungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik Drucke der weltlichen und dramatischen Musik eingefügt. Der Band 3 enthält die Sammlungen chronologisch geordnet, ohne zwischen weltlich und geistlich zu unterscheiden.

D. hat in Schweden gedrucktes Material der Berichtszeit nicht aufgenommen; er behält es einer selbständigen Arbeit vor, die, wie ich mich in Uppsala überzeugen konnte, bereits gedruckt ist und unmittelbar vor der Auslieferung steht. Nicht berücksichtigt wurden ferner einige liturgische Drucke, Agenden, Psalterien und Stücke, in denen die Musik eine untergeordnete Bedeutung hat. Antiphonalia und Gradualia sind aufgenommen. In der Beschreibung der Stücke hat der Verf. auf Mitjanas Ausführlichkeit verzichtet. Von Vorreden und Widmungen sind jedesmal nur Anfang und Ende abgedruckt. An Stelle der biographischen Hinweise zitiert D. die einschlägige Literatur. Während M. bei seinen bibliographischen Angaben summarisch verfuhr, verweist D. auf alle wichtigen Bibliothekskataloge. Dabei zeigen sich seine Gründlichkeit und eine reiche bibliographische Erfahrung.

Die Drucke sind nach Komponisten und, soweit anonym, nach dem Alphabet der Titel

geordnet. Für die Sammlungen wählte D. aus praktische Erwägungen die chronologische Ordnung; ihr Inhalt wird in zwei ausführlichen Registern nach dem Alphabet der anonymen Stücke und nach dem der Komponistennamen erschlossen. Unter dem Namen des Komponisten läßt sich jede in den Sammlungen vorhandene Komposition nachweisen. Das typographisch und in der Ausstattung hervorragende Werk schließt mit einem Verzeichnis der Drucker, von denen auf den jeweiligen Druck verwiesen wird, und mit einer Liste der Drucker, nach dem Alphabet ihrer Wirkungsstätten angeordnet.

Dem Verf. gebührt besonderer Dank für die entsagungsvolle Arbeit. Mit Spannung sehen wir der Veröffentlichung der schwedischen Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts und einer bibliographischen Studie über die in schwedischen Bibliotheken vorhandenen musiktheoretischen Werke entgegen.

Wilhelm Martin Luther, Göttingen

Arend Koole: Leven en Werken van Pietro Antonio Locatelli da Bergamo (1695 bis 1764), Italiaans musycqmeester tot Amsterdam. Jasonpers Universiteitspers, Amsterdam 1949.

Burney besuchte Amsterdam im Jahre 1772. Er meinte, dort sei keine andere Musik erwünscht „als das Klingen der Glocken und der Dukaten“. Dies Wort hat wohl niemand so ganz ernst genommen. Es blieb aber doch hängen. Koole (neuerdings Lektor für Musikgeschichte an der südafrikanischen Universität Bloemfontein, Oranjefreistaat) deckt durch gründliche Archivstudien den wahren Sachverhalt auf: die alte Handels- und Hafenstadt entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jhdts. unter reicher Wirtschaftsbüthe auch zu einem Musikzentrum von internationalem Ruf (öffentliche Konzerte ab 1735). Hugenotten vermittelten kulturellen (dabei auch musikalischen) Einfluß aus Frankreich. Unter vielen reisenden Virtuosen, die in Amsterdam ihre Kunst gern gegen den Klang der Dukaten eintauschten, waren besonders Italiener. Pietro Locatelli aus Bergamo ließ sich nach europäischen Kunststreifen dort 34jährig nieder und blieb bis an sein Lebensende. Noch für Pouglin (Le violon etc., 1924) war seine Vita in völliges Dunkel gehüllt. Koole fördert reiches Material zutage. Demnach haben wir im Lebenslauf des italienischen Geigers (Corelli-Schülers) ein frühes Beispiel für den wirt-

schaftlich selbständigen Tonkünstler zu sehen, der als Konzertgeber, Komponist und Lehrer in der musikliebenden Bürgerschaft wurzelte und sich zugleich, wie die Besten seiner Brotgeber, aus privater Neigung zu hohem Bildungsniveau entwickelte. Koole bringt das Verzeichnis des Büchernachlasses (ca. 1000 Bände) — das Rüstzeug eines Gelehrten von großartiger Vielseitigkeit. (Man ist versucht zu fragen: „War das alles wirklicher geistiger Besitz?“) Als Geiger scheint L. — mit kraftvoller Tongebung, Stärke im mehrstimmigen Spiel und in der Improvisation unter Vorstoß über das instrumentale Gesangsideal hinaus ins ausgesprochen Virtuose (Arpeggio, Flageolet, Scordatur) — deutschen Einflüssen (Biber, J. J. Walther) offen gewesen zu sein. In der Werk-Betrachtung belegt Koole für das Concerto grosso Keime der Sonatenform. Das Concertino wird durch Hinzutritt der Bratsche zum Soloquartett erweitert. In der Dynamik kündigt sich der neue Orchesterstil an, der Tonraum der Solovioline ist vergrößert, eingefügte Capricci geben Raum für virtuose Brillanz. In die Zukunft weisen am deutlichsten die Trio- und Solosonaten, im Standort zwischen der alten Kirchen- und Kammer-sonate und der späteren klassischen. Besonders die Flötensonaten geben sich „modern“ mit der Huldigung an den „lombardischen Geschmack“ und die galante Schreibweise. Wie sich denn das Gesamtwerk mit dem Anschluß an barocke Tanzformen und ältere Variation und mit Mischformen zum Sonatensatz als zur Kunst des „Überganges“ gehörig charakterisiert. In den sechs „Introduzioni teatrali“ meldet sich Einfluß der Opernkunst („neapolitanische Ouvertüre“), mehr noch in dem letzten der Concerti grossi op. 7, der oft erwähnten „Ariadne-Klage“, auf Grund derer Schering L. als einen „leidenschaftlichen Programmusiker“ ansprach. Koole versucht seinerseits unter Umblick auf das reiche Vergleichsmaterial der musikalischen Bühnenkunst eine hermeneutische Analyse, deren Subjektivität er jedoch bescheiden feststellt. Als Harmoniker war L. weder Bahnbrecher noch „bleicher Epigone“ — ein Kleinmeister zwar, aber von der Art, die reichen Nährboden für die Kunst der Größeren schafft. Ein minutiöser thematischer Katalog, Verzeichnisse der Handschriften, Fundorte und Neuausgaben geben klare Auskunft über den Schaffensbestand. Danach fällt in der Aufzählung des Riemann-Lexikons op. 10 fort, op. 9 ist ein

Nachdruck aus der „Arte del violino“ op. 3, während ein echtes op. 9 (6 Concerti grossi) als verschollen betrachtet werden muß. Der Wert des Buches liegt darin, daß die Stellung L.s in der Musikgeschichte, der die bisherige Forschung nur in den Umrissen gerecht werden konnte, nunmehr auch in den Einzelheiten bestätigt und gesichert worden ist.

Kurt Stephenson, Bonn

B. van den Sigtenhorst Meyer: *De vocale muziek van Jan P. Sweelinck*, Den Haag, Servire 1948. 201 Seiten, 26 Abbildungen und rund 200 Notenbeispiele.

Das Buch erschien als 2. Teil einer Monographie über Jan P. Sweelinck, deren erster Teil die bereits hier besprochenen Instrumentalwerke behandelt (Mf V, S. 397 ff.).

Wir besitzen von Sweelinck 254 Vokalwerke, die ausnahmslos mehrstimmig sind; von monodischer Vokalmusik findet sich dabei kein einziges Stück. Ein Teil der Gesänge — die Chansons von 1584 — sind wahlweise für Singstimmen oder Instrumente gedacht; die *Cantiones sacrae* von 1619 verlangen zusätzlich Generalbaßbegleitung mit Orgel. Die meisten der Gesänge Sweelincks sind 5stimmig; unter den übrigen finden sich viele 6- und 4stimmige neben einigen 2-, 3-, 7- und 8stimmigen. Keiner der Gesänge ist niederländisch textiert; die meisten sind über französische Texte geschrieben, die übrigen über lateinische und italienische.

Der Verfasser teilt das Vokalwerk Sweelincks nach weltlichen und geistlichen Texten ein und behandelt demgemäß zunächst die Chansons, die Madrigale, die französischen und italienischen Rimes sowie die Canons, dann die Psalmen, Hochzeitslieder und die *Cantiones sacrae*. Die Chansons behandeln ihre Texte Satz für Satz in kurzen imitativen Abschnitten, deren Motive oft einer bereits vorhandenen Melodie entlehnt sind; in einer Reihe dieser Chansons treffen wir auch Madrigalisten an. Interessant ist Sweelincks Art, einzelne wichtige Worte in homophonen Akkorden zu vertonen, eine Praxis, die wir bereits in der ersten niederländischen Schule antreffen. Der Verf. geht bei der Besprechung der Chansons von Sweelinck auf die Bedeutung der Chiavetten ein; er vertritt überzeugend die Ansicht, daß die Chiavetten eine transponierte Ausführung verlangen; so z. B. soll der im Violinschlüssel notierte Sopran eine große oder kleine Terz tiefer ausgeführt werden, als wenn er im Diskantschlüssel notiert wäre.

Den Chansons technisch durchaus verwandt sind die vier einzeln überlieferten Sweelinckschen Madrigale mit italienischen Texten. Die Rimes, eine bunte Folge von Liebesliedern, hat Sweelinck in seiner Reifezeit, 1612, veröffentlicht. Ihre Texte sind teils italienisch, teils französisch, ihre musikalische Technik ist ebenfalls eng verwandt mit den Chansons. Den Rimes mit französischen Texten gebührt die Vorrangstellung vor denjenigen mit italienischen.

Unter den geistlichen Vokalwerken Sweelincks nehmen die Psalmen an Umfang eine monumentale Stellung ein. Dieses protestantische Standardwerk ist verhältnismäßig im Hintergrund geblieben; das liegt nach der Ansicht des Verf. daran, daß die französische Sprache einer Verbreitung im niederländischen Gebiet im Wege stand, ferner, daß die Pflege der a-cappella-Musik im Laufe des 17. Jhs. mehr und mehr zurückging, und drittens an der Kunstfeindlichkeit des Calvinismus überhaupt. Die Sweelinckschen Psalmen sind alle über *Cantus firmi* geschrieben, nämlich die Genfer Melodien zu den Psalmgedichtungen von Marot und De Bèze. Die Komponisten dieser Melodien sind bekanntlich Louis Bourgeois und Maistre Pierre. In seinen Psalmen greift Sweelinck zurück zur Technik der alt-niederländischen Messe, indem er einen *Cantus firmus* laufend durchkontrapunktiert. Gleichzeitig hat Sweelinck aber in der Kontrapunktierung dieser *Cantus firmi* madrigalistische Arbeit geleistet. Auf die zahlreichen Abwandlungen, die Sweelinck im Rahmen dieser Formbestimmung findet, geht der Verf. in anschaulicher und übersichtlicher Form ein. Die Darstellung wird dabei fast zu einem Compendium der Kompositionslehre aus der Zeit des a-cappella-Stils, und zwar von einem ganz anderen Standpunkt aus gesehen, als ihn die Kompositionslehrer jener Zeit selbst einnehmen. Die *Cantiones sacrae* von 1619 sind Sweelincks Schwanengesang; es ist interessant, daß sie mit römisch-katholischer Drucklaubnis erschienen. Die Anwendung von Madrigalisten tritt in diesen Kompositionen zurück, so daß wir in ihnen eine Sammlung edelster Motettenkunst vor uns haben. Die Texte sind lateinisch und der römisch-katholischen Liturgie entlehnt.

Der Verf. widmet je einen Abschnitt den Dichtern und den Druckern Sweelincks und gibt in einem ausführlichen Anhang Quellenhinweise, Anmerkungen und Inhaltsverzeichnisse sowie Ergänzungen und Verbesserungen

zu seinem Band über die instrumentalen Kompositionen Sweelincks. Des Verf. Buch über Sweelincks Vokalwerke ist in gleicher Weise wie sein Werk über die Instrumentalwerke des Meisters das Ergebnis einer scharfsinnigen statistischen Erfassung der musikalischen Substanz des Sweelinckschen Lebenswerkes, die nichtsdestoweniger lebendig und anregend durchgearbeitet ist und deren Studium man eigentlich nicht nur den Musikwissenschaftlern, sondern gerade den Komponisten unserer Tage wünschen möchte.

Hans Klotz, Flensburg

Ruth Gilg-Ludwig: Heinse's „Hildegard von Hohenthal". Phil. Diss., Zürich 1951. Druck: Gesellschaft für Vervielfältigung und Dokumentation m. b. H. Frankfurt/Main-Höchst 1951.

Diese Arbeit, die in Wilhelm Heinse einen der geistvollsten Musikästhetiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit seinem Hauptroman „Hildegard von Hohenthal" (1795) in den Mittelpunkt stellt, will zwei Problemen nachgehen: erstens der Frage, wodurch der Roman stilistisch zu einer Ganzheit wird, und zum anderen dem Problem der Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik. Die Fülle gedanklicher Spekulationen und geistreicher Anspielungen, mit denen dieser Musikroman aufwartet, mußte zu neuer Behandlung reizen, obwohl in den Monographien von E. Rieß und A. v. Laupert des Dichters Romantechnik und Musikästhetik bereits eine zutreffende Darstellung gefunden hatten. Heinse verschmilzt in seinem Roman die ästhetische Erörterung mit der dichterischen Fabel; demgemäß erblickt die Verfasserin in der virtuos gefälligen Anspielung ein Hauptstilmittel Heineses, wobei sie bemüht ist, aufzuweisen, wie sich Wissenschaft und Fabulierkunst in der „Hildegard von Hohenthal" zu einem Stil-Ganzen finden. Vom Wortproblem ausgehend, untersucht sie zunächst „Akzente, formal und anthropologisch". Schon in den „Musikalischen Dialogen" (1769) hatte Heinse in der Auseinandersetzung mit J. J. Rousseaus Akzentbegriffen („Dictionnaire de Musique", 1768) eine polemische Stellung bezogen. In der „Hildegard" wächst er über des Franzosen Gruppierung (grammatischer, logischer, rhetorischer Akzent) vollends hinaus, indem er zu einer Formulierung gelangt, welche Ruth Gilg-Ludwig als „menschliche Akzente" bezeichnet. Als Beispiel zitiert sie die Schilderung der Aufführung von Händels

„Messias"; in einem der berühmtesten Rezipitive mit den Textworten „und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie" zeigt das Wort „Klarheit" einerseits die Stammsilbe betont, andererseits dauert, musikalisch-metrisch verstanden, die erste Silbe des Wortes eine Viertelnote lang, während alle übrigen Silben des Satzes durch kürzere Notenwerte wiedergegeben sind. Die Verfasserin interpretiert diesen Tatbestand folgendermaßen: „Auf das Ohr wirken vereint ein grammatischer und ein metrischer Akzent des Nachdrucks. Solch verstärkte Nachdrücklichkeit übersteigt das Maß formal-richtiger Betonung und wird zum Ausdrucksmoment eines Gefühls. Es entsteht ein menschlicher Akzent."

In den folgenden Kapiteln werden Metrum, Melodie und Harmonie als Hauptbestandteile der Musik, die in dem Roman eine eingehende Diskussion erleben, auf einer gemeinsamen Gefühlsskala im Sinne Heineses angeordnet und abgegrenzt. Wie die antiken Metren von Heinse mit prägnanten Gefühlswerten belegt werden, wobei des Autors Interesse für rechnerisch-mathematische Probleme zutage tritt, so gilt dies auch von der Melodielehre, bei der Intervalle wie die Sekunde oder die Oktave mit Gefühlsqualitäten ausgezeichnet werden — Heinse somit ein Vorläufer der modernen Vertreter dieser Intervall-Ästhetik (A. Schering, E. Schmitz). Selbst die Harmonie offenbart im Bereiche der Tonarten die gefühlsqualitative Charakterisierung. Heineses Tonarten-Ästhetik hat in C-dur — er nennt die Tonart „das junge frohe Leben" — ihre harmonische Mitte, über welche die Kreuz-Tonarten in die Höhe streben, während die B-Tonarten „durch Besonnenheit und Würde die unbefangene Fröhlichkeit" unter „C-dur" vertiefen. In übertragenem Sinne bedeutet Harmonie für Heinse den Ausdruck der möglichen Existenz des Menschen, wobei eine derartige anthropologische Interpretation bereits in den früheren Kapiteln eine Rolle spielt; lassen sich doch am Menschen nach Heinse beobachten: metrisch-zählbare Bewegungen, melodisch-sprunghafte, bald gefällige, bald täuschende Stimmungen, harmonisch-beständige Existenzen. Die spekulative Heranziehung der „Welt-Harmonik" Joh. Keplers durch die Verfasserin ist in diesem Zusammenhang durchaus gerechtfertigt. Eines der fesselndsten Kapitel ist überschrieben mit: „Proportion und Zweck". Es geht hier nicht nur um die Frage, inwieweit der Rhyth-

mus Proportion ist, sondern die Würdigung der Temperierung führt zu Erörterungen über die Bedeutung der Proportion im Rahmen der allgemeinen Musikanschauung. Heineses Spekulationen auf diesem Gebiete muten mit der Unterscheidung von Zahl-Propportionen und Ton-Propportionen z. T. höchst modern an, weisen allerdings in ihren Konsequenzen auch auf die Grenzen derartiger Gedankenketten hin, die bei einer Überspitzung, wie die Verfasserin treffend betont, in Sinnlosigkeit verfallen. Weniger Überraschendes bietet Heineses Unterscheidend von Vokal- und Instrumentalmusik, wohingegen seine Formulierungen über Verschmelzung und Vermischung wie auch über die Musik als „eine allgemeine Sprache“ wiederum deutlich machen, in welchem Maße die musikalische Kunst Lehrstoff des Romans ist und zu geistvollen Spekulationen Anlaß gibt. Ruth Gilg-Ludwig ist mit ihrer Abhandlung tief in die musikästhetische Gedankenwelt Heineses eingedrungen; sie hat seine Spekulationen und Anspielungen ernst genommen und ist seinen Thesen, welche die Musik im Sinne eines Spiels werten, mit wacher Kritik begegnet. Viel an eigenem, gut motiviertem Urteil ist in ihre Darstellung geflossen; auch Musikgeschichtliches wird im wesentlichen zutreffend behandelt. Einige Ergänzungen und Verbesserungen seien angefügt: in dem Literatur-Anhang vermißt man einen Hinweis auf die wichtige Abhandlung von Emil Utitz, „J. J. Wilhelm Heine und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung“, 1906; Utitz nennt unter den Problemen, mit denen sich der Roman Heineses u. a. beschäftigt, die Frage nach der Abhängigkeit der Musik von Milieu und Klima. Des weiteren hätte auch Berücksichtigung finden müssen: Helene Stöcker, Die Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts (Palaestra 26), 1904; diese Autorin überliefert den für Heineses empirischen Standpunkt wichtigen Ausspruch: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch“. — Im Haupttext bedürfen die Erörterungen über das Metrische insofern einer Ergänzung, als die von Heine entwickelten anthropologischen Kategorien über den Jambus („die kurze Silbe drückt die Bewegung aus, und die lange die auffallende Kraft“) wie auch über den Trochäus („nichts Angreifendes“, „zärtlich, weichlich“) zweifellos zurückgehen auf des Isaak Vossius Abhandlung „De poematum cantu et viribus Rhythmi“ (1673), welche den Jambus vom Standpunkt der

Affektenlehre als virilis, mordax und iracundus interpretiert und über den Trochäus äußert: „debilis et muliebris“ (Vgl. des Unterzeichneten Artikel „Affektenlehre“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, I 1, Kassel 1949, Sp. 117). Schließlich sei noch hinsichtlich der Zahlen-Propportionen festgestellt, daß die musikalische Proportionslehre in der Gegenwart durch den Schweizer Musikwissenschaftler Hans Kayser zu einem genial anmutenden System der „Harmonik“ ausgebaut worden ist (Vom Klang der Welt, 1937, Akroasis, 1947); Kayser berührt sich mit Heineses Gedankengängen (S. 73), wenn er den Nachweis führt, daß die Saitenteilungen am Monochord ebenso wie die Anordnung der Schwingungszahlen der Obertonreihe auf Grund eines ganz bestimmten Proportionsverhältnisses harmonischer Art aufgebaut sind, auf Grund eines Proportionsverhältnisses, das stets hörbar gemacht werden kann, d. h. von unserem Gehör ständig kontrolliert wird. Kayser hat seine Erkenntnisse auf die verschiedensten Gebiete übertragen, indem er die harmonikalen Zahlen und Werte zur Chemie, Atomtheorie, Botanik usw. in Beziehung bringt. (Vgl. W. Serauky „Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kayzers Harmonik“. Bach-Jahrbuch 1949/50.) Im ganzen hinterläßt die Abhandlung Ruth Gilg-Ludwigs den Eindruck einer wohlgedachten, aufschlußreichen Darstellung, die uns Heineses Gestalt in neuem Lichte zeigt. Walter Serauky, Leipzig

Andrea della Corte: *Gluck e i suoi tempi*. G. C. Sansoni, Firenze 1948, VII und 213 S.

Man muß es als ein merkwürdiges Factum buchen, daß Gluck in der italienischen Musikforschung des 19. und 20. Jhs. nie eine besondere Rolle gespielt hat. Merkwürdig ist dies deshalb, weil Glucks Schaffen zum größten Teil auf der Grundlage der italienischen Sprache erstet, weil er in Italien seine Dramatikerlaufbahn begonnen hat und auch späterhin bis zu den nicht mehr verwirklichten Einladungen nach Mailand und Neapel im Jahre 1778 lebendige Beziehungen dorthin unterhalten hat. Anknüpfungspunkte für eine (nicht nur periphere und in a n d e r e n Zusammenhängen — wie etwa bei Ademollo, Ricci, Croce, Vatielli u. a. — zutage tretende) Beschäftigung mit dem Phänomen Gluck liegen somit mehr als genug vor. Gleichwohl ist della Cortes Buch

die erste zusammenfassende und auch wissenschaftlich zu bewertende Gluckbiographie im italienischen Sprachbereich.

Der Verf., fruchtbarer Musikschriftsteller und Turiner Konservatoriumsprofessor, hat indessen seine Arbeit nicht mit schwerem wissenschaftlichem Apparat belastet. Er stützt sich in den Grundzügen auf die Resultate der neueren Gluckforschung, die er gelegentlich in eigener Weise interpretiert und durch gewisse Hinweise auf versteckte Sekundärliteratur fruchtbar weiterdenkt. Über die Mailänder Familie Melzi vermag der Verf. einige weitere (leider nicht auf Gluck bezügliche) Nachrichten beizubringen, ebenfalls über die Rolle des Lord Middlesex, der hiernach kaum Gluck nach London eingeladen haben kann. Ein Brief Metastasios an den Fürsten Trivulzi (17. 2. 1755) beleuchtet jene geistlichen Fastenkonzerte in Wien, bei denen auch Gluck in der Mitte der 50er Jahre beteiligt war. Vielsagend ist das Ersuchen der Mailänder Theaterleitung im Jahr 1768, Calzabigis Alceste-Text durch Guglielmi neu komponieren, zuvor aber durch Abbate Giuseppe Parini einer Revision unterziehen zu lassen, „*per accomodarlo alle presenti inevitabili circostanze del nostro teatro*“. Man versteht von hier aus besonders gut Calzabigis Ausruf anlässlich der Bologneser Alceste-Aufführung von 1778: „*l'Italia non è ancora matura per la Tragedia!*“ Schließlich weist der Verf. auf einen bisher wenig bekannten Brief Glucks vom 26. 1. 1770 hin (erstmalig veröffentlicht von C. Alcarì 1932), in dem Gluck die von ihm gewünschten Qualitäten eines Sängers kurz und bündig mit den Worten umschreibt: „*molte abilità tanto per il canto che per l'azione*“.

Auch die Werkbetrachtung ist durch mancherlei Einzelzüge anziehend gestaltet. Doch wirkt sich der Umstand, daß Gluck für den Verf. erst mit den Reformdramen Interesse gewinnt und bedeutungsvoll wird, nachteilig auf die Beurteilung des Gesamtphänomens aus. In der Auffassung della Cortes vollzieht Gluck mit dem „*Orfeo*“ einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit. Und wenn der Verf. auch die konventionellen Züge in „*Orfeo*“ und „*Alceste*“ nicht übersieht, so ist doch nach seiner Meinung — die früher einmal die allgemeingültige war — das Glucksche Schaffen vor dem „*Orfeo*“ nur Vorbereitung und erst von hier an reife Meisterleistung. Daß er hiervon Werke wie „*Paris und Helena*“ und „*Echo und Narziss*“ ausnimmt, steht ebenfalls in Übereinstim-

mung mit jener älteren Gluck-Interpretation, für die eben Gluck der Tragiker schlechthin ist, der sich nur zu seinem Nachteil von dem „*Kothurn und den Dolchen der Tragödie*“ (Noverre) entfernt. Wir sind heute im Begriffe, hinter Glucks Schaffen eine größere Mannigfaltigkeit zu sehen und weniger einen ostentativen Bruch um das Jahr 1762 als vielmehr einen einheitlichen Zusammenhang in seinem gesamten Werk festzustellen. In diese Richtung weisen auch — rein musikalisch — die zahlreichen Anleihen der Reformwerke (bis zur *Taurischen Iphigenie*) bei den älteren vorreformatorischen Werken. Daß der Verf. die auf das „*Don Juan*“-Ballett folgenden jüngeren Ballette „*Semiramis*“ und „*L'Orfano della China*“ unterbewertet, bleibt gleichwohl verwunderlich.

Auf die Analysen der Reformwerke selbst soll hier nicht eingegangen werden. Nur zum „*Orfeo*“ mag angemerkt sein, daß die Schilderung des Elysiums mit dem, was wir unter „*Stimmung*“ verstehen, noch nichts zu tun hat. Der Verf. verwechselt hier die pastoralisch-schönheitliche Ausgewogenheit mit jener seelenhaften Intimität, die mehr Farbe als Zeichnung verlangt und bei Gluck höchstens in Ansätzen zu finden ist. Im Vorbeigehen sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß das Hôtel des Deux Ponts, in dem Gluck während seines ersten Pariser Aufenthaltes wohnte, nicht in der Rue Royale, sondern in der Rue neuve St. Augustin stand und daß Frau Gluck ihren Gatten nicht um drei, sondern um dreizehn Jahre überlebte. Rudolf Gerber, Göttingen

Dr. J. d u S a a r : Het leven en de Werken van Jacob Wilhelm Lustig, Organist te Groningen (geboren 1706, overleden 1796). G. Alsbach u. Co., Amsterdam 1948. 147 S. Glänzend geschrieben und spannend zu lesen — aber strengste Musikwissenschaft. Interessant und höchst nützlich — obwohl kaum einer den guten Lustig kennt und dieser selbe Lustig auch kaum recht kennenswert ist. Was liegt hier vor? 1907 wird eine Preisfrage ausgeschrieben nach Lustigs Leben, Werken und Bedeutung. Der Termin läuft indessen ergebnislos ab. 40 Jahre später unternimmt du Saar das knifflige Werk und wir erfahren zunächst sachlich folgendes: Lustig ist ein tüchtiger Hamburger Jung, immerhin Schüler von Mattheson (sein Vater war Schüler von Reinken), gilt auch etwas in Hamburg, kann aber nicht zu einer ordentlichen Organistenstelle kommen: weil er nicht die dort üb-

lichen 4000 M in die Kirchenkasse zahlt. Es gelingt ihm aber, wohl mittels seiner Beziehungen zu der Orgelbauerfamilie Schnitker, die vakante Organistenstelle der St. Martinikerk in Groningen zu erlangen, er sitzt damit an einer der größten Orgeln Europas, komponiert auch (sehr dürftig), schreibt viel (zu seiner Zeit sehr beachtet), ist lebenslang stolz darauf, daß er ohne die berühmtesten 4000 M zu einer guten Position kam, ist überhaupt sehr stolz auf sich und setzt seine Fachgenossen weidlich herab; alles in allem: ein aufgeweckter, lebenskräftiger Bursche, der sein Amt führt bis zu seinem Tode mit 90 Jahren. Du Saar verfolgt sein Thema in alle Einzelheiten, er verfolgt aber auch das bisherige Tun der zünftigen Musikwissenschaft um diesen Lustig, und das ist wahrhaftig lustig zu lesen: er leuchtet dabei unbarmherzig in alle Ecken und Winkel der Forscherhirne und -herzen und zählt jedem genau auf, wo er sich vertan, verrechnet, geirrt hat, wo falsch abgeschrieben wurde, wo man sich's leicht machte mit Vermuten und Raten usw. Du Saar gibt uns auf diese Weise gleichzeitig eine erstklassige Lektion über musikwissenschaftliches Arbeiten — ein musikwissenschaftlicher Knigge. Und ferner erhalten wir ein Bild der Orgelwelt von einer neuen Seite, wir lernen die bürgerliche Seite der Sphäre kennen, in der die aristokratischen Geister Bach, Händel, Mattheson, Telemann usw. lebten und schufen. Und alles das erzählt uns du Saar in einem natürlichen, fast plaudernden und dabei stets sachlichen Stil, in dessen Hintergrund die goldenen Adern des Humors schimmern.

Hans Klotz, Flensburg

Robert Sondheimer: Haydn — a historical and psychological study based on his Quartets. Edition Bernoulli, London 1951. 190 S.

Die Bedeutung dieser, dem Streichquartett Haydns gewidmeten, Spezialstudie liegt in ihrer Methode, Haydns Stilentwicklung aus seiner musikalischen Umwelt zu begreifen und den unzweifelhaften Modellcharakter vorklassischer Musik für den jungen Haydn zu beweisen. Dabei kommt dem Verf. seine enzyklopädische Kenntnis der Musik jener Vorklassiker wie H. J. Rigel, Franz Beck, Luigi Boccherini, J. Stamitz etc. zu Hilfe, die offenbar auf den Haydn der Jahre vor 1770 stark eingewirkt haben. Eine Geschichte des Haydnschen Streichquartetts ist ja fast gleichbedeutend mit einer Geschichte

dieser durch ihn inaugurierten Gattung und läßt sich nur bei universaler Beherrschung aller historischer Teilkomponenten mit Erfolg schreiben. Haydns allmähliche individuelle Entwicklung aus dem Puppenstande eines konventionellen Nachahmers Beckerscher und Rigelscher Stilmodelle und seine Verwandlung in einen Meister musikalischer Dialektik eigenster Prägung ist das eigentliche Hauptthema von S.s geistvoller, mit vielen bibliographischen Anmerkungen oft polemischen Inhalts gewürzter und von zahlreichen, gänzlich unausgeschöpfte Manuskripte des mittleren 18. Jahrhunderts benützenden Notenbeispielen durchflohtener Darstellung, deren eigenwilligem Kurs man gerne bis zum Schluß folgt, auch wo man sich mit den ästhetischen Wertmaßstäben des Verf. nicht immer identifizieren kann. S.s Studie ist zweifellos der Auftakt zu einer neuen, stilgeschichtlich gründlicher fundierten Betrachtungsweise Haydns, die auf die Symphonien und Vokalwerke auszudehnen eine Hauptaufgabe neuzeitlicher Musikwissenschaft sein sollte. Die nicht immer ganz glückte englische Übersetzung verdiente durch eine baldige Ausgabe der deutschen Urschrift des Originals abgelöst zu werden. S., dessen frühere Schrift „Die Theorie der Symphonie im 18. Jahrhundert“ (Leipzig 1925) von der Universität Basel preisgekrönt wurde und dessen Ausgaben unbekannter Werke der Stamitz, Naumann, Boccherini e tutti quanti in weiten Kreisen bekannt geworden sind, ist zweifellos einer der gründlichsten Kenner der Musik jener Übergangsepoche, die den Wiener Klassizismus Haydns und Mozarts vorbereiten half. Dem heute im englischen Exil lebenden Forscher sollte Anerkennung und Aufmerksamkeit der deutschen Musikforschung nicht versagt werden.

Hans F. Redlich, Letdworth (England)

Adam Gottron: Mozart und Mainz. Baden-Baden und Mainz 1951, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 78 S., 5 Bildtafeln. Die bei Abert nur mit wenigen Zeilen berührten episodischen Mainzer Aufenthalte Mozarts von 1763 und 1790 werden von dem ebenso berufenen wie verdienten Verfasser der „Mainzer Musikgeschichte“ liebevoll nachgezeichnet. Gottron stellt nicht nur das Material der Briefe, Reiseaufzeichnungen, Programme und Musikerlisten bereit, sondern er läßt den Hintergrund der hochkultivierten Mainzer Gesellschaft lebendig werden. Die legendäre Frankfurter Beecke-

Begegnung erfährt ihre notwendige Korrektur. Die Gestalt des mit Mozart befreundeten Heinrich Anton Hoffmann wird deutlich, ebenso der viel zu wenig bekannte, mit Prag wetteifernde Einsatz der Mainzer Oper, deren Kräfte den Mozartkult nach Berlin verpflanzten. Reiche Anmerkungen, Literaturangaben und die bekannte kostbare Ausstattung der „Mainzer Presse“ erhöhen den Wert dieses Forschungsbeitrags.

Hans Dennerlein, Bamberg

Schubert: Thematic Catalogue of all his works in chronological order. By Otto Erich Deutsch in collaboration with D. R. Wakeling. London, J. M. Dent & sons Ltd, 1951.

Alfred Einstein: Schubert (transl. D. Ascoli), London, Cassell & Co Ltd, 1951. Mit dem thematischen Werkverzeichnis hat O. E. Deutsch dem gewaltigen Bau seiner lebenslangen Schubert-Forschung den krönenden Abschluß angefügt. Das Werkverzeichnis — der erste, einem Klassiker gewidmete thematische Katalog, der zuerst in englischer Sprache erscheint — ist als logische Ergänzung zu Deutschs Sammlung Schubertscher Lebensdokumente entstanden, deren deutsch abgefaßte Urform ja bis in das Jahr 1912 zurückreicht. Die englische Fassung dieser Ausgabe (Schubert: a documentary Biography, London, Dent & sons Ltd, 1946) enthielt bereits bedeutsame Beiträge zum künftigen thematischen Werkverzeichnis mit ihren Spezial-Listen aller zu Schuberts Lebzeiten veröffentlichten Werke, seiner Verleger, der zeitgenössischen Widmungsempfänger und schließlich der Schubertschen Erstdrucke (a. a. O. Seite 938/949). Der vorliegende thematische Katalog von 1951 (der auf gemeinsam mit L. Schibler im Jahre 1912 begonnene Vorarbeiten zurückreicht) zieht die Summe aus einem Jahrhundert Schubert gewidmeter bibliographischer Forschung: von Diabelli und Nottebohm über Friedlaender und Mandyczewski bis zu den Herausgebern der Gesamtausgabe und bis hin zu O. E. Deutsch selbst. Wie sehr das Autographen-Material dank unermüdlischen Forscherfleißes angewachsen ist, geht aus der Statistik von Deutschs lesenswertem Vorwort hervor. Während noch Nottebohms thematisches Verzeichnis von 1874 sich mit ca. 900 Werknummern hatte begnügen müssen, ist diese Gesamtzahl in Deutschs Katalog bereits auf 1515 gestiegen. Die Ges.

A. von 1897 enthielt 604 Lieder von Schubert. Der vorliegende Werkkatalog hingegen verzeichnet 634, von denen 17 immer noch der Erstveröffentlichung harren. Ein Vergleich dieser Ziffern gibt einen Begriff von der reichen Ernte der Schubertforschung der letzten 50 Jahre. Deutschs Katalog macht diesen Reichtum erstmals zugänglich und greifbar — speziell für den Forscher, der an den jeweiligen Standorten der Originalmanuskripte, an der Datierung der Erstdrucke und an dem Vorhandensein vieler Varianten interessiert ist. Die Einteilung des Werkverzeichnisses ist vorbildlich. Den datierten Kompositionen sind die Nummern 1—956, den undatierten Nr. 966—998 gewidmet. Vergleichende Tabellen fügen jeder Schubertschen Opuszahl die entsprechenden Nummern des vorliegenden Katalogs bei und führen diese Kollationierung auch für die Nummern des Nottebohmschen Katalogs von 1874 durch. Deutschs Verzeichnis enthält eine Fülle von Werken, die in keinem der früheren Schubert-Werkverzeichnisse zu finden sind. Damit erweitert es die reiche Verlässenshaft Schuberts um viele wertvolle Einzelheiten, die dem Bilde des großen „romantischen Klassizisten“ neue reizvolle Einzelzüge beifügen. Deutschs Sammlerfleiß und seine souveräne Beherrschung der bibliographischen Quellen feiern hier einen Triumph. Leider hat die Ungunst der Zeiten ihn und seinen Helfer D. H. Wakeling zu Sparmaßnahmen veranlaßt, die den Umfang des Katalogs zwar erheblich verringern, jedoch auf Kosten klarer musikalischer Themenanfänge. Im Gegensatz zu Nottebohm, aber auch zu Schmieders monumentalem „Bach“-Katalog notieren Deutsch und Wakeling die thematischen Incipits nur auf einem System, eine Methode, die sich bei Symphonien und Quartetten bewährt hat, aber im Falle von Klavierliedern zu verwirrenden Ergebnissen führen muß, wie etwa im Falle des „Erlkönigs“ (Nr. 328 des vorliegenden Katalogs, *ibid.* S. 145), dessen thematisches Incipit unweigerlich in den stürmischen Triolen des Klaviervorspieles und nicht in der im 14. Takt erst hinzutretenden Singstimme zu suchen ist:



In solchen Fällen ist die Methode Schmieders unbedingt vorzuziehen, der z. B. bei Gelegenheit der Bachschen Kirchenkantaten für das instrumentale Vorspiel wie für den ersten Chöreinsatz je ein separates thematisches Incipit angibt. In einer Neuauflage von Deutschs Schubert-Katalog (oder in einer deutschen Übersetzung desselben, die dringendst zu wünschen wäre, und die baldigst herbeizuführen eine Ehrenpflicht deutscher Musikforschung sein sollte) sollte Schmieders Methode thematischer Zitate für alle Vokalwerke Schuberts nachträglich durchgeführt werden.

Einsteins Schubert-Biographie¹ ging in Druck noch vor Erscheinen des thematischen Katalogs, in dem sich Deutsch wiederholt auf bedeutsame bibliographische Hinweise und Entdeckungen Einsteins beziehen konnte. Diese jüngste Frucht Einsteinschen Forscherfließes enthält wieder eine Fülle wichtiger Neubewertungen und bibliographischer Data. Dennoch bereitet das Buch dem Kenner von Einsteins meisterlichen Studien über Gluck (1936) und Mozart (1945) eine gelinde ertäuschung. In dem zeitgemäßen Bestreben, dem leidigen Dualismus der „Leben-Werk“-Biographien zu entgehen, hat sich Einstein entschlossen, das Ganze als chronologische Biographie anzulegen, deren Erzählerfluß durch Werkbesprechungen jeweils unterbrochen wird. Daß diese Lösung dem Verf. viel Kopferbrechen verursacht hat, geht aus dem Geständnis des Vorworts hervor, in welchem ein ganz anderer ursprünglicher Buchplan erwähnt wird, dessen wichtigste Abschnitte „Vorbereitung“, „Erfüllung“, „Meisterschaft“, „Schüler und Meister“ hätten benannt werden sollen. Die konventionelle Fassung einer reinen Biographie in 14 Kapiteln ist keine glückliche Wahl im Falle von Schuberts kurzem und unscheinbarem Lebensgang. Kein einziges Sonderkapitel ist den Werken und ihrer spezifischen Problematik gewidmet — mit dem Ergebnis, daß fast alle Kompositionen des Meisters darin flüchtige Erwähnung finden, daß aber selbst einzigartige Werkkomplexe wie „Die Winterreise“ auf nur drei Seiten abgetan wer-

den. Obwohl E. von der Besonderheit harmonischer und modulatorischer Prozesse in Schuberts reifem Werk überzeugt ist, wird diese noch ganz unausgeschöpfte Sonderfrage nur flüchtig gestreift. So weist der Verf. zwar im Falle des Finale des a-moll-Quartetts op. 29 mit einem Notenzitat (S. 133) auf die Neuheit der Harmonik dieses Satzes hin, ohne aber mit einem Wort diese Neuheit näher zu charakterisieren. Auf die speziellen Formprobleme der „Unvollendeten“ und der großen C-dur-Symphonie geht E. leider ebensowenig ein wie auf die Besonderheiten der späten Schubertschen Kammermusik. Hingegen enthält seine Darstellung höchst wertvolle Einzelheiten zu einer tieferen stilkritischen Erkenntnis der vergessenen Opern Schuberts. Der Unterzeichnete glaubt, daß in diesen Teilen (vgl. Kapitel IX „Von der Zauberharfe zu Alfonso und Estrella“) der eigentliche dauernde Gewinn des Buches zu suchen ist. Besonders die erstaunlichen thematischen Parallelen zwischen „Alfonso und Estrella“ und Verdis „Maskenball“ werfen ein Schlaglicht auf die belkantistischen Entfaltungsmöglichkeiten des „verhinderten“ Opernkomponisten Schubert. Es deutsch konzipiertes Buch wurde von David Ascoli mit sprachlicher Eleganz, aber nicht immer mit dem nötigen Verständnis für die Eigenheiten des deutschen Originals übersetzt. Ein besonders peinlicher Lapsus des Übersetzers verunstaltet S. 224. Der Übersetzer spricht hier von einer „celebrated application of April 7, 1826 for the post of Assistant Court Music Director“, wo das deutsche Original nur das „berühmte (i. e. berühmt durch seine Erfolglosigkeit) Bittgesuch . . . usw.“ gemeint haben kann, was im Englischen durch „notorious“ präzise wiedergegeben werden kann. Auch ist kaum anzunehmen, daß Es deutsches Manuskript (vgl. S. 344) tatsächlich im ersten Takt von „Mirjams Siegesgesang“ eine Instrumentation von Trompeten und Militärtrommeln (side-drums) verlangt hat. Der Übersetzer hat vielmehr hier offenbar side-drums (Militärtrommeln) mit kettle-drums (Timpani, Kesselpauken) verwechselt oder ist sich über die angelsächsische Nomenklatur dieser Schlaginstrumente nicht klar geworden. Aus dem hier Angeführten geht klar hervor, daß eine baldige Veröffentlichung des deutschen Originals dieses jüngsten Buches Es dringendst zu wünschen wäre. Eine solche Veröffentlichung wird gewiß dazu beitragen, viele Partien des

¹ Diese Besprechung wurde wenige Wochen vor Einsteins Verschiden geschrieben. Es wäre nunmehr eine Ehrenpflicht der deutschen Musikwissenschaft, dafür zu sorgen, daß die — sämtlich deutsch geschriebenen — Originale der Bücher, Abhandlungen und Artikel aus der Zeit von Einsteins Exil (also nach 1933) wenigstens zu posthumer deutscher Erstveröffentlichung gelangen, soweit dies nicht schon in den letzten Jahren durch den Verstorbenen eingeleitet worden ist.

Buches neubewerten zu können, deren englische Wiedergabe den Intentionen des Verf. offenbar nicht immer genügend Rechnung trägt.

Hans F. Redlich, Letchworth (England)

Max Unger: Ein Faustoperplan Beethovens und Goethes. Mit zwei Sepiazeichnungen des Verfassers. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1952. 34 S.

Von einem gemeinsamen Operplan Goethes und Beethovens war bisher nichts bekannt. Unger rekonstruiert die Tatsache eines solchen aus drei voneinander unabhängigen Zeugnissen. Das Stuttgarter „Morgenblatt für gebildete Stände“ meldet 1808: „Der geniale Beethoven hat die Idée, Goethes „Faust“ zu komponieren, sobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet.“ Beethoven selbst schreibt 1812 aus Teplitz an Breitkopf & Härtel: „Daß Goethe hier ist, schrieb ich Ihnen. Täglich bin ich mit ihm zusammen. Er verspricht mir etwas zu schreiben.“ Und Graf O. H. von Loeben, der im Winter 1813/14 Umgang mit Goethe hatte, schreibt im August an Justinus Kerner: „Wissen Sie auch . . . daß Beethoven ihn (Goethe) veranlaßt hat, seinen Faust für die Musik zu gestalten?“ Um die Wahrscheinlichkeit einer konkreten Vereinbarung dieser Art zwischen Goethe und Beethoven und andererseits die spätere Verflüchtigung eines wirklich gefaßten Planes psychologisch zu begründen, hat Unger sein spezielles Thema auf der Grundlage einer knapp zusammenfassenden Darstellung des künstlerischen und persönlichen Verhältnisses zwischen Beethoven und Goethe behandelt und damit einen dankenswerten neuen Beitrag zu einem Thema geliefert, das — den Hinweisen des Verfassers nach — noch einer endgültigen Bearbeitung nach letzten Forschungsergebnissen und unausgewerteten Quellen harret. Der in Buchform vorliegenden Abhandlung, die aus einem anlässlich der Zweihundertjahrfeier von Goethes Geburtstag veröffentlichten Aufsatz hervorgegangen ist, hat der Verfasser eigene Sepiazeichnungen der Gesichtsmasken Beethovens von 1812 und Goethes von 1807 beigegeben.

Ludwig Misch, New York

Hans Peter Schmitz: Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis. — H. Knauer-Verlag, Berlin-Dahlem. o. J. (1950).

In dieser kultiviert geschriebenen kleinen Schrift von 28 Seiten versucht der Autor zwischen zwei Extremen der heutigen Aufführungspraxis einen historisch begründeten Standpunkt zu finden. Die Einen, unter ihnen die Koryphäen des Konzertlebens, musizieren die Werke des Barock im Geiste der Romantik, die Anderen ohne die oft überquellende Musikalität der ersteren häufig nur trocken und gelehrt. Die Lehrbücher, vor allem Quantz, unterscheiden zwischen französischem, italienischem und deutschem Geschmack. Klangwelt des Orchesters, solistisches Musizieren und die Frage der schwankenden Intonation werden herangezogen, Phrasierung, Artikulation und auch Tempo — ohne nähere und genauere Angaben als sehr rasch bezeichnet — betrachtet, ebenso Dynamik und Verzierung. Verf. ist von der Unmöglichkeit einer subjektfreien Objektivität überzeugt; so müssen wir die überlieferten Prinzipien der alten Musik durch das Medium unserer Empfangungs- und Gefühlswelt erleben. Ein richtiger Grundsatz zweifellos. Aber die Aufführung stellt tausende von Fragen, bei welchen diese Kompromißformel keine Antwort erteilt. Die Forschung muß antworten, der belehrte Künstler darf dann nach bestem Wissen gestalten!

Hans Engel, Marburg

Kongreß - Bericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel 1949. Bärenreiter-Verlag Basel 1951, 235 S. Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, hat nicht nur zum ersten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß nach dem Kriege eingeladen, sondern auch die Herausgabe des stattlichen Kongreßberichtes übernommen. Es wurde ein stolzer Bericht musikwissenschaftlicher Arbeit auf allen Teilgebieten, die in verstehender Zusammenarbeit über die Grenzen der Nationen und Sprachen behandelt wurden. In den öffentlichen Vorträgen verbreitete sich Handschin über Musik und Musikwissenschaft, Jeppesen brachte geistvolle Auseinandersetzungen zur Kritik der klassischen Harmonielehre und P. H. Lang (New York) untersuchte die stilistischen Elemente in der Klassik. In den zahlreichen Sektionsvorträgen sind neue Erkenntnisse der Forschung niedergelegt. (Bedauerlicherweise gibt kein Inhaltsverzeichnis eine einfache Übersicht über den Reichtum der Themen.) Über organisatorische und bibliographische Fragen sprachen H. Albrecht (Quellenlexikon) und

H. Anglès (Instituto Español de musicología), während v. Ficker kritische Anmerkungen zur gegenwärtigen Editionstechnik mittelalterlicher Musik machte. Gombosis Untersuchung über Key, Mode, Species, Brenns Modus-Beitrag, Handschins Guilelmus Monachus-Interpretation, Gurliitts Darstellung des Cantor-musicus-Problems, Stäbels Beitrag zum ambrosianischen und römischen Choral, Labhardts Sequenzenbericht und Anglès' wichtiger Beitrag zur Rhythmusfrage im Mittelalter haben eine Übersicht über bedeutsame Probleme der älteren Musikgeschichte gegeben. Fragen der Polyphonie behandelten Bukofzer (Missa Caput), Ameln (Passion), Engel (Prosodie), Ferand (compositio), Gaillard (Psautier), Gerstenberg (Senfl), Ghisi (M. da Gagliano), Holst (Merulo), Lenaerts (Missa parodia), Zenck (Willaert), während Giegling („concertare“), Keller (Reinken), Hammerschlag (Sigel-Ornamente), Klotz (Registrierkunst), Larsen (Messias), Torre Franca (Vivaldi, Platti), Steglich (Beethovens Akzentuation), v. Fischer (Beethoven, Variation) Beiträge zur Musikgeschichte bis zur Klassik lieferten. Akustische und instrumentenkundliche Fragen behandelten Fokker (Euler und Nef (mehrsaitiges Monochord). Geering und Smits von Waesbergh sprachen zum mittelalterlichen liturgischen Spiel, Bessler zur katalanischen Coblá. Brailoiu lieferte neue Beiträge zum Jodel, Bake zur indischen Musik (Nadabegriff), Hickmann zur altägyptischen Musik, während Schneider ursprüngliche Musikvorstellungen und Wiora die Frühgeschichte der europäischen Musik mit vergleichenden Methoden erörterten. Systematische und ästhetische Fragen behandelten Brenn (Wesensgefüge), Brockhoff (Analyse), Engel (Deutung), Bernet-Kempers (Jamisation), Kikton (Philosophie-Beziehungen), Mies (Tonarten-Charakter), Wolff (Ethik). Aus den Themen geht der Schwerpunkt der Problemstellungen hervor, denen sich die Musikforschung zugewandt hat. Aus den behandelten Kongreßthemen wird aber auch die derzeitige Vernachlässigung gewisser Epochen und Fragen deutlich.

Der Basler Kongreßbericht hat die Ergebnisse der ersten Begegnung der internationalen Musikwissenschaft nach dem Kriege festgehalten und ist ein Zeugnis der in der Musikforschung wiederaufgenommenen internationalen Zusammenarbeit, als deren Träger die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und nicht zuletzt die Schweizerische

Musikforschende Gesellschaft in dankenswerter Weise schon bald nach Kriegsende den Boden bereiteten.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Wilfrid Mellers: *Studies in Contemporary Music*. London 1947, Dennis Dobson Ltd. 216 S.

Das Buch vereinigt vierzehn Aufsätze, die fast alle in den Jahren zwischen 1938 und 1946 in englischen Fachzeitschriften erschienen sind und für den Neudruck teilweise überarbeitet wurden. Die ersten fünf befassen sich mit hervorragenden Persönlichkeiten der französischen Musik, dann folgt je ein Artikel über Mahler, Wellesz und Kodály, die restlichen sechs sind englischen Fragen gewidmet; unter ihnen interessieren Essays über Holst, Rubbra und Rawsthorne am meisten. Von den Aufsätzen wird kaum einer in Deutschland bekannt sein (ihr Erscheinen fällt wesentlich in die Kriegsjahre), um so mehr verdient die Sammlung in Buchform eine ausführlichere Besprechung.

Über Eric Satie wird im Zusammenhang mit dem „Problem“ (Anführungszeichen von Mellers) der zeitgenössischen Musik gesprochen. Die Isolierung des Künstlers als Folge seiner Sensibilität ist heute der dominierende Zug in der Stellung des Künstlers zur Mitwelt. Die Konsequenz, die Satie daraus zog, führte ihn zur spirituellen Freiheit. Keine andere zeitgenössische Musik kann mehr über die Position des Komponisten in der modernen Welt aussagen als die Saties. (Warum geht Mellers einem Vergleich der Situation Saties mit Schönberg ganz aus dem Wege?) Nachdem wir Einblick in die Schaffensperioden Saties gewonnen haben, überzeugt der Schluß, zu dem Mellers kommt: „Socrate“ und die „Nocturnes“ offenbaren ein Leid, das die von der Isolierung auferlegte Negation mit sich bringt, ein unpersönliches Leid, das nicht auf Enttäuschung am Leben zurückgeht. Die Einsamkeit Saties ist anders als die Chopins. Saties Musik ist nicht Abbild der Einsamkeit eines Einzelnen, sondern der modernen Bewußtheit.

Ein Aufsatz über die späteren Werke Debussys hat den Untertitel, der als Epigraph der Cellosonate zgedacht war, „Pierrot fâché avec la lune“. Debussy war zeit lebens ein Verbannter, der in die innere Welt floh, weil ihm die äußere verdorben schien. Die frühen Lieder sind der Schlüssel für die späteren Werke. Schon die Lieder

sind Musik der traumhaften Wirklichkeit, Musik des *Fantôme* und des *Pierrot*. In den drei späten Sonaten sind Melodie und Harmonie stilisiert. Sie verbinden das Zeitgenössische mit dem Traditionellen und gehen eine künstlerische Konvention ein, die nicht die Konvention der Gesellschaft ist, sondern die einer puppenhaften Unwirklichkeit. Sie wird zum Maßstab für Debussys Werden und Wachsen, für den persönlichen Abschluß seines Lebens. Die Stilisierung ist die Realisierung einer lebenslangen Beschäftigung mit der Figur des Harlequin. Der mythologische Harlequin muß eine heimische Einbildungskraft auf Debussys Phantasie ausgeübt haben. Bei Watteau ist der Harlequin Symbol der Einsamkeit des Individuums in der Gesellschaft, bei Debussy identifiziert sich der Künstler selbst mit dem Harlequin. Anfänglich nimmt Debussy die Maske als etwas Gutes und Wertvolles, zuletzt betrachtet er sie ironisch. Daraus ergibt sich die Erkenntnis seiner selbst und der Welt, die sich in der glücklichen Vollendung der Technik der letzten Werke ausspricht. Darum haben die drei Sonaten ihren Platz in der großen klassischen Tradition. Sie sind Debussys *opera ultima*, zugleich voller Ausblicke in die Zukunft.

In dem Aufsatz „*The Later Works of Gabriel Fauré*“ ordnet Mellers Fauré durch Stilanalyse in die französische Musikgeschichte ein. Fauré ist der Konservator der französischen Musik, deren Tradition ungebrochen von Pérotin bis Debussy geht. Faurés Blick ist durchaus retrospektiv. Er betrachtet die Musik als etwas wesentlich Gebautes. Er verwandelt das blasse Akademikertum seiner Zeit durch seinen kraftvollen Sinn für Melodie und seine Meisterschaft des Basses in eine Sprache von fast Bachscher Kraft. Seine Bemühungen sind synonym mit seiner Konzeption einer ausgeglichenen Kultur.

Die gleiche Aufgabe stellt sich Mellers bei der Untersuchung über „*Roussel and la Musique française*“. Auf seiner Orientreise 1909 erwachte in Roussel der Sinn für das eigene musikalische Erbe. Die Werke seiner Reifezeit kennen keine thematische Entwicklung, sondern die lyrische Entfaltung. Sie sind mehr lyrisch und vokal als instrumental gedacht. Die Melodik ist in ihrer Modalität kaleidoskopartig. Ein spezieller Sinn für französische Tanzformen bleibt erhalten, der der Musik Vitalität und Gesundheit gibt. Beziehungen zu Machaut oder Jannequin werden von hier aus sichtbar. Französische

und flandrische Elemente sind in Roussel verbunden. Die vielleicht beste Einführung in Roussels Spätstil sind die Lieder der letzten Jahre.

Charles Koehlin ist ein Apostel französischer Kultur, französischer als Fauré, Ravel oder Satie, nicht nur inhaltlich, auch in seiner Technik: er verbindet Volksmusik mit der Kunstmusik der Tradition. Die Sonatine, die Koehlin seinen Kindern widmete, ist Musik der Kindheit im besten, naiven Sinne und gestattet einen Vergleich mit den Vokalistinnen des 16. Jahrhunderts. Koehlin verwandelt ihren Geist in Musik für Klavier. Mehr dem späteren Werk Koehlins nähern sich die *Paysages et Marines*, die Mellers zu den wenigen überragenden Klavierwerken unserer Zeit rechnet. Hier treten — als Anlehnung an das Mittelalter — Freiheit und Linie in der (polytonalen) Polyphonie hinzu. Koehlin hält sich jedoch von jeder archaischen Beziehung frei. Ein Meisterwerk ist die Sonate für Violine und Klavier. „*L'Abbaye*“ für Chor, Orchester und Orgel hält Mellers für eines der wenigen Meisterwerke unseres Jahrhunderts. Koehlin gehört zu der ausgewählten Zahl zeitgenössischer Komponisten, die die Musikgeschichte um eine originale Sprache erweitert haben.

Der Aufsatz „*Mahler as Key-Figure*“ dürfte wohl einer der durchdachtesten Beiträge zum Problem Mahler sein. Mahlers Doppelstellung liegt darin, daß er sowohl den Weg zur extremen Chromatik und zur orchestralen Farbbrechung Schönbergs und Bergs, als auch den Weg zur linearen Polyphonie frei gemacht hat. Mahlers Beitrag zur europäischen Musikgeschichte liegt in seiner Fähigkeit, die Gegensätze der Übergangsperiode umfaßt zu haben. So ist die IX. Sinfonie eine Synthese der Hauptprobleme der europäischen Musik: des polyphonen Prinzips des 16. Jahrhunderts, des sinfonischen Ideals der klassischen Tradition, des Kults des Persönlichen und Dramatischen des 19. Jahrhunderts, der barocken Rhetorik, der Ausblicke in die lineare Polyphonie des 20. Jahrhunderts.

Von dieser historischen Perspektive aus ist ein Aufsatz über „*Egon Wellesz and the Austrian Tradition*“ aufschlußreich, da die neueren Werke von Wellesz bislang hier noch nicht aufgeführt wurden. Wellesz' musikwissenschaftliche Interessen sind aufs engste mit seinem musikalischen Schöpferum verbunden. Der Komponist Wellesz beginnt in der spätromantischen Wiener Si-

tuation. Nach einer Übergangsperiode bemüht er sich um die Wiedergeburt des Klassizismus in der Oper und erreicht etwas Gluck Vergleichbares: ein Maximum an psychologischer und ethischer Eindringlichkeit bei höchster musikalischer Stilisierung. In dem Orchesterwerk „*Prosperos Beschwörungen*“ kommt Wellesz 1936—38 zu einem neuen Stil. Eine Zusammenfassung ist seine Sinfonie (1945). Sie kann durch ihre Vereinigung der Technik des späten Mahler mit dem Bachschen Barock als eine Neuschöpfung der Wiener Sinfonik angesehen werden.

Mellers' historischer, soziologischer und psychologischer Blick dürfte mit diesen Exzerpten genügend charakterisiert sein, und wir können verzichten, auf die restlichen Artikel, die sich ausschließlich mit der englischen Gegenwart befassen, weiter einzugehen. Der Spezialist wird den Weg zu dem Buch finden. *M.s* Aufsätze sind für die Beleuchtung des Gegenwärtigen aus dem Historischen vorbildlich.

Karl H. Wörner, Heidelberg

Willi Schuh: Schweizer Musik der Gegenwart. Atlantis Verlag, Zürich 1948, 257 S.

In der gediegenen kleinen Atlantisbücherei läßt der bekannte Schweizer Musikkritiker Willi Schuh nach seinen Bänden über die Opern von Richard Strauß und über die zeitgenössische Musik eine weitere Sammlung seiner „Kritiken, Essays und Ansprachen“ folgen. Dieser neue Band bildet eine Ergänzung zu dem früheren Werk des Verfassers über die zeitgenössische Musik, in dem die Schweiz nicht berücksichtigt war. Die Schrift will keine systematische Darstellung der Schweizer Gegenwartsmusik bieten. Das geht allein schon daraus hervor, daß sich der Autor bewußt auf die Vertreter der älteren und mittleren Generation innerhalb des deutschen Sprachbereichs der Schweiz beschränkt. Dem Verzicht auf Systematik entspricht auch die publizistische Form. Es ist eine locker zusammengefügte Sammlung von Kritiken und Aufsätzen, die den flüchtigen Stil des gewandten Musikkritikers verraten, als der er über die Grenzen seines Landes hinaus geschätzt ist. Die bewußte Eingrenzung des Blickfeldes birgt indessen eine Gefahr in sich, gibt sie doch ein nicht ganz erschöpfendes, wenn nicht gar schiefes Bild von der Schweizer Musik der Gegenwart. Sie bekräftigt damit noch die festein-

gebürgerte Auffassung von der Schweiz als Hort eines ausgesprochen lokal gefärbten Konservatismus, der abseits von der gesamteuropäischen Entwicklung in einem Dasein von geistig-künstlerischer Inzucht verharrt. Gerade die Begabtesten unter den jüngeren Vertretern der Schweizer Musik — wir nennen hier nur Namen wie Staempfli und Schibler — haben aber durch ihr Schaffen bewiesen, daß sie über die engen Grenzen ihres Landes hinausgreifen und Anschluß suchen an entscheidende neue Stilbestrebungen innerhalb des gesamteuropäischen Kulturraums. Die Vorzüge der Schrift liegen in der Vermittlung von „persönlichen Werkindrücken“ und in der hervorragenden Sachkenntnis innerhalb der vom Autor selbst gesteckten Grenzen. Vor allem die Ausführungen über Othmar Schoeck, der in diesem Werk eine Sonderstellung einnimmt (von den etwa 250 Seiten sind ihm allein 100 gewidmet), bestechen durch ihre persönliche Anteilnahme. Zweifellos fühlt er sich zu diesem Schweizer Meister am stärksten hingezogen. Hier, wie auch bei Willy Burkhard, gewinnen seine Darstellungen den Charakter von monographischen Studien.

Herbert Hübner, Hamburg

H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg. Zürich/Freiburg 1951, Atlantis, 126 S.

Nach dem Kriege ist die Diskussion um Arnold Schönberg und seine Kunst neu entfacht worden. Als er 1933 seine Wahlheimat Berlin verließ, um sich in den USA niederzulassen, war ein großer Teil seiner Werke noch nicht geschrieben, und erst die Kenntnis dieser Kompositionen hat es ermöglicht, Persönlichkeit und Werk in ihrer Gesamtheit zur Grundlage einer Monographie zu machen, wie sie 1951, kurz vor dem Tode des Komponisten, von H. H. Stuckenschmidt, dem bekannten Vorkämpfer der Moderne, vorgelegt wurde. In einer Zeit des Tastens und Drängens nach neuer Gesetzmäßigkeit der Tonkunst ist es ein Verdienst, die Aufmerksamkeit einem Manne zuzuwenden, der mit seiner Kunst eine Umwälzung von noch nicht abzusehender Tragweite heraufgeführt hat, und selbst wenn man Stuckenschmidt nicht unbedingt zustimmen will, daß Schönbergs Musik „die legitime Kunst des 20. Jahrhunderts“ ist, so muß man sich doch eingehend mit ihr beschäftigen, um das Neue, Fruchtbare, Anregende für die Entwicklung der Tonkunst

in unserer Epoche zu erkennen. Der Werdegang des Wiener Musikers, der sich stets zu Brahms bekannte und in Bach und den Wiener Klassikern die höchste Emanation der Musik sah, zeigt den einsamen, stets ersten Künstler, der, abseits von der Gunst des Publikums, um ein neues Gesetz in der Musik gerungen hat. Die Kompromißlosigkeit seines Denkens wird mit fast erschreckender Deutlichkeit klar, und doch fühlt man seine Verwurzelung in der Vergangenheit. Zwei Aussprüche Schönbergs sind es, die seine Wesensart vielleicht am besten wiedergeben. Der erste (1922) bezeichnet den Beginn der Zwölftonmusik, als er sagte, er „habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert“ sei, und der zweite (1949) ist nicht minder wichtig: „Das Schicksal hat mich auf eine härtere Straße gewiesen. Aber immer war in mir der Wunsch lebendig, zu dem früheren Stil zurückzukehren, und von Zeit zu Zeit gebe ich diesem Verlangen nach.“ Stuckenschmidt erweist sich als vorzüglicher Kenner der geistigen Situation und ist in seiner Begeisterung ein wahrer Förderer des Verständnisses für Schönberg. Besonders wichtig erscheint die Betrachtung der Spätwerke, die zeigt, daß der Meister keinesfalls ein starres System gewollt hat, sondern innerhalb der Schranken seiner Zwölftontheorie der Phantasie großen Spielraum ließ. Dazu gehörten auch seine Versuche, diese Lehre mit einer freilich sehr erweiterten Tonalität in Einklang zu bringen, wie man sie auch schon bei dem ein Jahr älteren Max Reger gekannt hat. Das Buch ist sehr lesenswert, ohne daß es schon eine Auskunft darüber zu geben vermag, ob die von Schönberg erstmals angewandte Technik imstande sein kann, jede andere stilistische Entwicklung als überholt gelten zu lassen. Ein Literaturverzeichnis enthält die Biographie leider nicht, aber eine Fülle von Anregungen, die in meisterhafter Stilistik ausgebreitet werden.

Helmut Wirth, Hamburg

Leopold Nowak: Te Deum laudamus, Gedanken zur Musik Anton Bruckners. Herder-Verlag Wien 1947, 93 S.
Unter dem Eindruck der Wirrnisse der Nachkriegszeit geschrieben, läßt die Einleitung des Buchs eine der in religiösen Deutungen schwelgenden Bruckner-Apotheosen vermuten, doch weiß der Verf. in erster Analyse des Werks seine Gestalt treffend zu

zeichnen. Das Buch ist für einen breiten Leserkreis geschrieben. Es sucht in der musikalischen Gestalt ein Einfühlen in die religiöse Welt zu finden, ohne in die Gefahr sezierender Deutung, wie Griesbacher in seiner Analyse des Brucknerschen Teudeums, zu verfallen. Nowak sucht das Werk Bruckners aus dem Geist der religiösen Situation der Nachkriegszeit zu erfassen. Darin liegt der zeitgebundene Sinn seiner Darstellung.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Simbriger-Zehlein: Handbuch der musikalischen Akustik, Josef Habbel Verlagshandlung, Regensburg 1952, 272 S. In der akustischen Forschung sind in den beiden letzten Jahrzehnten so erhebliche Fortschritte erzielt worden, daß es an der Zeit ist, diese in die Lehre der musikalischen Akustik aufzunehmen. Schon lange befriedigt die Darstellungsweise auf diesem Gebiet — ebenso wie in der Harmonielehre — nicht mehr, da beide Disziplinen in einer Art „Bausteinklehre“ stecken geblieben sind und nicht vermögen, den klanglichen Entwicklungsprozeß musikalischer Bildungen in seiner tatsächlichen hörbaren Äußerung darzustellen, d. h. über die theoretische Notationsbewegung hinaus die dynamische Klangbildung und das, was zwischen den Noten hörbar wird, zu erfassen. Das gelingt heute in der Theorie der akustischen Gleichvorgänge. Darüber hinaus ist seit einigen Jahren ein neuer Zweig der Akustik, die „Psychoakustik“ entstanden, die mit großem experimentellem Aufwand elektroakustischer Mittel — besonders in Amerika — zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangt ist. Sie wird ebenfalls die musikalische Akustik bereichern können.

Seit den Jahren vor dem Krieg ist in Deutschland kein Lehrbuch der musikalischen Akustik mehr erschienen. Nach der langen Pause, bedingt durch Kriegs- und Nachkriegsnot, wäre nun die Gelegenheit, das erwähnte Gebiet aus den neuen Erkenntnissen heraus neu zu gliedern und im Licht der modernen Naturwissenschaften darzustellen. Diese Chance ist in der vorliegenden Neuerscheinung nicht wahrgenommen worden. Die Verf., die sich beide kompositorisch betätigen, haben nach Erledigung der eigentlichen akustischen Grundlagen unter Abstützung auf K. E. Schumann, „Akustik“ 1925 und Scheminzky, „Die Welt des Schalls“ 1935 (2. Aufl. 1943) ihr Hauptaugenmerk auf den „Musikalischen Tonraum“ gerichtet

und sich mehr mit den psychologischen Wirkungen der Musik befaßt. Ihr besonderes Verdienst liegt darin, daß sie in der Behandlung der Musiksysteme den Horizont des abendländischen Kulturkreises überschritten und den Blick geweitet — oder besser das Gehör erschlossen — haben für die Systembildung an sich, indem sie die Systeme der Hochkulturen einbezogen haben. So lernt man die „klanglich-konsonanzmäßige Musikwelt“ von Ost-, Südost-Asien und Indonesien kennen, ferner die „melodisch bestimmte und zusammenklangsfeindliche Tradition“ des vorderen Orients einschl. Vorderindiens und des alten Griechenlands, während ein besonderes Kapitel der Musikwelt der Naturvölker gewidmet ist. In Anbetracht des Wertes dieser Ausführungen, die geeignet sind, die Lehre von den Systembildungen an den Konservatorien weiterzubringen, ist es um so bedauerlicher, daß die Akustik so stiefmütterlich behandelt worden ist. Bei der Übernahme veralteter Literatur ist so unsorgfältig verfahren worden, daß sich zahlreiche Fehler eingeschlichen haben, die dem Verständnis geradezu entgegenwirken. Das gilt besonders für die Maßbezeichnungen, dann von der Erklärung physikalischer Erscheinungen wie Dopplertesches Prinzip, Schwebung, Resonanz, Hörtheorie, Definition der Lautstärke, Lauterzeugung bei Instrumenten (z. B. Glocke) wie bei der menschlichen Stimme. Leider besteht keine klare Vorstellung der Formanttheorie, zudem muß den Verf. gesagt werden, daß die Meinungsverschiedenheit Helmholtz-Hermann heute eindeutig geklärt ist. Durch die freihändige Übertragung einwandfreier Bildvorlagen aus der Literatur haben sich sinnentstellende Fehler eingestellt. Das trifft sich besonders unglücklich im Fall der Darstellung der Entstehung von Schwebungen (nach Schumanns richtiger Vorlage), da diese Skizze in Golddruck auf den Umschlag gekommen ist. Warum hat man keinen Akustiker bei der Abfassung zu Rate gezogen? So entsteht der zwiespältige Eindruck einer gelungenen musikalischen Darstellung, verbunden mit einer unkorrekten akustischen Darstellung.

Fritz Winkel, Berlin

Walter Michael Bertens: Musik und Mikrophon. Düsseldorf 1951, Musikverlag Schwann, 254 S.
Ist der Rundfunk oder die „mikrophonale Musikwiedergabe“ imstande, eine kulturelle

Mission auszuüben, wie sie dem Theater oder dem Konzert eigentümlich ist? Diese Frage ist das Kernproblem des vorliegenden Buches, in dem der Verfasser mit Liebe und Sachkenntnis den Möglichkeiten einer planvollen Programmgestaltung nachgeht. Er weist darauf hin, daß das Musikprogramm nicht von der soziologischen Struktur unserer Zeit und von der vielschichtigen Zusammensetzung der Hörerschaft zu trennen ist und daß die heute vor allem im Funk übliche Art des Musikgebrauchs eher einer Verflachung als einer Vertiefung diene. Die Hauptforderung Bertens geht nach einer künstlerisch einwandfreien und psychologisch verständnisvollen Musikdramaturgie, die mit Geschick und Verantwortung den „Verbraucher“ an die Musik aller Arten heranzuführen hat, ohne daß man — besonders bei dem „gehobenen“ Programm — den lehrhaften Zeigefinger merkt. Viele interessante Einzelprobleme werden (manchmal vielleicht zu) ausführlich behandelt, so daß die Lektüre des kenntnisreichen und bekenntnishaften Buches, in dem viele kompetente Autoren zitiert werden, nicht unbedingt leicht ist. Die Schaffung „funkeigener Musik“ und die funkgerechte Bearbeitung besonders von Bühnenwerken sind nicht nur ihm, sondern wohl auch jedem guten Rundfunkmanne ein wahrhaftiges Anliegen. Viele Beispiele gerade der letzten Jahre sind der Beweis dafür, und können verantwortungsfreudig tätige „Funkspezialisten“, die übrigens häufig aus der Musikwissenschaft hervorgegangen sind, sich in ihrer Tätigkeit wenn auch nicht durchweg bestätigt, so doch in positiver Weise ermuntert fühlen, so sollte die umfangreiche Schrift doch vor allem von denjenigen gelesen werden, die im Rundfunk lediglich eine nie versiegende Geldquelle sehen, die aber nichts von den Sorgen und Mühen ahnen, die jeder funkschöpferische Mitarbeiter, sei es als Programmreferent oder als ausübender Künstler, eigentlich dauernd durchmachen muß, bis ein anhörbares Programm „steht“.

Helmut Wirth, Hamburg

Miscellanea Musicologica Floris van der Mueren. Gent 1950, Kunsthistorisch Instituut, 259 S., 1 Bildtafel.

Diese von einem Komitee herausgegebene Festgabe zum 60. Geburtstag des belgischen Musikforschers van der Mueren vereinigt 24 Beiträge unterschiedlichen Umfangs in flämischer und z. T. in französischer Sprache. (Die Titel der Beiträge werden in der vor-

liegenden Besprechung in deutscher Übersetzung angegeben.) In seiner Mannigfaltigkeit entspricht der Inhalt wohl der vielseitigen und vielfältig interessierten Persönlichkeit des Jubilars. Nach einem Lebensbilde von der Muerens aus der Feder von A. Stubbé, das eine klare Vorstellung von Werdegang, Schaffen und Bedeutung des an der Universität Gent wirkenden Musikwissenschaftlers vermittelt, folgt zunächst eine von R. Roemanus zusammengestellte Bibliographie seiner Schriften. Die Reihe der eigentlichen „Geschenk“-Aufsätze beginnt dann mit einer Studie: „Entspricht die Einrichtung pädagogischer Lehrgänge an den höheren Musikschulen einem Bedürfnis?“ von M. Andries, die vorwiegend belgische Spezialinteressen berührt. — J. L. Broeckx behandelt dann „Musikhistorische Tatsachen als kulturhistorische Symptome“. Wie der Untertitel („Musikalischer Stil als Spiegel der Lebenshaltung im 19. Jahrhundert“) aussagt, soll am Beispiel des 19. Jh. nachgewiesen werden, daß musikalischer Stil und Lebensstil einander entsprechen. „Wie der Mensch lebt, denkt, fühlt und handelt, so ist auch die Musik.“ Die sehr anregenden und manche neuen Gesichtspunkte bringenden Ausführungen können hier leider nicht eingehend behandelt werden. Grundsätzlich scheint mir die Hauptgefahr für des Verf. Argumentationen darin zu liegen, daß gerade das 19. Jh. uns noch zu nahe liegt, wobei gewiß anzuerkennen ist, daß wir eben deswegen die „kulturhistorische Atmosphäre“ dieser Zeit noch nacherleben können. Die Perspektivik des historischen Sehens bringt es jedoch mit sich, daß wir die uns nächstliegende Epoche für weit differenzierter halten als fernerliegende, daß wir sie intensiver betrachten können und daher geneigt sind, die sich aus der perspektivischen Verschiebung ergebenden Größenunterschiede gegenüber älteren Epochen für real zu halten. Daher scheinen uns Lebensäußerungen der näherliegenden Vergangenheit leicht wesentlich ausgeprägter, wenn nicht sogar grundsätzlich anders motiviert zu sein als die der Zeiten, die ihr unmittelbar voraufgehen. Zudem beschränkt sich der Verf. im allgemeinen auf nichtstilistische Gegebenheiten, wählt vielmehr mit Vorliebe soziologisch bedingte musikalische Erscheinungen aus. Diese werden schließlich auch noch mehr soziologischen als kulturhistorischen Symptomen gegenübergestellt, so daß sich die Parallelität in den herangezogenen Beispielen schon daraus weitgehend erklären läßt.

Trotzdem weckt der Gedankengang Interesse, und die angeschnittenen Probleme müßten einmal diskutiert werden. — In einem knappen Beitrag spricht E. Closson über „Das keltisch-irische Element im liturgischen Gesang“. Im wesentlichen hypothetischen Charakters, führt der Artikel die Tätigkeit der Iren, besonders des Sedulius, ins Feld, deren liturgische Weisen vor der Konstituierung des „gregorianischen“ Gesangs entstanden und daher irischen Ursprungs sein müssen (Beispiel: *A solis ortus cardine*). — A. Corbet berichtet über „Die anonyme ‚Verhandlung over de Muziek‘, herausgegeben von J. A. Bouvink in 's Gravenhage 1772“. Dieser Druck, von dem sich Exemplare in Brüssel, 's Gravenhage und Amsterdam befinden, könnte vielleicht von Jean-Joseph Boutmy (1725—1782) stammen, doch lassen sich dafür zwingende Argumente nicht beibringen. Die Studie ist sehr sorgfältig angelegt und interessiert besonders durch die Vergleiche zwischen dem anonymen Druck und einer Schrift Boutmys. — „Beiträge zur Geschichte des Musiklebens in unseren Kirchen (Instrumentisten an der St. Baafskathedrale zu Gent)“ steuerte B. De Keyzer bei. Er hat das Kathedralarchiv eingehend durchforscht und kann sowohl über den Gebrauch von Instrumenten im 17. und 18. Jh. berichten, als auch eine lange Liste von Spielern mitteilen, die von 1616 bis 1791 reicht. Ein besonderer Abschnitt ist dem Geschlecht der Willems gewidmet; er bringt Ergänzungen und Berichtigungen zu der Studie von Vanderstraeten und Snoeck. — P. De Keyzer stellt „Einige lose Betrachtungen über Volksliedkunde“ an. Er gibt einen Überblick über die verschiedenen Definitionen des Begriffs „Volkslied“, wobei er sich an van der Mueren, Closson und Devoghel anlehnt und sich z. T. auf Dankert beruft, dessen Beurteilung des niederländisch-flämischen Volksliedes aber kritisiert. — „Nachforschungen nach Ausgaben des Musikdruckers Benoit Andrez (18. Jh.)“ unternimmt P. Deses. Der in Lüttich tätig gewesene Drucker ist in der bio-bibliographischen Literatur bisher stark vernachlässigt worden. Sein Wirken in den Jahren 1749 bis 1767 ist offensichtlich fruchtbarer gewesen, als man bisher angenommen hat. Aus verschiedenen Quellen läßt sich eine Reihe seiner Drucke nachweisen, in denen im wesentlichen Komponisten von mehr regionaler Bedeutung auf-

treten, so vor allem Herman-François Delange, François-Joseph de Trazegnies und François Krafft. — Neue Dokumente über „Florequin Nepotis, Organist der Margarete von Österreich und Karls V. (nach 1495 bis 1537)“ kann J. D u v e r g e r vorlegen, und zwar aus den Rechnungen und dem Briefwechsel der beiden fürstlichen Persönlichkeiten. Die Biographie des zweifellos bedeutenden Künstlers wird dadurch in wesentlichen Punkten erhellt; über seine Beliebtheit bei seiner Herrin und bei Karl V., seine Reisen, die ihm zuteil gewordenen Ehrungen, seinen Charakter werden aus den neuen Dokumenten mit Sorgfalt Folgerungen gezogen. Leider geben die neuen Nachrichten immer noch keine Auskunft über seine künstlerische Tätigkeit, besonders über etwaige Kompositionen. — Eine Abhandlung: „Die monastischen Antiphonare von 1934 und 1943“ von J. K r e p s beschäftigt sich kritisch mit der Geschichte und der Methode der beiden benediktinischen Editionen. Dabei wird der Frage der Quellenbewertung erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, besonders werden die Beschränkung auf das Hartker-Antiphonar, die ausschließliche Anlehnung an die St. Galler Tradition kritisiert. Die Studie kann hier nicht näher gewürdigt werden, dürfte aber in der Gregorianik-Forschung auf Interesse und (positiven wie negativen) Widerhall stoßen. — R. B. L e n a e r t s unterzieht in seinem Beitrag „Alte und neue Musik nach dem Speculum Musicae“ die Kapitel 44–46 des bekannten Traktats einer Untersuchung, in der er die Stellung des Jacobus von Lüttich zu *Ars antiqua* und *Ars nova* verdeutlicht, indem er über den Inhalt der genannten Kapitel zusammenfassend referiert. Es geht bei dem Streit um die alte Kunst, wie der Verf. es ausdrückt, „um viel mehr als um den Vorrang des einen oder anderen musikalischen Stils“, es geht um die Auseinandersetzung Gotik—Renaissance. — P. N u t e n berichtet „Über Musikästhetik in Deutschland von 1700 bis ca. 1760“. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik, die Affektenlehre werden als Symptome der Aufklärung herausgestellt und deren Verwurzelung im traditionellen und rationalistischen Denken, d. h. im Fortleben des mittelalterlich-moralistischen bzw. renaissancistisch-platonischen Denkens, konstatiert. Im Grunde geht es im Verlauf des 18. Jh. um den Streit Aufklärung—Sturm und Drang. Der Verf. hat offenbar die einschlägige Literatur klug ausgewertet und

kann so mit knappen Strichen ein klares Bild zeichnen, das weniger die Differenziertheit des Stoffes als vielmehr die Hauptkontraste herausarbeiten soll. — Zum „Studium der Eingeborenen-Musik von Belgisch-Kongo“ stellt F. M. O l b r e c h t s fest, daß die Zeit drängt, wenn man noch nennenswerte Zeugnisse der im Kongo (wie überall in Afrika) immer schneller verschwindenden Musik retten will. Wenn man mit ein paar Dutzend Aufnahmegegeräten arbeiten könnte, ließe sich in wenigen Monaten ein sehr beachtliches Phono-Archiv anlegen. — „Henri Vandamme, ein belgischer Rossini-Verehrer aus dem 19. Jh.“ ist der Gegenstand einer kleineren Studie von A. E. S c h r o e d e r. Vandamme ist der Autor einer „*Vie de G. Rossini*“, die er unter dem Pseudonym „un dilettante“ 1839 erscheinen ließ und die sich im rein Biographischen z. T. wörtlich an Stendhals gleichnamige Schrift anlehnt. Von ihm gibt es aber noch eine Beschreibung seiner Italienreise 1843 (Ms. in Brüssel, Philharmonie), die auch einige musikalische Nachrichten enthält. Vandamme (geb. 1809 in Ypern) war Mitglied mehrerer musikalischer Gesellschaften, wahrscheinlich dilettierender Geiger und (nach seinem eigenen Zeugnis) Verfasser mehrerer Schriften, darunter eine Paganini-Biographie, je ein Band mit Biographien der größten Komponisten von Lully bis Rossini bzw. der größten Geiger. Von diesen Büchern hat sich bisher kein einziges Exemplar finden lassen. — J. v a n A c k e r e behandelt „Aspekte des Melos bei Ravel“. Als Kennzeichen der Ravel'schen Thematik wird „strukturelle Einfachheit“ festgestellt. Die Abhandlung weist dann an einer Reihe von charakteristischen Einzelheiten das Typische des Ravel'schen Melos nach. — „Zur Wiederbelebung alter Musik“ steuert G. v a n d e n A b e e l e einen hübschen Artikel bei, in welchem sie eine kurzgefaßte Geschichte dieser Wiederbelebung gibt. — Ch. v a n d e n B o r r e n berichtet über „Die verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚Gotik‘ im Bezug auf die Beurteilung von Kunstwerken, besonders von musikalischen“. Der Verf. sagt zwar selber, er könne nur Lesefrüchte, also keine Ergebnisse systematischer Forschung vorlegen, aber schon in den ersten Absätzen seines Beitrages findet man eine höchst treffende Gegenüberstellung der Genesis der Begriffe „Gotik“ und „Barock“. An Hand der von ihm zusammengestellten Beispiele weist er kurz nach, wie vieldeutig der Begriff „Gotik“

war, bevor er als kunsthistorischer Terminus seinen wertenden Charakter verlor. — „Ein verloren geglaubtes Werk, ‚Céphalide ou les autres mariages Samnites‘, von I. Vitzthumb, auf einen Text von Prinz Charles-Joseph de Ligne“ kann F. v a n d e n B r e m t nachweisen und besprechen. Er hat die Oper in der Bibliothek des Prinzen de Ligne zu Beloeil aufgefunden, wohin sie erst 1930 gelangte. Der Komponist und sein fürstlicher Librettist werden kurz gewürdigt; dann gibt der Verf. eine kurze Beschreibung der Oper. — A v a n d e r L i n d e n berichtet in einer interessanten Studie über „Das erste Debussy-Konzert in Belgien (1894)“. Dieses Konzert, dessen Proben Debussy leitete, brachte das Quartett g-moll, op. 10, „Proses lyriques“ (vom Komponisten begleitet) und „La Demoiselle élue“. Der Verf. gibt einen Überblick über die belgischen Kritiken, die das Konzert selbst, aber auch die Musik Debussys im allgemeinen, gefunden haben. — „Henry Purcells musikalische Synthese in der Periode der englischen Restauration“ lautet der Titel eines Beitrages von G. v a n R a v e n z w a a i j. Der Verf. sieht in Humfreys „Import“ der französischen Kunst einerseits und in Dr. Blows „charakteristisch englischem“ Sinn für Tradition andererseits die beiden Purcell beeinflussenden Elemente, deren Synthese ihm gelungen sei, wobei „das Nationale in Purcells Kunst“ organisch gewachsen sei. — R. V e r m e i r e - R o o s behandelt „Die Loeillet's, ein vornehmes Musikergeschlecht zu Gent im 17. und 18. Jh.“. Er kann einige landläufige Irrtümer und Mißdeutungen richtigstellen, vor allem, was den Vater von J.-B. Loeillet betrifft. Eine Stammtafel vervollständigt den wertvollen Artikel. — „Die Musikbibliothek der St. Salvatorkirche zu Gent im Jahre 1754“ untersucht J. V e r s y p. Nach Mitteilungen über Sangmeister, Organisten und andere Künstler wird das ganze Inventar im Wortlaut abgedruckt. Ein Verzeichnis der darin erwähnten Komponisten erleichtert den Überblick. Die Werke scheinen fast ausschließlich dem 17. bis 18. Jh. zu entstammen. — R. W a n g e r m é e beschäftigt sich in seiner Studie „Die pianistische Improvisation zu Beginn des 19. Jh.“ (der umfangreichsten des Bandes) mit einem wenig erforschten Gebiet. Er betont, daß das Neue in dieser Zeit der Vorzug gewesen sei, denn man der Improvisation vor dem geschriebenen Opus gab. Für diese Tatsache gibt er eine überzeugende psychologische Deutung,

die man zusammenfassend als Vorliebe des Publikums für unmittelbare Eingebungen und für den Zauber des Schöpferischen formulieren kann. Natürlich wird besonders Beethoven als Improvisator behandelt; es spricht vieles dafür, daß er im Grunde die Improvisation gering achtete, wie der Verf. darlegt. Die Zeitgenossen dagegen sahen ihn als den Improvisator und unterlagen somit der eigenen Begeisterung darüber, daß sie „den Künstler im Ausbruch“ erlebten. Die Zeugnisse Seyfrieds, Russels, Legouvé werden als aus dieser psychischen Situation geboren gewertet, Chopin, Liszt kurz gestreift. Dann wendet sich die Untersuchung Czerny und seiner „L'art d'improvisation“ zu. Die einzelnen von diesem behandelten Improvisationstypen (Präludieren, Kadenzen, die eigentliche Improvisation) werden eingehend und in ihrer praktischen Anwendung bei den Meistern des frühen 19. Jh. besprochen. Die ausgezeichnete Abhandlung verdiente eine ausführliche Würdigung, die im Rahmen dieser Besprechung leider nicht möglich ist.

Der Band ist hervorragend gedruckt und ausgestattet. Einige Druckfehler in deutschen Wörtern lassen sich leicht erkennen und sind nicht sinnentstellend („Heinrichen“ statt „Heinichen“ u. a.). Alles in allem ist die Blütenlese, die geboten wird, ein Beweis für das Aufblühen der Musikwissenschaft in Belgien, zu dem van der Mueren, vor allem aber Ch. van den Borren, selbst beigetragen haben.

Hans Albrecht, Kiel

Manual for Folk Music Collectors, prepared at the request of the International Folk Music Council by Maud K a r p e l e s and Arnold B a k é with a supplement on Ciné-Filming by Doris P l a i s t e r, London 1951, 30 S.

Das Sammel- und Archivwesen für Volksgüter aller Art hat sich innerhalb der letzten 50 Jahre so weit entwickelt und ausgedehnt, daß heute in allen Ländern zahllose Folkloristen tätig sind, die jährlich große Mengen von Aufzeichnungen an größere oder kleinere Zentralstellen einsenden. Bislang fielen diese je nach dem Interesse und Geschick des Sammlers sehr unterschiedlich und mehr oder weniger vollkommen aus. Nicht immer wurde schriftlich oder auf Tonbändern an soziographischen Einzelheiten, Vortragseigentümlichkeiten u. a. das festgehalten, was für spätere Veröffentlichungen oder wissenschaftliche Auswertungen wissenschaftlich wertvoll ist. Das vom

IFMC mit Unterstützung einiger Experten zusammengestellte Manual enthält als kurzgefaßter Leitfaden in knapp formulierten Fragen ausreichende Hinweise, die Sammler von Volksliedern, Instrumentalstücken und Volkstänzen möglichst berücksichtigen sollten. Ratschläge für mechanische Tonaufnahmen und Drehfilme — die jedoch wegen der schnellen Entwicklung auf diesen Gebieten im einzelnen bald überholt sein werden — nebst einer Bibliographie beschließen die Broschüre. Einstweilen ist lediglich eine Übersetzung ins Französische vorgesehen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Kritische Gesamtausgabe. The complete Works. Critical Edition. Wissenschaftl. Leitung: Jens Peter Larsen. Serie 1, Bd. 9: Symphonien Nr. 82 bis 87. Hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Boston, Wien: Haydn Society. In Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel 1950.

Die mit dem vorliegenden Band beginnende neue Gesamtausgabe von Haydns Werken darf in einem doppelten Sinne als ein bahnbrechendes Ereignis angesprochen werden. Zunächst ist wohl noch nie bisher ein wissenschaftliches Unternehmen mit den Mitteln der modernen Technik in so entscheidender Weise gefördert worden wie dieses, noch nie aber auch in so enger Fühlungnahme mit der praktischen Musikübung. Unbeschadet des Gewinns, den diese zweifellos aus den Bänden der neuen Gesamtausgabe ziehen wird, hat sie von vornherein bei ihrer Entstehung mitgewirkt. In die Vorbereitungsarbeiten wurden Aufführungen der zu veröffentlichen Haydn'schen Werke mit bekannten Dirigenten, Wiener Orchestern, Chören und Solisten einbezogen. Auf Magnetophonband aufgenommen, bilden diese Aufführungen dann die Unterlagen für eine umfassende Plattenherstellung in den USA, und der Erlös aus diesen Schallplatten bedeutet dann wiederum eine wesentliche Unterstützung für den weiteren Fortgang des Unternehmens.

Dann ist natürlich, was hier mit 60 Bänden im Verlauf von 10 Jahren durchgeführt werden soll, unbestreitbar das wichtigste Ereignis in der Geschichte der Haydnforschung im engeren Sinne, die ja nach langen Brachjahren seit etwa 1930 erst einen bemerkenswerten Aufschwung mit einer Reihe wertvoller Spezialarbeiten genommen hat. Mit Recht erblickt der Hrsg. Jens Peter Larsen, der mit seinen grundlegenden Beiträgen zur

neueren Haydnforschung an erster Stelle zu nennen ist, nicht nur von der derzeitigen Quellenlage aus gesehen für das Erscheinen einer neuen Gesamtausgabe gegenwärtig den günstigsten Augenblick (es ist nicht damit zu rechnen, „daß in absehbarer Zeit eine wesentlich günstigere Lage eintreten wird“, Vorwort S. IV), sondern auch in der erfreulichen Tatsache, daß gerade jetzt eine so beträchtliche Zahl von Haydn-Spezialisten als Mitarbeiter gewonnen werden konnte. Wenn nun allerdings gesagt wird, das sei „bei der älteren Ausgabe niemals der Fall“ gewesen, so tut man der hingebungsvollen Herausgebere Tätigkeit von Männern wie K. Päsler, E. Mandyczewski, M. Friedlaender und H. Schultz auf das Ganze gesehen doch wohl etwas Unrecht. Daß hier nicht alles von gleicher Qualität war, läßt sich freilich nicht leugnen. Immerhin ehrt es die musterergültige Editionsarbeit K. Päslers, daß seine 3 Bände der Haydn'schen Klaviersonaten als einzige der alten in die neue Gesamtausgabe übernommen werden sollen. Freilich wird auf Grund der jetzigen Quellenlage der Bestand der dort veröffentlichten 52 Sonaten noch einmal zu überprüfen sein, nachdem R. Steglich (ZfMw. 15, 1932, S. 77 ff.) Nr. 17 als ein Werk J. G. Schwanbergs erkannt und Nr. 16 mindestens Haydn abgesprochen hat.

Wenn die Quellenlage für das Erscheinen einer neuen Gesamtausgabe der Werke Haydns heute als besonders günstig bezeichnet werden konnte, trotz einiger Kriegsverluste und trotz zeitweiliger Unauffindbarkeit oder Unzulänglichkeit einzelner Quellen, so hat sich vor allem die systematische Durchforschung allein schon des in österreichischen Klöstern liegenden handschriftlichen Materials weit über alle bisherigen Zufallsfunde hinaus gelohnt. So ist in den letzten Jahren eine größere Anzahl bisher unbekannter Werke Haydns, meist in Eigenschriften, ans Licht gekommen. Ein Vorbericht (H. Rutz, Zur neuen Haydn-Gesamtausgabe, Schweizerische Musikztg. 3, 1950, S. 101) spricht von über 10000 Photokopien aller in österreichischen Klöstern liegenden Handschriften, die der Haydn Society für ihre Arbeit zur Verfügung stehen. Wie die Materialerfassung in stetigem Fluß bleibt, beweist bereits für den vorliegenden Sinfonienband ein nachträglich erschienenes Supplementblatt. Es ergänzt den Revisionsbericht zu den Sinfonien Nr. 85 und 86 mit neuem authentischem Material, das bis zum

Erscheinen des Bandes 9 der ersten Serie als einstiger Besitz der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek zu Berlin noch als verschollen gelten mußte, während eine weitere Skizze zu Nr. 84 aus gleichem Besitz inzwischen ins Ausland abgewandert und unzugänglich geworden ist.

Das Auftauchen jener Skizze der Introduction zu Nr. 85, I läßt daran denken, daß der Revisionsbericht des vorliegenden Bandes zum Menuett von Nr. 86 Skizzen aus dem früheren Besitz von St. Z w e i g im vollen Umfang mitteilt (für die zu 85, I wurden nur die Abweichungen von der gedruckten Partitur festgehalten). Welche Möglichkeiten die Revisionsberichte gerade von dieser Seite aus der künftigen Haydnforschung an die Hand geben, sei hier nur angedeutet, ebenso, was der Aufführungspraxis von der nunmehr authentischen Textgestaltung aus zugute kommen kann. Hierfür aus dem vorliegenden Band ein einleuchtendes Beispiel. H. K r e t z s c h m a r k lagte s. Zt. im Sinfonieband seines „Führers durch den Konzertsaal“ (3. Aufl., 1898, S. 73) über die abweichenden Tempobezeichnungen für das Finale von Nr. 83 („La Poule“) in den praktischen Ausgaben (teils Presto, teils Vivace). Nun ist nach dem Autograph der Pariser Bibliothèque Nationale „Vivace“ gesichert.

Der Referent muß sich leider versagen, den Faden solcher Einzelbeobachtungen, wie sie der Text der Sinfonien 82–87 (der Pariser Sinfonien, darunter auch „L'Ours“ und „La Reine“) und der vom Hrsg. H. C. R o b b i n s L a n d o n mit nicht zu überbietender Gewissenhaftigkeit angelegte Revisionsbericht fortlaufend aufdrängen, weiterzuspinnen. Dagegen hält er es an dieser Stelle für erforderlich, die von Larsen im Vorwort zur Gesamtausgabe entwickelten editionstechnischen Grundsätze in Kürze darzustellen. Diese sind natürlich in erster Linie auf die besondere Quellenlage für Haydns Werke und ihre Überlieferung zugeschnitten, aber sie enthalten darüber hinaus so viel Anregendes und Fruchtbares, daß man nur immer wieder daraus wird lernen können.

Zunächst das Echtheitsproblem. Seine vordringliche Bedeutung für jede Beschäftigung gerade mit Haydns Vermächtnis hat ja auch den Verf. des hoffentlich bald zu erwartenden dreibändigen ersten thematischen Katalogs der Werke Haydns, A. v a n H o b o k e n, zu der vielleicht etwas ungewöhnlichen Maßnahme veranlaßt, die

untergeschobenen Werke so vollständig wie möglich aufzunehmen, „um zu vermeiden, daß zu viele übrig bleiben, um nachher als ‚unbekannter‘ oder ‚neu aufgefundener Haydn‘ veröffentlicht zu werden“ (vgl. seine Voranzeige, *Das Musikleben*, 4, 1951, S. 137 f.). Nun lag den Hrsg. der neuen Gesamtausgabe nichts ferner als etwa ein strenger Purismus, der alles nicht von Haydns Hand authentisch Bestätigte hätte ausscheiden müssen. Die Art der Überlieferung bringt es mit sich, daß viele, namentlich frühe Werke Haydns nur in nicht-authentischen Abschriften erhalten sind und somit, natürlich erst nach sorgfältigster Prüfung in jedem Falle, mindestens als bedingt aufnahmewürdig gelten müssen.

Mit der Serieneinteilung nach Werkgruppen wird sich jeder einverstanden erklären, dem das Sinnvolle dieser Maßnahme einleuchtet, auch mit einer nicht starren, sondern aufgelockerten Erscheinungsweise der Bände im einzelnen. Ehe der zweite Band der Sinfonien mit den Nummern 88 bis 92 erschien, wurde bereits ein Band mit Messen eingeschaltet.

Bei der Ordnung gleichartiger Werke innerhalb der Serien hat man sich für die chronologische entschieden, unbeschadet der berechtigten Einwände, daß diese Methode bei weitreichender Unsicherheit in der Datierung vieler Stücke sich nicht lückenlos durchführen läßt. Dabei hat man für die Sinfonien Zahl und Reihenfolge des thematischen Katalogs beibehalten, den E. M a n d y c z e w s k i der ersten Serie der älteren Gesamtausgabe beigegeben hat. Dieses Verzeichnis hat also so etwas wie kanonische Geltung behalten, wiewohl natürlich ein Vergleich mit dem entsprechenden Katalog der neuen Gesamtausgabe gewisse Abweichungen in der jeweiligen Quellenbenutzung erkennen läßt. Insbesondere hat sich die Zahl der herangezogenen Autographen als Textgrundlage von 39 auf 43 erhöht. Damit muß sich natürlich bei neugewonnenen datierten Autographen der zeitliche Ansatz u. U. verschieben. Daß Nr. 40 statt „vor 1770“ jetzt genau mit 1763 und Nr. 49 statt „vor 1773“ nunmehr mit 1768 zu datieren ist, müßte beiden Sinfonien eigentlich in Mandyczewskis Kanon andere Plätze zuweisen, man hat sich aber einstweilen damit begnügt, ihnen am alten Platz noch eine zusätzliche, sozusagen ideelle Nummer zu geben, also 40 [13a], 49 [35a]. Offenbar rechnet man im Verlaufe der weiteren Vorbereitungsarbeiten mit immer neuen Autographenfunden oder son-

stigen Möglichkeiten, einzelne Werke umdatieren zu müssen, so daß es sich vorerst empfiehlt, mit den gedachten Zusätzen bei Mandyczewskis Reihenfolge zu bleiben, die dann also auch für die Gesamtordnung der Partituren innerhalb der Sinfonienbände maßgebend bleiben wird.

Die Verwendung der Quellen für die Textgestaltung stuft sich folgendermaßen ab: Den Vorrang haben in jedem Falle die authentischen Quellen; wo sie ausreichend zur Verfügung stehen, sind sekundäre außer acht gelassen. Diese kommen, nach sorgfältiger Prüfung auf ihre Zuverlässigkeit, erst in Betracht, wenn außer einem Autograph keine weiteren authentischen Vorlagen vorhanden sind, z. B. von Haydn selbst verwendete oder kontrollierte Stimmen, von ihm durchgesehene Druckvorlagen oder irgendwie durch seine Hand gegangene Druckausgaben. Bei Fehlen jeglichen authentischen Materials muß unter den sonstigen Vorlagen eine Entscheidung getroffen werden. Für den vorliegenden Sinfonienband lagen die Verhältnisse verhältnismäßig günstig. Mit einer Ausnahme konnten je zwei Originalquellen benutzt werden, für die eine Nr. 85 immerhin von Elssler geschriebene und von Haydns Hand vielfach mit Zusätzen versehene Orchesterstimmen.

Zu den editionstechnischen Problemen im engeren Sinne, die ja jedem Herausgeber auf ihre Weise zu schaffen machen, ist zunächst einmal zu bemerken, daß die neue Gesamtausgabe, man kann sagen, in vorbildlicher Weise den ganzen Variantenapparat in den Revisionsbericht verweist, in dem man dann auch jede Textänderung nachgewiesen findet. Die typographische Kennzeichnung notwendiger textkritischer Eingriffe bleibt auf ein Minimum beschränkt. Die sparsam eingesetzten Phrasierungsangaben — hier liegt ein „besonders heikles Problem“ — werden im allgemeinen nur den Hauptquellen entnommen. Sodann darf die Stellung zur älteren Notationspraxis für die Textgestaltung mit den Worten des Herausgebers Larsen kurz so formuliert werden (S. VIII): „Umschreibung der veralteten Notierungseigenheiten in heutige geläufige Notationssymbole, um ein klares, unmißverständliches, ‚modernes‘ Notenbild zu erzielen; genaue Abweichungen von der überlieferten Notierung im Revisionsbericht.“

Jeder weiß, daß es mit dieser neuen Gesamtausgabe von Haydns Werken nachzuholen gilt, was Generationen versäumt haben. Die

Hrsg., die Haydn Society und der wissenschaftliche Leiter der Ausgabe, J. P. Larsen, und dazu jeder ihrer Mitarbeiter haben eine Aufgabe von (hier darf das anspruchsvolle Wort vielleicht einmal gebraucht werden) säkularer Bedeutung übernommen. Daß sie im Zeichen einer sinnvollen und fruchtbaren internationalen Zusammenarbeit ans Werk gegangen sind, kann uns für den Fortgang des großen Unternehmens nur hoffnungsvoll stimmen. Willi Kahl, Köln

Orlando und Rudolf Lasso: Deutsche Psalmen (Geistliche Psalmen mit dreyn stimmen . . .), neu herausgegeben von Walther L i p p h a r d t, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Caspar Ulenberg (1549—1617), als Kind protestantischer Eltern in Lippstadt geboren, studiert u. a. in Wittenberg, tritt 1572 zum katholischen Glauben über, wird Priester und erreicht in Köln hohe akademische Ehren. Sein Leben und Schaffen steht im Dienste der Gegenreformation. Mit leidenschaftlichem Eifer setzt er sich für die Wiedereinführung des alten Glaubens ein. Diesem Kampf dient auch seine 1582 erschiene Übertragung des Psalters, „Psalmen Davids in allerlei Teutsche Gesangsreimen bracht . . .“, deren Vorwort mit gewissem Neid den Erfolg der protestantischen Kirchenmusik zugesteht, sich aber mit aller Entschiedenheit gegen Luther und die Sektierer und gegen deren Musik wendet.

Welcher Grund Orlando di Lasso und seinen jüngeren Sohn Rudolf bewogen hat, das erste Drittel dieses Psalters zu vertonen und 1588 mit einer Widmung an Gallus, Abt von Ottobeuren, herauszugeben, ob sie rein künstlerische Absichten gehabt oder auch „gegenreformatorisch - propagandistische“ Ziele verfolgt haben, läßt sich kaum beantworten. Jedenfalls ist trotz der Verwendung so eingänglicher Melodien und der nur dreistimmigen Besetzung ein kunstvolles Werk entstanden, das in musikalisch-technischer Hinsicht gewisse Anforderungen stellt. Der besondere Reiz der 50 kleinen Stücke, die durchschnittlich nur 25 Takte umfassen, liegt in der Verarbeitung der Psalmmelodien. Beide Komponisten, der Vater, der die ungeraden, und der Sohn, der die geraden Nummern vertont hat, gehen mit dem melodischen Material sehr frei um, verändern und unterbrechen es durch freie Einschübe. Kaum ein Satz läßt sich noch mit älteren Cantus firmus-Liedern vergleichen. Teils liegt die

Melodie in der Oberstimme, fast genau so oft aber auch in der Mittel- oder Unterstimme, teils wandert sie durch zwei oder drei Stimmen beständig hin und her oder erscheint imitiert in allen Stimmen zugleich, und einmal wird sie sogar in madrigalesker Gestaltungsweise völlig aufgegeben. Überhaupt zeigen sich mancherlei Madrigalisten: kunstreiche Kolorierungen und rhythmische Komplizierungen mit dem Ziel, durch Tonmalereien und -symbolismen das musikalisch-geistige Geschehen zu vertiefen und ausdrucksstark zu erfüllen. Der Cantus firmus hat in diesen meisterhaften Tricininien seine Vorherrschaft aufgegeben. Er ist nicht mehr zentrale Hauptstimme, sondern lediglich melodischer Anreger für ein homogenes Gebilde gleichwertiger Stimmen. Alle 50 kleinen Psalmotetten weisen so große Ähnlichkeit miteinander auf, daß sie durchaus von einem Komponisten stammen könnten, doch lassen die Sätze des Jüngeren eine noch freiere c. f.-Behandlung erkennen, unbekümmerteres Umgehen mit madrigalesken Wirkungen, größere harmonische und rhythmische Kühnheiten. In diesen Charakteristica, die gegenüber der abgeklärten Reife des Vaters als jugendliches Voranstürmen gedeutet werden können, zeigt sich das Herkommen einer neuen Zeit, die der Sohn maßgeblich mitgestaltet hat.

Es ist sehr zu begrüßen, daß diese Gemeinschaftsarbeit der beiden Lasso, die Helmuth Osthoff (Die Niederländer und das deutsche Lied, Berlin 1938) schon ausführlich beschrieben hat, nun in einer gründlichen Neuausgabe vorliegt. Die Akzidentiensetzung geschah dem Brauch der Zeit gemäß und ist konsequent durchgeführt worden, doch wären an einigen Stellen Akzidentien besser unterblieben, da sie den Intentionen der Komponisten sicher nicht entsprechen: Nr. 6, 2. System, T. 3; Nr. 12, 7. System, T. 5; Nr. 30, 2. System, T. 4. Der Hrsg. hat den Cantus firmus, der nicht immer leicht zu erkennen ist, in den meisten Sätzen durch ein Zeichen angedeutet. Der Text ist vorsichtig dem heutigen Sprachgebrauch angepaßt, und einige zeitbedingte Wortbildungen sind ersetzt worden. Schließlich sind zwei Sätze in günstigere Stimmlagen transponiert worden. Da alle Hinzufügungen und Änderungen als solche gekennzeichnet sind, kann die Ausgabe, die zudem die originale Widmung abdruckt und im Vorwort (hier sind zwei Jahreszahlen zu verbessern: 1588 [statt 1589] für das Erscheinen des Lasso-Druckes

und 1582 [statt 1588] für den Druck des Ulenberg-Psalters, zweite und sechste Zeile des Vorwortes) Herkunft und Bedeutung des Psalters umreißt, auch wissenschaftlich-kritischen Anforderungen genügen. In erster Linie wird sie bedeutende praktische Aufgaben haben, denn die durchsichtigen und klangschönen Sätze werden manchen Freund gewinnen.

Wilfried Brennecke, Kiel

Philipp Friedrich Buchner: Weihnachtskantate für Soli, Chor und Continuo (Orgel). Hrsg. von Adam Gottron, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. Gottrons praktische Neuausgabe dieser Weihnachtskantate ist schon deshalb zu begrüßen, weil sie wieder einmal mit einem aus der großen Reihe der kaum gekannten Kleinmeister der Schütz-Zeit bekannt macht, die sich, insbesondere auch im katholischen West- und Süddeutschland, mit so großer Unbefangenheit der italienischen Welt des konzertierenden Stils zu Beginn der Generalbaß-epoche hingegeben haben. Philipp Friedrich Buchner (1614–1669), einem protestantischen Kantorenhause in Wertheim a. M. entstammend, war Schüler von Johann Andreas Herbst in Frankfurt a. M., dann Organist an der dortigen Barfüßerkirche, ehe er in polnischem Dienst in Krakau zum Katholizismus übertrat, Italien und Frankreich bereiste, um schließlich in die Dienste des Würzburger Bischofs Johann Philipp von Schönborn zu treten, dem er auch als Hofkapellmeister nach Mainz folgte.

Das Concerto *O quanta in coelis laetitia exuberat* ist dem 1. Teil seiner in Venedig veröffentlichten 2–5st. Concerti ecclesiastici (1642 u. 1644, 3. Teil: Konstanz 1656) entnommen. Der Hrsg. fügt dem originalen Notentext Phrasierungsbögen und dem lateinischen Text eine singbare deutsche Übersetzung hinzu. Die in Klammern gesetzten Besetzungshinweise des Hrsg. (Chor, Soli) verfolgen die Absicht, „den dramatischen Charakter der Kantate zu unterstreichen“. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern der Ausführende darüber Klarheit besitzt, daß vom Original nur solistische Besetzung gefordert ist, die Kapellchor-Besetzung hingegen Klangverstärkungen und Klangkontraste bezweckt, die mit der Vereinigung der drei Solostimmen zum Abschluß des 1. Teils (S. 6/7) und der fünf Solostimmen am Schluß des Werkes (S. 10–12) ohnehin erreicht werden. Die im allgemeinen stilgerechte Con-

tinuo-Bearbeitung dürfte vielleicht durch gelegentlich (S. 8/9) zu starke melodische Bewegung die Solostimmen mehr verdecken, als deren helles konzertierendes Wesen im Sinne Viadanas in zurückhaltender harmonischer Stütze plastisch hervortreten lassen. Das schmälert allerdings kaum den Wert dieser Neuausgabe, die für die weihnachtliche Haus- und Kirchenmusik eine willkommene Bereicherung darstellt.

Adam Adrio, Berlin

Thomas Augustin Arne: Sonata II in G for two Violins, Violoncello (Viola da Gamba) and Basso continuo with a new Cembalo (Organ) Part arranged and edited by Herbert Murrill. London, Edition Hinrichsen, 1950.

Der Verlag scheint (nach dem Titelblatt zu schließen) anlässlich der Neuauflage dieser Triosonate, die dort erstmals 1939 erschien, nun alle sieben Stücke von Arnes Opus 3 (1740) herauszubringen. Vornehme Ausstattung und sorgfältige Ausarbeitung des Cembaloparts zeugen von der Wertschätzung, die der Verf. bei seinen Landsleuten genießt. Seine starke Abhängigkeit von Händel, mit dem ihn auch persönliche Beziehungen verbanden, kommt in der Nachahmung melodischen Details wie auch in der Anlage und Folge der Sätze (Largo, Con spirito, Largo mit Adagio-Halbschluß, Allegro) zum Ausdruck. Dem eingängigen Wohlklang seiner Schreibweise möchte man manchmal mehr Mark wünschen.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

William Boyce (1710—1779): Two Voluntaries, hrsg. von William Pearson. London, Edition Hinrichsen, 1949.

Die vorliegenden kleinen Präludien und Fugen des um die musikalische Denkmalpflege verdienten Londoner Hoforganisten zeigen in Themenmaterial und Anlage unverkennbar Händels Einfluß. Gedienege kontrapunktische Arbeit wiegt jedoch den Mangel an Eigenprägung auf: als Gebrauchsmusik für den Gottesdienst gehören diese schlichten Orgelsätze zu den echten und wertvollen Vertretern ihrer Gattung.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

John Blow (1649—1708): *Salvator mundi* for five voices and organ continuo. Edited by H. Watkins Shaw, Hinrichsen Edition Nr. 105, London 1949.

Dr. John Blow, Organist der Westminster-Abtei und der Kgl. Kapelle, Kantor und Hofkomponist sowie Lehrer Henry Purcells, hat ein umfangreiches musikalisches Werk (Anthems, Services, Motetten, Lieder, Oden usw.) hinterlassen, das noch kaum bekannt ist. H. Watkins Shaw, Autor grundlegender Studien über den Meister, hat jüngst einige Werke in praktischen Ausgaben zugänglich gemacht, darunter die hier anzuzeigende Passionsmotette, deren imitative und konzertante Züge, dem dramatischen Geist der Continuo-Motette verbunden, eigenartig an die mystische Intensität der Cationes sacrae von Heinrich Schütz gemahnen. Älteren Vorbildern folgend, hat der Hrsg. mit hinzugefügten dynamischen Bezeichnungen nicht gespart, bei der Bearbeitung des (offenbar auch im Original) unbezifferten Continuo dagegen im allgemeinen die hier gebotene Zurückhaltung geübt. Adam Adrio, Berlin

Signor Schers: Sonaten für Flöte (oder Violine) und Continuo, hrsg. von Joseph Bopp, Continuo ausgesetzt von Eduard Müller. Ernst Reinhardt Verlag AG Basel. 1948.

Wer sich unter dem Pseudonym Schers verbirgt, ist nach wie vor unbekannt. Man könnte an einen der Brüder Sammartini denken, denn die Kleingliedrigkeit der in raschem Wechsel aneinandergereihten Gedanken in Verbindung mit sequenzartigen Episoden deutet neben manch anderem auf einen italienischen Vorklassiker. Auffallend ist die Ähnlichkeit der D-dur-Giga (S. 20) mit dem von Danckert (Gesch. der Gigue, 1924, S. 66) mitgeteilten Bruchstück aus G. Sammartinis Sinfonie D (B. B. Ms. 19396). Der Pariser Erstdruck dieser wertvollen Flötenstücke von 1741 ist mit den vorliegenden Sonaten V und VI vollständig herausgegeben.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Francesco Antonio Bonporti: Inventionen für Violine und Basso Continuo, Op. 10, Heft 1, hrsg. von Franz Giegling, Hortus musicus Nr. 44. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Neuausgabe dieser bekanntlich auch in einer Reinschrift von Bach in Auswahl überlieferten Violinstücke (vergl. W. Schmieder, BWV S. 643 f.) ist nicht nur aus eben diesem Grunde gerechtfertigt: obwohl der künstlerische Wert des um 1712 gedruckten Werkes umstritten ist, läßt sich eine gewisse ur-

sprüngliche Frische der musikalischen Erfindung nicht absprechen. Bonportis eigentliche „Invention“ ist wohl in der suitenartigen Aneinanderreihung charakteristischer Instrumentalsätze wie Balletto, Bizzarria, Scherzo, Capriccio, Cantabile, Aria, Recitativo, Fantasia zu sehen. Das Heft enthält die drei ersten Stücke in A-dur, h-moll und F-dur. Die vorliegende Lösung editionstechnischer Probleme (z. B. durch Beigabe eines Double zur originalen Violinstimme, wie im ersten Largo) regt dazu an, die grundsätzlichen Fragen der Verzierung, der Ausführung punktierter Noten sowie des Generalbasses erneut zu behandeln.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Heinrich Grimm: Zwei kleine Weihnachtskonzerte für zwei Singstimmen und Generalbaß. Hrsg. von Hermann Lorenzen. (*Hosianna, dem Sohne David; Wohlauf, wohlauf zu dieser Frist.*) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950.

Die beiden Solokonzerte des Magdeburger Kantors Heinrich Grimm (1593—1637), der Sammlung *Prodromus Musicae Ecclesiasticae / Das ist / Vortrab / Geistlicher Kirchen-Music / Nemblich: / Zwölff Concertierende Fest-Bicinia, / nebst dem Generalbaß* von 1636 entnommen, gehören zu den frühen deutschen Beiträgen des konzertierenden Kirchenstils, die ihre Herkunft aus dem älteren Bicinium ebenso wenig verleugnen wie, in der unbekümmerten Frische ihrer wortdienenden melodischen Erfindung und feinen Formkraft, die aufgeschlossene Hingabe an die freie Welt des *stile nuovo*. Der Hrsg. beschränkt sich auf die Wiedergabe des Originals und die vorsichtige Aussetzung des Generalbasses, sein Vorwort bietet die notwendigen Angaben über den Komponisten. Die Ausgabe ist als schöner Beitrag wertvoller solistischer Weihnachtsmusik für Kirche und Haus zu begrüßen.

Adam Adrio, Berlin

Johann Fischer: Vier Suiten für Blockflöte (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Basso continuo, hrsg. von Waldemar Woehl. Hortus musicus Nr. 59. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die erste Ausgabe dieser Stücke vom Jahr 1932 hat nun im Hortus musicus unverändert Aufnahme gefunden. Gewiß sind die kleinen Tanzsätze keine Meisterwerke (nur für Suite 4 lag ein Originaldruck vor, alles übrige geht auf zwei Mss. der Landesbibliothek

Schwerin zurück), doch mögen sie heut wie zur Zeit ihrer Entstehung musikalischen Liebhaberkreisen willkommen sein.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

Joseph Haydn: Quartett E-dur, hrsg. von Ernst Fritz Schmid, Kassel und Basel. Bärenreiter, Hortus musicus 98, Part. und Stimmen.

Es ist kein „großer“ Haydn, der hier vorgelegt wird, aber ein prächtiges Musizierstück des jungen Meisters, der sich gerade die Form des Streichquartetts erschafft. Schmid vermutet als Entstehungszeit die Mitte der 1760er Jahre und rückt das viersätzigte Werk in die Nähe der Quartette op. 3. An der Autorschaft Haydns ist wohl nicht zu zweifeln, denn das aus dem Handschriftenbesitz des Göttweiger Benediktinerpaters Leander Staininger aufgefundenen Werk entspricht in seiner knappen Formulierung genau den bekannten Frühwerken, in denen Haydn sich schrittweise vom Divertimento löst. Auch das zweistimmige Menuett, das imitatorische Ansätze zeigt und ein kontrastierendes Trio von ländlerhafter Prägung hat, ist typisch für Haydns Technik, wie man sie — allerdings in sehr verfeinerter Weise — noch im „Quintenquartett“ d-moll op. 76/2 antrifft. Das Kernstück des E-dur-Quartetts (diese verhältnismäßig seltene Tonart findet sich je einmal in op. 2 und 3) ist der langsame Satz in H-dur. Mit seiner weitgeschwungenen Oberstimmenmelodik und dem Continuocello steht er dem Typ der alten Violinsonate nahe. Die synkopierenden Mittelstimmen sorgen für rhythmische Beweglichkeit. Wenn auch die Kenntnis vom Stil Jos. Haydns nicht gerade bereichert wird, so dürfte das frische Stück doch allen Haydnfreunden Spaß machen. Ein ausführlicher Vorlagenbericht ergänzt die schöne Ausgabe.

Helmut Wirth, Hamburg

Michael Haydn: Drei Streichquintette C-dur, F-dur, G-dur, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt 1950, Kistner & Siegel, Organum III/38, 40, 42, Part. und Stimmen.

Stets wurde Michael Haydn als Meister der Kirchenmusik gewürdigt und als Komponist religiöser Musik manchmal sogar über seinen Bruder gestellt. Sein Instrumentalschaffen hingegen wurde bald vergessen, obwohl es rein zahlenmäßig durchaus beachtlich war. Nicht nur die freiwillige Zurückgezogenheit Michael Haydns wird hier ausschlaggebend

gewesen sein, sondern mehr wohl noch die beglückende Genialität des älteren Bruders, die selbst in dessen schwächeren Werken nicht zu überhören war. Trotzdem: mit seinem 1773 komponierten Streichquintett C-dur hat der Salzburger Meister ein Werk geschaffen, das irrtümlicherweise bei André als op. 88 von Joseph Haydn erscheinen konnte und das trotz der Richtigstellung in Gerbers Neuem Tonkünstler-Lexikon heute noch unter diesem Namen figuriert. Allerdings hätte es dann schon früher komponiert sein müssen, denn es zeigt — mit Ausnahme des herrlich durchgeformten langsamen Satzes, in dem das Cello freilich noch in der Art eines basso continuo geführt wird — nichts von der gärenden Leidenschaft, die in Haydns „Sonnenquartetten“ op. 20 von 1772 lebt. (In Takt 19 des Adagio muß es in der 1. Bratsche a' statt as' heißen.) Gegen den lebenswürdigen Gesellschaftstil der mehr als 100 Quintette von Luigi Boccherini ist Michael Haydns Werk von kräftiger, volkstümlicher Haltung erfüllt, die besonders in Menuett und Finale an den Bruder erinnert, wengleich dessen Stil kammermusikalischer ist. Auch die Durchführung des I. Satzes hat nicht die Größe architektonischer Planung, die Joseph bereits in dieser Zeit erkennen läßt. Dennoch ist das nicht übermäßig schwierige Quintett in seiner Musizierfreude ein glückliches Werk. Bedeutender allerdings ist das G-dur-Quintett aus dem gleichen Jahre, das viel eher den Anspruch erheben könnte, von Joseph Haydn zu sein. Hier ist der Anteil der einzelnen Instrumente am Zusammenwirken viel stärker, vor allem in der Führung der beiden Violinstimmen. Das Menuett mit Trio ist harmonisch sehr zart getönt und nimmt, wie auch das Finale, manches von Mozarts Quartetten vorweg. Das 6sätzig F-dur-Quintett ist ein Divertimento, scheint aber in seiner Faktur doch in dieselbe Zeit zu gehören. Auch hier eine durchaus volkstümliche Note und im Allegretto eine entzückende Folge von Variationen über einem gleichbleibenden Baß. Partituren und Stimmen sind sorgfältig redigiert und sehr übersichtlich. Besondere Beachtung verdienen die einleitenden Bemerkungen und Ausführungsvorschläge von Hans Albrecht.

Helmut Wirth, Hamburg

Raimund Zoder: Österreichische Volkstänze. Neue Ausgabe. 1. u. 2. Teil. Wien 1948. 56 u. 55 Seiten.

Der Altmeister der Volkstanzsammlung und -forschung, Prof. Raimund Zoder in Wien, hat die seit 1922 in 4 Heften, zum Teil in mehrfacher Auflage erschienenen „Altösterreichischen Volkstänze“ nunmehr in 2 Teilen herausgebracht. Sie bilden die reichhaltigste Sammlung österreichischen Volkstanzgutes. Der Text- und Notenteil ist nur geringfügig geändert, es sind aus der früheren Ausgabe 2 Tänze gestrichen von mehr als 40. Aus guten Gründen ist auf eine Einarbeitung der seitdem beigebrachten Forschungsergebnisse verzichtet, da sie den Rahmen einer nicht zuletzt praktischen Zwecken dienenden Ausgabe weit überschritten hätte.

Alle österreichischen Landschaften sind durch bezeichnende Tänze vertreten, und es lohnte sich schon einmal, an Hand des Materials neben dem Gemeinsamen das Besondere aufzuweisen und darüber die Beziehungen zu den Nachbarländern deutscher Zunge auf dem Gebiet des Volkstanzes herauszustellen. Dabei ist auf Schritt und Tritt die große Liebe zu spüren, die den Verf. durch ein langes Leben bis heute bei seiner Arbeit begleitet. Immer wieder überrascht seine überragende Kenntnis der einschlägigen Fragen, erfreut die klare, gewissenhafte Darstellung, eine wirkliche Hilfe für die Forschung wie für die praktische Arbeit, und es erhebt die ehrfürchtige Verantwortung vor dem Volkstanz als künstlerischer Ausdrucksform des „Volkes der Tänzer und Geiger“. — Rechnet man dazu, was Raimund Zoder im Laufe von mehr als 4 Jahrzehnten in Zeitschriften, vor allem in dem inzwischen leider eingegangenen „Deutschen Volkslied“ an fachlichen Beiträgen veröffentlicht und an Anregungen gegeben hat, so erschließt sich ein ungewöhnlicher Reichtum unseres Nachbarlandes, den gehoben zu haben das Verdienst R. Zoders ist, den weiter aufzusuchen und herauszustellen seine zahlreichen Freunde und Schüler mit der Liebe und Begeisterungsfähigkeit des Meisters am Werke sind.

Hans v. d. Au, Darmstadt

Theresa Weiser: Music for God. A portrayal of the life of Anton Bruckner. Philosophical Library, New York 1951. 276 S.

Ein Bruckner-Roman, der Dichtung und Wahrheit mischt. Sentimentale Szenen sind mit besonderer Liebe gezeichnet. Für die historische Erkenntnis von Leben und Werk des Meisters finden sich keinerlei neue Erkenntnisse. Karl Gustav Fellerer, Köln

Thomas Augustine Arne (1710 bis 1778): *Libera me*, motet for soli, choir, and organ. Edited by Anthony Lewis from a unique manuscript formerly in the possession of Vincent Novello. Hinrichsen Edition Nr. 112, London 1950.

Als Schöpfer von Bühnen-, Vokal- und Instrumentalwerken und des bedeutenden Oratoriums *Judith* bekannt, wird Dr. Thomas Augustine Arne in dieser praktischen Neuausgabe mit der einzigen von ihm (Add. Mss. 33 240 des Britischen Museums) überlieferten kirchlichen Komposition vorgestellt, der 5teiligen Motette („A Dirge“) *Libera me*, einer im Jahre 1770 seinem Freunde Francis Pemberton gewidmeten Trauermusik, wie Hubert Langley in einer kurzen *Introduction* mitteilt. In der Continuo-Ausführung konnte sich der Hrsg. Lewis der in den Soloteilen Nr. 3 und 4 des Originals ausgeschriebenen Orgelbegleitung anschließen; Tempoangaben, Phrasierungs- und dynamische Zeichen sind als Hinzufügungen gekennzeichnet. Das textlich und formal lose dem liturgischen Vorbild des Requiems folgende Gelegenheitswerk zeigt in den knapp geführten chorischen und der italienisch gefärbten Melodik der solistischen Partien die Wärme des unmittelbar persönlich beteiligten, dem römisch-katholischen Glauben verbundenen Komponisten.

Adam Adrio, Berlin

Ludwig van Beethoven: Heiligenstädter Testament. Hrsg. zum 125. Todestag des Meisters von Hedwig M. v. Asow. Hamburg: Stidnote 1952. 37 S.

Beethovens „Heiligenstädter Testament“ hat in der vorliegenden Ausgabe, der auch ein eindrucksvolles Faksimile beigegeben ist, die würdige Ausstattung gefunden, die es verdient. Dem mit diplomatischer Treue wiedergegebenen Text geht eine kurze Geschichte des Autographs voraus, das über den Geiger H. W. Ernst an den Komponisten Otto Goldschmidt gelangt war. Nach dem Tode seiner Frau, der Sängerin Jenny Lind, schenkte er es auf ihre Anregung der Hamburger Stadtbibliothek, wobei er im Begleitbrief vom 15. September 1888 der „festen Zuversicht“ Ausdruck gibt, „daß Dieses so Viele interessierende Autograph, soweit Dies mit einer möglichst guten Erhaltung vereinbar ist, dem Publikum nach Kräften zugänglich gemacht werde“. Schließlich wird die lebensgeschichtliche Bedeutung des „Heiligenstädter Testaments“ durch naheliegende

Zeugnisse für Beethovens zunehmende Ertaubung, durch Briefe an Amenda und Wegeler sowie andere Dokumente scharf beleuchtet. Kenner und Liebhaber der Musik werden sich von Gehalt und Gestalt dieser Ausgabe in gleicher Weise angesprochen fühlen. Willi Kahl, Köln

Heinrich Schütz: 1. *Der 98. Psalm* (Singet dem Herrn). Das gesungene Bibelwort, Heft 25. Ergänzungsdruck zu dem 2. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Nach den Quellen herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas, unter Mitarbeit von Carl Gerhardt. Verlag Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. — 2. *Verleih uns Frieden gnädiglich*. Geistliche Konzerte und Chorwerke, Heft 6. Sonderdruck aus dem I. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Verlag Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. — 3. *Herr Gott, Dich loben wir*. Geistliche Konzerte und Chorwerke, Heft 5. Sonderdruck aus dem I. Bande des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Von diesen für die kirchenmusikalische Praxis bestimmten Sonder- bzw. Ergänzungsdrucken zum „Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik“ betreffen die beiden ersten Ausgaben bekannte Werke des Meisters aus den „*Psalmen Davids*“ von 1619 bzw. den „*Symphoniae sacrae*“ II von 1647. Der für die Reformationsjubelfeier 1617 komponierte 98. Psalm ist gegenüber der originalen Lesart mit guten Gründen um einen Ganzton nach oben transponiert worden. Die Ausgabe läßt den originalen Orgelbaß stillschweigend fort, obgleich das Begleitwort darauf hinweist, daß „wir, noch immer unter dem Einfluß eines romantischen a-cappella-Ideals stehend, den Gebrauch der Instrumente bei dieser Musik vernachlässigen“. Aus den eigenen Anweisungen von Schütz geht ohne Zweifel hervor, daß die beiden Chöre dieses Werkes durch eine oder zwei Orgeln gestützt werden sollen. Die Ausgabe von „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ aus den „*Symphoniae sacrae*“ II von 1647 für zwei Soprane oder Tenöre mit zwei Violinen und B. c. unterscheidet sich vom Urdruck durch den häufigen Ersatz der originalen Mensuren durch Taktbezeichnungen, welche dazu bestimmt sind, die Relation der Zeitmaße im Wechsel von geradem und un-

geradem Takt eindeutig zu gestalten. Dem entsprechend werden die Notenwerte an manchen Stellen auf die Hälfte verkürzt. Diese nicht ausdrücklich vermerkten Änderungen sind mit Sachkenntnis vorgenommen und vermitteln der Praxis ein leichter lesbares Bild des rhythmisch differenzierten Konzerts. — Bei dem Satz „Herr Gott, Dich loben wir“ (Das deutsche Tedeum für ein- oder vierstimmigen Chor, Violinen, Orgel, Trompeten und Pauke) haben die Herausgeber selbst den Namen Schütz mit einem Fragezeichen versehen. Einzige Quelle für dieses Stück sind geschriebene Stimmen (datiert 1677), welche einstmals der Michaeliskirche in Erfurt gehörten und später an die ehemalige Preußische Staatsbibliothek in Berlin gelangten (Mus. Ms. 20374). Mit Recht wird im Begleitwort vermerkt, daß Struktur und Ausführung des Satzes Zweifel an Schützens Autorschaft erwecken. Außerdem liegt in den Erfurter Stimmen offenbar eine recht einschneidende und primitive Bearbeitung des verlorengegangenen Originals vor, was die Frage, ob diese Komposition Heinrich Schütz zugeschrieben werden darf, noch schwieriger gestaltet. Wie man sich auch dazu stellen mag, viel hängt nicht davon ab; denn nach der Ausgabe zu schließen handelt es sich um eine nicht weiter belangvolle Gelegenheitskomposition von ganz alfrescomäßigem Zuschnitt, bei welcher der schlicht choralmäßige Vortrag der Melodie durch Clarinstellen, später auch durch Trompetenfanfaren mit Pauke belebt wird.

Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

W. A. M o z a r t : Sämtliche Kirchensonaten. Herausgegeben von Karl Schleifer. Bärenreiter-Verlag.

Instrumentalsätze waren im 18. Jahrhundert in der Kirchenmusik Italiens und Deutschlands bei der Messe eine Selbstverständlichkeit. Sie wurden gewöhnlich an Stelle des Introitus, des Graduale, des Offertorius, auch an Stelle der Communion und zur Elevatio gespielt. Die Besinnung auf die Liturgie hat diesen instrumentalen Messesätzen, für die seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche Sonate da chiesa und selbständige Instrumentalstücke geschrieben wurden, ein Ende bereitet. Auch in Salzburg bestand dieser Brauch, bis er durch Erzbischof Colloredo abgeschafft wurde. Mich. Haydn konnte für die nun freigewordenen Propriumsätze seine Gradualien und Proprien schreiben.

Mozart schrieb für die Salzburger Praxis eine Reihe von Kirchensonaten, von denen 18 bekannt, 15 erhalten sind. K. Schleifer hat nach der Gesamtausgabe eine neue Ausgabe unter Verzicht auf größere eigene Zutaten hergestellt und sich auch in der Generalbaßbezeichnung an die von Mozart angegebene einfache Begleitung gehalten. Es ist dankenswert, daß diese einfachen, z. T. mit konzertierender Orgel ausgeführten Sonaten in einer praktischen Ausgabe wieder vorgelegt wurden. Während 13 Sonaten in der einfachen Triosonatenbesetzung, dem Salzburger Kirchenorchester entsprechend, geschrieben wurden, sind zwei (K. V. 278, K. V. 329), 1777 und 1779 komponiert, mit Bläsern und Pauken gestaltet. Der gottesdienstlichen Verwendung entsprechend handelt es sich um kurze einsätzigte Sonaten in Mozarts leichtflüssigem Satz. Mozart selbst hat zu einigen den Orgelpart ausgeführt. Wenn diese Kirchensonaten Mozarts auch heute nicht mehr für gottesdienstlichen Gebrauch in Frage kommen, so sind sie reizvolle Instrumentalstücke, die gleichzeitig einen Einblick in die leichte gottesdienstliche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, der jeder Ernst liturgischer Haltung fehlte, vermitteln. Den einfachen Triosonaten, z. T. mit obligater Orgel, steht die Sonate K. V. 336 mit konzertierender Orgel (1780) gegenüber, die die klavieristische Orgelbehandlung der Zeit deutlich macht. Nach Mozarts Brief an Padre Martini 1776 sind seine Kirchensonaten nach dem Salzburger Brauch als Graduale verwendet worden.

Die Ausgabe von Karl Schleifer bietet eine gute Grundlage, die reizvollen Kirchensonaten Mozarts in Orgelkonzerten wieder lebendig werden zu lassen.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Organum, Fünfte Reihe: Klaviermusik, hrsg. von Hans Albrecht Lippstadt, Kistner & Siegel.

Nr. 7 Zwei leichte Klaviersonaten von Ernst Wilh. Wolf

Nr. 8 Variationen v. Joh. Nep. Hummel

Nr. 9 Sonate e-moll von Daniel Gottlob Türk

Nr. 10 Les menus plaisirs von Joh. Bapt. Cramer

Daß die Klaviermusik der „Kleinmeister“ der Klassik durchaus nicht nur der Vergangenheit angehört, zeigen die vorliegenden Hefte, die wiederum von Hans Albrecht her-

ausgegeben wurden. Allen gemeinsam sind das wirklich fundierte handwerkliche Können und die musikalische Spielfreude. Sicherlich stehen die kleinen Sonaten des Weimarer Hofkapellmeisters Wolf noch dem empfindsamen Stil nahe, und doch läßt sich die Nachbarschaft des übrigen im gleichen Jahre geborenen Haydn besonders in der E-dur-Sonate nicht leugnen. Auch die um 1783 komponierte e-moll-Sonate von Türk, dem Altersgenossen Mozarts, verbindet Elemente der frühklassizistischen Haltung mit einem vor allem im Finale hervorbrechenden neuen Ausdrucksstil, der Mozarts c-moll-Sonate und den frühen Beethoven ahnen läßt. Was Joh. Nep. Hummel mit dem bekannten Thema aus Glucks „*Armida*“ aufstellt, das gehört z. T. schon in die Charaktervariation des 19. Jahrhunderts, und A. weist mit Recht auf die Nähe zu Brahms' Händelvariationen hin, während die Coda auf Beethoven deutet. Das vorläufig letzte Heft dieser ausbaufähigen Reihe bringt eine Komposition von Joh. Bapt. Cramer, dem berühmten Etüdenkomponisten, die den Stil Clementis in bescheidenerer Form in die Romantik weiterführt und ein „*Divertissement*“ im besten Sinne des Wortes ist. Entzückend die stilisierte Gavotte des II. Satzes. Im Rondo „*alla caccia*“, das bis auf wenige aparte Wendungen ein bißchen konventionell wirkt, müßte es auf S. 13, 3. System T 3 im Baß wohl „d“ heißen. Es ist zu hoffen, daß die Freunde der Klaviermusik weiterhin mit solchen Schätzen beglückt werden.

Helmuth Wirth, Hamburg

G u i l l a u m e D u f a y : Vierstimmige Messe „*Se la face ay pale*“. Capella, Meisterwerke mittelalterlicher Musik, ed. Heinrich Bessler, Heft 2. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 45 Seiten.

Vorliegende Ausgabe einer Messe Dufays in einer preiswerten Gestalt bedeutet für jeden Musiker, der sich aus finanziellen Gründen die große Gesamtausgabe nicht leisten kann, einen bedeutenden Gewinn, denn jetzt wird er in die Lage versetzt, ein derartiges Werk zu realisieren. Ohne auf textkritische Fragen einzugehen — dies ist Aufgabe des Rezensenten des 3. Bandes der G.-A., der mir noch unzugänglich ist — scheint es fraglich, ob der „Einheitsablauf“ dadurch besonders hervorgehoben wird, daß B. das *tempus perfectum* im „ $\frac{3}{2}$ -Takt“, das *tempus imperfectum* im „ $3 \times \frac{2}{4}$ -Rhythmus“ überträgt. Überhaupt bekommt in dem kurzen Vorwort

der schillernde Begriff „Einheitsablauf“ für Dufay eine neue Bedeutung. Bisher galt B.s Formulierung (Ber. üb. d. wiss. Bachtagung 1950, 1951. S. 116): „Der Einheitsablauf ist bei Perotin vom Rhythmus geprägt, bei Dufay vom Klangstrom, bei Bach von der Affektdarstellung.“ In „*Bourdon...*“ 1950, S. 221, findet man folgende nähere Spezifikation betr. Dufay: „Das *Fauxbourdon*-stück beruht somit auf einem *Einheitsablauf*, der durch den Quartkanon erzwungen war und die Beschränkung auf Sextakkorde und Quint-Oktavklänge nach sich zog.“ In der neuen Meßausgabe sagt B. (S. 4): „Das erhabene Gleichmaß des Rhythmus wiederzugeben, wird stets die erste Aufgabe sein. Im ‚Einheitsablauf‘ dieser Musik entfalten sich Kräfte, deren Unerschöpflichkeit an J. S. Bach denken läßt.“ Indem nun der „Einheitsablauf“ begrifflich Perotin nahegerückt wird, wird er mit Bach verglichen. Möchte doch B. diesen von ihm eingeführten Begriff einmal definieren und nicht nur mitteilen, was ihn prägt und was er nach sich zieht.

Diese Messe ist fraglos ein Meisterstück. Der dauernde Wechsel des musikalischen Erscheinungsbildes (B. sagt „*Wechselmelodik*“) wäre athematisch zu nennen, würden nicht die strengen, kanonischen Passagen, z. B. Gloria T 100, 2. Agnus T 56 ff., seien sie auch noch so kurz, nur um so deutlicher hervortreten. Die Zusammengehörigkeit der Sätze wird übrigens nicht nur vom *cantus firmus* bestimmt, der in manchen Abschnitten, wie auch B. hervorhebt, gar nicht vorhanden ist, sondern durch die Verwandtschaft der Satzanfänge. Gerade hier ließe sich die Variationstechnik Dufays greifen. Eine Analyse des Werkes hätte an diesen Stellen und an der Unterscheidung von Formel und melodischer Neubildung einzusetzen, um dann entscheiden zu können, inwieweit gewisse Motive, die an den c. f. gemahnen, von diesem abgeleitet sind. Möchte der Hrsg. noch viele Werke solcher Bedeutung in dieser, von jedermann begrüßten Sammlung vorlegen.

Rudolf Stephan, Göttingen

Richtigstellung

Zu Rudolf Steglichs Bericht über die Neubearbeitung der Oper „*Agrippina*“ von G. Fr. Händel. (Mf V, 1952, S. 290f.)

Durch diese Besprechung wird der Eindruck hervorgerufen, als ob meine *Agrippina*-Bearbeitung „wesentliche“ Änderungen des

Originals vorgenommen hätte. Das ist jedoch nicht der Fall. Alle Arien sind völlig ungekürzt wiedergegeben und außerdem erstmals für eine Barockoper im Stile der barocken Improvisationspraxis durch Verzierungen u. ä. ergänzt worden. Der Fortfall einiger Arien ist durch die ungewöhnliche Länge dieser Oper bedingt. Die bisherigen Neuaufführungen in Halle, Göttingen und Erfurt haben die Richtigkeit dieses Vorgehens praktisch bewiesen und gezeigt, daß sogar noch weitere Striche ohne Schaden vorgenommen werden können.

Das Schlußballett ist nicht willkürlich von mir hinzugefügt, wie St. behauptet, sondern wird von Händel selbst ausdrücklich verlangt, und zwar durch die Bemerkung „*seguoni gli balli*“ nach der Arie der Giunone (s. Chrysanders Ausgabe in Bd. 57 der Händel-GA). Noch deutlicher wird dies durch das alte venezianische Textbuch v. J. 1709, in dem nach der Arie der Giunone die folgende Regieanweisung steht „*Segue il Ballo di Deità seguaci di Giunone*“ — „folgt das Ballett der Gottheiten im Gefolge der Juno“ (Exemplar der Bibl. S. Marco Venedig). Die Arie der Giunone war im Original also nicht das „letzte Musikstück der Oper“, wie St. annimmt, sondern wurde durch ein Ballett ergänzt. Damit wird aber auch die Annahme Steglichs „vom großen Allgefühl am Schlusse“ hinfällig, ebenso daß es sich hier um einen besonders „deutschen“ Zug Händels gehandelt habe. Derartige Abschlüsse mit Göttern und Ballett findet man in zahlreichen italienischen Opern jener Zeit. Im übrigen sei auf die ausgezeichnete Besprechung von Hans F. Redlich hingewiesen, der in Mf IV, 1951, S. 398—400 auf die wesentlichen Punkte meiner Bearbeitung hingewiesen hat.

Hellmuth Christian Wolff, Halle

Nochmals: Alberto Ghislanzoni, Gaspare Spontini. Roma 1951.

Leider sieht sich Rezensent genötigt, noch einmal auf seine Besprechung in dieser Zeitschrift, 1952, 254 ff., zurückzukommen. Paolo Fragapane hat in I Quaderni di Costume, 1952, Nr. 2, unter dem Titel *Cronache quasi serie dell'anno Spontiniano* nachgewiesen, daß der Verf. Ghislanzoni nicht nur, wie durch mehrfaches Zitat anzunehmen war, bei der Besprechung der Jugendwerke Spontinis K. Schubert's Dissertation, *Spontinis italiane Schule*, 1932, benutzt und sich von ihr

hat leiten lassen, sondern daß er an einer Reihe von Stellen vor allem Schubert's wörtlich abgeschrieben und diese Stellen nicht als Zitat gekennzeichnet hat. Sie sind von Fragapane als Plagiat angeprangert. Rez. muß gestehen, daß er gar nicht auf den Gedanken gekommen ist, der Verf. könne wörtlich unzitieren andere Autoren abgeschrieben haben, und daß er deshalb einen Vergleich mit Schubert's Diss. nicht unternommen hat. Wären der Stellen nicht mehrere, so möchte man zu des Verf. Entschuldigung annehmen, daß in der sichtlichen Eile, mit der das Buch zum Jubiläumstermin fertig gestellt wurde, eine Zitierung an den betreffenden Stellen aus Flüchtigkeit unterblieben ist.

Hans Engel, Marburg

Mitteilungen

Mitteilung des Präsidenten

Vom 27. bis 29. September 1952 hat in Regensburg die Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung stattgefunden, die mit einer Vorstands- und einer Beirats-sitzung, mit Tagungen der Ausschüsse, mit einer Mitgliederversammlung und verschiedenen Veranstaltungen verbunden war. Die Stadt Regensburg hat dankenswerterweise die Gesellschaft als Gast empfangen, der Domchor hat sich mit besonderen Veranstaltungen freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Der Präsident berichtete der Mitgliederversammlung über die Tätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahre und in Vertretung des Schatzmeisters über die Finanzlage der Gesellschaft. Für das Haushaltsjahr 1951 wurde Entlastung erteilt. Der Haushaltsplan 1952 wurde genehmigt. Eine Satzungsänderung, nach der Mitglieder, die länger als 2 Jahre mit der Beitragszahlung im Rückstand sind, von der Mitgliedschaft ausgeschlossen werden können, wird für die nächste Mitgliederversammlung vorbereitet. Eine Erweiterung der Publikationstätigkeit wird angestrebt. Für die Zeitschrift „Die Musikforschung“ ist eine Vergrößerung in Aussicht genommen. Die Reihe der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ wird demnächst wiederaufgenommen werden. Der von der Gesellschaft seit 1948 vorbereitete Katalog

der musikwissenschaftlichen Literatur (sog. „Standard-Katalog“) wird 1953 veröffentlicht und den Mitgliedern überreicht werden. Einige größere wissenschaftliche Planungen, an denen die Gesellschaft beteiligt, bzw. interessiert ist, wurden diskutiert. Die Wiederaufnahme der deutschen Quellenpublikationen in der Art des „Erbes deutscher Musik“ sowie die Fortsetzung der seit 1942 stillliegenden „Bibliographie des Musiksdruftums“ stehen zu erwarten. Die „Gesellschaft für rheinische Musikgeschichte“ hat dankenswerterweise den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung den Bezug der „Rheinischen Denkmäler“ zum Preise ihrer eigenen Mitglieder angeboten.

Die Mitgliederversammlung hat der Ernennung von Professor Dr. L. Schieder-mair zum Ehrenmitglied zugestimmt.

Die Mitgliederversammlung hat sich damit einverstanden erklärt, daß der Vorstand für den Juli 1953 einen musikwissenschaftlichen Kongreß in einer geeigneten Stadt vorbereitet und dazu wie zu dem Lüneburger Kongreß 1950 wieder Einladungen sowohl an die internationale wie an die verschiedenen nationalen musikwissenschaftlichen Gesellschaften des Auslandes ergehen läßt. Die Mitglieder der GfM werden schon jetzt gebeten, an diesem wissenschaftlichen Kongreß so zahlreich wie möglich teilzunehmen.

Die Gründung von Ortsgruppen der GfM in den größeren Städten Deutschlands wird warm befürwortet.

Auf Grund eines Berichtes des Vorsitzenden der Kommission für Musikerziehung hat die Mitgliederversammlung eine öffentliche Erklärung dieser Kommission und den Beitritt der GfM zur „Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung und Musikpflege“ gutgeheißen, wo sie durch den Vorsitzenden ihrer Kommission für Musikerziehung vertreten werden wird. Die Versammlung stimmte der Entsendung eines Vertreters der Gesellschaft zu einer im Oktober 1952 stattfindenden Tagung für musikalische Urheberrechtsfragen zu.

Blume

Am 31. Oktober 1952 verstarb in Posen der polnische Musikforscher Adolf Chy-

binski. Der Verstorbene hat sich besonders auf dem Gebiet der Erforschung der polnischen Musik große Verdienste erworben. Seine zahlreichen Arbeiten sind von hohem wissenschaftlichem Wert.

Am 17. November 1952 verstarb in Basel Professor Dr. Wilhelm Merian im Alter von 63 Jahren. Die „Musikforschung“ wird in Kürze eine Würdigung des verdienstvollen Forschers bringen.

Am 8. August 1952 konnte Dr. Edgar Refardt seinen 75. Geburtstag begehen. Die „Musikforschung“ spricht dem verdienten Forscher nachträglich ihre besten Glückwünsche aus.

Die philosophische Fakultät der Universität Bonn hat Herrn Dr. med. H. C. Bodmer aus Zürich in Anerkennung seiner Verdienste um die Beethovenforschung und das gegenwärtige Musikleben die Würde eines Ehren doktors verliehen. Die feierliche Überreichung der Urkunde fand am 9. Dezember 1952 in einem akademischen Festakt im Senatssaal der Universität statt. Bundespräsident Prof. Heuß und der Schweizer Gesandte wohnten der eindrucksvollen Feier bei.

Dr. Kurt Gudewill, Kiel, wurde am 30. September 1952 zum apl. Professor ernannt.

Dozent Dr. Fritz Feldmann wurde zum apl. Professor an der Universität Hamburg ernannt.

Der Stuttgarter Singkreis brachte unter Leitung von Gustav Wirsching in einer Weihnachtsmusik Kompositionen aus den Notenbeständen der Stuttgarter Hofkapelle aus dem 16. und 17. Jahrhundert zur ersten Wiederaufführung; die Komponisten waren Sigmund Hemmel, Balthasar Hoyul, Utz und Johann Ulrich Steigleder, Wolfgang Rauch, Georg Kießling, Ludwig Daser, Joh. Michael Nicolai und Philipp Friedrich Bötdecker.

Dr. Heinz Becker gibt im Auftrage des Internationalen Musiker-Brief-Archivs den Briefwechsel von Giacomo Meyerbeer heraus. Dieses Archiv bittet alle Besitzer von Briefen von und an Meyerbeer, ihm ihre Bestände bekannt zu geben. Anschrift: Internationales Musiker - Brief - Archiv, Berlin-Charlottenburg 2, Kantstraße 153.

Die Hinrichsen Edition Ltd., Museum House, Museum Street, London WC 1, bittet alle musikwissenschaftlichen und kirchenmusikalischen Gesellschaften sowie alle Vereinigungen, die sich vorwiegend mit zeitgenössischer Musik befassen, sich mit ihr in Verbindung zu setzen. Im Band VIII des „Musical Year Book“ soll eine möglichst vollständige Zusammenstellung dieser Organisationen gebracht werden.

Internationale Mikrofilm-Aktion. Die ‚Association Internationale des Bibliothèques Musicales‘ hat sich die Aufgabe gestellt, die noch erhaltenen musikalischen Kostbarkeiten (Autographen, Inkunabeln und sonstige Cimelien) durch fotografische Reproduktion zu sichern. Diese Maßnahme dient lediglich der Erhaltung der Stücke und respektiert in jeder Weise das Eigentumsrecht. Der Besitzer erhält eine Kopie des Originals (Mikrofilm), die der Benutzung dienen soll; eine zweite wird in dem internationalen Filmdepot der AIBM aufbewahrt. Die Genehmigung zur Auswertung und Benutzung der einzelnen Werke kann nur vom Eigentümer gegeben werden.

Die Initiative soll zunächst bei den einzelnen Ländern liegen. Für Deutschland steht ein erster Betrag zur Verfügung, um sofort mit der Arbeit zu beginnen. Die Bibliotheken, die musikwissenschaftlichen Institute, Musikhochschulen und alle Privatbesitzer werden um Mitarbeit und Meldung der in Frage kommenden Stücke bis zum 1. Februar 1953 an den Unterzeichneten gebeten. Die Entscheidung, ob ein gemeldetes Werk in das Programm aufgenommen werden kann, soll in engem Einvernehmen mit dem Vorstand der deutschen Arbeitsgruppe der AIBM im Verein Deutscher Bibliothekare und dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung getroffen werden.

Der Unterzeichnete ist als Beauftragter des Ressorts ‚Mikrofilm‘ für alle Mitgliedsländer der AIBM zu Auskünften gern bereit.

Dr. W. M. Luther,
Vizepräsident der AIBM,
Göttingen, Prinzenstr. 1.

Zum Artikel: *Nachmals: Die Steinzeit-Lithophone von Annam* (S. 1) trägt der Verf. noch folgendes nach:

Dieser Artikel entstand im Zusammenhang mit Untersuchungen, deren Durchführung zum Teil durch Forschungsstipendien von der American Philosophical Society und der Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research subventioniert worden ist. Der an Klangsteinproblemen interessierte Leser wird auf einen weiteren Aufsatz des Verf. verwiesen, der in vol. XVI, 1953, Nr. 1, in *Artibus Asiae*, New York University, unter dem Titel erscheint: *“The Musical Significance of Archaic Chinese Jades of the Pi Disk Type”*.

Zu Reinhold Jauernig, *Berichtigungen und Ergänzungen zu Eitners Quellenlexikon.* Die Schriftleitung bringt diesen Beitrag in der Überzeugung, daß die Fülle der in ihm enthaltenen wertvollen Einzelheiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden muß. Daß in einigen Fällen die vom Verf. gemachten Funde durch neuere musikwissenschaftliche Schriften überholt sind, war für die Schriftleitung kein Hinderungsgrund, den Text Jauernigs unverändert zu übernehmen.

In dem Nachruf für Hugo Leichtentritt von R. Schaal in Jg. V, S. 353 sind beim Umbruch mehrere Zeilen verstellt worden. Es muß dort Z. 19/21 heißen: Hatten bereits Erwin Lendvais und Ferruccio Busonis Kunst Leichtentritt zu Monographien angeregt (1912 bzw. 1916), so nahm auch nach Berufung an die Harvard-Universität in Cambridge (Mass.) im Jahre 1933 das zeitgenössische Musikleben einen wesentlichen Platz im Schaffen des Forschers ein.

E i n b a n d d e c k e n für den Jahrgang 1952 der „Musikforschung“ zum Preis von DM 2.— bitten wir bis zum 28. 2. 53 zu bestellen. Es wird nur die vorbestellte Anzahl angefertigt. Vorbestellungen erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 31—37.