

Zur Entwicklungsgeschichte des Double*

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

(Schluß)

Am frühesten läßt sich die Entwicklung bei den Italienern verfolgen, die mit den Lautentabulaturen von Fr. Spinaccino 1507¹, J. A. Dalza 1508² und Fr. Bossinensis 1509³ speziell für die Instrumentalmusik rund zwanzig Jahre früher greifbar sind als die Franzosen, am frühesten von allen Ländern überhaupt. Daß die Instrumentalformen und unter ihnen die Tänze für die Variation am ergiebigsten sind, liegt darin begründet, daß die kunstreichen Vokalformen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts noch der Polyphonie angehören und daß die volksliedhaften Typen, wie z. B. die Virginalisten oder Scheidt und Sweelinck sie verwenden, wie auch die französischen *Airs*, zu karge Gebilde darstellen, um über bloße Variationenreihung, wenn auch bei guten Meistern oft genug mit zyklischer Bindung, hinauszukommen. Dagegen fordern Tänze im Groß- wie Kleinbau durch ihre von der Choreographie her bedingte Periodik, der andere Formen sich viel später erst mit dieser Unbedingtheit neigen, zur Variation geradezu heraus. Wenn z. B. in Carosos *Nobiltà*⁴, deren Tänze reine Tanzpraxis zu bieten scheinen, die meisten Wiederholungen wörtlich erfolgen, so rechnen sie eben mit der Improvisationskunst der Tanzmeister. Gute Ansatzpunkte bieten auch immer die Bataglias mit ihrer stereotypen Figurenwiederholung. Die Variation aber damit zu einer im Wesen instrumentalen Kunst zu machen, wie Schneider⁵ es wahrhaben möchte, geht doch zu weit. Dagegen spricht schon die ganze vokale Kolorierpraxis. Die eigentliche Entwicklung allerdings macht die Variation auf instrumentalem Boden durch, immer in enger Personalunion mit dem Virtuositentum.

In Italien ist diese Entwicklung schon um 1400 vorgedeutet in der Kolorierpraxis des Ms. Faënza. Die wenigen Beispiele, die Plamenac⁶ bietet, lassen verblüffende, fast virginalistische Beweglichkeit erkennen und drängen die Kunst der Virginalisten mehr als bisher in eine Erbestellung. Beschränken wir uns auf einige Beispiele aus den leider so spärlichen Veröffentlichungen, um uns von der prinzipiellen Ähnlichkeit der Variationspraxis aller Länder zu überzeugen.

Schon das Beispiel, das Körte⁷ (leider nur mit der Melodie) aus Dalzas Tabulaturbuch bietet, eine Pavane mit Saltarello und Piva, zeigt überraschend geistreiche Variationsarbeit. Die ganze dreiteilige Pavane, die von geschlossener, volkstümlicher Liedmelodik ist — bezeichnend für die Italiener —, baut sich aus Variationen einer Achttaktperiode auf, die durch freie Erweiterungen und Kadenzüberschneidungen zugleich eine reizvolle Gruppierung der

* Vgl. Jahrg. V (1952), S. 317.

¹ Intabolutura di liuto, Petrucci.

² Desgl.

³ Tenori e contrabassi intabolutati, Petrucci.

⁴ Fabrizio Caroso, *La nobiltà di dame*, 1605 in Chilesotti. Biblioteca di rarità musicali.

⁵ Diego Ortíz, *Tratado de glosas* Rom, 1553, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1913. Einleitung S. 9.

⁶ D. Plamenac, *Keyboard music of the 14th century in Codex Faënza 117*, *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 4, Nr. 3.

⁷ a. a. O., Nr. 8.

drei Teile ergeben. Der erste Teil umfaßt vier Achttaktperioden. Die zweite Periode ist ein Double der ersten. Beide stehen im Vorder-Nachsatzverhältnis. Die dritte Periode variiert erneut die erste und hängt in schönem Ausgleich — aufwärts gerichtete Melodie im Gegensatz zum abwärts tendierenden Thema — einen freien Nachsatz an, der aber vor allem rhythmische Motive mitverwertet. Der zweite Teil besteht aus zwei Achttaktperioden, deren erste eine neue Variation des Themas, deren zweite eine Variation des freien Nachsatzes der vierten Achttaktperiode des ersten Teils darstellt, die durch zweimalige Aufwärtsstrebung überboten wird. Vorder-Nachsatzverhältnis besteht wie im ersten Teil. Der dritte Teil, aus drei Achttaktperioden bestehend, schaltet frei mit Motiven aller bisherigen Varianten, die zu ganz neuen Bildungen geführt werden. Von *Passages* nach Art Louliés, von leerer Diminution keine Spur. Die Melodie, wörtlich wiederholt oder nur angesprungen, scheinbar verlassen und in Keimen verarbeitet, ist immer von Interesse. Die Unregelmäßigkeiten der Periodenteile, die die Wiederholungsfrage erschweren, die nur für den ersten Teil leicht zu lösen ist, finden ihre Erklärung bei Morley, wo es bezüglich der Pavanen heißt⁸: „*The art of dancing being come to that perfection that every reasonable dancer will make measure of no measure, so that it is no great matter of what number you make your strain.*“ Das hat dann vielleicht in Spielstücken zur Beibehaltung dieser Unregelmäßigkeiten, die bei den Tänzen ausgeglichen wurden, als eines Reizes geführt.

Vergleicht man dieses frühe Stück mit den französischen Variationen z. B. des *Tiers Livre de Guiterre*, die 50 Jahre später liegen, so zeigt sich schon hier der große Abstand der italienischen Variation von der französischen. Die Prinzipien aber: Doublierung statt Wiederholung unter Einbeziehung von Liedformelementen und Formaufbau der Satzteile wie eines ganzen Stücks aus Variationen, sind die gleichen. Auch Variationen in Gestalt angehängter, selbständiger Sätze, die nie dieselbe Formkraft haben können wie solche Variationenbauten, werden uns bald begegnen. Eine systematische Untersuchung der frühitalienischen Quellen müßte für unsere Fragen höchst aufschlußreich sein, um so mehr, als diese Variationen zugleich auch den spanischen vorgelagert sind. Die Spanier scheinen, entgegen bisheriger Auffassung, nicht mehr allein die Frühmeister der Variation. Das macht italienische Einwirkung auch auf Frankreich doppelt wahrscheinlich. Die Franzosen haben diese Überlegenheit bis zu Lecerf⁹, der aus den französischen Schwächen Tugenden zu machen bestrebt ist, oft genug willig anerkannt, so Mersenne¹⁰, wenn er den französischen „*mignardises*“ die italienische „*vigueur*“ entgegengesetzt, die ja auch Lecerf nicht leugnet: „*. . . leurs récits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en vigueur.*“ Ebenso früh überrascht der gute Variationszusammenhang einzelner, oft schon dreier Tänze, den Laurencie¹¹ schon für Spinaccino nachweist und der von da an die italienische Suite des 16. und 17. Jahrhunderts weitgehend bestimmt, viel stärker, als das je in Frankreich statt hat und als es aus der Sicht der deutschen Variationsuite bisher bemerkt worden ist. Fast alle Tanzpaare und Mehrtanzgruppen des 16. und 17. Jahrhunderts, die Chilesotti veröffentlicht hat, stehen untereinander im Variationszusammenhang und durchaus nicht immer nur im primitiven Reduktionsverhältnis, sondern sie bieten oft genug freie, selbständige Verwertung des Materials. Man betrachte z. B. *Gagliarda*

⁸ Th. Morley, *A plain and easy introduction to practical music*, London 1597, hrsg. v. R. Harman, London 1952, S. 296.

⁹ Vgl. M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der frz. Klaviersuite*, Regensburg 1940, S. 97 f.

¹⁰ a. a. O., S. 357.

¹¹ L. de La Laurencie, *Les luthistes*, Paris 1928.

und Saltarello der *Cortesia* aus Carosos *Nobiltà*, deren meiste Stücke schon um 1550 anzusetzen sein dürften, wo die Variation mit Umstellungen, Einschüben, Erweiterungen, also ganz freier Benutzung der Vorlage arbeitet. Morleys Forderung¹²: „After every pavan we usually set a galliard (that is a kind of music made out of the other[!]) . . . and look how many four semibreves you put in the strain of your Pavan so many times six minims must you put in the strain of your galliard“, läßt überhaupt diesen Brauch viel allgemeiner erscheinen, als bis jetzt angenommen wird. Daß der Variationenbau der eben erörterten Pavane keine Seltenheit ist, beweist der Saltarello, den Tappert¹³ aus der *Intabolatura di liuto* von Antonio Casteliono von 1536 bietet. Bei zweiteiliger Anlage mischt er ausdoublierte Wiederholungen mit variativer Gesamtanlage so, daß folgende Form entsteht: AA¹ (mit Kadenzvariante) || A²A³. Das ganze Stück entsteht wiederum aus der Variation einer Achttaktperiode. Im Variieren selbst ist das Stück bei viel wörtlicher Wiederholung schwach. Mischen sich solche Formen noch mit Zusammenhängen zweier oder gar mehrerer Tänze, so ist der Anteil der Variation an der musikalischen Arbeit dichter nicht zu denken.

Er nimmt im Verlauf des Jahrhunderts ständig zu. Man vergleiche die Stücke der *Intavolatura di liuto* von J. Gorzani¹⁴, die Chilesotti bietet¹⁵, besonders den *Bal Tedesco* mit *Il suo saltarello*, der bei gleichzeitiger Doublierung und Erweiterung aus ihm gebildet ist.

Die Bezeichnung *tedesco* oder *todescho*, auch *todeschin*, die auch sonst begegnet, weist auf deutschen Einfluß, der bei der Internationalität des Tanzgutes keiner Erwähnung bedarf. Italienische oder englische Tänze in französischen Tabulaturen (z. B. eine *Danza inglese* in Besards *Thesaurus*), spanische in italienischen (z. B. im Ms. 40032, im *Lautenbuch Calvacanti*¹⁶) sind selbstverständlich, und Caroso rühmt sich im Titel des *Ballerino* von 1581 aller Arten von Tänzen des In- und Auslandes. Es beweist nur, wie stark die Einflüsse hin- und hergehen.

Man vergleiche weiter die *Intavolatura di liuto* von G. A. Terzi¹⁷, dessen Variationen bei gleichzeitigem Variationszusammenhang der Einzeltänze ganz freie, flüssige Gebilde sind und höchst eigenwillig mit Melodie, Harmonie und Baßgrundlage verfahren, wenn auch das Thema immer noch durchschimmert. Bei S. Molinaro, der in seiner *Intavolatura di Liuto*¹⁸ wesentlich volkstümlichere Töne zeigt im Vergleich zu Terzi und Gorzani, bleibt zu bewundern, wie z. B. in den verschiedenen Parti eines Passamezzo (S. 141) — die Variationen sind in all diesen Stücken immer mit *parte*, gelegentlich *alio modo*, *1^o modo* usw. bezeichnet, nie mit *Variatio* — stets neue Themen in *s i m p l e r* Form aus dem Thema entwickelt werden, bei freier Verwendung der Harmonien, oder die Doublierung der Wiederholungen gleich der ersten drei Saltarelli. Dagegen zeigt der Passamezzo, den Brugger¹⁹ mit *seconda* und *terza parte*

¹² a. a. O., S. 297.

¹³ a. a. O., S. 20.

¹⁴ Venedig 1561.

¹⁵ In Lautenspieler des 16. Jh.

¹⁶ H. Osthoff, Der Lautenist Santi Garsi da Parma, Leipzig 1926, S. 44 f.

¹⁷ Venedig 1593, in Chilesotti, Lautenspieler des 16. Jh.

¹⁸ Venedig 1599, ebendort.

¹⁹ a. a. O. H. 1, Nr. 10; die 1a Parte, offenbar das Thema, fehlt leider.

aus Hainhofers Tabulatur von 1604 bietet, trotz freien Einbaus der Melodietöne mehr etüdenhaften Charakter. — Reiche Beiträge zur Variation, vor allem auch von reicher Virtuosität, die der der Virginalisten nichts nachgibt, sie manchmal selbst übertrifft — auch Terzi und Molinaro bleiben ihr auf ihren Instrumenten wenig schuldig —, bietet Gio. Picchi in seiner *Intavolatura di balli d'arpcordo*²⁰. Er schreibt üppiges Melodierankenwerk, das sich weniger an das Geländer der Melodie und Baßlinie klammert als noch die Variation der Virginalisten, unter gleicher Beteiligung beider Hände und aller Stimmen. Jede Teilwiederholung der Simples wie der angeschlossenen Parti wird sofort, manchmal selbst zweimal, doubliert (vgl. die *Represa des Ballo detto il Steffani*). Besonders reich ist der erste Passamezzo. Variationszusammenhang von Vor- und Nachtänzen ist selbstverständlich (vgl. den *Ballo alla polacha* und den *Ballo ongaro*). Diesen Meistern zeitlich nahe steht G. M. Radino im 1^o *Libro d'intavolatura di balli d'arpcordo* von 1592²¹, das nur aus Variationen von Passamezzi und Gagliarden besteht.

Da die Tabulaturen noch keine Bearbeitung gefunden zu haben scheinen, sei kurz darauf eingegangen. Die Tänze in der Simpleform sind sämtlich ohne Angabe der Teile durchgeschrieben; Dreiteiligkeit ist immer aufzeigbar. Allen Tänzen, mit Ausnahme der *Gagliarda 1^a* sind Variationsreihen angehängt, die bei den Passamezzi mit 2^a, 3^a *Parte* usw. kenntlich gemacht sind; bei den Gagliarden stehen sie unbezeichnet, als Ersatz für die Teilwiederholungen (z. B. *Gagliarda 2^a*: Double des 1. Tl. T. 6, des 2. Tl. T. 16, des 3. Tl. T. 25; *Gagliarda 3^a*: Double des 1. Tl. T. 5, des 2. Tl. T. 11, des 3. Tl. T. 19). Beim ersten Passamezzo ist irrig mitten in die 3^a *Parte* schon die 4^a *Parte* angesetzt und kurz darauf die Bezeichnung ein zweites Mal wiederholt. Hardings Angabe, daß diese zweite Bezeichnung durch 5^a zu ersetzen sei, stimmt nicht. Es handelt sich, dem Thema entsprechend, um sechs ganz gleichlange Variationen, und die erste Bezeichnung ist zu streichen. Dem ersten Passamezzo folgt die zugehörige *Gagliarda*. Die übrigen zwei, *Padoana* genannt, sind von den *Gagliarden*, die mit zwei Stücken überwiegen, getrennt. Variationszusammenhang zwischen Passamezzen oder Padoanen und *Gagliarden* besteht nicht. *Padoana PA* lese ich *Padoana 1^a*, da ihr eine 2^a folgt und auch die folgenden *Gagliarden* mit 1^a, 2^a usw. bezeichnet sind — obwohl übrigens schon ein Passamezzo mit *Gagliarda* vorausging. Er scheint gesondert gemeint zu sein. Die Stücke zeigen durchweg sehr altertümliches Gepräge, was auch die stereotypen Kadenzformeln und die Ornamente der Variationen erkennen lassen, die oft von leer etüdenhafter Gangart sind. Sie könnten wesentlich früher entstanden sein als 1592, zeigen sich aber in den sehr frei von der Melodie wegführenden Parti — manche scheinen ganz ohne Bezug — wieder moderner. A. Gabrielis *Pass'e mezzo antico per organo*²² zeigt, damit spanischen Variationsreihen angehängt, die bei den Passamezzi mit 2^a, 3^a *Parte* usw. kenntlich ge- dings erschwert die Art der Übertragung, die ohne jeden ersichtlichen Grund Balken für geringere Notenwerte und moderne Takteinteilung meidet, sehr die Lesung und Übersicht. Die Satzarbeit ist ziemlich grob und unbeholfen, viel rückständiger als die der oben besprochenen Meister. Auf eine Handvoll Quinten kommt es dem Komponisten nicht an (vgl. z. B. S. 31, T. 3, 8, 9; S. 52, T. 4 usw.). Ein Stück wie die *Padoana 1^a* ist aber nicht ohne Reiz. Vermerkt sei der Variationenbau dieser *Padoana*, der alle Teile aus Variierung des ersten Teils gewinnt, nach dem Schema A || A¹ || A², wie die in italienischen Tabulaturen sonst nicht häufige Doublierung der *Petite reprise* (S. 54, T. 33 zu vgl. mit T. 26).

²⁰ 1620, ebendort.

²¹ Hrsg. in Faksimile und Übertragung v. R. Harding, Cambridge 1949.

²² Torchi, *L'arte musicale in Italia*, Bd. 3.

Den Höhepunkt dieser ganzen älteren Praxis bilden die Variationen Frescobaldi²³, die alles zeitgenössische Italienische weit hinter sich lassen. Hier entstehen in den einzelnen Parti völlig neue Gebilde aus dem Simple, dessen Landschaft, von jeweils neuen Gipfeln aus betrachtet, in immer neue Umgebung gerückt wird. In kühner Entfernung von melodischen Spitzentönen, Baßlinien, Harmonien findet regelrechte Motivarbeit mit diminuierten Thementeilchen, bereits gewonnenen Varianten oder neuen, dem Thema zugeordneten Einfällen statt, und selbst da, wo eine Variation der reinen französischen Diminuiierung noch nahekommt (*Represa der 2^a Parte sopra la folia*, 5^a Parte der *Cento partite sopra passacagli*), entsteht oft durch Motivteilnahme aller Stimmen ein wirklich anderes (6^a Parte sopra *Ruggiero*). Frescobaldi variiert weniger das Thema, als daß er am Thema neue Gestalten gewinnt, was die Franzosen mit ihrer unbedingten Treue zum Simple förmlich ablehnen mußten. Eine Kunst gleich dieser kann sie nur erschreckt haben. Daß Frescobaldi auch Variationszusammenhang von Tanzsätzen untereinander kennt, beweisen mehrere Balletti mit Corrente aus dem 1^o Libro von 1637. Daß gleichzeitig höchste Virtuosität der Spieltechnik gefordert wird, ist selbstverständlich. Sie stellt sich in allen Ländern zwangsläufig mit der reicheren Ausbildung der Variation ein und ist in gewissem Sinn geradezu ein Gradmesser für ihre Höhe, wenn man nicht umgekehrt folgern will, daß Virtuosität die Voraussetzung für tüchtige Variationskunst ist, was ebenso sinnvoll wäre. Das gilt ebensowohl für die Ausbildung der Variation für Streichinstrumente²⁴, die seit dem ausgehenden 16. Jh. für Italien bezeugt ist, in Form von zusätzlicher Ornamentierung wie selbständigen Sätzen, besonders auch der Folias. — Nicht übersehen werden dürfen die mit Doubles bezeichneten Variationen — der Umstand wurde für die Synonymität von Double und Parte bereits genutzt — des *Mus. Ms. 40032* und des *Lautenbuchs Calvacanti*, Stücke des Lautenisten Garsi enthaltend, die Osthoff veröffentlicht hat²⁵. Sie gehören in den Zeitraum zwischen 1620 und 1650. Diese Doubles zeigen, neben vielen bescheidenen Variationen, so eigenwillige formale Neubildungen, besonders in einer Verschmelzung von freier Weiterbildung und wörtlicher Anlehnung, daß sie alles Interesse verdienen. Variationszusammenhang verschiedener Tänze begegnet auch hier.

So kommt II, 11²⁶, eine dreiteilige Gagliarde mit angehängtem, selbständigem Double, zu interessanter Neuform. Tl. 1 der Gagliarda wird im Double zweimal variiert, d. h. es setzt an Stelle seiner Wiederholung ein zweites Double, wandelt dabei aber die Kadenz so, daß der Tonikaschluß des Simple beim ersten Mal zur Dominante gewandt wird, beide Teile also ins Vorder-Nachsatzverhältnis gebracht werden. Der zweite Teil des Double benutzt selbständig ein Motiv des zweiten Teils des Simple, ohne die Wiederholung zu doublieren, und ohne :||. An diesen so gewonnenen zweiten Teil werden 5 Takte, die aus dem Hauptmotiv des dritten Teils des Simple gewonnen sind, das sonst unberücksichtigt bleibt, als Abschluß angehängt. Auf diese Weise entsteht aus dem dreiteiligen Simple ein zweiteiliges Double; denn auch eine improvisierend ausgeführte Variierung des zweiten Teils ergäbe keine Dreiteiligkeit, da der reduzierte dritte Teil des Double — 5 Takte gegen 9 des Simple

²³ a. a. O.

²⁴ Vgl. Pincherle a. a. O.

²⁵ a. a. O.

²⁶ Man vgl. nach Osthoff, von dessen Analysen hier mehrfach abgewichen werden muß.

— sichtlich mit dem zweiten verschmolzen werden soll. Formaliter liegt also eine ganz freie Form der Variation vor. Sie ist zu einem neuen Gebilde geworden. Dasselbe Stück ist in I, fol 119 so notiert, daß der erste Teil der Gagliarda die Wiederholung doubliert, der zweite Teil, der eine Variation des ersten ist, und der dritte, neue Teil stehen ohne Double mit :|| Das Stück ist hier also bewußt dreiteilig belassen. Wie variationsfreudig mit vorhandenem Material umgegangen wird, beweist der Umstand, daß Teil II und III der Gagliarda dieser Quelle Varianten des Double der ersten Quelle sind (vgl. S. 126, T. 17 ff. mit S. 153, T. 8 ff.; ferner S. 127, T. 25 ff. mit S. 153, T. 17 ff.). Wieviel Tänze mögen auf solche Weise Variationen nicht mehr bekannter, bereits selbst variiertes Vorlagen, auch Lieder sein! Die Gagliarda I, 17, mit der Osthoff Mühe hat, klärt sich so, daß T. 11—12 des Simple ein zweiter Teil anzusetzen ist, der aus Variationen des ersten entsteht, auf den ein dritter, neuer Teil folgt. Hier liegt die bekannte Formgewinnung aus Variationen vor. Schema: A || A¹ || B ||. Das Double dieser Gagliarda scheint mehr eine zweite Fassung, fast eine Paraphrase des Simple, so weit entfernt es sich oft von ihm, und so bedeutsam ist die Neugestalt, die es entstehen läßt. Nur die 9 ersten Takte schließen eng an. Das neue Gebilde entsteht vor allem dadurch, daß Teil II des Double, beginnend mit T. 13, nicht den zweiten Teil des Simple, sondern einen Teil des dritten — in allen Stimmen erkennbar — ab T. 27, mit freier Enderweiterung variiert und eine erneute Variation dieses Teils als dritten Teil folgen läßt. Wie hier der Variationstrieb selbständig auswählt, das Material frei benutzt und mit neuen Einfällen verschmilzt, verdient hohe Bewunderung. Dieses Double ist eine Charaktervariation im modernen Sinn. Es macht Garsi zu einem nicht unbedeutenden Meister, was auch die ausgeglichene Imitationsarbeit in diesem Stück erweist. Sicher aber würden bei größerer Materialkenntnis andere Meister ihm anzuschließen sein. Auch I, 20 ist nach unseren Erkenntnissen kein „komplizierter Fall“ mehr (Osthoff). Es handelt sich um eine zweiteilige Gagliarda mit ausvariierten Wiederholungen (Double des I. Tl., T. 5 f., des II. Tl., T. 12 f.). Mit Rondoform, wie Osthoff es zu klären sucht, hat es nichts zu tun. Das nachgereichte Double, das seine Wiederholungen wiederum doubliert, ist ärmlich und ohne Interesse.

Für Spanien sei zunächst an einigen Beispielen von Milan²⁷ ähnliche Technik nachgewiesen.

Die sechs Pavanen des Maestro, die sich alle wieder zu drei Teilen ordnen lassen, zeigen folgende Schemata I = (A+B) B¹ || CC¹ || B² B¹ ||, d. h. ausvariierte Wiederholung jeden Teils und Gewinnung des dritten Teils durch Variation der zweiten Hälfte des ersten; zugleich bewußte Formrundung, da die Anlage ABA erreicht wird. Dieser Form am ähnlichsten ist IV = (A + A) (A¹ + B) (nur ein Teil von A ist variiert) CC¹ || B¹ B¹ ||. Am kompliziertesten ist III mit Variation fast sämtlicher Glieder aus B = (A+B) B¹ || (A¹+B²) B² || B³ B⁴ ||. Die geringe Verwertung der Anfangsglieder fällt auf. Reinsten Variationenbau zeigen V = A || A¹ || A² || (nur zur Hälfte mit kleiner Coda) und VI = A || A¹ || A² ||, das ganze Stück aus Variation eines Gliedes gewinnend.

Die Variationen der Villancicos zeigen Ähnlichkeit mit den Variationsansätzen der Chansons der *Très brève* . . . *Introduction Attaingnants* von 1529 und den späteren von le Roy 1571, insofern, als die Melodien fast gänzlich unberührt bleiben — hier hatte Glosierung einzusetzen — und nur der Begleitkörper Variierung, d. h. hier fast überall Akkordausfüllung erfährt, die gern die Spitzentöne der Simplebegleitung beibehält. Das fünfte Villancico (*en castellano*) schaltet selbständige Zwischen-

²⁷ Luys Milan, *El maestro*, 1535, hrsg. v. L. Schrade, PÄM II, 1927.

spiele, *glosas*, zwischen die Zeilen. Fast alle Villancicos, *en castellano* wie *en portugueses*, erscheinen mit einer solchen Variation²⁸. Daß Milan sonst diesen französischen Versuchen, auch denen des *Tiers Livre de Guitterre*, haushoch überlegen ist, bedarf keiner Erwähnung. Um 1535 hat keine Nation Ähnliches aufzuweisen. Wenn Einfluß zu nehmen war, kann er nur seitens der Spanier, vielleicht über Flandern erfolgt sein, das Narváez wie Cabezón nachweislich bereist haben²⁹. Aus Italien liegt für die Frühzeit noch zu wenig Material vor, um den Vergleich zu ermöglichen. Milan ist schon darin überlegen, daß seine Instrumentalparte Originalkompositionen zu Melodien meist volkstümlicher Herkunft, nicht Transkriptionen sind, wie in den übrigen Ländern (Pujol). All diese Variationen sind von Milan bei keinem Stück kenntlich gemacht und zeigen sich nur der Analyse. Nicht also Narváez ist der bis jetzt bekannte erste spanische Variationenmeister, sondern Milan³⁰. Bei Narváez tritt zum ersten Male die Bezeichnung *Diferencia* für Variation in *Los sept libros del Delphin* auf. Die *Diferencias* sind nachgereiht. Beide Arten der Anordnung und damit der Spielpraxis, die wir von den Franzosen kennen, dublierte Wiederholung (Pavanen Milans) und getrennt notierte Doubles, sind also auch in Spanien Brauch. Sie werden uns auch in England und Deutschland begegnen

Wir betrachten zunächst die drei *Diferencias* über das Villancico „*Si tantos halcones*“³¹. Sie sind insofern besonders interessant, als sich hier eine neue Sing- und Spielpraxis zeigt. Die ganze Simplemelodie bearbeitet nur *Diferencia* III (sofern nicht selbst diese schon eine Variation ist). Die beiden ersten *Diferencias* behandeln sie ohne die *Vuelta* bei stärkerer Ausweitung der letzten Zeile. Eine eigentliche Simplevorlage fehlt, da der *Vihuelaparte* der dritten *Diferencia* nicht zur Vorlage dient. Dagegen sind die *Vihuelaparte* von *Diferencia* I und II Variationen voneinander, wie auch die gekürzte Melodie, die in der zweiten *Diferencia* geringe Kadenzverzierungen erhält. Als *Vuelta* wäre also in jedem Fall die der dritten *Diferencia* einzusetzen. Das beweist mehr als alles das Auswahlverfahren, das ja gerade bei den Spaniern mehrfach bezeugt ist (s. o.). Auch die Wortbedeutung *Diferencia* = Verschiedenheit deutet in diese Richtung. Es ergibt sich aber auch eine reizvolle Form, wenn man die beiden Stollen in verschiedener Fassung bringt, also bei Textbau AAB entweder (bei Verwendung von *Diferencia* I und II) AA¹B oder (bei Verwendung von *Diferencia* I und III oder II und III) ABC. Die Gleichheit des Stollenpaars wahrt allerdings nur der erste Fall. Trotzdem ist solche Praxis anzunehmen. Diese Vermutung bestärkt das Villancico „*Y la mi cinta dorada*“, Nr. 41³², das für den ersten Stollen, nach dem füglich auch der zweite zu singen wäre, der textlich nicht vorzuliegen scheint, gleich vier Variationen bietet (*Diferencia* I, II, V, VI), zusätzlich zweier Variationen für *Vuelta* und Refrain, ohne wiederum eine vollständige Simplevorlage zu bieten. Das bestätigt zugleich — vermutet wurde es schon immer —, daß die an erster Stelle auftretenden Stücke in Variationenreihen meist selbst schon Variationen eines nicht mitgelieferten Simple sind. Ferner ist hier von hohem Interesse der starke Variationszusammenhang (im Sinn der Variationensuite) der einzelnen Variationen untereinander, besonders zwischen *Diferencia* V und IV, der später besonders bei den Virginalisten in Übung ist. Von den Variationen

²⁸ Vgl. E. Pujols Einführung zur NA v. Luys de Narváez, *Los sept libros del Delphin*, Valladolid 1538, Barcelona 1945, S. 39, wo aber die Tänze Milans keine Erwähnung finden.

²⁹ Vgl. H. Anglès, *La musica en el corte de Carlos V*, Barcelona 1944.

³⁰ So noch Anglès in MGG, Artikel Cabezón. Pujol a. a. O. kennt Milan früher.

³¹ Nr. 37, vgl. dazu auch Pujol, a. a. O., S. 48.

³² Vgl. dazu Pujol, a. a. O., S. 49/50.

von Stollen-, Vuelta-, Refrainmelodie und Vihuelapart nimmt stets eine, oft mehrere auf schon Dagewesenes Bezug, was die Variationen aus bloßer Reihung zu zyklischer Bindung hinaufhebt. Es scheint ganz ohne Zweifel, daß hier die Virginalisten Erben sind³³.

Die Art der Variierung selbst hat mit dem französischen Double nichts gemein. Wie hier mit allen Mittel gearbeitet wird, Ornamentierung, Harmoniewechsel, Stimmtausch, Imitation und der Neukomponierung ganzer Partien, das ist zu diesem Zeitpunkt höchstens in Italien zu finden, nur daß hier die Oberstimmenbedeutung immer mehr dominiert. Hier liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zum französischen Double, und hier wie nirgends zeigt sich der starke Abstand in der musikalischen Leistung beider Nationen. Auch hier sind die Virginalisten Erben.

Von Mudarras³⁴ Variationen ist die Romanesca „*O guardame las vacas*“ mit 4 Variationen durchgeschrieben. Das Simple zeigt das uns gewohnte Binnendouble mit Tonika-Kadenz und kleiner Coda. Die Form zum mindesten der Gagliarda, wie sie für die Romanesca oft vermutet worden ist³⁵, liegt weder im Simple, das einteilige Liedform zeigt, noch in der fünfteiligen Gesamtform vor. Zwei- und vierteilige Gagliarden dagegen begegnen öfter. Eher läßt sie die Romanesca II „*O guardame las vacas*“ erkennen, die nicht, wie Pujol will³⁶, zwei-³⁷, sondern dreiteilig ist. (Die Erkennung der Doublierungen führt überall zur Erhellung der Gesamtform.) Der dritte Teil ist wieder ein durchgeschriebenes Double, T. 20 beginnend, das sehr schön und logisch die Variation immer abwechselnd durch Unter-, Mittel- oder Oberstimme laufen läßt, wie die Virginalisten und Italiener durch linke und rechte Hand. Das Stück hat also die schon bei Milan begegnende Form $A \parallel A^1 \parallel A^2 \parallel$, die gut eine Gagliarda vorstellen könnte. A hat die gleiche binnendoublierte Liedform wie Romanesca I. Auch die Pavana III ist keineswegs zweiteilig, wie Pujol sie notiert, sondern wiederum dreigliedrig, bei durchgeschriebenen Doubles. Die normale Dreiteiligkeit der Tänze wird fast immer gewahrt. Teil I steht ohne Wiederholungsdouble mit $: \parallel$; der zweite Teil doubliert ab T. 26, der dritte beginnt T. 34 und wiederholt sich undoubliert T. 49. Das $: \parallel$ ab T. 16 ist ohne Sinn. Schema: $AA \parallel BB^1 \parallel CC \parallel$ Solche doublierten Wiederholungen nur eines Teils sind sicher auch Spielbrauch. Ebenso dreiteilig ist Pavana I, die Pujol unbezeichnet läßt³⁸, mit dem Bau $AA^1 \parallel BB^1 \parallel CC^1 \parallel$ (Doublewiederholung des I. Tl. T. 16; II. Tl. T. 32; dessen Double T. 42; III. Tl. T. 50; dessen Double T. 65). In der Diferencia des ersten Teils auch so variierend, daß die Bewegung von einer Mittelstimme gebildet wird, zu der die Oberstimme bleibt oder verschwindet.

Der rege Anteil aller Stimmen an der Variation ist für Spanien bezeichnend. Meist sind die Harmonien das einzige Orientierungsmittel. Der französisch diminuierte Oberstimmentyp fehlt gänzlich. Das rührt auch daher, daß schon die Simples nicht oberstimmengedrungen, sondern meist feine Gewebe aller, stark imitatorisch gebundener Stimmen sind, die Begleitcharakter einzelner Stimmen kaum aufkommen lassen; jede Stimme ist wesentlich und ist interessant. Variationszusammenhang verschiedener Tänze wie in Italien zeigt sich indes nirgends, da Tanzpaare nicht auftreten. Das erste bekannte Paar wäre nach Pujol³⁹ Mudarras Pavana II mit folgender

³³ Vgl. Anglès, MGG, Artikel Cabezón.

³⁴ Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla 1546, hrsg. v. E. Pujol, Barcelona 1949.

³⁵ Vgl. Pujol a. a. O., S. 66.

³⁶ Vgl. S. 70, Nr. 23.

³⁷ S. 70, Nr. 20.

³⁸ Vgl. S. 67, Nr. 15.

³⁹ a. a. O.

Gallarda, dem man vielleicht Pavana III mit Romanesca II anschließen darf, die aber auch keine variative Bindung untereinander zeigen. Hier ist Italien überlegen. Abgeschlossen sei der Vergleich mit einigen Beispielen Cabezóns, die neue Probleme aufwerfen. Pedrells Ausgabe⁴⁰ hat die einzelnen Teile der Stücke, hier identisch mit Variationen, mit römischen Ziffern kenntlich gemacht, dabei aber viele Variationen überhaupt übersehen oder die Ziffern an falscher Stelle angebracht, was auch Greß⁴¹ nicht berichtigt.

Am klarsten ist die Anlage der *Diferencias sobre la Gallarda Milanesa*. Der zweiteiligen Gallarda folgen, durchgeschrieben, zwei Variationen jedes Teils, je eine für die rechte und linke Hand. Hier fehlt jede Bezifferung seitens Pedrells. Das $||$ nach dem ersten Teil des Simple ist ohne Sinn. Die erste Diferencia des I. Tl. beginnt T. 18, die zweite T. 25; die erste des II. Tl. T. 33, die zweite T. 43. Auch $AA^1A^2 || BB^1B^2 ||$ ergibt sich also als Spielform. Sie konnte bei Vorhandensein mehrerer Variationen sicher beliebig gesteigert werden. Interessanter ist die Anlage der *Diferencias sobre la Pavana italiana*. Es handelt sich nicht um drei, sondern um vier Variationen. Pedrell scheint von dem offenbar in der Quelle irrig angebrachten Doppelstrich T. 103 irreführt. Die dritte Variation beginnt T. 64, eine vierte T. 88. Die dreiteilige Pavana gewinnt ihren dritten Teil aus der Variation des zweiten mit dem Schema $A || B || B^1 ||$, was alle Diferencias außer der zweiten wiederholen. Nun behandeln die *Diferencias sobre el canto de la dama le demanda* offensichtlich dasselbe Thema als zweiteiliges Lied, d. h. ohne Doublierung von B, am deutlichsten erkennbar in Diferencia III, die offenbar die reinste Form dieses Simple darstellt. Hier liegt — im Vergleich mit dem Simple der *Pavana italiana* — ein eindeutiger Beweis vor für die häufig schon variierte Simpleform. Wäre nicht die ausdrückliche Angabe *Pavana italiana*, man möchte vermuten, die Vorlage sei das Lied, das durch Doublierung eines Teils zur Dreiteiligkeit der Pavana gebracht wurde. Solche Fälle begegnen wiederum bei den Virginalisten. Wir erhalten hier einen wesentlichen Hinweis für die Gewinnung von Tänzen aus Liedern. Über die Beziehung zwischen diesem italienischen Tanz und dem spanischen Lied liegt m. W. noch nichts vor. Vielleicht meint der Komponist nur nach Art der *Pavana italiana*, ihres stark homophonen Charakters wegen? — Die *Diferencia sobre las vacas* — hier übersieht Pedrell die vierte Variation T. 117; T. 155 beginnt die fünfte Variation — zeigt besonders weite Entfernungen vom Simple, wie sie ähnlich nur die Italiener kennen. Die zweite Diferencia (die erste stellt das Thema dar mit der schön geschlossenen Form ABA^1) übernimmt z. B. aus A^1 nur die Baßlinie bei völlig neuem Oberbau (T. 38), und T. 48 setzt bis zum folgenden Doppelstrich, undoubliert wiederholt bei bescheidener Kadenzornamentierung ab T. 60, ein völlig selbständiger Teil ein, der ohne jede Beziehung zum Simple wie zu den übrigen Diferencias scheint. Stücke wie diese könnten bei der oben besprochenen Variation von Louis Couperin Pate gestanden haben. Andererseits scheint französischer Einfluß — er ist schon durch die Glosierung französischer Lieder erwiesen — in der als *Petite reprise* wörtlich wiederholten letzten Viertaktperiode des Simple von „*De quien teme enojo Isabel*“ T. 17 vorzuliegen. Sie scheint vom Autor zugefügt, da ohne sie das Liedthema real sechzehntaktig wäre. Diese großen Abweichungen vom Simple einmal als Formelemente anerkannt, stellt auch das Stück *Duviensela* keine unlösbare Aufgabe mehr dar, als die es noch Kastner⁴², erst recht Greß⁴³ erscheint. Es handelt sich offenbar um eine durchgeschriebene Variationenkette von vier Variationen. Das Thema, bis T. 19, reichend, das seinerseits solche Rätsel aufgab, ist nichts anderes als

⁴⁰ Hispaniae Scholae Musica sacra Bd. 8.

⁴¹ Rich. Greß, Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis zu J. S. Bach, Diss. Tübingen 1926.

⁴² M. S. Kastner, Einführung zu A. de Cabezón, Klaviermusik, Schott 4286.

⁴³ Greß kommt zu ganz sinnlosen Ergebnissen.

eine Variation des ersten Teils der Basse Danse „Dont (*sic!*) vient cela“ aus dem *Derde musyck boexken* von Susato⁴⁴, wie ein Vergleich mit Melodie- und Baßlinie einwandfrei erweist. Wir bieten hier den Sopran beider Quellen.

Duwiensela v. Cabezon, Sopran

Dont vient cela aus Susato, Sopran (#) (#)

Die Mittelstimme ist eine freie Glosa. Damit ist ein weiteres Beispiel für die variierte Form der *Simple* beigebracht. Kastners Vermutung, es könne sich um eine noch unbekannte französische Melodie handeln, bestätigt sich also. Die erste Variation beginnt T. 30. Man beachte die Baßlinie, in die allenthalben, oft wörtlich, die Baßlinie des *Simple* eingelassen ist, deren rhythmisches Kopfmotiv auch in andern Stimmen verwertet wird. Für die Oberstimme gilt Gleiches. Sie läßt sich fast Ton für Ton, wenn auch in völlig neue Bildungen verwebt und in nichts französischen Variationen vergleichbar, nachzeichnen. Die zweite *Diferencia*, T. 40 beginnend, unterhält nur noch ganz lose, kaum hörbare Beziehungen zum *Simple* — am ehesten wieder in den Harmonien. Nach einem kurzen Glosaeinschub, wie wir ihn auch von Milan kennen, folgt T. 61 auf die vierte Zählzeit, wieder sehr frei, die vierte Variation, die aber wörtlich (vgl. T. 10) Baß- und Oberstimmenmelodie der zweiten *Simple*hälfte aufnimmt. Alle vier Variationen sind wie das *Simple* 20 Takte lang.

Diese weit abschweifenden, kaum noch Beziehung pflegenden Variationen — der schärfste Gegensatz zur französischen *Simple*treue — scheinen überhaupt eines der spanischen *Typica* dieser Epoche zu sein, denn sie werden auch in den *Glosas* gepflegt, wie fast alle bedeutenden Musiker dieser Zeit, Naryáez, Mudarra, Cabezón, sie vornehmlich als völlig freie Einschübe in polyphone Vokalwerke schreiben⁴⁵. Variationen der eben besprochenen Art können ihrerseits als solche *Glosas* aufgefaßt werden. Erst wo es auch zu reiner Melodieornamentierung inmitten des Textes kommt — vgl. das von Palero glosierte Kyrie von Josquin⁴⁶ — oder wo, wie in den Beispielen des 2. Buchs von Ortiz' *Tratado* diese *Glosas* als instrumentale *Diminui-*

⁴⁴ a. a. O. H. 1, S. 4.

⁴⁵ Vgl. z. B. Mudarras *Glosa sobre un Kyrie postrero de una Missa de Josquin que va sobre Pange lingua*, a. a. O., Nr. 33.

⁴⁶ Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva . . .* hrsg. v. H. Anglès, *Manumenta de la musica Española II*, Nr. 110; auch S. 177, Nr. 100.

rungen und Auszierungen von oder zu Vokalwerken gehandhabt werden⁴⁷, wird der Begriff identisch mit dem französischen „*Ornements*“. Wie dort sind die Begriffe auch hier synonym gebraucht; indes meint *Diferencia* wohl mehr ein ganzes, zusammenhängendes Stück, *Glosa* mehr Variationsweise, improvisiert oder aufgezeichnet. Hier fehlt noch jede Begriffsdeutung. Diese kühnen Abweichungen vom Simple zeigen sich bei Cabezón auch im kleinen, inmitten sonst simpletreuer Variationen, im freien Zusatz von Mittelstimmen, Abwandlungen von Harmonien, Verteilungen der Baßfundamentlinie auf mehrere Stimmen, Vereinfachung dieser, wo reicherer Oberbau es opportun erscheinen läßt, oder schließlich so freiem Einbau der Simplelinien in die neue Variationszeichnung, daß sie nicht mehr kenntlich sind. Das Variationsziel — dem französischen diametral entgegengesetzt — scheint eben dies: Umpflügung des Themas bis zur völligen Verwischung seiner Spuren — nicht Bewahrung.

In dieser Hinsicht folgen auch die Virginalisten nicht, die sonst von den Spaniern so viel übernehmen.⁴⁸ Ihre Variationen bleiben — Ausnahmen nicht ausgeschlossen — im allgemeinen der Vorlage näher als die italienischen und spanischen und gleichen in vielen reinen Ober- und Baßstimmendiminutionen bei ungleich reicheren Einfällen und größerem Format mehr den französischen. Die Franzosen fassen auch nachweislich früh Neigung zu den Virginalisten, wie das Vorhandensein englischer Stücke in französischen Mss.⁴⁹ und der nicht seltene Besuch englischer Meister in Frankreich (Dowland, Bull) erweisen⁵⁰, und wenn der französische Gesandte sich in London aufhält, versäumt er nicht, sich beispielsweise Orlando Gibbons anzuhören⁵¹. Das Satzgewebe aber, das alle Stimmen und musikalischen Elemente an der Variationsarbeit beteiligt, zeigt deutlich spanische und italienische Arbeitsweise. Auch an Variationsbauten sind die Virginalisten ärmer. Die meisten dreigliedrigen Tänze folgen dem Schema ABC, was ebensowohl die starke Erfindungskraft der Komponisten als deren Desinteresse an Entwicklung aus Variation bezeugt. Unbekannt ist sie ihnen nicht. Ein dreiteiliger Passamezzo von Byrd⁵² hat die Form A || A¹ || B, eine zweiteilige Gigue von Farnaby⁵³ die Form A || A¹; Bulls dreiteilige Gagliarde St. Thomas Wake^{53a} hat bei doublierten Wiederholungen das Schema AA¹ || A²A³ || A⁴A⁵. Sie steht in Fitzwilliam I als zweiteilige AB-Liedform mit Doubleketten, womit sich, wie in Spanien, die Gewinnung von Tänzen aus Liedern und vice versa greifbar bestätigt. — Liedformen werden gern durch Variation des B-Teils zur Dreiteiligkeit der Tänze gebracht. Vgl. z. B. *Robin* von Munday⁶⁴. (Die häufige Dreiteiligkeit von Liedformen, auch der ABC-Form, macht sie zu Tanzliedern — auch oft im Rhythmus erkenntlich.) Binnendoubles^{54a} sind sowohl zur Ausbildung von Vorder- und Nach-

47 a. a. O. S. 76, die Glosierung des Madrigals.

48 Die so oft angerührte Abhängigkeit der Virginalisten auch von Spanien, zuerst überzeugend dargetan von Ch. van den Borren, *Les orgines de la musique de clavier en Angleterre*, Brüssel 1912, S. 88 ff., zuletzt von Anglès MGG, Cabezón, bestätigt sich nach diesen Untersuchungen erneut.

49 Vgl. Pereyra, R. de M. Nr. 28.

50 L. Neudenberger, *Die Variationstechnik der Virginalisten*, Diss. Berlin 1935, S. 10.

51 M. Glyn, *About Elizabethan Virginal music and its composers*, London 1924, S. 97.

52 Vgl. nach der Ausg. des Fitzwilliam-Book von Maitland u. Barclay Squire I. Nr. 56.

53 II, Nr. 149.

53a *Parthenia*, hrsg. v. Rimbault, *Musical antiquarian society*.

54 I, Nr. 15.

54a Diese Binnendoubles sind unter Bezugnahme auf Mies' Begriff Innenvariation für das 18. Jh. (P. Mies, W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen, *AfMw* II, 1937) von Nelson S. 85 als „double variation“, wesentlich aber für die spätere Zeit, aufgenommen. Von ihrer Bedeutung eben für die Frühzeit und ihrer Baukraft ist nicht die Rede.

satz, z. B. *The woods so wild* von Gibbons⁵⁵, als auch vor allem zum Periodenausgleich eingesetzt, z. B. I, Nr. 54 mit der Form AA¹ || B; oder I, Nr. 65 mit der Form AA¹ ||

8 8 4

B || B¹. Einen wichtigen Beleg liefern die Virginalisten für den Begriff der aus-

4 4

doublierten Wiederholung eines Teils, die eben hier als Variation den verschiedensten Deutungen unterlag. Zumeist wurde sie für den Versuch gehalten, die Stücke, deren Form sie doch keineswegs angreift, zu erweitern⁵⁶. Während in allen besprochenen Quellen die variierten Wiederholungen jedes Teils als zur Form gehörig nicht kenntlich gemacht wurden, tragen sie bei den Virginalisten häufig die Bezeichnung „Rep.“ (= Reprise, Represa), sowohl bei variierten Wiederholungen der Simple- als auch der Variationenteile, wogegen die Simple- und Variationenteile selbst mit Ziffern oder mit der Bezeichnung „Variatio“ kenntlich gemacht sind. Daß diese Bezeichnungen fehlen oder falsch stehen können, ist ebenso selbstverständlich, wie daß solche variierten Wiederholungen fehlen können. Die komplizierten Gründe, die Neudenberg⁵⁷ für das Fehlen solcher Reprisen sucht — sie hält solche Stücke für später —, sind völlig unnötig. Hier wurde eben improvisiert, sofern man nicht Simple und Doubles getrennt spielen wollte.

Die am häufigsten vorkommende Form ist Simple mit Doublierung jeder Wiederholung⁵⁸ oder, entsprechend, Simple mit angehängtem Double = Variatio oder angehängten Doubleketten bei Variierung jeder Teilwiederholung des Simple wie der Doubles⁵⁹. Diese Form begegnet auch im *Mulliner Book*⁶⁰, das sonst für diese Untersuchungen wenig ergiebig ist, wie in der *Parthenia*⁶¹. Die Ausgabe der *Parthenia* von Farrenc dagegen⁶² spiegelt vielfache Spielbräuche, besonders Simple o h n e Wiederholungsdoubles mit folgenden Variationen m i t Wiederholungsdoubles. Daß diese Praxis das 17. Jh. hindurch unvermindert beibehalten wird, beweist der Hornpipe aus Playfords *Division violin*, 1685, Nr. 26, mit der Anlage A¹A²A³. Auch hier steht einmal die Bezeichnung „Varj“ = Variatio. Die Engländer sind neben den Deutschen die einzigen, die sie seit dem 16. Jh. regelmäßig verwenden. Gleichzeitiger Variationszusammenhang zwischen Pavane und Gagliarde, oft bester Arbeit, ist häufig (vgl. II, Nr. 136/137; I, 31/33). Für alle anderen Fragen der Variation sei auf die grundlegende Arbeit von van den Borren verwiesen.

Über die Anfänge dieser englischen Variationstechnik sind wir noch wenig unterrichtet. Quellen wie Roy App. 58, London Br. Mus., und Dublin, Trinity Coll. D 1, 21, die Glyn⁶³ auch für frühe Lautenstücke bekannt gemacht hat, wie Lautentabulaturen überhaupt, scheinen noch nicht ausgewertet. Hier ist noch alles zu tun. Jedenfalls zeigt der Hornpipe von Hughe Aston aus Roy App. 58⁶⁴ schon so geschickte Variierung, daß er Vorläufer haben muß. Hier ist fast ausnahmslos über den Akkorden C und F ein 104 Takte langes Stück, das hartnäckig allen Gliederungsver-

⁵⁵ I, Nr. 40.

⁵⁶ Glyn, a. a. O., S. 29 f.

⁵⁷ a. a. O.

⁵⁸ Vgl. z. B. I, Nr. 19, 21, 40.

⁵⁹ Vgl. I, Nr. 27, 29.

⁶⁰ *The Mulliner Book*, hrsg. v. D. Stevens, *Musica Britannica* I, London 1951, Nr. 1.

⁶¹ Ausg. v. Rimbault.

⁶² *Im Trésor des pianistes*.

⁶³ a. a. O.

⁶⁴ Johs. Wolf, *Sing- und Spielmusik aus alter Zeit*, Leipzig 1931, Nr. 24.

suchen widersteht, aus immer neuen Diminutionen gesponnen, die zu Beginn — gelegentlich auch noch im weiteren Verlauf des Stücks — den Einfall des ersten Taktes doublieren. Daß und wie dem Komponisten über diesen simplen Akkorden immer wieder etwas einfällt, setzt lange Praxis voraus und scheint die Virginalisten auch an eine starke Lokaltradition zu binden.

Die deutsche Solovariation scheint in der Frühzeit zu diesen Variationsleistungen nicht viel beizutragen. Die meisten frühen Lautentänze, die Tappert, Körte, Bruger und DTÖ von Meistern wie Judenkunig⁶⁵, Gerle⁶⁶, Newsidler⁶⁷ und Anonymi bieten, schreiben die Wiederholungen wörtlich aus oder setzen :||. Daß die Technik bekannt ist, beweisen Beispiele wie Newsidlers *Ser gute welische Dantz*⁶⁸. Entsprechend sind auch Variationenbauten selten und, wo vorhanden, da bescheidensten Formats. Man vgl. Newsidlers *Hoftanz*, *Zeunertanz*, *Passamezzo* und *Hupfauf* zum folgenden welschen Tanz⁶⁹; ferner *les Bouffons*, Heckels *Lauffertanz*⁷⁰. Dafür ist Variationszusammenhang von Vor- und Nach Tanz, meist im simpelsten Reduktionsverhältnis, selbstverständlich. Ebenso häufig ist wörtliche Wiederholung an Stelle von Binnendoubles. Die Liedkolorierungen z. B. von Judenkunig⁷¹ sind bescheidene Diminuierungen, die deutlich die Herkunft von der Kolorierpraxis zeigen. Die Melodietöne sind nach französischer Art getreu an ihrem Standort belassen und nur die Zwischenzeiten ausgefüllt. — Die Doubles der Lautenmeister zwischen 1650 und 1720, Peyer, Weichenberger, Logi, Herold⁷², die völlig unter französischem Einfluß stehen, bieten ihrerseits ein schwaches Bild: Lauf- und Akkordwerk am Melodiegeländer entlang zu beibehaltenen Bässen. Ein gültiges Urteil kann aber natürlich erst nach systematischer Durchsicht aller in Frage stehender Quellen abgegeben werden. Welche Höhe die Variation bereits erreichen konnte, beweist eine Courante von M. Praetorius aus *Terpsichore*⁷³. Diese Courante zeigt das Schema AA¹ || BB¹ || B²B^{1v}, bei Einsatz immer neuer Variationsmittel.

Das Wiederholungsdouble von A variiert Cantus nebst Mittelstimmen, das von B alle Stimmen; der dritte Teil, der eine Variation von B ist, läßt den Cantus original und variiert nur die Mittelstimmen. Als Wiederholungsdouble wird das Wiederholungsdouble von B verwertet, mit gleicher diminuierter Ober-, aber neuen Mittelstimmen und leicht variiertem Baß.

Hier sind alle Möglichkeiten der Variation in Verbindung mit starkem Bauwillen bereits ausgenutzt. Die Courante ist mit M. P. C. gezeichnet, Satz und wohl auch Anlage stammen folglich von Praetorius selbst; nur die Melodie ist französische Übernahme⁷⁴. Eine Untersuchung gerade der deutschen Orchestertänze, auf denen in der Frühzeit der Nachdruck liegt, täte not! Gleiche Variationspraxis zeigen natürlich auch das 17. und 18. Jh., die hier nur angerührt werden können. Wie stark

⁶⁵ Hans Judenkunig, *Ain schöne, künstliche Underweisung*, 1523, DTÖ 18,2.

⁶⁶ Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudte*, 1533; *Ein neues sehr künstliches Lautenbuch* 1552.

⁶⁷ Hans Newsidler, *Neugeordnet künstlich Lautenbuch* 1536, DTÖ 18,2; *Ein neues Lautenbüchlein* 1540, DTÖ 18,2.

⁶⁸ DTÖ, 18,2, S. 42.

⁶⁹ a. a. O., S. 34, 39, 40.

⁷⁰ Tappert a. a. O., S. 32, 35.

⁷¹ Bruger, a. a. O. H. 1, Nr. 14, 15.

⁷² DTÖ 25,2.

⁷³ a. a. O., Nr. 125.

⁷⁴ Vgl. dazu F. Lesure, *Die Terpsichore v. M. Praetorius*, *Die Musikforschung* Jg. 5, H. 1.

Sweelinck auch in bezug auf diese Technik für Norddeutschland der Mittler ist, beweist die Anlage seiner Variationen, die die Formierungen der Virginalisten getreulich spiegelt: Variationsketten mit regelmäßigen Wiederholungsdoubles jedes Teils, des Simple wie der Doubles. (Man vgl. *Mein junges Leben hat ein End. Unter der Linden grüne, Pavana Philippi. Ich fuhr mich über Rhein. Soll es sein, Est-ce mars*⁷⁵.) Auch die Bezeichnung *Variatio* verwendet Sweelinck, in gleicher Bedeutung wie die Virginalisten, n i c h t für die Wiederholungsdoubles. Scheidt dagegen setzt Simple wie Doubles ohne Wiederholungsdoubles mit oder ohne :||⁷⁶. Interessanten Stoff bietet er in bezug auf die Binnendoubles, die die meisten seiner Simples bilden helfen.

In der *Bergamasca* dient ein Binnendouble in Gestalt einfacher, leicht variiertes Doublierung zur Formierung der Achttaktperiode, wird aber vom Komponisten stärker als Variation empfunden denn als Formprinzip und folglich mitnumeriert. Die dritte Gagliarda der Form AB verwendet es im A-Teil zur Ausbildung von Vorder- u. Nachsatz (je 4 Takte) mit auch anderer Kadenzierung; im B-Teil zum selben Zweck bei gleicher Kadenz. Einzelne Variationen aber, die zweite und sechste, zerstören die Form wieder, indem sie A- und B-Teil mit :|| versehen an Stelle der Binnendoubles und jeden Teil auf seine ursprüngliche Viertaktperiode zurückschrauben. Hier läßt sich — noch zu diesem relativ späten Zeitpunkt — das Wachsen solcher mit Hilfe von Variationen gebauter Liedformen verfolgen!

Variationebauten größeren Ausmaßes dürfen wir bei Liedformen kaum erwarten. Sie fehlen bei Sweelinck wie bei Scheidt — auch in den Tänzen. Daß die Unerschöpflichkeit der Variationsmittel sonst im Vergleich mit den Virginalisten nicht nachgelassen hat, ist bekannt. — In Süddeutschland dagegen läßt sich deutlich der Doppelseinfluß sowohl Frescobaldis wie der Franzosen verfolgen, am deutlichsten bei Froberger, der die Bezeichnung Double, die die Deutschen von nun an nicht mehr aufgeben, wie die geringe Verwandlung der Oberstimme, die selten auf die Spitzentöne des Simple verzichtet, von den Franzosen übernimmt (vgl. z. B. Sarabande der Suite in e⁷⁷), den starken Anteil der Mittelstimmen aber, die meist die ganze Variationsarbeit zu tragen haben, wie die Motivarbeit mit Themenvarianten oder Doubleornamenten von Frescobaldi. Starke Abweichungen vom Simple liebt er nicht. Daß er sie aber kennt, beweist das Double der Courante der e-moll-Suite. — Gerade Froberger hätte den Franzosen, die ihn doch genauestens kannten, ein bedeutender Mittler für die italienischen Variationstechniken werden können. Daß beider Werke, Frobergers wie Frescobaldis, ihnen nicht fremd waren, beweist u. a. der Inhalt des Ms. Bauyn. Spanische Einflüsse können bei den starken Beziehungen zwischen Spanien und Flandern, die Anglès überzeugend dargetan hat⁷⁸, nicht ausgeblieben sein. Schon Gérold⁷⁹ hat 10 spanische Airs im 2. Buch von Bataille 1609 wie französische Melodien zu spanischen Texten nachgewiesen, und bei der Internationalität des Tanz- und Liedgutes, die sich allenthalben erweist, ist die Einwirkung aller auf alle nicht groß genug zu denken. Um so seltsamer bleibt es, daß trotz dieser immer spürbarer werdenden Einflüsse und sichtbarer werdenden Vorbilder Einwirkung im einzelnen

⁷⁵ Alle GA, Bd. 1.

⁷⁶ GA, Bd. 5.

⁷⁷ DTÖ 6,2.

⁷⁸ La musica en la corte . . . a. a. O.

⁷⁹ a. a. O., S. 95 ff.

selten nachzuweisen ist. Die Franzosen bleiben — offenbar bewußt und mit voller Absicht, das beweisen die vielen theoretischen Auseinandersetzungen seit Ende des 17. Jh. — bis zum Neuansatz mit der klassischen Variation in den Doubles für alle Instrumente der mehr oder minder strengen Diminuierung treu. Sie spiegelt einen Teil ihres Wesens, dem Logik und präzisierte Ordnung von jeher viel gegolten haben. Der Sinn der Variation besteht für sie darin, ein Thema hörbar und vor allem kontrollierbar zu verändern. Das setzt voraus, daß es in seinem Kern erhalten bleibe. Eine Variation, die das Thema so verwandelt, daß es nicht mehr kenntlich ist, oder es gar völlig verläßt, hebt ihnen den Sinn der Variation überhaupt auf. Und nach der strengsten Logik haben sie nicht unrecht.

Fassen wir das wesentliche Ergebnis dieser vielseitigen Untersuchungen noch einmal knapp zusammen, so erhellt: Die Variation ist in allen musikübenden Ländern Europas zwischen 1510 und 1650 das überragende Gestaltungsprinzip für die Lied- und Tanzkomposition aller gebräuchlichen Instrumentengattungen, d. h. sie vertritt etwa die Hälfte allen Spielgutes. Sie baut die Form im großen wie im kleinen, und zwar in allen Ländern nach gleichen Prinzipien. Sie ist nennenswert beteiligt am Ausbau der kleinen, geschlossenen Lied- und Tanzform als solcher; sie ist fast ausschließlich beteiligt an der Errichtung des Gesamtbaus der Komposition im großen; sie bindet schließlich die einzelnen Themen der Variationen (Richtung der Variationssuite) wie die einzelnen Variationen selbst noch einmal zyklisch zusammen oder wendet gar beide Möglichkeiten in einer und derselben Komposition an. Für die Darbietung der Variationen gilt — wiederum für alle Länder — das reine Auswahlverfahren, dessen Spielformen jeweils ablesbar sind an der Mannigfaltigkeit der Variationsverwendung. Dagegen herrscht Personalunterschied der Länder in der Art und Weise, wie die Vorlage variiert wird. Diese umfaßt als äußerste Pole die starrste Festhaltung des Themas, vertreten im französischen Double, und die völlige Aufgabe des Themas, vertreten in der italienischen Partita und vornehmlich der spanischen Diferencia. In der Mitte etwa liegt die thematische Verarbeitung, die besonders Italien an England und Deutschland weitergibt.

Richard Wagner und die Griechen

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Auf der Dresdener Kreuzschule lernte Richard Wagner das griechische Altertum lieben. Dieses frühe Erlebnis klingt in allen Abschnitten seines bewegten Lebens wider. Sein tieferes Verhältnis zur klassischen Antike fand er jedoch nicht als reiner Musiker, vielmehr als allgemein interessierter, sich geschichtlich und philosophisch unterrichtender Künstler. Im losgelösten Notenbilde seiner Partituren findet man die wesentlichen Spuren seiner Beschäftigung mit den alten Griechen nicht. Der Weg, der zur tieferen Erkenntnis der meisten Komponisten führt, verschließt sich uns hier: der rein musikalische.

Einem Bach oder Beethoven, Schubert oder Brahms hätte eine unserer humanistischen Bildung entsprechende Erziehung nichts Vergleichbares vermitteln können,

denn das griechische Altertum versagt bekanntlich im entscheidenden Punkte, dem rein musikalischen. Für Wagner aber gab dieser Punkt nicht den Ausschlag. Als er sich zum ersten Male ausgiebig mit der hellenischen Kultur beschäftigte, stand für ihn der künftige musikalische Beruf noch längst nicht fest. Für seinen Lehrer des Griechischen auf der Kreuzschule war es eine ausgemachte Sache, daß er dereinst klassische Philologie studieren würde¹. Auch später spiegelte sich für den ehemaligen Kreuzschüler die antike Kultur im homerischen Epos, in der attischen Tragödie und in den Schriften des Platon so vollkommen, daß ihn nach keiner Ergänzung durch klingende Denkmäler verlangte.

Es hätte für Wagner nahe gelegen, Unterrichtung bei jenen zu suchen, die mit besonderem fachmännischen Rüstzeug den Zugang zur musikalischen Seite der griechischen Kultur zu erschließen unternahmen, wenn nicht bei Boeckh, so wenigstens bei Westphal —, nichts von dem. Seine Gewährsleute sind der Historiker Droysen, der Archäologe Feuerbach², auch Nietzsche³; dieser bezeichnenderweise nicht als Musiker, ebensowenig als Philosoph, vielmehr als Philologe.

In dieser Einstellung Wagners liegt seine Stärke. Von ihr aus kommt er zu merkwürdig zutreffenden Urteilen über die Musik der Griechen. Sie stehen zuweilen in beachtenswertem Gegensatze zu manchen Übertreibungen der Zeit, und zwar deshalb, weil Wagner das spezifisch Musikalische überhaupt nicht in den Brennpunkt seiner Betrachtung rückt. An die Stelle wissenschaftlicher Genauigkeit und geschichtlichen Weitblicks tritt bei ihm die Intuition des Genies, dem es nicht darauf ankommt, wichtige Entwicklungsstationen, ja ganze Zeitabschnitte zu überspringen und beispielsweise das Drama Shakespeares unmittelbar an die attische Tragödie anzuschließen⁴, ohne von den Leistungen des Mittelalters Notiz zu nehmen. In seiner egozentrischen Einstellung erkennt Wagner die künstlerischen Epochen der Vergangenheit lediglich als Vorstufen zu seinem Gesamtkunstwerk an. Unsere Kritik darf sich freilich nicht auf die Prüfung der von ihm angewandten Mittel versteifen, sondern sie hat von den künstlerischen Ergebnissen auszugehen.

I

Instinktiv und unbefangen deutet Wagner das verwickelte Verhältnis von Wort, Melodik und Rhythmik in der griechischen Musik; sein Instinkt bewahrt ihn davor, das heikle Thema der Harmonik auch nur anzuschneiden. Er betrachtet das Problem zunächst unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung, die vom Melodischen ausgeht, um schließlich in die nackte Wortsprache⁵ einzumünden. Diese Entwicklung verfolgt er sowohl im Verlaufe des einzelnen tragischen Kunstwerks, wo der Chorgesang ganz allmählich zur gesprochenen Rede hinführe, als auch im großen Ablaufe der geschichtlichen Ereignisse, wo sich die Poesie immer absichtlicher gebärde, um Rhetorik und schließlich Literaturprosa zu werden; aus der Melodie werde am Ende die Wortsprache.

¹ An Friedrich Nietzsche: Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2.—4. Aufl., Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Bd. IX, S. 295. — Wagners Schriften werden im folgenden nur mittels Band- und Seitenzahl zitiert.

² Max Koch, Richard Wagner II, Berlin 1913, S. 201.

³ Vgl. den Brief an Nietzsche IX 195 ff.

⁴ Max Koch II 218.

⁵ Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, IV 144 f.

Das Überraschende an diesem Gedankengange sind nicht gewisse anfechtbare Einzelheiten, sondern die sich in ihm zeigende Einsicht in die unlösliche Verbindung des dichterischen Wortes mit den beiden vornehmsten Elementen der griechischen Musik, der Melodik und der Rhythmik. Der Rhythmus vertritt in der antiken Musik bis zu einem bestimmten Grade die Funktion der heutigen Harmonie; er hat vor dieser den Vorzug voraus, daß er im Worte, dem Wirkungsmittel des Dichters, unmittelbar erscheinen kann. Der höchste Ausdruck eines poetischen Gedankens äußert sich in einer musikalisch irgendwie durchtränkten Form, und die Griechen hatten dank dem rhythmischen Reichtum ihrer gebundenen Rede nach Wagners Meinung jederzeit die Möglichkeit, diesen höchsten Ausdruck zu erzielen. Aischylos ist für Wagner Inbegriff dieses Ausdrucks; sein dichterisches Schaffen — Geburt aus der Musik⁶.

Diesem geistigen Geburtsakte gibt der Komponist eine tiefsinnige Deutung. Die Musik ist nach ihm berufen, die Gestalten und Taten der homerischen Helden einem Publikum zu verdeutlichen, das die dramatischen Vorgänge, wenn es sie bloß *scha*u*t*, nicht als Spiegelung der inneren Gesichte des Dichters wiedererkennt. Der Zauber der Musik leiht den Menschen die auch ihnen notwendige Hellsichtigkeit des blinden Dichters⁷. Wagner erblickt in Homer keinen Künstler im menschlichen Sinne und in dem, was sein Seherauge sieht, keine menschliche Kunst, sondern die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewußtseins von allem Lebenden⁸. Alle späteren Dichter aber werden erst dank Homers geistiger Vaterschaft zu Künstlern, und ihr Künstlertum offenbart sich in der Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst, das heißt, der zum tieferen Verständnis namentlich der Tragödie unerläßlichen *Musik*.

Wagner rückt das Musikalische bei Homer in den Hintergrund und würdigt ihn als Seher und Dichtererzähler. In den homerischen Epen hat der dichterische Gehalt in der Tat das Übergewicht über die musikalische Einkleidung. Gleichwohl strahlt das hellenische und Wagnersche Ideal der Gesangsmusik von Homer als Urlicht aus. Hier war die Vokalmusik vielfach noch bloßes, wenn auch klangdurchtränktes und rhythmusdurchpulstes Wort. So ist es erklärlich, daß sich Wagner bei der Würdigung des musischen Gesamtbildes der Antike an Platon hält als denjenigen Gewährsmann, der das Panier der Gesangsmusik bis zuletzt hochgehalten und gegen die neue Zeit verteidigt hat. Trotz gelegentlichen Hinweisen auf Platons utopische Forderung, daß die Gesetze der Musik den Staat zu leiten hätten⁹, ist Wagners Kunstbetrachtung dem Leben und der Praxis nahe genug, um sich enger an die ästhetischen als an die politischen und staatstheoretischen Lehren Platons anzuschließen.

Platon verfißt leidenschaftlich den Standpunkt, daß die Musik ein unwegdenkbarer Teil der die allgemeine Bildung ausmachenden Wissenschaften sei. Diese These steht im Zusammenhange mit der Gesangsmusik als musischem Ideal: nur diejenige Musik konnte ihre bildende Aufgabe erfüllen, die sich dem Worte und damit dem

⁶ Der Anklang dieses Wagnerschen Satzes (1850) an Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1870) ist zufällig.

⁷ Über das Dichten und Komponieren, X 145.

⁸ X 143.

⁹ Beethoven, IX 121.

Begriffe vermählt. Diese platonischen Gedanken kehren zugespitzt wieder, wenn Wagner erklärt, daß die Musik der Hellenen die Erscheinungswelt innig durchdringe und sich mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit verschmelze¹⁰. Auch die Regeln des Bildhauers will Wagner aus der musikalischen „Harmonie“ abgeleitet wissen, und auch in diesem Zusammenhange betont er, daß die melodischen Regeln es seien, die aus dem Dichter den Sänger werden ließen. Das überall waltende innere Gesetz versteht er ausschließlich aus dem Geiste der Musik, und dieses Gesetz ist es nach seiner platonisch anmutenden Überzeugung allein, welches das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmt.

Wagner unterscheidet zwischen Musik im allgemein bildenden Sinn und Tonkunst im engeren Verstande. Ihn und die Vertreter des altgriechischen musischen Ideals verbindet eine merkwürdige Wahlverwandtschaft. Die Quellen für Wagners Unterscheidung zwischen Musik (Musenkunst, musischer Wissenschaft) und Tonkunst liegen im Mutterboden seiner ureigenen Theorie und Praxis. Die Erlösung der Musik im Rahmen des Gesamtkunstwerks gehört zu den Grundvoraussetzungen seiner Kunstanschauung; die ein Sonderdasein führende unerlöste Musik ist abstrakt, von beschränkter Wirkung und begrenzter Bedeutung. Ähnliche Folgerungen ziehen die Griechen, obwohl Ausgangspunkt und Ziel ihrer Überlegungen andersgeartet sind.

II

Wagner geht aus von der Verherrlichung des menschlichen Leibes durch die Griechen. Er sieht die leibliche Erscheinung des Menschen als die Grundlage der griechischen Kunst überhaupt an. Stillschweigend setzt er voraus, daß die Einzelkünste in Hellas ihre Stellung von dem Grade herleiten, in welchem sie solche ideale Leiblichkeit versinnlichen¹¹. Er zeichnet eine steil ansteigende Entwicklungslinie von der Lyrik über das Drama zur Plastik und fragt in diesem Zusammenhange nach der Stellung der Tonkunst. Er spricht ausdrücklich von Tonkunst, nicht von Musik; er zielt auf die „unerlöste“ Einzelkunst. Er stellt befriedigt fest, daß die Griechen auf eine eigentliche Ausbildung der Tonkunst verzichteten, weil sie, eingedenk der Versinnlichung und Verherrlichung des Leibes, der Musik nur so weit nachtrachteten, als sie die Geste des Schauspielers unterstützte.

Wagner unterstreicht diese These, indem er die griechische Musik im wesentlichen als Begleiterin des Tanzes anspricht. Ohne die Bewegungen des Tanzes würde der gebildete Hellene der Blütezeit die Musik als Abstraktion, ja als Bruchstück empfunden haben. Irgendwie ist dem deutschen Musiker die aristoxenische Lehre von den praktischen Künsten und ihre Spezialisierung zur Lehre von den musischen Künsten zu Ohren gekommen¹². Die Verwandlung des Tanzes in Töne und Worte wird für ihn zum Inbegriff der griechischen Musik. Diese Definition erhält besonderes Gewicht durch die bekannte Kennzeichnung der Siebenten Sinfonie Beethovens als einer Apotheose des Tanzes¹³.

¹⁰ IX 120.

¹¹ Oper und Drama, Dritter Teil, IV 104 f.

¹² Aristides Quintilianus Über die Musik, Meibom 1652, I 31.

¹³ Das Kunstwerk der Zukunft, III 94: „Diese Sinfonie . . . ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die . . . fast vor unsern Augen den Reigen schließen . . .“

Der Komponist erblickt in der Zuordnung der antiken Musik zum Tanze einen wichtigen Wesenszug, nicht jedoch ihr Wesen überhaupt. Er hat es nicht auf eine wie auch immer idealisierte Tanzmusik abgesehen; dies verböte bereits jene Deutung der A-dur-Sinfonie. Wagner schenkt der antiken Kultur nur dort eine tiefere Aufmerksamkeit, wo er sie zu seinem Gesamtkunstwerk glaubt in Beziehung setzen zu können; umgekehrt ist sein Verhältnis zum griechischen Altertume so lebendig, daß er jede Erscheinung der modernen Kultur, die zu ihr irgendwie in entwicklungsgeschichtliche Beziehung gebracht werden kann, mit dem fernen Ideale vergleicht. Bereits 1849 formuliert er den Satz: „Wir können . . . in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang . . . mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen“¹⁴. Diesen Standpunkt muß kennen, wer die Art würdigen will, in welcher Wagner die Musik unter ihre Schwesterkünste einreihet. Nicht von ungefähr stellt er sie in die Mitte von Tanz- und Dichtkunst. Er vergleicht sie mit dem Meere, das gleichzeitig trennt und verbindet. Natürlich liegt ihm im Hinblick auf das Gesamtkunstwerk die verbindende Funktion am Herzen. Im rhythmisch geordneten Tanz, im melodisch bestimmten Lied erblickt er die elementaren Formen, an denen sich die vereinigende Kraft der Musik bewährt. Tanz und Sprache symbolisieren ihm die polaren Fähigkeiten des Menschen, nämlich, wie er es ausdrückt, die sinnliche Empfindung und das geistige Denken; indem die (Vokal-)Musik beide Pole umfaßt, verbindet sie sie zugleich.

Wagner trifft hiermit haarscharf den musikalisch-chorischen Reigentanz, die Choreia, ohne ihn zu nennen. Um diese Choreia, die vom Schauspieler ein Letztes an rhythmisch-gymnastischer Körperbeherrschung fordert, gruppiert sich das griechische Drama; sie ist sein Mittelpunkt. Wenn wir sie als Synthese von Rhythmus und Melodie erläutern, stoßen wir im musischen Zentrum der griechischen Kultur auf genau die Verbindung, die Wagner im Sinne hat. Der Rhythmus hat zunächst die nach bestimmten Regeln geordnete körperliche Bewegung zum Inhalte, zugleich aber ist er als entscheidende musikalische Funktion die den gymnastischen Vorgang ordnende Kraft. Die Melodie ihrerseits ist zunächst ein primär musikalisches Element, sie kann aber — als Sprachmelodik — bereits im bloß rezitierten Vers (Wort) enthalten sein, und sie ist als musikalische Melodie im engeren Sinn in jedem Falle, da es sich stets nur um Gesangsmusik handelt, wortverbunden, ja wortgezeugt. Hier ergibt sich zwischen sinnlicher Empfindung und geistigem Denken, auf die Wagner solchen Wert legt, eine folgenreiche Verbindung. Die Musik versöhnt nach Wagners Theorie die polaren Gegensätze, sie steht, indem sie dem Tanze das Seine und der Sprache das Ihre gibt, auf der Grenzscheide zwischen Empfindung und Gedanke.

Ohne sich ausdrücklich auf ein Volk, ein Zeitalter oder eine Kunstgattung zu beziehen, gibt Wagner der Choreia und gleichzeitig dem modernen Gesamtkunstwerk eine tiefsinnige Deutung. Gerade hier, wo er einmal darauf verzichtet, seine kunst-

¹⁴ Die Kunst und die Revolution, III 9. — Ähnlich erinnert Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge, 4. Aufl., II 108, daran, „daß die griechische Kultur auf ziemlich allen Gebieten . . . das Fundament der unseren ist . . . es wäre ein schwerer Irrtum, . . . wenn man . . . den Tempel der Geschichte erst mit der Bildung der romanischen und germanischen Nationen beginnen und die frühe Zeit nur als Vorhalle gelten lassen wollte. Das Verständnis unserer gesamten Kultur würde dadurch geradezu entwurzelt.“

theoretische Beweisführung durch Parallelen zur Antike ausdrücklich zu stützen, erscheint die innere Verbindung mit dem griechischen Altertum in besonders hellem Lichte. Er wird nicht müde, auf den Bruchstückcharakter der überlieferten lyrisch-dramatischen Kunst Griechenlands hinzuweisen. Was wir vielfach nur als literarisches Denkmal deuten, kennen und anerkennen, war nach dem Willen seiner Schöpfer mehr: der Verlust der Musik hat diese Kunst auch dort, wo einzelne Werke scheinbar vollständig überliefert wurden, zum Torso gemacht. Wagner verlangt daher von dem modernen Menschen, insonderheit dem modernen Künstler, der den höchsten Leistungen der griechischen Lyrik und Dramatik gerecht werden will, daß er die nur dem Anscheine nach literarischen Denkmäler Griechenlands aus dem Geiste der verlorengegangenen tönenden Musik erklärt, um die Vitalität des hellenischen Poietes voll zu erfassen, der mehr sein mußte als bloßer Vertoner, der aktiv in die Schranken trat, bereit und fähig, als Gestalter und Führer der Choreia zu wirken.

Um den Chor und seine Betätigung innerhalb der Orchestra kreisen Wagners Gedanken immer aufs neue. Er läßt nicht ab, die Orchestra, dem Gleichklang der Bezeichnung folgend, mit dem modernen Orchester, mehr noch, mit *seinem* Orchester in Beziehung zu bringen. Hier liegt der seltene Fall vor, daß Wagner einen von ihm hoch gewerteten Wesenszug des antiken Kunstwerks unmittelbar auf sein Gesamtkunstwerk zu übertragen versucht. Er erblickt in der Orchestra den eigentlichen Zauberherd, den gebärenden Mutterschoß¹⁵ des griechischen Dramas und behauptet geradezu, daß sich der griechische Chor zum modernen Orchester entwickelt habe¹⁶. Ein andermal erläutert er das Verhältnis des antiken Chors zu seinem eigenen Werk ausdrücklich¹⁷. Das Orchester, sagt er, werde zu seinem Drama in ein ähnliches Verhältnis treten wie der griechische Chor zur Handlung. Aber auch hier bleibt der Komponist sich selbst treu. Er sieht zwar das Gleiche und das Verwandte, ja, er läßt ihm eine gewisse Überbewertung angedeihen; aber er hat auch ein feines Gefühl für das Unterscheidende. Er erkennt zwar die dramaturgische Bedeutung der in der Orchestra dargebotenen Chorgesänge an, beurteilt sie jedoch als wesentlich retardierende Kräfte; sie behindern die Entfaltung des Dialogs und sind das eigentlich unproduktive Element der griechischen dramatischen Musik. Ganz anders das moderne Orchester; es bleibt, so will es Wagner, der Handlung im Drama stets zur Seite¹⁸.

III

Die Vielseitigkeit des griechischen Künstlers, wie Wagner sie sieht, gewinnt ihren tieferen Sinn angesichts der Vielgestaltigkeit des tragischen Kunstwerks der Hellenen. Diese steht in inniger Beziehung zur Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerks, ohne sie, das ist wichtig, vorwegzunehmen. Wagner ist es niemals eingefallen, die Antike zu kopieren. Der Florentiner Renaissance, dem geistigen Klima der frühen Oper, steht er kritisch gegenüber. Er erklärt kategorisch, daß wir etwas ganz anderes zu schaffen haben, als nur das Griechentum wiederherzustellen¹⁹: das, was dem Griechen der

¹⁵ Über Schauspieler und Sänger, IX 196.

¹⁶ IX 199. — Vgl. auch Oper und Drama, Dritter Teil, IV 190—191.

¹⁷ Zukunftsmusik, VII 130.

¹⁸ Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, IX 309. — Vgl. auch Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth, IX 338.

¹⁹ Die Kunst und die Revolution, III 9.

Erfolg natürlicher Entwicklung gewesen sei, könne uns nur das Ergebnis geschichtlichen Ringens, das heißt aktivsten Bemühens, nicht bequemen Abklatsches sein²⁰. Auch das Shakespearesche Drama, zu welchem er jenen kühnen Sprung von der attischen Tragödie aus macht, beurteilt Wagner keineswegs als Nachahmung des antiken, sondern er betont den Gegensatz. Das eigentümliche Theater des deutschen Geistes soll sich zwischen den beiden Gegensätzen der antiken Tragödie und des Shakespeareschen Dramas vollkommen selbständig als unnachahmliches Kunstwerk erheben²¹. Wagners Ausspruch, man könne der griechischen Kunst nur Formensinn, nicht idealen Gehalt entnehmen, ist zwar zunächst Polemik gegen Wilamowitz' Wort vom Gehalt in ihrem Busen und der Form in ihrem Geist; sein innerer Wahrheitsgehalt bleibt unberührt.

Deutlicher prägt sich Wagners Standpunkt in seiner Ablehnung der damals verbreiteten Sucht zur musikalischen Bearbeitung antiker Stoffe aus. Insbesondere war es ein Begebnis aus dem Anfange der vierziger Jahre, das ihn veranlaßte, Farbe zu bekennen. Felix Mendelssohn schrieb auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. eine Musik zu Sophokles' Antigone. Das musikalisch zurechtgestutzte antike Drama erwies sich, wie Wagner bemerkt, unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Notlüge²². Später, in seinem auch sonst aufschlußreichen Brief an Nietzsche, wird der Komponist noch drastischer²³. Nicht ohne Ironie verneigt er sich vor der fertigen philologischen Bildung des Tondichters, um alsdann seine Verwunderung darüber auszudrücken, daß ihn gerade diese Bildung nicht an der Vertonung des Sophokles gehindert habe; er, Wagner, habe trotz den Lücken seiner klassischen Bildung zu viel Achtung vor dem Geiste der Antike, um sich auf diese Weise an ihrem Erzeugnisse zu vergreifen. Es sind Mendelssohns Vielgewandtheit und Anpassungsfähigkeit, die den Meister abstoßen. Mendelssohn währte sich der Schreibart eines jeden Landes und einer jeden Zeit anpassen zu können; hierin erblickt Wagner einen unverzeihlichen Verstoß gegen den griechischen Geist. Nach seiner Überzeugung zeigt sich das schlimmste Mißverständnis der Antike in dem Versuche, einen Kompromiß zwischen ihr und der Gegenwart zu schließen²⁴.

Wagner tritt also nicht für blinde Nachahmung des antiken Vorbildes ein, wenn er von der attischen Tragödie als Gesamtkunstwerk spricht. Der Formgedanke der Vereinigung aller Künste hat es ihm angetan; er betreibt die Verwirklichung dieses Gedankens jedoch mit durchaus anderen Mitteln als die Griechen. Er bleibt sich seiner Verpflichtung unserem Leben gegenüber bewußt. Das höchste erdenkliche Kunstwerk, die von Chorgesang, Tanz und Dichtkunst getragene griechische Tragödie, verdankt sein Dasein der für uns unnachahmlichen, typisch antiken Anschauung des heiter-ernsten, schönen, aber starken, das heißt: trotz seiner Schönheit nicht weichlichen Apollon²⁵.

Wagner sagt klipp und klar, worauf das Unnachahmliche des griechischen Kunstwerks, nämlich des Dramas, beruht: auf der Tatsache, daß es Inbegriff alles aus

²⁰ III 34.

²¹ Über Schauspieler und Sänger, IX 193.

²² Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 29.

²³ IX 296.

²⁴ Vgl. auch Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 64.

²⁵ Die Kunst und die Revolution, III 10 f.

dem griechischen Wesen Darstellbaren ist²⁶. Aus dem griechischen Wesen. Diesen entscheidenden Punkt hat Wagner im nämlichen Grade erkannt, wie Mendelssohn ihn verkannt hat. Er zog die einzig mögliche Folgerung daraus: der Grieche schuf sein tragisches Kunstwerk aus dem griechischen Geiste —, der Deutsche wird, das griechische Ideal vor Augen, sein Gesamtkunstwerk gleichfalls aus dem nationalen, also aus dem deutschen Geiste heraus schaffen. Zu diesem Zwecke darf seine Musik sich nicht um den Torso einer sophokleischen Tragödie ranken, sondern der Schöpfer des Gesamtkunstwerkes muß fähig sein, den Mythos seines Volkes, so wie der griechische Tragiker, dichterisch zu entbinden.

Die Vereinigung aller Künste, wie sie Wagner im griechischen Drama verwirklicht sieht, veranlaßt ihn zu der Folgerung, daß das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zum Verderbnis der einzelnen Kunst selbst führen müsse²⁷. Auf diese Erkenntnis stützt er sich bei seiner Beurteilung aller Künste, insonderheit der einzelnen musikalischen Gattungen und ihrer Vertreter. Oper, Sinfonie und Kirchenmusik wertet er entsprechend; auch vor Mozart, Beethoven und Bach macht er nicht halt.

Beethoven, wie Wagner ihn sieht, spielt seinen letzten Trumpf damit aus, daß er die reine Instrumentalmusik durch Hereinnahme des Wortes (in der Neunten Sinfonie) aus ihrem Sonderdasein erlöst und sie dadurch befähigt, Vorstufe des Gesamtkunstwerks zu werden. Im Grunde aber klingt durch diese Konstruktion ebenso wie durch die respektvolle Bewunderung, die Wagner lebenslang dem Beethovenischen Genius gezollt hat, der grundsätzliche Einwand gegen eine Kunst hindurch, die sich nicht, wie das Gesamtkunstwerk, auf eine Überlieferung von Jahrtausenden berufen kann; die zwar auch das Ergebnis einer längeren geschichtlichen Entwicklung ist, auf den Adel einer Ahnenreihe aber verzichten muß, die bis ins griechische Altertum zurückreicht. Letztlich bekundet sich in diesem unverrückt festgehaltenen Standpunkte die äußerste, zugleich schmerzlichste Konsequenz von Wagners innerer Bindung ans klassische Griechentum.

Wagners Verehrung der Wiener Klassiker ist echt, ungleich wärmer und unmittelbarer als sein Verhältnis zu Bach, dem etwas Kühles, Distanziertes anhaftet. Es kostet ihn einen beträchtlichen Aufwand an Dialektik, diese Verehrung auf einen Nenner zu bringen mit jenen Einwänden gegen die Wiener klassische Musik, die sich aus seiner Theorie des Gesamtkunstwerks ergeben. Namentlich was sein Verhältnis zu Beethoven anbelangt, dem er zum hundertsten Geburtstag seinen schönen und tief sinnigen Aufsatz widmete²⁸, mußte Wagner sicherlich manchen inneren Kampf durchstehen, ehe er auch gegenüber diesem Meister offen seine Überzeugung bekannte und sich zu wiederholten Formulierungen der Unzulänglichkeit auch der Beethovenischen Kunst durchrang.

In einem Brief an Liszt lüftet Wagner den Schleier²⁹: „Für die Neunte Sinfonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Teil, er ist bloß kunstgeschichtlich wichtig...“ Der mit Wagners Gedankengängen näher Bekannte traut zunächst seinen Ohren nicht. Bloß kunstgeschichtlich wichtig!

²⁶ III 28.

²⁷ Ein Brief an Hector Berlioz, VII 85.

²⁸ Beethoven, IX 61 ff.

²⁹ Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2. Aufl., Leipzig 1900, II 78 f.

Diese kunstgeschichtliche Wichtigkeit ist es bekanntlich, die der Komponist an unzähligen Stellen seiner Schriften, wo er das Beethovensche Schaffen unter der Perspektive des Gesamtkunstwerkes betrachtet, als entscheidendes Moment in den Vordergrund rückt —, im vertrauten Briefwechsel mit Liszt entgleitet ihm das Bekenntnis, daß die eigentlichen künstlerischen Werte der letzten Sinfonie Beethovens in ihren rein instrumentalen Teilen beschlossen sind und das Finale künstlerisch abfällt: es ist bloß kunstgeschichtlich wichtig! Hier, im Privatbriefe, spricht Wagner tendenzlos, sehr im Gegensatze zu seinen öffentlichen Bekundungen mit ihrem kämpferischen Gehalt, und infolgedessen erkennt er die musikalische Stärke Beethovens dort, wo sie wirklich liegt, und nicht dort, wo er sie als Verfechter des Gesamtkunstwerks um jeden Preis gelegen wissen möchte.

In seiner Bewertung des antiken Gesamtkunstwerks ist Wagner griechischer als die Griechen; gerade dadurch bekommt seine Einschätzung der Beethovenschen Kunst jenen etwas gequälten Zug. Auch gegenüber den Leistungen der griechischen Einzelkünste bleibt er konsequent. Während er als Praktiker besonnen genug ist, sich stets zu fragen, wie sich das griechische Vorbild unserem Leben gegenüber verhält, stellt er als Kunsttheoretiker keineswegs die umgekehrte Frage, wie die Idee des Gesamtkunstwerks in allen ihren Auswirkungen zum wirklichen griechischen Leben paßt. Mit anderen Worten: er zieht aus dem in mehrtausendjähriger Tradition verankerten Gesamtkunstwerke zwar diejenigen Folgerungen, die er als moderner deutscher Mensch ziehen zu müssen glaubt, aber er übersieht den Fehlschluß, der darin liegt, daß er die Folgerungen auch auf das von ihm so genannte antike Gesamtkunstwerk überträgt.

Die Beethovensche Kunst als eine wenn auch erhabene Einseitigkeit zu kennzeichnen, die einer tiefreichenden Ergänzung fähig, ja bedürftig sei, war das Recht des großen nationalen Drama erstrebenden deutschen Künstlers; die antike Architektur und Plastik jedoch als entsprechende Einseitigkeiten, ja Halbheiten zu charakterisieren, vermochte nur ein Künstler, der so deutsch war, daß er keinen Augenblick zögerte, dem Griechen vorzuenthalten, was des Griechen war. Mit gutem Recht geht Wagner vom musikalisch durchtränkten Worte der attischen Tragödie aus und weigert sich, diesem Worte selbständige ästhetische Bedeutung zuzubilligen. In naiver Überspitzung dieser Theorie leugnet er, daß in Griechenland Dichtung ohne versöhnende Melodie überhaupt daseinsberechtigt gewesen sei³⁰. Wie die Architektur zum farbigen Schmuck, so verhalte sich die Dichtung zur Musik³¹. Am krassesten beurteilt Wagner die Wirkung der aus dem Gesamtkunstwerke losgelösten Plastik. Ihr vornehmster Gegenstand, der schöne Mensch, wirkt im „egoistischen Einzelsein“ auf ihn unschön, bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechentums!³²

Die Erlösung der Plastik aus ihrer Vereinzelung vollzieht sich natürlich im Rahmen des Gesamtkunstwerks. Wagner denkt sich diesen Vorgang nun nicht etwa so, daß Marmor und Erz als solche ihren Platz im Drama erhalten. Die marmornen Schöpfungen des Phidias müssen sich vielmehr erst in Fleisch und Blut verwandeln, auf

³⁰ Ironisch bezweifelt Wagner zum Beispiel, daß die Lyrik des Orpheus in Form gedruckter Gedichte die wilden Tiere besänftigt hätte. Das Kunstwerk der Zukunft, III 103.

³¹ Oper und Drama, Dritter Teil, IV 105.

³² Das Kunstwerk der Zukunft, III 137.

daß sowohl der Bildhauer wie der Dichter, sowohl die Plastik wie die Dichtung erlöst werden. In der neueren Zeit aber findet Wagner diesen Vorgang symbolisiert in Shakespeare, der die Körper belebte, und in Beethoven, der die Sprache durch seine Musik beseelte: „erst wo diese beiden Prometheus' . . . sich die Hand reichen“, dort ist Raum für das moderne Gesamtkunstwerk³³. Dieses wendet sich nicht an Verstand, Phantasie und Einbildungskraft wie die deutungsbedürftige reine Instrumentalmusik und das „Literaturgedicht“, sondern unmittelbar an die Sinne. Es braucht daher auch nicht die von Lessing gezogenen Grenzen zu respektieren, weil sich diese nur auf die abstrakte Dichtung, auf den dürftigen Todesschatten des wirklichen Kunstwerks beziehen³⁴.

IV

Indem Wagner die Bedeutung des mythischen und religiösen Grundcharakters der attischen Tragödie würdigt, berührt er ein ihm von Jugend auf vertrautes Thema. Bereits den achtjährigen Knaben bewegten die Berichte über den zeitgenössischen Freiheitskampf der Griechen. Diesen Vorgängen der Gegenwart widmete er begeisterte und schmerzliche Teilnahme; sie weckten seine Liebe für Griechenland, die ihn später bewog, sich mit Mythologie und Geschichte des alten Hellas näher zu beschäftigen³⁵. Der Gymnasiast warf sich eifrig aufs Griechische, weil er die Helden der Sage in der Ursprache verstehen wollte³⁶.

Auch bei Wagners Würdigung des mythischen Grundcharakters der attischen Tragödie zeigt sich wieder, wie wenig ihn die Einfühlung in das Wesen des griechischen Kunstwerks zu einer bloß mechanischen Nachahmung verleiten kann. Er ist sich von vornherein im klaren, daß das wirkliche dramatische Kunstwerk nur auf dem Boden der griechischen Weltanschauung erblühen konnte³⁷. Diese Weltanschauung den Menschen seiner Zeit aufzuzwingen, ist ihm natürlich niemals in den Sinn gekommen, und jenes einmalige Kunstwerk wiederzuerwecken, hat er niemals den Versuch gemacht. Wenn er jedoch den Mythos als den Stoff des griechischen Dramas bezeichnet³⁸ und hinzufügt, aus seinem Wesen könnten wir allein das höchste griechische Kunstwerk und seine uns berückende Form begreifen, berührt er allerdings den Kernpunkt der inneren Verwandtschaft seines und des griechischen Gesamtkunstwerks, denn dieses wie jenes nährt sich vom Wesen des Mythos, dieses vom griechischen, jenes vom deutschen. Dieses Wesenhafte hat Wagner in seinen Betrachtungen über die Ödipussage zu ergründen versucht³⁹.

Ödipus erschlägt seinen Vater, den er nicht kennt, aus Notwehr, und er heiratet seine ihm ebenso unbekannt, durch seinen Vatemord verwitwete Mutter. Diese Handlungsweise erfüllt uns mit Abscheu und Grauen, weil sie, so formuliert es Wagner, unsere gewohnten Beziehungen zu unseren Eltern unversöhnlich verletzt. Wagner verneint jedoch entschieden die Frage, ob sich Ödipus, als er seine Mutter

³³ III 110. — Vgl. auch Deutsche Kunst und Deutsche Politik, VIII 64. — Wagners Leugnung der Ganzheit der Beethovenschen Kunst ist prägnant im Kunstwerk der Zukunft, III 95, formuliert: „Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.“

³⁴ Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 1 f.

³⁵ Mein Leben, München 1911, S. 12.

³⁶ Mein Leben, S. 22.

³⁷ Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 31.

³⁸ Vgl. auch IV 33: „Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos.“

³⁹ Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 55–64.

heiratete, gegen die menschliche Natur verging. Er begründet diese Verneinung biologisch: die Natur, weit entfernt, daß sie die Ehe zwischen Ödipus und Iokaste hätte unfruchtbar bleiben lassen, ließ zwei kräftige Söhne und zwei edle Töchter aus ihr hervorgehen. Hier tritt die Natur in deutlichen Gegensatz zur Gesellschaft. Kreon befiehlt, daß der Leichnam des Polyneikes, des einen Ödipussohnes, unbegraben den Hunden⁴⁰ und Vögeln preisgegeben werde. Antigone trotz diesem Gebote, sie bestattet den Bruder, obwohl sie weiß, daß ihr grausamste Todesstrafe droht. Kreon läßt sie lebendig begraben. Hier tritt der durch den König verkörperte Staat in deutlichen Gegensatz zur Gesellschaft. Nach Wagner sehen wir ihn, der einst aus der Gesellschaft hervorwuchs, sich an ihrer Anschauung genährt hat und mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet ist, sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst wenden.

Die Entwicklung des Streites der Brüder Eteokles und Polyneikes gibt dem Komponisten Anlaß zur Überlegung, wie nachsichtig die Thebaner gegen wirkliche Frevel seien, solange diese die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht störten. Das hatten sie bereits gegenüber den Taten des Laios und des Kreon bewiesen: Ruhe und Ordnung, belehrt uns Wagner, gingen ihnen über alles, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur. Die schönste Rechtfertigung dieser Natur durch den Mythos der Griechen erblickt Wagner darin, daß das Individuum, welches gegenüber der verderbten Gesellschaft naturnotwendig handelt und sie moralisch verneint, ihr die Sittlichkeit, das wahrhaft Menschliche, wieder zuführt. Die Idealgestalt aber dieses Individuums erkennt der konsequent seinen Gedankengang verfolgende Kunsttheoretiker in Antigone. Sie weiß nichts von Politik; sie kümmert sich nicht um die Beweggründe des Bruders und um ihre Triftigkeit; sie fragt auch nicht nach der Natur ihrer Beziehungen zu Polyneikes oder nach der Fragwürdigkeit verwandtschaftlicher Bande überhaupt (wozu sie sich als fluchbeladene Enkelin des Laios sehr wohl hätte bewogen fühlen können)· sie liebt ganz einfach den Mann, dessen Leichnam der Schändung preisgegeben werden soll, und erweist ihm daher, der Folgen nicht achtend, die letzte Ehrung. Sie weiß und hat es erlebt, daß die bürgerliche Sittlichkeit ihr Maß einzig in der Gewohnheit und im Ruhe- und Ordnungsbedürfnis der Beteiligten findet; sie läßt sich ihrerseits mit diesem Maße nicht messen. Mit einer feierlichen Apostrophierung der Heiligen Antigone beendet Wagner seine Betrachtung der Ödipussage.

Die Nutzenanwendung auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk und seine Verankerung im Mythos ist klar. Wenn der deutsche Musikdramatiker die Läuterung der Antigoneliebe zu reiner Menschlichkeit als ausschlaggebendes Moment schildert, vergißt er darüber nicht, daß die Voraussetzungen dieser Menschlichkeit dem national-griechischen Volkstum entstammen. Das unkünstlerische Verhalten eines Mendelssohn beruht ja gerade auf der bloß äußerlich-artistischen Herübernahme des durch Sophokles gestalteten antiken Stoffes in eine ihm völkisch ungemäße Sphäre: das unkünstlerische Verhalten wird gleichzeitig undeutsch. Das aus dem Griechentum abgezogene rein menschliche Ideal Wagners hat weder zwischenstaatlichen noch winternationalen oder übervölkischen Charakter. Er selbst hat es im Gesamtkunstwerke verwirklicht. Die Voraussetzungen entstammen dem deutschen Volkstum, dem ger-

⁴⁰ IV 58 findet sich der Druckfehler *W i n d e n* statt *H u n d e n* ; s. Sophokles' Antigone Vers 206.

manischen Sagenkreise. Sie fehlen in den Frühwerken, der Hochzeit, den Feen, dem Liebesverbot und auch im Rienzi, sind aber bereits im Holländer gegeben, wo der Meister den Bruch mit der historischen Oper und ihren Willkürlichkeiten vollzieht, um sich der deutschen Sage zu verschreiben.

Die menschliche Natur, verkörpert in der idealen Gestalt Antigones, tritt dem Staate, der Gesellschaft, der Gewohnheit, der Konvention schroff gegenüber. Die gesteigerte, überwirkliche Sprache der Wagnerschen Musik vermag sich nur der schlackenlosen Wahrhaftigkeit solcher Natur vollkommen zu vermählen; innerhalb der Zufälligkeiten der großen historischen Oper würde sie als bloßer Aufputz, als Fremdkörper, wirken.

Wagners Gesamtkunstwerk ist reich an idealen Gestalten vom mythischen Gewicht Antigones: Senta, Elisabeth, Isolde, Sieglinde, Lohengrin⁴¹, Siegfried, Parsifal. In irgendeinem wesentlichen Punkte verteidigen diese menschlichen Naturen, diese naturhaften Menschen stets eine höhere Wahrheit gegen eine zufällige Konvention, ein unwillkürliches Bewußtsein gegen eine willkürliche Gewohnheit. Der Bund Siegmunds und Sieglindes vermag nur bei denjenigen Anstoß zu erwecken, die der Walküre mit den gleichen Voraussetzungen gegenübertreten wie dem Rienzi oder gar den Hugenotten, ja bei ihnen wirkt er notwendigerweise anstößig. Seinen natürlichen menschlichen Gehalt und seine sittliche Berechtigung leitet er aus dem Mythos ab; die Natur ist es, die hier, ähnlich wie in der Ödipussage, schützend vor den Liebesbund tritt und ihn durch Siegfried, die Frucht dieses Bundes, rechtfertigt. Der Antigonegedanke des griechischen Mythos ersteht neu im Siegfried der von Wagners Musik durchbluteten deutschen Sage.

Sein brennendes Interesse für die griechische Mythologie mußte den Komponisten auch mit religiösen Fragen in Berührung bringen. Es handelt sich dabei freilich, genau wie bei seinen sonstigen Beziehungen zur Antike, nicht um die Suche nach einem Vorbild. Das Wagnersche Musikdrama hat kein Verhältnis zur Religion, das sich mit dem religiösen Grundzuge der griechischen Tragödie vergleichen ließe. Hermann Abert betont mit Recht⁴², daß diese sich durch ihren religiösen Zug von allen jüngeren dramatischen Gattungen unterscheidet und viel eher mit Bachs Passion als mit Wagners Musikdrama verglichen werden könne. Wagner selbst hat sich übrigens über das Problem so klar ausgesprochen, daß es jedem Mißverständnis entrückt sein sollte: Erst wenn das moderne Theater dem innersten Motive der heutigen Kultur ebenso entspreche wie das griechische Theater der griechischen Religion, werde die Kunst an dem Quell angelangt sein, woraus sie sich bei den Griechen speiste⁴³. Kein Wort also von der Notwendigkeit eines näheren Verhältnisses des modernen Theaters zur Religion; um so schärfer wird die entsprechende Beziehung des griechischen Theaters beleuchtet.

Das von Wagner herangezogene innerste Motiv der heutigen Kultur ist mehrdeutig. Zunächst kommt der Komponist sogar auf religiöse Momente zu sprechen, nicht jedoch ohne zuvor die Neugeburt des Dramas (des Dramas im Gegensatze zur Oper)

⁴¹ Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 289: „Lohengrin ist kein . . . nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uraltes menschliches Gedicht.“ Wir treffen „im griechischen Mythos . . . auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht Zeus und Semele?“

⁴² In Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 50.

⁴³ Deutsche Kunst und deutsche Politik, VIII 64 f.

aus dem Volksgeiste betont zu haben. Er kennzeichnet die kluge Politik der katholischen Kirche, die die Passionsfeier mit Hilfe der Gaukler volkstümlich machte. Im Anschluß an Shakespeare sieht er Schiller und Goethe den attischen Tragikern über die Jahrtausende hinweg die Hand reichen, und er erklärt feierlich, daß wir auf diesem Gebiete am Quell aller Erneuerung und Befruchtung der volksbildenden Kunst wiederangelangt seien⁴⁴. Dieses volksbildende Element des aus dem Volksgeiste geborenen Dramas ist es auch, das er im Zeichen Bayreuths seinem Gesamtkunstwerk einzupflanzen trachtet, und zwar im Gegensatze sowohl zur Hoftheaterkunst seiner Zeit wie zur aristokratischen Oper der Vergangenheit.

Wagner verschließt sich nicht gewissen realpolitischen Konsequenzen des Zusammenhangs von Kunst und Volk. Bereits im Kunstwerk der Zukunft hält er sich nachdrücklich an die Tatsache, daß die Blüte der attischen Kunst so lange währte, wie sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und er fügt hinzu, daß dieser Geist ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, gewesen sei. Als die Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, habe auch das Volkskunstwerk aufgehört⁴⁵.

In der religiösen Bindung der attischen Tragödie erblickt Wagner nicht so sehr ein Glaubensproblem als vielmehr die ihn ungleich mehr interessierende Frage des Verhältnisses von Theater und Publikum. Mit anderen Worten: nicht der religiöse, sondern der soziale Charakter der (religiösen) Bindung ist es, auf welchen er sein Augenmerk richtet. Das religiöse Motiv wird Mittel zum Zweck; den Zweck übernimmt er aus der Antike, die Mittel zu seiner Durchführung paßt er den gewandelten Zeitverhältnissen an. Bei Bach ist es gerade umgekehrt. Für seine Musik ist das religiöse Motiv mitentscheidend, und jene Parallele zur Antike gründet sich einzig auf dieses Motiv. Hier „bewegt“ es die Passion, dort die Tragödie.

Beim griechischen Publikum findet Wagner Andacht und innere Sammlung, bewundernd entdeckt er seine Bereitschaft zum Aufnehmen des Höchsten, was der menschliche Geist faßt. Den tiefsten Grund hierfür erkennt er in dem Umstand, daß das Theater in Athen seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit der künstlerischen zugleich eine religiöse Feier begangen worden sei⁴⁶. Im schroffen Gegensatz hierzu findet Wagner beim Publikum seiner Zeit Sucht nach Unterhaltung, Zerstreung und Genuß, und den Grund hierfür erblickt er in der Tatsache, daß das moderne Theater ein wirtschaftliches Unternehmen, ein auf Geldgewinn angewiesenes Institut sei⁴⁷. Aus dieser Antithese zieht er seine Folgerung. Das Theater des alten Athen wird ihm Modell für das Verhältnis zur Öffentlichkeit. Auch er will an geweihter Stelle, einem Priester gleich, vor der versammelten Stadt- und Landbevölkerung erscheinen, die von dem erhabenen Kunstwerke das Höchste erwartet. Von diesem Bekenntnisse führt eine gerade Linie zum Parsifal und zum Bayreuther Festspielgedanken überhaupt.

Für Wagner ist die griechische Tragödie ein religiöser Akt, die Religion der Griechen aber ist ihm eine schöne, menschliche Religion. Gleichzeitig übt er am Walten dieses religiösen Momentes Kritik; er führt es auf eine Befangenheit des andächtigen

⁴⁴ VIII 65.

⁴⁵ III 105.

⁴⁶ Zukunftsmusik, VII 99.

⁴⁷ VII 98.

Zuschauers zurück, wenn er sagt, der Mensch habe sich in Hellas wie durch einen mythischen Schleier gesehen.

Ermöglicht wurde die religiöse Durchtränkung der antiken Tragödie bei gleichzeitiger lebendiger Darstellung des Menschen und des Menschlichen nach Wagners Meinung dadurch, daß im griechischen (religiösen) Mythos das Band noch bestand, durch welches der Mensch der Natur verhaftet war. Als der naturhafte Kern bedroht wurde, entartete auch das religiöse Drama. Der von der Religion sich lösende Mensch verzichtete schließlich auch auf Kothurn und Maske, verlor dadurch zwar den Zusammenhang mit der religiös gebundenen Allgemeinheit, wurde aber als isolierter, aufgeklärter Mensch Gegenstand der plastischen Kunst: „ihr war der Mensch Stoff, dem Kunstwerk der Zukunft werden die Menschen Stoff sein.“

Wagners Gesamtkunstwerk befreit den Menschen wieder aus seiner Isolierung. Es kehrt zum Prinzip des Mythos zurück, entkleidet diesen jedoch, da es sich nicht um den griechischen, sondern um den germanischen Mythos handelt, seines religiösen Charakters im engeren Sinne. Es hieße den Komponisten mißverstehen, wollte man annehmen, daß er als Deutscher jener allmählichen Verflüchtigung des religiösen Kerns des antiken Kunstwerks nachgetrauert hätte. Wenn er erklärt, daß der griechischen Kunst nur Formensinn, nicht idealer Gehalt entnommen werden könne, zielt er nicht zuletzt darauf, daß die Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion in der neueren Zeit unwiederherstellbar sei⁴⁸. Einmal freilich kommt Wagner auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der modernen Musik zu einer reinsten Religion zu sprechen; da hat er aber nicht die Musik des Gesamtkunstwerks im Sinne, sondern — die Sinfonie Beethovens . . .⁴⁹

V

Die antike Kunst, wie Wagner sie sah, hat ihn als schöpferischen Menschen tief beeinflußt. Die Spuren dieser Beeinflussung im Notenbilde zu suchen, ist, wie gesagt, zu widerraten. Einen Grund hierfür haben wir im komplexen Charakter des Wagnerschen Schaffens zu erblicken. Aber auch noch aus einem zweiten Grunde ist dies unratsam. Man machte nämlich den Fehler, einem Wagner gewissermaßen Mendelssohnsche Tendenzen zu unterschieben, wenn man unmittelbar musikalische Folgerungen aus seiner eingehenden Beschäftigung mit dem griechischen Altertum zu ziehen versuchte.

Der Niederschlag von Wagners geistigem Umgange mit der Antike findet sich an zahllosen Stellen seiner Schriften. Der zweite Teil seiner Abhandlung *Oper und Drama* kreist geradezu um die Antike, um den Ödipusmythos, um Sophokles, um die Gestalt der Antigone. Aber es gibt überhaupt keine wichtigere Schrift Richard Wagners, und behandle sie einen noch so entlegenen Gegenstand, etwa die Kunst und die Revolution, Deutsche Kunst und deutsche Politik, Beethoven, worin der Verfasser nicht wesentliche Argumente aus seinem Wissen um die griechische Kultur entlehnte. Seine Beweisführung entspricht durchaus dem allgemeinen Charakter seiner ästhetisierenden und philosophierenden Aufsätze: sie ist niemals spezifisch musikalisch. Es ist angesichts des beträchtlichen Umfangs von Wagners literarischer

⁴⁸ Religion und Kunst, X 220.

⁴⁹ X 223.

Betätigung bemerkenswert, daß er in seinen Abhandlungen alle denkbaren Fragen der Geschichte, Ästhetik und Philosophie, sogar der Politik, behandelt, musikalische Probleme im engeren Sinne aber nur selten erörtert und auf die eigentliche musikalisch-technische Seite seiner Kunst kaum jemals eingeht. Bei seinen Erläuterungen der Dritten Sinfonie und der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, ebenso der Holländer-, Tannhäuser- und Lohengrin-Ouvertüre⁵⁰, könnte man, wenn man um Wagners Verfasserschaft nicht wüßte, zweifeln, ob sie aus der Feder eines Musikers stammen. Die Bemerkungen über Glucks Ouvertüre zur Aulischen Iphigenie⁵¹ sind etwas spezieller gehalten, vermeiden jedoch ebenfalls jedes nähere sachliche Eingehen auf die musikalische Substanz, und während die Ausführungen zum Vortrage der Neunten Sinfonie⁵² wenigstens zahlreiche wertvolle Winke zur Aufführungspraxis geben, könnte das mit Faust-Zitaten gespickte Programm zur selben Sinfonie⁵³ ebensogut der Feder eines Literaten entstammen.

Unter diesen Umständen kann nichts verfehlt sein, als hinter der eingehenden Auseinandersetzung Wagners mit der griechischen Antike das Verlangen zu vermuten, direkte Anregungen für ein Musikdrama zu gewinnen, dessen musikalischer Gehalt nicht unterschätzt werden darf, denn auch hier gilt der Satz, der ganz allgemein auf das Verhältnis des Theoretikers Wagner zum Praktiker zutrifft: daß sich die Idee in der Theorie stärker auswirkt als in der Praxis. Das Gesamtkunstwerk steht zwar im Mittelpunkt sämtlicher Kunstschriften des Meisters, hat aber bei all seiner Großartigkeit als gedankliche Konstruktion den Komponisten niemals verleitet, des Lebens goldenen Baum verdorren zu lassen. Wie allen außermusikalischen Mächten, hat Wagner auch den Kräften der altgriechischen Kunst den Zugang zu seiner eigenen Kunst nur so weit gestattet, als diese nach Maßgabe seines künstlerischen Instinktes dafür praktisch geeignet war.

Als Schöpfer des Rings erinnert sich Wagner gern, daß, wie er es ausdrückt, die fränkische Stammsage den Lichtgott das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegen läßt; er erblickt hierin die ursprüngliche Bedeutung von Siegfrieds Drachenkampf, und er vergleicht diesen mit dem Kampfe, den Apollon gegen den Drachen Python bestand⁵⁴. Ein andermal knüpft er an die Trojanische Sage an und betont, daß eine solche der uralten Götterstadt nachgebildete heilige Stadt und ihre spätere Zerstörung den meisten alten Völkern bekannt sei; hierin sieht er den ersten Streit um den Hort der Nibelungen⁵⁵. Derartige Einzelparallelen gehören bei Wagner allerdings zu den Ausnahmen. Bezeichnend dabei ist der ganz allgemeine Charakter der Beziehung. Nicht zufällig ist in beiden Fällen ein mythischer Vorgang Grundlage des Vergleichs. Auch den Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die alle drei noch in höherem Grade Oper als Gesamtkunstwerk sind, setzt Wagner zum griechischen Mythos in Beziehung. Die mythische Grundlage gerade auch dieser Werke hat für den Komponisten entscheidende Bedeutung. Beim Holländer sind ihm volkstümlicher und rein menschlicher Charakter gleich wichtig. Er spricht vom mythischen Gedichte des

⁵⁰ V 169 ff.

⁵¹ V 111 ff.

⁵² IX 231 ff.

⁵³ II 56 ff.

⁵⁴ Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage, II 131.

⁵⁵ II 139.

Volkes, worin sich ein uralter Zug des menschlichen Wesens ausspreche⁵⁶. Dieser Zug sei die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens, klassisch vorgebildet in der Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Haus, Herd und Weib⁵⁷. Seinen Lohengrin schreibt Wagner in einer Zeit, da er gerade versponnen ist in die geistige Atmosphäre der Antike: Aischylos' Agamemnon erschütterte ihn tief, und seine Gedanken über die Bedeutung des Theaters formten sich, wie er bekennt, in der Lohengrin-Zeit unter diesen Eindrücken⁵⁸. Im übrigen teilte er den Tag zwischen der Arbeit am Lohengrin und der ihn belustigenden Lektüre des Aristophanes. Den Lohengrin-Mythos findet er in der Sage von Zeus und Semele vorgebildet⁵⁹. Den Tannhäuser bringt er wiederum mit den Schicksalen des Odysseus in Verbindung. In dessen Loswinden aus den Armen der Kalypso, in seiner Flucht vor Kirke und in seiner Sehnsucht nach dem Weibe in der Heimat erblickt er ein Verlangen, das er im Tannhäuser gesteigert und inhaltlich bereichert wiederfindet.

Hinter all diesen Parallelen steht mehr als ein geistreich konstruierendes Spiel. Sie beweisen die in allen Lebenslagen und Schaffensabschnitten gleich innige Vertiefung Wagners in den Geist des griechischen Altertums. Ihre Intensität ist unabhängig von dem ihn jeweilig beschäftigenden Gegenstande. Sie beweisen ferner die vollkommene Souveränität in der Verarbeitung der gewonnenen Eindrücke. Wagner geht in bestimmter Hinsicht durchaus unkritisch an die griechische Kunst heran; seine aus der Anschauung gewonnenen Folgerungen sind oftmals erstaunlich zutreffend, zuweilen merkwürdig einseitig und schief, in allen Fällen naiv und egozentrisch. Aber auch für den Kunsttheoretiker Wagner gilt, was er selbst für die Franken und ihre Mythenbildung in Anspruch nimmt: nicht auf den absoluten Wahrheitsgehalt seiner Theorien kommt es an, vielmehr auf ihr Ethos, ihre innere Überzeugungsgewalt, mit anderen Worten auf das, was Wagner von sich und seiner Kunst g l a u b t ⁶⁰.

Aus der Stärke dieses Glaubens schöpfte Richard Wagner die Kraft zur Durchsetzung seiner großen künstlerischen Ziele gegen eine Welt von Widerständen. Die Souveränität in der Verarbeitung seiner beim Studium der Antike gewonnenen Eindrücke offenbart sich nicht zuletzt in der stofflichen, dichterischen, musikalischen und allgemein künstlerischen Selbständigkeit seines Lebenswerkes. An diesem Werke bewährt sich der Geist der Griechen dort am leuchtendsten, wo jede gegenständliche Beweismöglichkeit seines Vorhandenseins fehlt.

⁵⁶ Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 265.

⁵⁷ Vgl. auch IV 268.

⁵⁸ Mein Leben, S. 407.

⁵⁹ Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 289.

⁶⁰ Die Wibelungen, II 137.

Die Wandlung der Konzertform bei Bach

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

Abkürzungen: BJB = Bach-Jahrbuch; BWV = W. Schmieder: Bach-Werkverzeichnis, 1950; E. P. = Eulenburgs kleine Partiturausgabe.

Das italienische Concerto, wie es Vivaldi am Anfang des 18. Jahrhunderts verbindlich prägte, ist eine Form, die alle Musiker der damaligen Zeit besonders anzog. Sie empfanden die klare Gliederung und die tonale Anlage als vorbildlich und eiferten dem venezianischen Meister nach; so auch Johann Sebastian Bach, der sich in Weimar viel mit den Konzerten Vivaldis befaßte. Seine Klavier- und Orgelarrangements beweisen, daß ihm insbesondere das op. 3, „*l'Estro armonico*“, die erste Sammlung von Instrumentalkonzerten, die Vivaldi drucken ließ und die sowohl Solokonzerte als auch Concerti grossi enthält, vorgelegen haben muß. Dies ist auch vom 2. Buch des op. 7 wahrscheinlich, während Bach vom op. 4 offenbar nur Kopien besaß, da manche Sätze der Bachschen Bearbeitung in der Druckvorlage nicht vorhanden sind, Austausch von Sätzen in zeitgenössischen Abschriften aber nachweisbar ist.

Das op. 3 Vivaldis ist größtenteils in Neudrucken bequem zugänglich. Diese Sammlung zeichnet sich in formaler Hinsicht durch eine gewisse Buntheit aus, wie wir sie in keinem der später gedruckten Opera finden. Die Concerti grossi gehören teilweise noch dem Typ Corellis an (Nr. 2 und 11)¹, teilweise zeigen sie eine veränderte Solo-besetzung und formale Annäherung an das Solokonzert. Wichtig ist vor allem die Solo-Tutti-Beziehung. Die drei von A. Schering aufgeführten Möglichkeiten² sind sämtlich bereits im op. 3 nachweisbar: Einfache Figuration finden wir in Nr. 3³, thematische Anlehnung an das Tutti in Nr. 6⁴, ein eigenes Solothema in Nr. 8⁵. Die beiden letzteren gehören zu den berühmtesten Werken Vivaldis. Aber auch die Tutti sind nicht gleichartig gebaut; es scheint vielmehr, daß Vivaldi eine immer größere Anzahl von Motivgruppen unterzubringen versuchte. Im op. 3 liegen die Verhältnisse noch einfach. Der Rückgriff auf das Tutti führt, um der Gefahr der Eintönigkeit zu entgehen, nicht immer zu einer Repetition des Kopffthemas, sondern auch der folgenden Teile. Ist das erste Tutti sehr einfach und weniggliedrig gebaut wie in Nr. 6 und 12⁶, so bringen einige der folgenden Tuttiabschnitte Variationen, die nur noch im Rhythmus (Nr. 6, T. 21) — dies könnte u. U. auch als 2. Thema ge-

¹ Op. 3, 2, E. P. 1932, ed. S. Baud-Bovy; op. 3, 11, E. P. 1926, ed. A. Einstein. W. Krüger („Das Concerto grosso in Deutschland“ 1932) hält irrig op. 3, 2 als für den frühen Vivaldi charakteristisch und bespricht es S. 33 f.

² „Geschichte des Instrumentalkonzerts“ 2. A. 1927, S. 87: „Entweder beschränkt es sich auf das übliche brillante, aber ‚nichtssagende‘ Figurenspiel in Dreiklängen vom Cembalo allein begleitet (Beispiel: op. 3,3), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op. 4,10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegenthema auf (Beispiel: op. 21,1).“ Diese Typen der Sologestaltung treten aber selten in reiner Form, sondern vielmehr gemischt auf. In diesem Fall ist dann das „Solothema“ weniger als „Thema“, denn als besonders ausgeprägte Figur zu betrachten, die nicht verarbeitet, allenfalls sofort wiederholt wird. Auch liegt sie nicht sämtlichen, sondern höchstens zwei Soloabschnitten zu Grunde, meist dem ersten und letzten. In dem von Schering angegebenen Beispiel, op. 12,1, mir gegenwärtig nur in der Neuauflage von G. Lenzewski (Schott, 1939) greifbar, treten in den späteren Soli noch weitere Themen auf, die aber bald in nichtssagendes Figurenwerk einmünden.

³ Ed. K. Herrmann und F. Kächler bei Hug, 1935, später auch Partitur und Stimmen.

⁴ E. P. 1927, ed. A. Einstein.

⁵ E. P. 1. A. 1932, ed. A. Einstein; 2. A. 1939, ed. H. Husmann (nicht verbessert, sondern nur geringfügig verändert).

⁶ Op. 3,12, E. P. 1939, ed. H. Husmann.

deutet werden — oder in der Substanz (Nr. 12, T. 37) auf das Eingangstutti (resp. den Tuttianfang) verweisen. Auch wird durch gelegentlichen, sehr raschen Solo-Tutti-Wechsel der Formaufbau aufgelockert.

Diese Vielfalt in der Gestaltung, die sich noch durch manchen wesentlichen Einzelnzug belegen ließe, zeigt, daß es sich hier um eine äußerst lebendige Form handelt, die viele Freiheiten zuläßt, ohne im Prinzip aufgehoben zu werden.

Hier soll das bekannte Concerto grosso a-moll op. 3, 8 näher ins Auge gefaßt werden, das in A. Einsteins Ausgabe, sowie in Bachs Orgeltransskription (Peters VIII, 10) bequem zugänglich ist. Die Betrachtung des Satzes weist den naheliegenden Gedanken exemplarisch ab, daß es sich bei der vorliegenden Form um einen Abkömmling des von der Triosonatentechnik abhängigen Concerto-grosso-Typs Corellis handelt, dem noch die beiden oben erwähnten Werke, Nr. 2 und 11 dieser Sammlung, zugehören. Nur der zweite Satz ist ihm verpflichtet und auch — wenn man will — der Anfang des Finale. In den Ecksätzen zeigt sich aber in der Sologestaltung bereits eine deutliche Tendenz zum Solokonzert, in dem Hauptstimme (Melodieträger) und Begleitung unverkennbar getrennt sind und die konzertante Gleichberechtigung beider Stimmen nur dadurch erreicht werden kann, daß die Begleitstimme virtuos ausgestaltet wird. Dies bedeutet aber die endgültige Überwindung des Triosonatenprinzips im Concerto grosso, das noch die erst später entstandenen Doppelkonzerte Bachs entscheidend bestimmt.

Im ersten Satz sind die drei Möglichkeiten der Sologestaltung, wie sie Schering erkannt hat, nebeneinander angewandt. Mit dem gängigen Formschema, 5 Tutti, 4 Soli, ist hier freilich ebensowenig auszurichten wie im Finale, da über die Form souverän verfügt wird: 9 Tutti umgeben 8 verschieden angelegte Soli. Das Eingangstutti ist mehrgliedrig: es enthält 4 charakteristisch verschiedene Motive, die im Verlauf des Satzes immer wieder auch von den Solisten aufgegriffen werden. Das erste Solo aber weist noch ein weiteres Thema auf, das zunächst zwei Soloabschnitte beherrscht. Das zweite Solo wird jedoch von einer freien, thematisch ungebundenen Figuration der ersten Violine beschlossen, auf welche ein ebenso unthematisches Tutti folgt. Ein rascher Solo-Tutti-Wechsel bringt eines der Motive des Eingangstutti (das 3.), welches von einer freien, entfernt an das allererste Motiv erinnernden Tuttigruppe weitergeführt wird. Alle folgenden Tuttiritornelle sind aus dem Anfang gebildet, alle Soli — mit Ausnahme eines einzigen, welches noch einmal das „Solothema“ aufgreift — aus dem zweiten Tuttimotiv, das in zwei Themengestalten, erstens in diatonischer Sekundschrittsequenz aufwärts mit melodischer Fortspinnung und zweitens als Akkordbrechung abwärts, auftritt. Der Satz endigt wie gewöhnlich mit dem letzten Teil des Eingangsritornells, der, wie Quantz sagt, „weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet“ worden ist.

Das erste Tutti hat also die typische Mehrteiligkeit, und die einzelnen motivischen Bestandteile sind hier so verschieden, daß H. Engel (Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 45) schon Takt 4 als Seitenthema annimmt, während es M. Dounias (Die Violinkonzerte Tartinis, 1935, S. 17 und 21) erst in dem Einsatz des ersten Solos sieht. Wesentlich ist bei diesem Satz, daß trotz des Kontrastes innerhalb des ersten Tutti-komplexes dennoch ein eigenes Solothema eingeführt wird.

Deutliche Anlehnung innerhalb der Soli an die Gedanken des Tutti zeigen dann die Violinkonzerte op. 3, 6 und 12, die aber auch noch viel unmotivische Figuration aufweisen. Im ersten Werk werden nicht alle Tuttimotive gleich im Eröffnungstutti vorgetragen, sondern unter den ersten beiden Tutti aufgeteilt, während in Nr. 12 das zweite Tutti wenigstens durch Variierung des Eingangsmotivs Abwechslung in die Form bringt.

*

Das Problem Johann Sebastian Bach und die italienische Konzertform ist vielschichtig, da das konzertante Prinzip in alle Gattungen, von der Triosonate bis zum Kantatenchor, vom Klavierpräludium bis zur Arie eindringt. Die erschöpfende Erörterung dieses Fragenkomplexes ist natürlich nicht die Absicht dieser Skizze und wird anderweitig vorbereitet⁷. Uns interessieren hier lediglich einige Konzerte im engeren Sinne, d. h. nur reine Instrumentalkompositionen für größeres Ensemble, wobei unser besonderes Augenmerk auf einige Concerti grossi gerichtet werden soll⁸.

Es gehört zum Wesen der Kompositionstechnik Bachs, vorgegebene Formtypen nicht unbesehen zu übernehmen, sondern zu verwandeln. Mittel zu einer inhaltlichen Verdichtung, die fraglos bei ihm stattfindet, ist ihm die Polyphonie oder eine daraus abgeleitete Art von motivischer Arbeit, was beides eigentlich dem Begriff des Konzertierens, wie ihn das frühere 18. Jahrhundert kennt, fremd ist. Sicherlich strebt Bach nicht nach individueller Expression, d. h. nach Darstellung subjektiver Erfahrungen, aber seine Konzerte sind dennoch ausgeprägte Individuen, unverwechselbar nicht nur durch ihr Instrumentarium, sondern auch durch ihre Satztechnik, die freilich wieder von diesem abhängig sein mag. Gewiß ist, daß wir sowohl die exquisite Zusammenstellung des Ensembles als auch die Komplikation der Form, wie sie Bach eigen ist, im späteren Schaffen des Venezianers Antonio Vivaldi antreffen, ja daß sie möglicherweise sogar von diesem angeregt wurde. Dafür liegen jedoch bisher keine schlüssigen Beweise vor. So interessant ein Vergleich Vivaldi-Bach an sich auch wäre, er würde nicht die Neuartigkeit des Bachschen Konzerttyps erklären, den etwa das dritte Brandenburgische Konzert repräsentiert. Diese Neuartigkeit beruht nämlich nicht auf der Formanlage, sondern auf den die Form bestimmenden Elementen: dem Verhältnis von Motivik, Stimmigkeit und Harmonik.

In der Epoche der „Funktionsharmonik“, d. h. im 17. bis 19. Jahrhundert, ist echte Linearität nicht realisierbar, da sie sich dem Drang des Einzelklangs zu dem folgenden — man nannte dies geistreich „harmonische Logik“ — widersetzen müßte, um sich zu legitimieren. Die große deutsche Musik von Bach bis Schönberg ist denn auch der Schauplatz des Kampfes um einen fruchtbaren Kompromiß in dieser Antithetik.

Bei Bach sind wir am Anfang dieses historischen Prozesses. In seinen Konzerten kompliziert er nicht nur die Formanlage (wie Vivaldi), sondern er greift die Grundkonzeption des Formtypus an, den Gegensatz von Solo und Tutti. Von den drei angegebenen, für Vivaldi charakteristischen Arten der Soloanlage ist die erste (bei


⁷ Rudolf Eller bereitet auf der Grundlage seiner ungedruckten, im auswärtigen Leihverkehr nicht zugänglichen Leipziger Dissertation von 1947, „Die Konzertform J. S. Bachs“, eine umfassende Darstellung dieser Fragen vor. Leider sind auch die ebenfalls ungedruckten Habil.-Schriften von Maria-Elisabeth Brockhoff, „Die Konzerttechnik J. S. Bachs“ (Münster 1947) und Otto Zur Nedden, „Der konzertierende Stil“ (Tübingen 1933) nicht verfügbar.

⁸ W. Krüger hat diesen eine Studie gewidmet (BJb 1932), die ein Teil seiner schon erwähnten Dissertation ist, sich aber leider auf die Brandenburgischen Konzerte beschränkt.

Vivaldi schon seltenere) bei Bach überhaupt nicht zu finden, und auch die beiden anderen treten bei ihm nur mit erheblichen Modifikationen auf. Bach kennt nun zwei Grundtypen, von denen fast alle Gestaltungen abzuleiten sind. Der eine entspricht etwa dem von Schering als dritten angeführten, der hauptsächlich dadurch charakterisiert wird, daß jeder Soloabschnitt eine neue, einprägsame Solofigur hervorbringt, die man sehr wohl als Thema bezeichnen könnte, wenn auf sie später zurückgegriffen werden würde. Als Beispiel sei hier das berühmte Konzert im italienischen gusto für Klavier (BWV 971) erwähnt, in dem lediglich das letzte Solo auf das erste zurückgreift. Will man den Begriff „Thema“ weiter fassen, so könnte man sagen, daß einem mehrteiligen Tutti komplex mehrere Solothemen gegenüberstehen. Der Einfachheit halber sei dieser Typ daher hier der „mehrthemige“ genannt. Der andere Typ stellt einem Tutti Thema nur ein Solothema gegenüber, das dann alle Soloabschnitte beherrscht. Ein dergestalt ausgeprägtes Solothema finden wir z. B. in dem Doppelkonzert für zwei Violinen d-moll (BWV 1043), wo es regulär als zweites Thema auftritt, da das Eröffnungstutti durch seine fugierte, wohl auf dem Boden der Triosonate gewachsene Anlage einen Kontrast in sich ausschließt. Die bei Vivaldi und Bach sonst übliche Mehrteiligkeit des Tutti ist aufgehoben und so eine klangliche und thematische Gegensätzlichkeit geschaffen, die durch die außerordentliche thematische Klarheit unterstrichen wird. Die Tutti Nr. 2 bis 4 stellen Teilwiederholungen des Eröffnungstutti dar, während in den Solopartien das „zweite Thema“ weitergeführt und verarbeitet wird, wobei die Triosonate-technik eine vollständige Gleichberechtigung beider Soloinstrumente gewährleistet.

Diese beiden Formtypen, deren erstem ein mehrteiliges Tutti und thematisch verschiedene Soloepisoden, deren zweitem stärkste Vereinheitlichung der Tutti- bzw. Soloabschnitte eigen ist, sind die Grundformen bei Bach und historisch aus den Concertoformen Vivaldis und Corellis abzuleiten. Ein dualistisches Prinzip ist bei dem ersten Typus nicht erkennbar, beim zweiten dagegen klar ausgebildet. Fehlen dort jegliche Durchführungselemente, so sind sie hier weitgehend vorhanden.

Der mehrthemige Typ wird nun bei Bach auf verschiedene Weise zersetzt. Einerseits schafft Bach motivische Beziehungen zwischen Solo und Tutti, andererseits gibt er den instrumentalen und klanglichen Gegensatz auf und entwickelt die Form auf Grund der Mehrgliedrigkeit des Eröffnungstutti. Beide Möglichkeiten stellen überhaupt den Begriff des Konzertes in Frage, und es wird sich zeigen, daß hier eine Intimisierung der Form stattfindet, die die Gattung der Kammermusik (im Sinne späterer Zeit) nahebringt.

Bei der Betrachtung des Violinkonzerts a-moll (BWV 1041) sehen wir das Streben nach thematischer „Vereinheitlichung“. Zwar erscheinen hier noch echte Solothemen, doch zeigt sich gerade in der Auftaktquarte die Wirksamkeit des Eingangsmotivs, in der Auftaktfigur , die Beziehung zur Themenfortspinnung. Keineswegs ist damit behauptet, daß das alles auseinander abgeleitet sei, aber die Beziehungen sind offenbar (cf. Takt 1, 5/6 ff., 22 ff., 42 ff.; wie stark die Figur der Fortspinnung auch in die Solopartien eingedrungen ist, ersehe man z. B. aus Takt 126 ff.). Formal gesehen, befinden wir uns bei diesem Konzert noch in der Nähe Vivaldis, aber die veränderte Satzanlage, namentlich der Soli, zeigt schon, daß der Komponist sich

andere Aufgaben gestellt hat. So könnte man zum Beispiel hier schon sagen, die Soli trügen Durchführungscharakter, insofern man in ihnen Umbildungen des Tutti-themas sehen will.

Ganz offensichtlich ist dies aber teilweise im Violinkonzert E-dur (BWV 1042) der Fall, in welchem der Eröffnungsdreiklang auch späterhin eine wichtige Rolle spielt. Freilich sind auch hier immer noch kontrastierende Partien zu finden, z. B. Takt 57 ff., aber auch Teile, in denen die Solovioline reine Figuration, das „Begleit“-Orchester aber das „Eigentliche“, nämlich sequenzierende Verarbeitung des Tutti-themas, vorträgt (z. B. Takt 82 ff.).

Im Solokonzert ist es aus naheliegenden Gründen nicht möglich, den rein instrumental-klanglichen Gegensatz zwischen Solo und Tutti aufzulösen. Das Concerto grosso wird jedoch auf diese Weise von Bach umgeformt und so den Vivaldi-Vorbildern entfremdet. Naturgemäß gibt es zwei Möglichkeiten, die Bach beide erprobt. Erstens: die „reinen“ Soli treten zurück, sie werden motivisch begleitet, d. h. Solo und Ripienobegleitung haben in gleicher Weise an der motivischen Verarbeitung Anteil und verschmelzen so weitgehend, daß es bisweilen nicht mehr möglich ist, sie zu trennen; zweitens: das Ripieno-Orchester tritt stark zurück und wird durch einige Soloinstrumente ersetzt. Hier begegnen dann Formtypen, die von der Mischform von Solokonzert und Concerto grosso abgeleitet erscheinen (s. u.).

Betrachten wir zunächst das Konzert für zwei Klaviere c-moll (BWV 1060), ein Werk, in dem die „reinen“ Soli stark zurücktreten, da Durchführungselemente in einige Ritornelle eingedrungen sind und selbst die „Soli“ bisweilen motivisch begleitet werden (Beispiel 1, Seite 139).

Es muß besonders auffallen, daß die Soli mehrfach auf das Themenmaterial des Eingangsrifornells zurückgreifen und der 5. und 8. Teil ganz ohne eines der vier Solothemen auskommen müssen. Auch ist eine exakte Trennung von Solo und Tutti kaum möglich, da Durchführungselemente sowohl hier als auch da anzutreffen sind und Bach sich schon in diesem Werk als ein Meister des „kleinsten Überganges“ (Adorno) zu erkennen gibt. Da W. Krüger (BJb 1932, S. 17 ff.) die Durchführungstechnik Bachs bereits behandelt hat, wollen wir hier nur auf die Metamorphosen eines Motives hinweisen. So wird das Motiv von Takt 2 in Takt 24 charakteristisch umgebildet; cf. auch die Takte 62–64, 50–52, 54–55.

Bemerkenswert ist hier vor allem die Verlagerung der Schwerpunkte, von der Veränderung der Intervalle gar nicht zu reden!

The image displays four musical staves illustrating transformations of a motif. The top row shows a motif in T. 2 (marked with V') and its transformation in T. 24 (marked with ^). The bottom row shows a motif in T. 51 (marked with ^) and its transformation in T. 50/51 (marked with ^). Arrows indicate the direction of the transformations.

Die Intervallveränderung resultiert aus der harmonischen Konstruktion und verweist auf das Primat eben der Harmonik. Überhaupt müssen wir die Quelle solcher

„thematischen Variation“⁹ in der Durchdringung des Modulationsteils (Solos) mit Themen des Ritornells (die über gewöhnliches Ritornellzitat hinausgehen) suchen. Hier, wo die Bedeutung der Ritornellthemen eine ganz andere geworden ist, muß sich die Technik der „entwickelnden Variation“ naturgemäß weiter entfalten. Man bemerkt also auch in diesem Satz eine Betonung des „Durchführungsartigen“. Er zeigt schon in Ansätzen einen Zug zum „Symphonischen“ und findet seine Erfüllung jeweils in den beiden keine Solothemen mehr enthaltenden Schlußteilen der Durchführungen (5. und 8.). Neben dem üblichen Solo-Tutti-Kontrast, der bisweilen nur noch thematisch, kaum aber klanglich zu bemerken ist, tritt hier ein Gegensatz zwischen Vordersatz und Fortspinnung auf, der sich schon in der stimmigen Realisation des harmonischen Ablaufes zeigt: der Vordersatz ist völlig homophon, die Fortspinnung durch jeweilige Imitation des Kopfmotivs aufgelockert, was an sich schon dem statischen Expositionscharakter widerspricht.

Aber wir entnehmen dem Schema auch reale Entsprechungen. So sind die beiden Durchführungen, wenn man von der Transposition absieht, größtenteils identisch. Gerade die Identität ist aber verschleiert durch die eingeschobenen Takte und das andere Modulationsziel: anstatt der 3. Stufe (vom jeweiligen Durchführungsanfang aus gerechnet) wird jetzt die 2. angestrebt. In sich zeigt aber jede Durchführung auch motivisch eine starke Entwicklung, die auf die Elimination der Solothemen (3 und 4) zielt. Dies wird besonders deutlich in Teil 8, der ja tonal schon als Reprise erscheint und der strengen Ritornellreprise (Teil 9) am Schluß nur mehr eine unbestrittene Codawirkung sichert. Konventionell im alten Konzertsinne sind nur die beiden Eingangsteile angelegt, während sich je drei Teile (im alten Sinn eigentlich Durchführungen) zu „Durchführungen“ zusammenschließen. Dabei werden sowohl die Soloabschnitte als auch die Ritornelle mit Hilfe der „entwickelnden Variation“ belebt und so die klanglichen und thematischen Gegensätze gemildert. Gerade die Doppelbedeutung des achten Teils als letzten Gliedes der zweiten Durchführung und tonaler Reprise zeigt das dynamische Formprinzip; und dies alles in einem Satz, der in seiner Anlage noch keineswegs zu den „fortgeschrittensten“ im Bachschen Konzertschaffen gehört.

Sahen wir oben den Zerfall des mehrthemigen Typs — durch das Eindringen von Durchführungselementen in die Soli einerseits durch Herstellung von motivischen Beziehungen zwischen Solo- und Tuttiteilen, andererseits durch sukzessive Aufhebung des thematischen und klanglichen Solo-Tutti-Kontrastes durch motivische Begleitung der Soli —, so fassen wir jetzt den Typ ins Auge, der zwar über ein mehrgliedriges Tutti, aber nur über ein Solothema verfügt. Zu diesem Typ gehören das 2. Brandenburgische Konzert (BWV 1047) und das Konzert für zwei Klaviere C-dur (BWV 1061), deren Eingangstutti ganz nach Vivaldischem Vorbild angelegt sind¹⁰.

Ein ähnlicher Vorgang wie im c-moll-Konzert findet sich im Brandenburgischen Konzert Nr. 2. Das Solothema verschwindet nach der ersten Durchführung und, da kein

⁹ A. Schönberg spricht nicht umsonst in „Style and Idea“, 1950, gerade schon bei Bach von „entwickelnder Variation“, die dann bei den Wiener Klassikern zum obersten Formprinzip erhoben wurde (S. 39 und 43).

¹⁰ Cf. die Analysen dieser Werke in „Die Werke des Bachfestes 1950“ in Göttingen, 1950, S. 5 ff. und 9 f. Hier einige Druckfehlerverbesserungen: S. 6, Z. 13 nach „2. Durchführung“ „(T 68—102)“ einfügen; Z. 18, statt „Ripieno“ lies „Reprise (T 103)“; S. 10, Z. 16, statt „In 2. Durchführung“ lies „Die 2. Durchführung“. (Leider sind bei diesen Aufsätzen sämtliche Korrekturen unberücksichtigt geblieben.)

neues eingeführt wird, in gewisser Weise auch der Solo-Tutti-Kontrast. Das Concertino trägt dennoch in der 2. Durchführung die Hauptlast der Verarbeitung der Tuttithemen. Immerhin besteht ein Unterschied in der Satzweise, ob ein Tuttithemenbestandteil oder das Solothema von den Solisten vorgetragen wird. Auf jeden Fall werden hier beide Durchführungen von den Soloinstrumenten getragen, was gegenüber dem c-moll-Konzert eine wesentliche Abweichung bedeutet. Dabei tragen natürlich nicht die ganzen (Krügerschen) Durchführungen „Durchführungscharakter“, sondern nur einige Abschnitte, die hier jeweils durch * gekennzeichnet sind. Die reguläre Durchführung ist hier also wiederum vom Solothema unabhängig und macht es somit leicht entbehrlich. Damit fallen auch die nur vom Generalbaß begleiteten Solopartien weg, und es bleibt in der zweiten Durchführung nur der Kontrast von „kompakterem“ und „aufgelockerterem“ Tutti, wie er schon etwa in Vordersatz und Fortspinnung beider Konzerte für zwei Klaviere auf ganz verschiedenartige Weise ausgeprägt ist. Im Verlauf des Satzes wird also nicht nur der thematische Kontrast aufgehoben, sondern auch in gewisser Weise der klangliche aufgelöst. Der noch vorhandene, schwächere klangliche Kontrast bleibt aber dann auch bis in die Reprise bestehen, indem in das Schlußritornell noch einmal eine durchführungsartige Passage eingeschoben wird (T. 107–114).

Hier ein Schema des Satzes:

Exposition (T. 1–30) a b c d | S a S a S a S b c d S

1. Durchführung (31–67) a b* c d | a* b c* d | S S S S

2. Durchführung (68–102) a b c* | a b* c d | a* b^v | a^e b* c d

Reprise (103–118) a b c c* d

* = durchgeführt; v = verkürzt; e = engeföhrt; S = Solothema.

Beim Konzert für zwei Klaviere C-dur (BWV 1061) befinden wir uns in der Nähe des italienischen Konzerts. Der klanglich-instrumentale Gegensatz ist weitgehend aufgehoben und macht so eine Trennung von Solo und Tutti unmöglich, es sei denn, man unterscheide auch hier „kompaktere“ und „aufgelockertere“ Partien, die sich aber wiederum nicht mit den traditionellen Solo-Tutti-Wechseln decken. So ist zum Beispiel in der Exposition die Vordersatzfortspinnung solistischer als das „Solothema“. Dies hindert uns auch, in der zweiten Durchführung einen schnellen Solo-Tutti-Wechsel anzunehmen, der die Themenfolge natürlicher erscheinen ließe. Aber gerade dies verbietet sich aus dem Befund der Reprise.

Exposition	a b c d S [△]	1. Durchführung	a* d* <u>ab</u> c' S* [△]	2. Durchführung	a S c S* <u>b c^v d S* d</u>	3. Durchführung	a* d* <u>a b</u> c* <u>c' d S^{v*} d</u>
------------	--------------------------	-----------------	--------------------------------------	-----------------	--	-----------------	--

Reprise

a* S c

* = durchgeführt; ' = erweitert; v = verkürzt;






△ = Die Klaviere treten getrennt auf. Diese Teile sind in 2 Abschnitte gegliedert. Die Modulation findet jeweils im ersten statt.

Was hat sich nun in diesen Concerti grossi gegenüber Vivaldi verändert? Man hat vielfach ausgesprochen, daß Bach motivische Einheit anstrebt. Läßt sich etwas Der-

artiges wirklich aus der Vernichtung der vielfältigen Kontraste ableiten? Vergegenwärtigen wir uns noch einmal: im c-moll-Konzert hat Bach einen dreimotivigen, viergliedrigen Tuttithemenkomplex und vier Solothemen, im C-dur-Konzert sowie im zweiten Brandenburgischen einen vierteiligen und vierthemigen Tutti-Komplex und ein Solothema (wobei allerdings im letztgenannten Werk Vordersatz und Epilog rhythmisch verwandt sind). Nun, ein „Streben nach Einheit“ findet man höchstens im Ausscheiden unthematischer Glieder, die vor allem bei Vivaldi die Modulations- teile darstellen. Dadurch ist aber Bach genötigt, das motivische Material zu variieren, da sich im Verlauf der Modulationen die Intervalle eines Motivs, teilweise auch die Schwerpunkte, notwendig verändern müssen. So scheut er denn auch nicht Erweiterung, Verkürzung und Verzierung der Motive, wodurch dann der Unterschied zwischen thematischem Glied und unthematischer Überleitung entfällt. Alles ist thematisch voneinander abhängig. Form im strengsten, statischen Sinn ist aufgehoben und durch „Entwicklung“ ersetzt, die durch ein Ziel bestimmt wird. Dieses Ziel ist die Austilgung der Solothemen im c-moll- und zweiten Brandenburgischen Konzert, ihre Eingliederung in den Tuttithemenkomplex im Konzert C-dur.

Damit ist aber keine Einheit verwirklicht, sondern nur Buntheit ausgeschaltet, denn immer noch enthält die Tutti-Gruppe verschiedene motivische Bestandteile, die für Bach Keimzelle eines motivischen Dualismus sind.

Um dies zu beweisen, müssen wir uns noch dem dritten Brandenburgischen Konzert (BWV 1048) zuwenden, das angeblich den Höhepunkt des Bachschen Einheitsstrebens darstellt. In der Tat ist es auf einer Fülle verschiedenartiger Motive aufgebaut, die niemals im eigentlichen Sinne exponiert werden. Der ganze erste Satz dieses Werkes ist in Wahrheit eine große, mehrgliedrige Durchführung. Die einzelnen Motive werden am Anfang vorgetragen und haben vornehmlich rhythmisch-harmonische Qualitäten. Hier die ersten acht Takte in Partitur (Beispiel 2):

Die Oberstimme zerfällt klar in vier Teile, die wir in Anlehnung an W. Krügers Terminologie Vordersatz (a), Fortspinnung (b), Epilog (c) und Epilogfortspinnung (d) nennen wollen. Das erste Motiv ist durch die auftaktige Anapästfigur  gekennzeichnet, die Fortspinnung durch eine niedertaktige Figur, , die eine zwifache Deutung, einerseits als , andererseits als  zuläßt. Der Epilog hat in beiden Teilen  als rhythmisches Grundmotiv, was graphisch identisch mit dem Anapäst ist, vor allem, wenn das Motiv wiederholt wird,



in Wirklichkeit aber das genaue Gegenteil darstellt. (R. Leibowitz würde sagen, es sei der Krebs.) Beim Übergang von der Auftaktigkeit zur Niedertaktigkeit muß eine metrische „Lücke“ oder eine „Verdichtung“ entstehen, und erstere haben wir im Ton cis' des zweiten Taktes greifbar. Bach verdeckt sie jedoch durch die Sechzehntelfigur in den Violin, die ebenfalls motivische Bedeutung hat. Wir haben hier im Verein mit dem vorausgehenden gebrochenen Dreiklang eine weitere Motivgruppe vor uns¹¹. Bei näherer Betrachtung erweisen sich schon diese Eingangstakte als ein überaus differenziertes Motivgewebe, was sich in der rhythmischen Mehrdeutigkeit mancher Bildungen klar erweist. Trotz der verschiedenen Stufen zwischen den Extremen haben wir einen elementaren Dualismus zwischen Auf- und Niedertaktigkeit vor uns, der allen Versuchen, schlichte Motiveinheit nachzuweisen, Hohn spricht. Dieser Dualismus ist angelegt zwischen den Gliedern des Tuttkomplexes. Schon die Eingangstakte enthalten den Satz in nuce: Herrscht im ersten Takt das auftaktige Motiv unumschränkt, so in der Epilogfortspinnung das niedertaktige, nachdem in den dazwischenliegenden Takten allerlei Konfrontationen der gegensätzlichen Motive stattgefunden haben. In der ersten Durchführung (einschließlich der Krügerschen Scheinreprise) werden diese Gegensätze verdeutlicht, indem permanent die gegensätzlichen Motive gegeneinandergestellt werden. Ihren Höhepunkt erreicht diese Konfrontation in jener vielzitierten Stelle, in der beide Vordersatzteile (a+b) kontrapunktisch verbunden werden, wobei die Fortspinnung ausharmonisiert erscheint.

In den folgenden Durchführungen taucht ein rhythmisch aus b abzuleitendes Solothema auf, das mit seiner harmonischen Flexibilität die weitere Satzentwicklung trägt. Hier tritt dann das anapästische Thema in niedertaktiger Form auf, wodurch ein neuer Gegensatz zu den Tuttipassagen, die in der Art der ersten Durchführung angelegt sind, gegeben ist. Hierbei fällt ein besonderer Kunstgriff auf: die dreifache Bedeutungsmöglichkeit eines Auftaktes. Einmal ist er motivisch zu begreifen, ein anderes Mal lediglich als ein (motivisch irrelevantes) Einspielen — das heißt er ist ein Vorspann vor einem niedertaktig zu begreifenden Motiv — oder drittens als ein Bindeglied, das den motivischen Anschluß herstellt (Beispiel 3).

¹¹ Cf. D. F. Tovey, „Essays in musical analysis“ II, 1935, 8. Aufl. 1948, S. 190 f.

Beispiel 3:



Takt 78 ff.¹² erleben wir eine neue Version des rhythmischen Kontrastes: Aus den Begleitmotiven der Bratschen am Anfang entwickelt sich ein Fugathema, aus dem Vordersatz die Begleitung¹³. Diese bisher exemplarischste Gegenüberstellung entläßt sich in einer kühnen, unthematischen (oder vielleicht doch aus dem Epilogvordersatz abzuleitenden?) „Klangfläche“¹⁴. Nun kommt es zu immer dramatischeren sukzessiven und simultanen Konfrontationen, die sich erst in der Reprise lösen. Der Gegensatz in der Aufeinanderfolge der Einzelteile wirkt dramatisch, weil die metrischen Gruppen nicht reibungslos einander folgen können (wir nannten dies eine metrische „Lücke“ bzw. eine „Verdichtung“), der Simultankontrast legitimiert den Aufwand an Polyphonie, die sich hier in „entwickelnde Variation“ verwandelt, also nicht im Dienste einer objektiven Architektonik steht. Formschema siehe Beispiel 4 (S. 138).

Die Betrachtung dieses Satzes lehrt uns: alle Statik der Form ist überwunden und das Moment der Entwicklung an ihre Stelle getreten. Jede Spannung, die aus der immer erneuten Gegenüberstellung der in der „Exposition“ angelegten Gegensätze erwächst, löst sich in der völligen Vernichtung dieses Gegensatzes, indem nur ein Motiv die Oberhand behält; meistens ist es dasjenige der Epilogfortspinnung. An die Stelle der einfachen „Reihung“ der Einzelglieder ist ihre „Verkettung“ getreten. Diese äußert sich nun in dem jeweiligen Überbieten der Kontrastwirkung. Nicht nur weist fast jedes Glied eine neue Kombination der Grundmotive auf — das zweite durch das erstmalige Erscheinen der Themen a^1 und e^1 , das dritte durch dasjenige von f (welches stets kanonisch geführt auftritt) und die Durchführung von b (b'), das vierte durch die simultane Kombination von a , e und b , das sechste durch das neue Solothema und die Variation a^2 , das achte durch e^2 , a^3 und a^4 (dieses entspannt sich nicht im Dienste einer objektiven Architektonik steht. Formschema siehe Beispiel 4 architektonischen Schema wie dem folgenden ergeben (s. Beispiel 5, S. 139).

erweisen sich als scheinhaft. Die Teile selbst sind meist nicht identisch, sondern im Ausdruck ihrer Umgebung und ihrer Funktion im Prozeß angeglichen. Greifen wir einige Fälle heraus. Die Beziehungen von 2 zu 22: Gegenüber 2 ist in 22 einerseits das Motiv b ausharmonisiert und andererseits die Aufeinanderfolge der Anapäste doppelt so rasch, da sich Violon und Bässe an der Begleitung beteiligen, rhythmisch also die Gruppe a vollständig dargestellt wird (aber eben nur rhythmisch). Bei 48 z. B. handelt es sich gegenüber 18 um eine vollständige Konfrontation der Glieder b und a , während dort dem Motiv b nur der auftaktige Anapäst entgegengestellt wird.

Betrachten wir die Formanlage, so wird das rhythmische Prinzip besonders deutlich. Zunächst sieht man, wie jeder der (durch römische Zahlen gekennzeichneten) Ab-

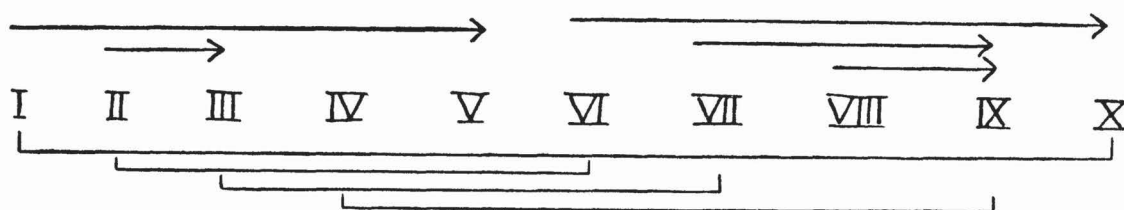
¹² Takt 72 bemerken wir ein Zitat des Solothemas aus dem 2. Brandenburgischen Konzert.

¹³ Cf. Tovey l. c.

¹⁴ Zum Begriff „Klangfläche“ cf. S. Hermelinck, „Das Präludium in Bachs Klaviermusik“, Heidelberger Dissertation 1945, ungedruckt.

schnitte auf ein völlig homophones und monothematisches Schlußglied zielt, wobei diejenigen Schlüsse, die sich der Epilogfortspinnung bedienen, eindeutiger wirken als die anderen. Zunächst haben wir also zehn Gruppen, dann aufsteigend nur noch sieben, indem die Abschnitte II und III, IV und V, sowie VIII und IX sich zusammenfügen. Mit dieser letzten Gruppe schließt sich auch noch Teil VII zusammen, da in dieser der Schluß sehr verkürzt erscheint. Dabei müssen wir uns des zweiten Schemas erinnern und bemerken, daß der I. mit dem V. und X., der II. mit dem VI. und der IV. mit dem IX. Teil in gewissen, teilweise allerdings nur sehr geringen Einzelheiten kongruiert.

Beispiel 6:



Diese „architektonischen“ Beziehungen werden nicht wahrgenommen, ja sie sind noch nicht einmal „entdeckt“ worden. Die entwicklungsmäßige Einheit der Gruppen wird aber spontan erfahren, zumindest die Zweigliederung. Der Satz entfaltet sich eben in sukzessiven Verläufen, die sich wiederum zu größeren dynamischen Einheiten zusammenschließen. Evident wird schließlich die immanente Dynamik bei Betrachtung der Gruppen I (Exposition), V (Krügers „Scheinreprise“) und X (Reprise): selbst diese entbehren nicht — wie oben für die I. gezeigt wurde — der motivischen Konfrontationen und die beiden letztgenannten Teile nicht einmal regulärer Durchführungsglieder. Erst die verlängerte Epilogfortspinnung hat absolute Schlußgewalt.

Die hier gebotene Analyse ließe sich noch bis ins kleinste Detail fortführen, wobei dann vor allem die Aufeinanderfolge der kleinsten Gruppen und vornehmlich die harmonische Entwicklung und instrumental-klangliche Differenzierung zu betrachten wäre.

Gerade von den „kleinsten Übergängen“ ausgehend müßte man fragen, ob hier nicht echte Dialektik vorliegt. Will man diesen Begriff von der Existenz zweier gegensätzlicher Themen abhängig machen, also von der Sonatenform, so ist die Frage zu verneinen. Doch was berechtigt uns, eine anders geartete Antithetik für undialektisch zu erklären? Entscheidend ist doch einzig die Zeugungskraft des dialektischen Ansatzes. Man kann natürlich darauf hinweisen, daß in diesem Konzertsatz die Mittelpartie — zwischen Exposition und Reprise — reich gegliedert sei und formal keine geschlossene Durchführung darstelle; doch ist bei Beethoven die Durchführung immer einheitlich? Was vollends soll man sagen, wenn Beethoven noch 1801, 1806 und 1809 (Violinsonate op. 23, Streichquartett op. 59, 2, Klaviersonaten op. 78 und op. 79) Durchführung samt Reprise wiederholen läßt? Wo bleibt die Legitimation desselben Konfliktes, wenn die „Synthese“ schon erreicht war? Wir entbehren eben immer noch der Theorie der Sonate, was Ernst Bloch schon 1920 bedauerte.

Beispiel 4:

SCHEMA DES 3. BRANDENBURGISCHEN KONZERTES

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
a b c d	a' e' } a° a°	a' a° e' a° f } e' a° f a	b' { f } a° { f } a	c	c d	a' (a ^x) a ² } b } a° } a° } a	f { e ² a ² b d ^{1(?)} } f { a e ² b } a { a° a } a	e ² } b } a	a b c } e } a° } a° } a°
Takt: 1-2 2-3 4-7 7-8	9 10-11	12-15	16 17-18	19 20-21	22-23	23-28	29 30-31		
Gruppen: 1 2 3 4	5 6	7	8 9	10 11	12	13	14 15		
(Teile)									
T	S	T	S	T	T	S	T	S	T

IV	V ("Scheinreprise" Krügers)	VI	VII	VIII	IX	X
b e ² a° } e ² b } a a b }	a' a ^x { b } a° } a° }	S a' (a ^x) a ² } b } a	c	c d	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°
31-33 33-35 35-36 37	37-39 40 40-41	42-44 45-46	47-53 53-55 55	55-56 57 57-58		
16 17 18 19	20 21 22	23 24	25 26 (26a)	27 28 29		
S	T S T S	T	S T S	T	S	T

VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
a° a' S a b c [†] d [†] } e ¹ } a° }	a ² f { e ² a ² b d ^{1(?)} } f { a e ² b } a { a° a } a	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°	a ² } d [*] }	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°	a ² } d [*] }	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°
58-66 67-69 70-71 71-72 73 73-74	74-75 76-77 78-79 80-81 82-85 86-87 87-90 91-96 97-99 100-101								
30 31 32 33 34 35	36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 (45a)								
S	T S T S	S	T	S	T ^(?) S	T	S	T	S

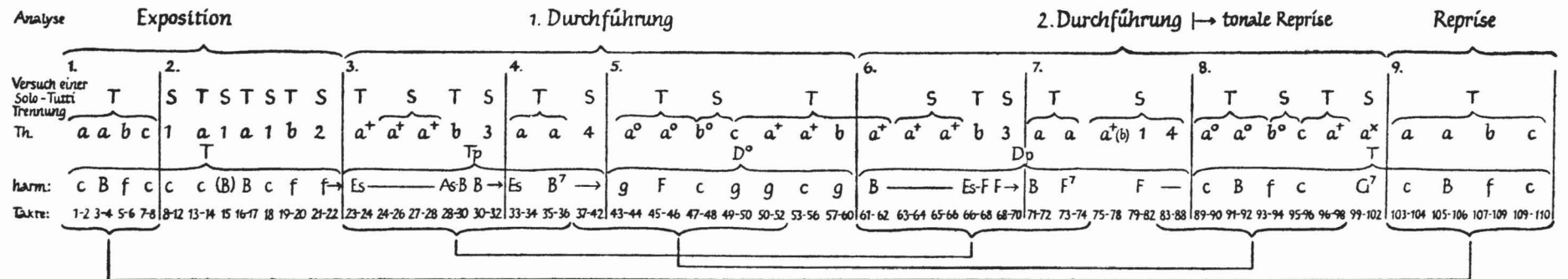
IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
e ² } b } a	a b c } e } a° } a° } a°	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°	a ² } d [*] }	a ³ a° } e ¹ }	d a b c } e } a° } a° } a°	a ² } d [*] }
101-103 103-105 106-107 108-118	119-121 122-124 125 126-127 127-128 129-132 132-134 134-136						
46 47 48 49	50 51 52 53 54 55 56 57						
S	T S	T	S	T	S	T	S

- a° = Anapästmotiv (auftaktig)
- °) = Fortsetzung der 3 Violinen in Violine 1
-) = " " " 3 Violinen in Viola 1
- †) = nur das Hauptmotiv

- †) = verkürzt
- Δ = mit angehängter Kadenz
- a^x = Überleitungsfigur zu b
- d^{*} = verlängert

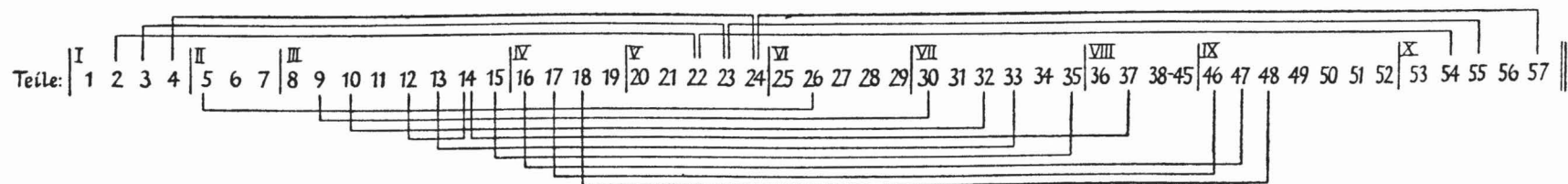
Beispiel: 1

KONZERT FÜR 2 KLAVIERE c-moll (BWV 1060)



T = Tutti S = Solo a, b, c = Einzelglieder des Tutti-Komplexes 1, 2, 3, 4 = Solothemen + = "durchgeführt" ° = figuriert bzw. figurativ kontrapunktiert x = etwas erweitert

Beispiel: 5



Der Unterschied zwischen der motivischen Arbeit im dritten Brandenburgischen Konzert und der Durchführungstechnik Beethovens ist heute begrifflich noch nicht zu fassen, was die diesbezüglichen Versuche von W. Korte und W. Vetter¹⁵ beweisen. Was Bach prinzipiell von den Klassikern und selbst der Mehrzahl seiner Zeitgenossen trennt, ist seine Stellung zur „Zeit“. Er bewältigt sie mit Hilfe einer Motorik, die vielleicht das einzig Konzertmäßige des ganzen Satzes ist. Und doch zeigen gerade in dieser Hinsicht die schon erwähnten Übergangsstellen und der Versuch, diese — und damit den Kontrast — mit Hilfe kontrapunktischer Manipulationen scheinbar zu verdecken, Risse im soeben gewonnenen „Einheitsablauf“. Die These von der motivischen Einheit dieses Satzes dürfte jedenfalls hiermit korrigiert sein.

*

Hier soll nun noch einmal ein Gedanke aufgegriffen werden, der bei der Behandlung des zweiten Brandenburgischen Konzerts angedeutet wurde und der auch für das dritte von Bedeutung ist. Er betrifft die klangliche Differenzierung der Soloteile. In der zweiten Durchführung des zweiten Brandenburgischen Konzerts haben wir „kompakte“ Soli, im dritten ist meistens eine Entscheidung, ob eine Solo- oder Tuttiartie vorliegt, kaum möglich, es sei denn, man verlange vom Tutti vollständige Homophonie. Hier müssen wir indessen noch einmal auf Vivaldi zurückgreifen.

K. Straube veröffentlichte 1930 ein Konzert von Vivaldi¹⁶, das uns zeigt, daß hier zwischen verschieden gearteten Soli zu unterscheiden ist. In der Tat haben wir es hier mit einer Mischform von Solokonzert und Concerto grosso zu tun, die drei getrennte Klanggruppen aufweist. Erstens: Solovioline, zweitens: Solobläser (zwei Oboen, zwei Hörner und ein Fagott), die in sich wieder mannigfach gruppiert auftreten, und drittens: das Ripieno-Streichorchester. Wie im Thematischen, so ist auch im Instrumentalen äußerste Buntheit für das Geschehen kennzeichnend. Nehmen wir die Violinsoli einmal aus, so ergibt sich ein ständiger Wechsel von Streichertutti und Bläsersoli, in den dann erst die Violinsoli eingestreut sind. Dabei erscheinen manche Violinsoli fast wie Kadenzen und entbehren stellenweise sogar der Continuo-begleitung.

Hieran hat Bach mit seinem vierten (und fünften) Brandenburgischen Konzert angeknüpft, die bekanntlich beide Mischformen von Solokonzert und Concerto grosso

¹⁵ Cf. W. Korte, „Musik und Weltbild“, 1940. Diese Schrift ist ein Musterbeispiel „geistesgeschichtlicher“ Musikbetrachtung, die sich selbst „angewandte (vergleichende) Strukturforschung“ nennt. W. Vetter: „Der Kapellmeister Bach“, 1950, S. 201: „Der Komponist (Bach) erzielt den sinfonischen Charakter seiner Musik nicht mit äußeren Mitteln, auch nicht mit klanglichem Aufwand. Was er im Dienste des sinfonischen Gedankens erstaunlich fördert, ist die motivische Arbeit. Noch darf diese nicht mit der berühmten thematischen Arbeit der klassischen Sonaten- und Sinfoniedurchführung verwechselt werden. Sie ist nicht, wie diese, schillernd, geistreich, dialektisch; sie ist eher durch eine gewisse Schwere und Derbheit ausgezeichnet und eine Funktion weniger des Temperamentes als des Willens.“ — Hier zeigt sich der heute so gerne unterstellte Begriffsgegensatz von motivischer (Bach) und thematischer Arbeit (Beethoven). Diese Unterscheidung ist willkürlich und bisher unbegründet; als ob Beethoven sich an die Konsistenz des Themas hielte und es nicht in seine motivischen Partikel zerschlug, und Bach mit Motiven Kaleidoskop oder Mosaik spielte. Man könnte auch beliebig die Terminologie auswechseln, indem man geltend machte, daß z. B. in der Fuge das Thema sich unverändert durchhält, während es in der Sonate motivisch aufgespalten wird. Die beste Gegenüberstellung Bach—Beethoven finden wir immer noch, was Korte zu entgehen scheint, in Ernst Blochs „Der Geist der Utopie“ 2. Aufl. 1923, S. 156—168, einem Buch, das sich aber wegen seines blumigen Stils keineswegs unmittelbar dem Verständnis erschließt.

¹⁶ „Concerto in fa maggiore“, 1930 bei Breitkopf & Härtel. cf. M. Pincherle, „A. Vivaldi“ 1945, Bd. II, S. 49, „Concertos imprimés et manuscrits“ Nr. 273. Die neue Vivaldi-Gesamtausgabe Malipieros ist mir leider noch ganz unzugänglich, doch scheint dieses Werk, den vorliegenden Prospekten zufolge, auch in dieser Ausgabe bereits vorzuliegen. cf. auch H. Engel, „Das Instrumentalkonzert“, 1932, S. 39.

sind, aber doch wohl mehr als bei Vivaldi zu ersterem tendieren. Im Hauptsatz des vierten Konzerts hat die Flötengruppe das eigentliche Tutti fast verdrängt, was uns wieder in die Nähe des Konzerts für zwei Klaviere C-dur führt. Doch sei hier auf eine detaillierte Analyse verzichtet und auf diejenige R. Steglichs (J. S. Bach, 1935, S. 117) verwiesen.

Gerade bei der Betrachtung des letztgenannten Werkes von Vivaldi werden die Affinitäten zwischen Bach und dem Venezianer deutlich. Freilich wird auch offenbar, was beide Meister voneinander trennt. Vivaldi ist Dramatiker, Bach dagegen Dialektiker, jener auf sinnliche Wirkung, auf Erregung und Unterhaltung, das heißt auf klare Form, dieser auf logische Entwicklung und individuellen Ausdruck bedacht. Wesentlich ist für Vivaldi die Form, für Bach die Entwicklung, und gerade deshalb zersetzt er die Formen. Er kennt das „Problem“ Form, das es für Vivaldi gar nicht geben konnte, da erst die Entwicklung der Motive, ihre Funktion im musikalischen Prozeß, die Beziehung der einzelnen Formteile grundsätzlich veränderte¹⁷.

*

Abschließend erscheint es notwendig, etwas Bach-Kritik zu üben. Seitdem A. Aber, nach dem Vorgange J. Schreyers (Beiträge . . . II)¹⁸, in einer Abhandlung im BJB 1913 die Echtheit des Klavierkonzerts d-moll (BWV 1052) bestritten hat, ist es noch nicht gelungen, in dieser Frage Einigkeit zu erzielen. Die künstlerische Vollkommenheit des Werkes steht in eigentümlichem Widerspruch zur beharrlichen Aufrechterhaltung des Echtheitszweifels. Betrachten wir die Argumente Abers! Zuerst versucht er, nach berechtigter Kritik Schreyers, das Erscheinen der ersten beiden Sätze in der Kantate 146 (Wir müssen durch viel Trübsal) als Echtheitsbeweis mit dem Hinweis auf die Arie „Stirb in mir Welt“ aus der Kantate 169 (Gott soll allein mein Herze haben) zu verwerfen. Als Argument dient ihm „die Art, wie hier Bach die konzertierende Orgelstimme durch den Chor einfach überdeckt“. Dies führt ihn zu der Annahme, daß Bach „ihr keine große Bedeutung beigemessen hat“ (S. 15). Hier geht Aber offenbar von der Aufführungspraxis seiner Zeit aus, die bekanntlich den Chor zu stark besetzte; gegenüber einem kleinen Chor, wie er Bach ja zur Verfügung stand, kann sich die Orgel ganz gewiß durchsetzen.

S. 20 ff. behandelt Aber das Verhältnis Bachs zu Corelli und Vivaldi, wobei er den Cantor näher an den ersteren anschließt. Unabhängig davon, daß wir den Einfluß Corellis auf Bach nicht unterschätzen — bezüglich des Doppelkonzerts d-moll wurde ausdrücklich darauf verwiesen —, erscheinen uns heute die Beziehungen Bachs zu A. Vivaldi in einem etwas anderen Licht. Bach hat sich — entgegen der These Abers — sowohl dem Corellischen als auch dem Vivaldischen Concertotyp angeschlossen, ohne freilich gleich nach einer (heute so gern unterstellten) „Synthese“ zu streben. Auch daß die Veränderungen, die Bach bei Gelegenheit der Bearbeitungen der Werke Vivaldis vornahm, durchweg „Verbesserungen“ waren, wird man heute

¹⁷ Hier zeigen sich vielleicht auch nationale Verschiedenheiten, die schon G. Mazzini, „La filosofia della musica“ 1836 (cf. H. Fleischer, Philosophische Grundanschauungen „Diss. Berlin 1928) zu ergründen suchte; doch fehlt es gerade für solch anthropologische und ästhetische Fragen noch weitgehend an Kategorien, was z. B. H. Engels Versuch „Deutschland und Italien“, 1944, erweist.

¹⁸ Cf. A. Schering, BJB 1912, S. 124 ff., sowie die Vorworte seiner Ausgaben der Konzerte für ein, zwei und drei Klaviere, in E. P., ferner P. Hirsch, BJB. 1929, S. 153 ff., insbes. 170 ff.

nicht mehr so einfach behaupten können¹⁹. Vom Standpunkt Vivaldis aus waren es bestimmt Verschlechterungen, indem es diesem ja weniger auf Intensität der Stimmführung als auf Plastik der Form ankam. Gerade die hat aber Bach verunklart. Abers Hauptargument ist jedoch das „Überwuchern der Soli“, wobei er das Zeugnis des fünften Brandenburgischen Konzerts wohl etwas zu behend beiseite schiebt. Indessen sind wir auf dieses Werk gar nicht angewiesen. Wie steht es in diesem Zusammenhang mit der Funktion der Tutti im vierten Brandenburgischen Konzert und im Konzert für zwei Klaviere C-dur? Wenn Aber S. 22 schreibt: „Es bleibt darum das Verhältnis von Tutti und Solo das wichtigste Argument gegen die Autorschaft Bachs“, wobei er das Schwinden der Bedeutung der Tutti im Auge hat, so wird nach den vorstehenden Erörterungen klar, daß gerade das Gegenteil zutrifft.

Auch der Vergleich des Hauptthemas dieses Satzes mit anderen Vivaldischen Themen führt nicht weiter. Einerseits ist bis heute, wo man mit Hilfe der Inventare Rinaldis, Pincherles und Olga Rudges das gesamte Instrumentalwerk zu übersehen beginnt, die Vorlage nicht aufgetaucht, andererseits ist die verblüffende Ähnlichkeit gewisser Bachscher Konzertthemen mit solchen des Venetianers strikt nachgewiesen (cf. W. Krüger, „Das concerto grosso . . .“, S. 35, und Suzanne Clercx, „Le baroque et la musique“, 1948, S. 153). Außerdem sind die von Aber nachgewiesenen Ähnlichkeiten keineswegs überzeugend.

Nun, solange keine überzeugenderen Argumente als die Abers gegen die Echtheit dieses Konzertes vorgebracht werden, wird man es getrost für eine Komposition Bachs halten dürfen.

S. 26 bis 29 der genannten Abhandlung bestreitet der Verfasser auch die Echtheit des Klavierkonzerts f-moll (BWV 1056). Seine Argumente sind erstens die Pizzicato-begleitung des langsamen Satzes und zweitens die Schwäche der Erfindung. So heißt es S. 29: „Die Themen (der Ecksätze) sind einförmig, harmonisch lahm und gaben darum auch nirgends Gelegenheit, daß Bach selbst sie weiterführte“. Dies ist kaum eine ausreichende Begründung; man wird daher dieses Werk nicht aus dem Bachschen Gesamtoeuvre ausscheiden können, denn Verschiedenes mutet recht Bachisch an; so zum Beispiel der Soloechoeffekt im ersten Tutti-Komplex beider Ecksätze (cf. das Konzert für zwei Klaviere c-moll), die thematische Beziehung des ersten Solos zum ersten Tutti und der Anfang des dritten Satzes, der eine gewisse Verwandtschaft zu dem des Violinkonzerts E-dur aufweist. Außerdem ist die Harmonik keineswegs so „lahm“, wie Aber meint feststellen zu können. Wir bemerken vielmehr in den Soli eine ausgesprochene Dynamik, die ihre Überzeugungskraft aus der harmonischen Entwicklung gewinnt. Dazu stellen wir das Bestreben, die Soli mit Hilfe der Triolenbildungen motivisch zu vereinheitlichen, fest, um so einen klaren Gegensatz zu er-

¹⁹ Die heute gängigen Anschauungen erklären jegliche Art von Bearbeitung (besser Transkription), für Sakrileg. Daher hat man auch die Bachschen Klavier- und Orgelarrangements für „Auszüge“ zu privaten Studienzwecken ausgegeben (H. Engel), und die Frage, was dann die Veränderungen bedeuten sollen, tunlichst umgangen. Derselbe Haß hat sich auch gegen die Bachbearbeiter, vor allem Robert Franz, aber auch gegen Reger und Busoni gewandt. Und doch hat gerade Franz durch die Auskomposition des Generalbasses (gewöhnlich durch vier Holzbläser) dem Verlust der Improvisationspraxis genau so Rechnung getragen wie die Virtuosen des 19. Jahrhunderts, die ihre Kadenzen zu klassischen Konzerten aufzeichneten. Die Wiedererweckung der Improvisation in einer historisch gewordenen Tonsprache wäre aber verstockter Historismus und ohne jeden künstlerischen Wert. Freilich sind uns heute die Franzschen Bearbeitungen, was ihre Instrumentation betrifft (der Tonsatz, auf den es Franz in erster Linie aber ankam, ist nach wie vor mustergültig), nicht mehr angemessen, aber sie waren es dem 19. Jahrhundert, dem man endlich die Gerechtigkeit gewähren sollte, die man für frühere Zeiten unablässig fordert.

reichen. Die Konsistenz, mit der das anapästische Motiv in der Begleitung auftritt, vor allem in der ausharmonisierten Gestalt, unterstreicht den so gewonnenen Kontrast nachdrücklich. Unberührt bleibt davon die Erkenntnis, daß der ganze Formtyp noch Vivaldi nahesteht. Man wird also wohl sagen dürfen, daß das Werk als Violinkonzert g-moll, in der Art, wie es der Thomaskantor Gustav Schreck rekonstruiert und bei Peters veröffentlicht hat, mit den Violinkonzerten (vor allem dem in a-moll) und dem c-moll-Doppelkonzert, mit denen es manche Eigentümlichkeiten gemein hat, gleichzeitig anzusetzen ist. Sein stilistischer Befund weist, zusammen mit dem 1. Violinkonzert, auf eine klare Mittelstellung zwischen Vivaldi und dem Bach der Brandenburgischen Konzerte und des C-dur-Konzerts für zwei Klaviere. Auf jeden Fall werden wir auch dieses Werk Bach zuschreiben.

Primitiv ist dagegen einzig ein Konzertsatz (Kantatensinfonie) (BWV 1045), von dem eine Bearbeitung für Violine und Klavier von A. Saran als „Violinkonzert Nr. 3“ bei Breitkopf & Härtel (neuerdings von der Wiesbadener Firma reproduziert) im Handel erschienen ist. Dieses Werk ist ganz sicher keine Komposition Bachs. Die naive Sequenzfreudigkeit des Themas, dessen Motive völlig uncharakteristisch sind, die primitive Form, die völlige Inkongruenz von Gehalt und Aufwand, die simple Harmonik und dazu die relativ erhebliche Virtuosität des Soloparts lassen eher an einen deutschen Zeitgenossen Bachs denken. Immerhin ist es möglich, daß Bach einige harmonische Veränderungen vorgenommen oder die Bläser hinzukomponiert hat. Aber selbst diese Verbesserungen können das Stück nicht retten. Nirgends kommt die Harmonik in Fluß, nirgends ist die Spur eines Durchführungselements zu finden. Man muß sich wirklich wundern, daß bei der eifrig gepflegten Mode, mit der man heute — meist ohne Angabe von Gründen — Werke aus dem Bachschen Oeuvre ausstoßen will, dieses Stück übersehen werden konnte. Sollte dieses auch in ästhetischer Hinsicht so mangelhafte Werk, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, doch von Bach komponiert sein, so würde die Tatsache, daß er es nicht vollendete oder dann doch nicht anderweitig verwendete, der Selbstkritik des Meisters alle Ehre machen²⁰.

Wilhelm Merian zum Gedächtnis

VON WALTER NEF, BASEL

Der älteren und mittleren Generation der Fachgenossen wird Wilhelm Merian vielleicht am stärksten als Organisator des Basler Kongresses von 1924 in Erinnerung sein. Er begrüßte die Kongreßteilnehmer bei der Eröffnungsversammlung im Rathaus, gab als Festschrift zum Kongreß den ersten Band des Schweizerischen Jahrbuchs für Musikwissenschaft heraus, mit einem eigenen Beitrag über den durch seine Beziehungen zu Glarean bekannten Organisten Gregor Meyer, und ein Jahr später den Kongreßbericht. Als 1927 in Wien die Internationale Gesellschaft für Musikwissen-

²⁰ Nachbemerkung: Vorliegende Studie wurde im Spätsommer 1950 im Anschluß an die Analysen im Göttinger Programmheft (vgl. Anm. 10) geschrieben. Ein Jahr später erschien eine Schrift, „Bachs Brandenburgische Konzerte“, meines verehrten Lehrers Prof. Dr. Rudolf Gerber, deren abweichende Intention im Falle einer nachträglichen Einarbeitung ausführliche Auseinandersetzungen erzwungen hätte, die für die vorliegende Problematik nicht ergiebig gewesen wäre. So muß es nun dem Leser überlassen bleiben, die Analysen des zweiten und dritten Brandenburgischen Konzertes mit denen der oben genannten Schrift (besonders Seite 21-23, 24-27) zu vergleichen.

schaft gegründet worden war, wurde Basel zum Sitz des Sekretariates und er selbst zum ersten Sekretär bestimmt, welches Amt es bis 1948 führte. Neben der internationalen Musikwissenschaft war ihm auch viel an der Förderung seines Faches in der Schweiz gelegen. Von 1919 bis 1932 präsierte er die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, die 1933 den verständlicheren Namen „Schweizerische Musikforschende Gesellschaft“ erhalten hat, und von 1935 bis 1946 war er ihr Zentralpräsident. Als wichtigste Tat seiner Amtszeit ist der Beginn der *Senfl-Gesamtausgabe* zu betrachten, von der trotz äußeren Schwierigkeiten bereits fünf Bände erschienen sind. Mit dem lokalen Musikleben stand Wilhelm Merian als Mitglied zahlreicher Kommissionen in Verbindung, von denen wenigstens zwei erwähnt seien: der staatliche Musikkredit, recht eigentlich sein Werk, als dessen Präsident er sich jahrelang für junge Musiker einsetzte, und die *Schola Cantorum Basiliensis*, zu deren Gründern und Beratern er zählte.

Zur Musikwissenschaft ist Wilhelm Merian von der klassischen Philologie her gekommen, dieser wohl bis heute unerreichten Lehrmeisterin. Das scheint nicht ohne Einfluß auf seine Arbeitsweise gewesen zu sein. Sie ist durch hervorragende Eigenschaften gekennzeichnet, die wir auch an der klassischen Philologie bewundern können und die seinen Schriften bleibenden Wert verleihen, Eigenschaften wie Klarheit, Genauigkeit, Gründlichkeit, unermüdliche Sorgfalt im Kleinen, Vorsicht im Urteilen und anderes. Er hat sich nicht auf Modewellen von seinen Grundsätzen wegschaukeln lassen, sondern ist ihnen zeitlebens treu geblieben. Seine Lehrer waren Hermann Kretzschmar und Johannes Wolf in Berlin, wo er bei E. N. von Reznicek auch musiktheoretische Studien machte, und Karl Nef in Basel. Er wurde der erste wirkliche Schüler meines Onkels, der erste, der in Basel sein Weggefährte werden sollte. 1921 habilitierte sich Wilhelm Merian an der Universität Basel, die ihn 1930 zum außerordentlichen Professor ernannte und ihm 1935 einen Lehrauftrag erteilte.

Die beiden Hauptgebiete seiner musikwissenschaftlichen Arbeit sind die frühe Klaviermusik und die Musikgeschichte Basels und der Schweiz. In seiner umfangreichen Dissertation, die 1916, 1917 und 1920 in drei Teilen erschienen ist, hat er drei kostbare Handschriften der Basler Universitätsbibliothek untersucht, die, wahrscheinlich in den Jahren 1513 bis 1519, größtenteils vom Straßburger Organisten Hans Kotter für den jungen Humanisten Bonifacius Amerbach zusammengestellt und geschrieben worden waren. Fortgesetzt wurde die begonnene Arbeit mit seiner Habilitationsschrift über die Klaviermusik der deutschen Koloristen und seinem Buch über den „Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern“ (1927), das unbekanntes Stoff erschlossen hat und durch seine thematischen Verzeichnisse nützlich ist. Dabei bewegte ihn besonders die Frage nach der Entstehung eines eigenen Klavierstils. Die Kotterschen Tabulaturen waren dafür insofern ein geeigneter Ausgangspunkt, als es sich bei ihnen um Klaviermusik handelt, im Unterschied von andern, für den Gottesdienst bestimmten Sammlungen. Und nochmals in allerletzter Zeit ist Wilhelm Merian zu seinem Kotter zurückgekehrt, indem er für die von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgegebenen Publikationen schweizerischer Musikdenkmäler die Veröffentlichung der Instrumentalsätze von Kotter vorbereitete, von der zu hoffen ist, daß sie nachträglich erscheinen kann. Mit einem andern Gebiet

der Klaviermusik beschäftigte er sich in einem Aufsatz über Mozarts Klaviersonaten und die Sonatenform (1933).

Die Musikgeschichte Basels und der Schweiz hat Wilhelm Merian neben einigen Aufsätzen um vier gewichtige Arbeiten bereichert: die Gedenkschrift zum 50jährigen Bestehen von Musikschule und Konservatorium Basel (1917), Basels Musikleben im 19. Jahrhundert (1920), Hermann Suter (2 Bände, 1936) und 50 Jahre Schweizerischer Tonkünstlerverein (in der Festschrift zum 50jährigen Jubiläum, 1950). In der Schweizerischen Nationalausgabe veröffentlichte er geistliche Werke des 16. und 17. Jahrhunderts (1927).

Das dritte Tätigkeitsfeld Wilhelm Merians war die Musikkritik. Von 1920 bis 1951 wirkte er als gewissenhafter und verantwortungsbewußter Musik- und Feuilletonredakteur der „Basler Nachrichten“. Auch in seinen Kritiken konnte und wollte er den Musikhistoriker nicht verleugnen. Sie waren wohl für manche Leser etwas stark mit wissenschaftlicher Rüstung gepanzert, entbehrten jedoch, wenn man sie aufmerksam las, keineswegs des unmittelbaren Eindrucks, dessen er als Beobachter durchaus fähig war und der mir immer wieder bei der Besprechung neuer Musik aufgefallen ist.

Seit Jahren war es um Wilhelm Merians Gesundheit nicht zum besten bestellt. Er führte in der Stille einen tapferen Kampf gegen seine Krankheit, wurde aber gleichwohl gezwungen, von seinen Ämtern, die ihm viel bedeutet haben, eines nach dem andern aufzugeben. Die Trauerbotschaft von seinem Hinscheiden am 15. November 1952 kam zwar nicht unerwartet, aber doch für die meisten überraschend. An der Trauerfeier sprachen Jacques Handschin für die Universität Basel, Ernst Mohr für die zahlreichen Gesellschaften, denen der Verstorbene gedient hatte, und Wilibald Gurlitt als Freund und Kollege der Nachbaruniversität Freiburg i. Br. Worte des Dankes und Abschieds. Was Wilhelm Merian für die Musikwissenschaft und das Musikleben geleistet hat, wird in seinen Werken weiterleben.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

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

VON REINHOLD JAUERNIG, WEIMAR

(Fortsetzung)

Über J o h . E c c a r d (Eitner 3, 308) bringt Ernst Brinkmann (vgl. Anm. 23, hier S. 193 ff.) neue Forschungsergebnisse, die sich auf seinen Geburtsort Mühlhausen (Thüringen) beziehen. 1581 berief ihn Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach-Bayreuth, seit 1577 „Herzog in Preußen“ (ADB 8, 617), als Musicus und Vizekapellmeister nach Königsberg. 1604 nannte Eccard sich Kapellmeister, 1611 starb er. Hochzeitsgesänge von ihm stehen in den Werken des Theodor Riccio aus Brescia, dem bei herannahendem Alter Eccard als Hilfskraft beigegeben wurde (Eitner 8, 212). Wer Eccard die Texte zu seinen Kompositionen lieferte, ergibt sich aus nachstehendem hübschem Gedicht:

*Ad Johann. Eccardum Musicum.
Poscimus[r?] ad thalami taedas, Eccarde, pudicas
Ibo prior versu, tu citus ambrosius
(Nam potes) adde modos. Tria sunt, quae nobilis autor
Omniibus esse piis grata Deoque canit:
Intemeratus amor fratrum, vicini concors,
Pax nivei custos fida perenne tori²⁹.
Aurea dent alii, nobis labor unicus esto
Haec tria coniugibus dona rogare novis.*

Das Gedicht steht unter der Überschrift: *Sebastiani Artomedis Franci* in den oben bei Decker genannten *Delitiae . . .* (1, 401). Der Dichter stammt aus Langenzenn, wurde 1572 Hofdiakon des Markgrafen Georg Friedrich in Ansbach, 1579 kam er als Pastor an den Dom in Königsberg/Preußen und starb am 11. September 1602³⁰.

Der genaue Titel des Gesangbüchleins von L u c ä E d e n b e r g e r (Eitner 3, 317) steht bei Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung 2², S. 197.

W o l f g a n g F i g u l u s (Eitner 3, 442; AfMf 3, 315). Otto Clemen hat in ZfMw 11, 441—443 den Inhalt eines Oktavsammelbandes der Zwickauer Ratsschulbibliothek mitgeteilt, den der Genannte wohl während seines ersten Leipziger Studiensemesters (1549) erworben hat. Daß der Band zumeist musiktheoretische Werkchen enthält, sei wiederholt.

C h r i s t o p h und H e r m a n n F i n c k (Eitner 3, 450): Die von Eitner wenig exakt berichtete Aufforderung des Rektors der Universität Wittenberg fällt in die Tage zwischen 15. und 24. Juni 1554 und steht *Scriptorum publice propositorum tomus 2, 73^b*: „*Vir honestus et natura et arte Musicus Hermannus Finck, frater viri optimi M[ag]. Christophori Finck, pastoris Ecclesiae Dei in oppido vicino Juterbog, docere artem Musicam et exercere discentes potest in harmonia vocis humanae et fidium et operam suam honestis adolescentibus offert. Quare bona ingenia adhortor, ut hac discendae dulcissimae artis occasione utantur.*“ Bd. 3, 137 läßt der Rektor zum Begräbnis des am 28. Dezember 1557 gestorbenen Hermann Finck auf den nächsten Tag ein: „*Nati sunt in oppido Birna duo fratres, Christophorus Finck et Hermannus Finck, quorum alter Christophorus, cum pie gubernasset Ecclesiam in vicino*

²⁹ Der Friede als fortdauernd treuer Wächter des schneeweißen Ehebettes.

³⁰ Freytag S. 107 Nr. 132.

oppido Jutrebok, ante annos aliquot mortuus est . . . Alter Hermannus primum inter Symphonicos Regis Ferdinandi vixit ubi et doctrinam Musicam didicit et artem voce et instrumentis exercuit. Postae nostrae Ecclesiae in hoc oppido servivit in conservatione Musicae . . . Christoph, der ältere Bruder, wurde im Sept. 1544 in Wittenberg immatrikuliert, am 20. Aug. 1549 Magister und am 18. Juli 1551 in die philosophische Fakultät aufgenommen. Am 25. März 1549 empfehlen ihn Bugenhagen und Melanchthon dem Kurfürsten Moritz³¹. Dessen Mutter, Herzogin Katharina, habe ihm eine ihrer Hofjungfrauen aus besonderen Gnaden zur Ehe gegeben und ihn vertröstet, ihm auch sonst gnädige Förderung zum Studio zu tun, bis er im Kurfürstentum Sachsen „in Kirchen oder Schulen zu Diensten kommen möchte.“ Er habe wohl studiert, „also, daß er auch andere Jungen in der Universität und zuvor zu Görlitz treulich und nützlich unterwiesen habe.“ Am 18. August³² bat Melanchthon den Pirnaer Superintendenten Anton Lauterbach, mit dem übrigens Finck verwandt war, sein Schreiben an den Pirnaer Rat, in dem er Finck zur Anstellung als Schulmeister empfohlen hatte, zu unterstützen. Am 1. Januar 1550 bat Melanchthon³³ die Herzogin Katharina, Finck 17 Gulden zu senden, die dieser für einen von der Herzogin empfohlenen Freiburger Knaben ausgegeben habe; er und seine Hausfrau, die der Herzogin treulich gedient habe und eine gottesfürchtige Person sei, lebten christlich und in Geduld miteinander, hätten aber nichts zuzusetzen. Am 8. April 1551 schrieb Melanchthon nach Joachimsthal an Joh. Mathesius³⁴, daß mehrere Joachimsthaler Jünglinge, welche zum Studium nach Wittenberg ziehen wollen, dort bei Finck gut untergebracht werden könnten. Daß Finck Pensionäre hatte, erfahren wir auch aus dem Brief Melanchthons an Mathesius, angeblich vom 13. Jan. 1552, in dem er diesen bat, einen böhmischen Baron zu veranlassen, das Geld an Finck zu senden, das er diesem für seinen bei Finck wohnenden Sohn noch schulde³⁵. Zugleich teilte Melanchthon mit, daß Finck *Dei beneficio* ein Nestchen gefunden habe, er werde nämlich demnächst Pfarrer in Jüterbog werden. Am 2. März wurde er für dieses Amt in Wittenberg ordiniert. Nach Melanchthons Brief an Bugenhagen vom 28. Aug. 1552 spielte seine Versetzung nach Bitterfeld³⁶, die sich zerschlug. Um den 5. Juni 1553 war er nach einem Briefe von diesem Tage so krank³⁷, daß ihn Melanchthon nicht mit einer Ehesache behelligen wollte.

Hermann Finck wurde im Sept. 1545 in Wittenberg inskribiert. Auch er hatte dort mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Wir wissen sonst nicht viel von ihm. Sein 1556 erschienenes Hauptwerk, *Musica practica*, wie noch andere Kompositionen, widmete und schenkte er seiner Vaterstadt Pirna, „in deren Stadtschule er wahrscheinlich den Grund zu seiner musikalischen Tüchtigkeit gelegt hatte“, und wurde vom dortigen Rate in musikalischen Angelegenheiten zu Rate gezogen³⁸.

Darüber, ob Michael Muris (Meurer) (Eitner 7, 123) mit Joh. Galliculus (Eitner 4, 133) identisch ist oder nicht, besteht keine Einigkeit. Erstere Ansicht vertritt Otto Clemen, allerdings in der vorsichtigen Form: „Man fühlt sich fast versucht, Muris zusammenzubringen mit jenem Johannes Galliculus, der eine *Isagoge de compositione cantus* erscheinen ließ. Dem widerspricht Gerhard Pietzsch“⁴⁰. M. E. sind aber Clemens Argumente wesentlich gewichtiger und von Pietzsch nicht widerlegt worden. Wie will man sich z. B. sonst erklären, daß Muris, seit 1531 Pfarrer in Löbenicht-Königsberg, eine deutsche Übersetzung einer Schrift Melanchthons, die mit Vorrede vom 14. März 1532 bei Georg Rhaw

31 CR 7, 353.

32 CR 7, 446.

33 Bindseil, Philippi Melanchthonis epistolae . . . 1874, S. 539 f.

34 AfRg 29, 127.

35 CR 7, 907.

36 O. Vogt, Dr. Johannes Bugenhagens Briefwechsel (1888) S. 537.

37 CR 8, 103.

38 Reinhold Hofmann, Reformationgeschichte der Stadt Pirna (1893) S. 188 f.

39 WA Briefe 2, 201, BSKG 41/42, S. 10.

40 AfMf 3, 316. 322f; vgl. weiter AfMf 7, 104.

in Wittenberg erschienen ist, diesem aus Ostpreußen zur Drucklegung zusandte? Müssen da nicht alte Beziehungen zwischen Muris und Rhaw noch von Leipzig her angenommen werden, wo Muris im Bernhardinerkolleg sich aufhielt und am 14. Januar 1521 als *Michael Muris Galliculus* hat sich Muris nach seinem Geburtsort (wie Spalatin) zugelegt, stammte er doch (Meißen) in die Leipziger Artistenfakultät aufgenommen wurde? Den Humanistennamen Galliculus hat sich Muris nach seinem Geburtsort (wie Spalatin) zugelegt, stammte er doch aus Hainichen, wie er sich auch Henchen, Hänlein nannte⁴¹. Der Widerspruch, der wegen der Änderung des Vornamens (der „Allerweltsname“ Johannes statt Michael) erhoben wird, wiegt nicht schwer. Solche Fälle können zu Dutzenden nachgewiesen werden. Clemen hat übrigens im Archiv für Sippenforschung⁴² dafür Material beigebracht. Dagegen ist die Identifizierung des Joh. Galliculus mit dem im Winter 1505 in Leipzig inskribierten *Johannes Hennel de Dresden*, die Pietzsch vorzieht, unmöglich, da Hennel eben aus Dresden, Muris aber nachweisbar aus Hainichen stammt. Endlich sei noch in Ergänzung der bisherigen Angaben auf eine Notiz hingewiesen, die sich bei Karl Pallas⁴³ findet, wonach sich Muris — wohl nach seinem Austritt aus dem Zisterzienserorden (etwa 1524) und vor dem Antritt seines Danziger Predigeramtes (4. Juni 1525) — einige Zeit bei dem Pfarrer von Schildau (Ephorie Belgern) aufgehalten hat. Im Visitationsprotokoll von 1529 heißt es von diesem Pfarrer, er sei ein alter grauer Mann, der in Lehre, Wandel und Leben richtig, untadelig und ehrbar befunden worden sei; „*hat auch redlich zeugnis, daß er etlich zeit ern Micheln Henichen, welcher itzund prediger in Preußen ist, bei sich gehalten und mit im vleissig die heilig schrift und ander nutzlich buchlein gelesen.*“

Bei Eitner (4, 93) begegnet uns der Augsburger Stadtschreiber *Georg Frölich*⁴⁴ aus Lemnitz bei Lobenstein (Thüringen) als Verfasser eines Vorworts zu Hans Kugelmanns *Concentus novi trium vocum . . .* (Augsburg) 1540, betitelt: *Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der Musica*. Max Redlkofer⁴⁴ kennt⁴⁵ das Loblied nur aus einem späteren Abdruck und sieht es als eine am 29. Sept. 1540 bei Melchior Kriesstein in Augsburg erschienene selbständige kleine Schrift an, von der er eine gute Inhaltsangabe darbietet. Eitner aber ist gegenüber Redlkofer im Recht. Tatsächlich steht das Loblied in dem Altus et vagans-Stimmbuch und folgt darin, vom 21. Sept. 1540 datiert, auf die ebenso datierte Dedikations-epistel des Augsburger Bürgers Sylvester Raid an Herzog Albrecht von Preußen⁴⁶. Kugelmann (vgl. Eitner 5, 469) war von 1536 bis zu seinem Tode (1542) in Königsberg/Preußen oberster Irrenpater am Hofe Albrechts. Dieser sandte Kugelmanns Gesänge an Raid mit dem Begehren, sie drucken zu lassen. Raid besorgte das. Frölich steuerte das Loblied bei. Nach Redlkofer (S. 85) veröffentlichte 1545 ein ehemaliger Mönch aus München, der in Augsburg eine Zeitlang der Wiedertäufergemeinde angehört hatte und deshalb die Stadt verlassen mußte, später aber hier lehrte, eine bei Philipp Ulhard gedruckte Sammlung von 36 lateinischen — großenteils kirchlichen — Liedern mit Singenoten, betitelt: *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium iucundissimi, nusquam antea sic aediti*. In seiner vom 1. Juni 1545 datierten Widmung an den Rat nahm Frölich Bezug auf sein Loblied. Schon nach sehr kurzer Zeit erschien von demselben Komponisten bei Kriesstein eine neue Sammlung von 36 Liedern: *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimae iuxta ac amoenissimae in Germania maxime hactenus typis non excusae*, die 1546 eine 2. Auflage erlebte. In seiner Widmung an Joh. Jakob Fugger bezog sich Frölich ebenfalls auf sein Loblied.

⁴¹ Felician Geß, Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen Bd. 1 (1905) S. 1693.

⁴² 15. Jahrg. (1938) S. 187 f. und 17. Jahrg. (1940) S. 219 f.

⁴³ Zum Heimatort s. Zeitschrift des Historischen Vereins f. Schwaben und Neuburg 30, 15 f. (Otto Clemen).

⁴⁴ Briefe und Schriften des Georg Frölich, Stadtschreibers zu Augsburg 1537—43 (Zeitschrift des Historischen Vereins . . . (wie Anm. 43) 27, 46 ff.

⁴⁵ Ebenda S. 84.

⁴⁶ Wackernagel S. 167 Nr. 161; vgl. ferner Tschackert, Urkundenbuch zur Reformationsgeschichte des Herzogtums Preußen Nr. 1278—80.

Jakob Gerhard ist nach Eitner (4, 206) 1572 vom Rat zu Brandenburg als Kantor berufen worden. Sein Geburtsort war bisher unbekannt. In *Johannis Posthii Germershemii*^{46a} *Parergorum poeticorum pars prima . . . Eiusdem Posthii Parergorum pars altera nunc recens edita cum Adoptivis. Ex typographeio Hieronymi Commelini*⁴⁷ anno 1595 (p. 208) liest man folgendes Gedicht:

*De Jacobo Gerharo Carolopolita, musico suavissimo.
Dum varius liquidas mulcet concentibus auras
Gerhardus ad Moeni patris vaga flumina,
Cantantem lauro Musaeque et Apollo coronant
Circumque avis vatem salutat plurima.
Cum satyris choreas ducunt per litora Nymphae,
Muscosum et imo Moenus alveo caput
Extollens: ‚Orpheus, ait, hic novus est, et Arion
Adest novus, veteres, sileta, fabulae.‘*

Gerhard ist demnach in Karlstadt (am Main) geboren.

Über *Damião de Gões* (Eitner 4, 295), besonders seine Beziehung zu den deutschen Reformatoren und Humanisten handelt Paul Wilhelm Gennrich (AfRg 39, 197—220). Hier seien darnach nur die Geburts- und Todesdaten bei Eitner berichtet: geb. im Febr. 1502 zu Alemquer, nördl. von Lissabon, gestorben ebenda am 30. Jan. 1573.

Der bei Eitner (4, 307) genannte *Hans Goppel*, Organist am Hofe Herzog Albrechts von Preußen, ist kaum identisch mit dem Organisten des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, Joh. Goppel, der am 24. Febr. 1538 3 Gulden 12 Groschen Trankgeld erhielt, weil er dem Kurfürsten Joh. Friedrich von Sachsen auf der Orgel vorgespielt hatte⁴⁸, kaum auch mit dem Kasseler Hofmusicus Joh. Jöppel, kaum 30jährig 1540 gestorben. Von diesem schreibt Luther⁴⁹ am 10. Mai 1534 an dessen Vater, daß er in Wittenberg gewesen und „*uns viel lustiger Freundschaft durch seine Musica erzeugt*“ habe. Dieser Vater wird in den alten Drucken Balthasar Jöppel, Organist Herzog Georgs von Sachsen genannt. Nach Ernst Kroker⁵⁰ stammt er aus Nürnberg und „neigte trotz seiner Stellung am Hofe des streng katholischen Herzogs dem lutherischen Bekenntnis zu“. Seine Tochter Veronica heiratete 1535 Christoph Leibniz, den älteren der beiden Söhne, die aus der 1. Ehe des Ambrosius Leibnitz (Lehrer, dann Stadtschreiber und Bürgermeister in Rochlitz) hervorgingen. Auch die „seit langem in Rochlitz ansässige Familie Leibniz“ war lutherisch gesinnt⁵¹. — Ob der Heidelberger Dichter Theodor Reysmann Balthasar Jöppel oder dessen Sohn Johann meint, wenn er in seiner lateinischen Dichtung über den Blautopf (Ulm 1531) der Orgel der Blaubauer Klosterkirche anstatt des kunstverlassenen jetzigen Organisten einen Orpheus, Phemios oder Jöppel wünscht⁵², muß dahingestellt bleiben.

Paul Greff (Eitner 1, 395, ergänzt von Pietzsch in AfMf 3, 317), 1504 Kantor, 24. Mai 1505 Kirchner zu St. Marien in Zwickau, hat bis ca. 1550 reichende Annalen hinterlassen, von denen sich aber nur von Petrus Albinus angefertigte Auszüge in der Dresdner Handschrift I 3, 2 erhalten haben⁵³. Das Zwickauer Ratsprotokoll vom 26. August 1551 enthält nach frdl. Auskunft der Ratsschulbibliothek eine Notiz über Greffs Tochter Walpurgis, die dem Rate zwei von ihr angefertigte Teppiche (ob Gobelins?) verehrt hat⁵⁴.

^{46a} Er siedelte 1585 von Würzburg als Leibarzt des Administrators Joh. Kasimir nach Heidelberg über (ADB 26, 476).

⁴⁷ Ein Heinrich Commelin druckte 1542—1559 in Heidelberg (F. W. E. Roth, Archiv f. Geschichte der Stadt Heidelberg 4, 230).

⁴⁸ AfRg 25, 58.

⁴⁹ WA Briefe 7, 63.

⁵⁰ NASG 19, 322 (Leibnizens Vorfahren).

⁵¹ Gerhard Planitz, Zur Einführung der Reformation in den Ämtern Rochlitz und Kriebstein, BSKG 17, 62.

⁵² Zeitschrift f. d. Geschichte des Oberrheins NF 22, 605

⁵³ Katalog der Handschriften der kgl. öff. Bibliothek zu Dresden 3, 453.

⁵⁴ Vgl. Alt-Zwickau Jahrg. 1927, S. 48.

Über Christoph Hegendorfer (Eitner 5, 84) haben zuletzt Ferdinand Cohrs⁵⁵ und Joh. Michael Reu⁵⁶ gehandelt. Auszüge aus der von Eitner angeführten *Comedia Nova, salibus non omnino insulsis refertissima, Lipsiae non raro in doctissimorum virorum corona acta, Lipsiae 1520* (² Lips. 1521, ³ Cracoviae 1525) bei Otto Günther, Plautuserneuerungen in der deutschen Literatur S. 24. ff.

Über Wolf Heinze, Organisten in Halle (Eitner 5, 93), vgl.: WA Briefe 5, 106³; 9, 549⁸ und Luthers Trostbrief an ihn beim Tode seiner Gattin vom 11. September 1543 (ebenda 10, 394).

In Leipzig, und zwar wohl an der Nikolaikirche, war Konrad Hermann als Organist tätig⁵⁷. Er ist wohl identisch mit dem im S. S. 1507 immatrikulierten *Conradus Hermanus de Lipcz*, der am 25. Febr. 1517 „*propter excessus suos*“ auf drei Jahre relegiert wurde. Er hat da wohl sein Studium an den Nagel gehängt und sich dem Organistenamt zugewandt. Er heiratete zwischen 1522 und 1525 Christina, die Witwe des Drechslers Heinrich Eckelsdorff, deren Schwester Dorothea 1519 Hans Lufft geheiratet hatte, und starb 1547. Seine Witwe wurde am 27. Januar 1555 beerdigt.

Valentin Hertel fehlt bei Eitner, wird aber von Gerh. Pietzsch (AfMf 3, 318) mit vollem Recht in diese Reihe eingegliedert. Zu ihm gibt auch K. Kirchner⁵⁸ wertvolle ergänzende Notizen. Einen musikgeschichtlich interessanten Brief von Joh. Rivius an ihn, datiert: *Freiberg XVII. Kal. An. XXXIX (!)*, hat G. Buchwald veröffentlicht⁵⁹. Er beginnt: „*Rithmos hosce Germanicos ideo ad te mitto, ut in mei gratiam Bartholomaeus noster quattuor vocum in eos melodiam componat. Mediam vocem, quam vos Tenorem dicitis, abs te ipso componi quam accuratissime et ad sententiam aptissime atque appositissime, sic ut mentem animumque, dum canitur, penetret.*“

Das Verhältnis der beiden Werke von Sebald Heyden (Eitner 5, 136) *Musicae στοιχείωσις* und *Musicae, id est artis canendi libri duo* (Nürnberg 1532 bzw. 1537) zueinander klärt auf die Widmungsvorrede, die ebenso wie beim 1. Werke auch im 2. Werke Hieronymus Baumgartner gilt und im letzteren „*Ex Musaco nostro Sebalduino 1. März 1537*“ datiert ist. In ihr heißt es u. a.: „*Es wäre unrecht von mir, wenn ich dir nicht hosce de arte canendi libellos widmete, dem ich multo viliores στοιχείωσις zu widmen mich nicht gescheut habe. Sie war deiner nicht würdig. Eben das war der Grund, cur illam sub incudem revocarem et penitus pertextam in aliam plane et multo absolutiorem formam redigerem, adeo ut non recognitam illam, sed penitus reformatam aliamque nunc factam videas. Ich habe den Stoff in Frage und Antwort gekleidet — katechismusartig. Quod ad praeceptionum exempla pertinet, ut in στοιχείωσις paene nulla, ita hic selectissima et ex optimis musicis singulari labore conquisita reperient pueri . . . Solche exempla hat mir Udalricus Starcus, vir ut alioqui genere et honestate clarus, ita et musicae amantissimus verschafft. Is enim, ut es humanissimus, omnes suos libros, quos musicarum cantionum electissimo habet, in hunc usum mihi aliquamdiu commodaverat . . .*“

Zu Heyden ist ferner AfRg 12, 280; 13, 22². 31⁴ zu vergleichen.

Von Lucas Hordisch aus Radeberg (Eitner 5, 245, AfMf 3, 319) ist ein Brief an Johann Lang in Erfurt vom 14. Oktober 1544 erhalten und AfRg 39, 163 abgedruckt. Er hatte kurz zuvor seine Lebensgefährtin verloren. Er starb vor Januar 1546 als Syndicus in Erfurt.

Von Thomas Horner, auch Hörner, aus Eger (Eitner 5, 207) hat Pietzsch in AfMf (7, 160, 156) die Immatrikulationen in Königsberg und Frankfurt a. d. Oder ermittelt

⁵⁵ Die Evangelischen Katechismusversuche vor Luthers Enchiridion (1900 ff.) 3, 347 ff.

⁵⁶ Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichtes in der evang. Kirche Deutschlands 1. Abt. 1. Hälfte S. 93 ff., 186 ff.

⁵⁷ Albert Giesecke, Herkunft des Hans Lufft, Buchdruckers zu Wittenberg in: Familiengeschichtliche Blätter 41. Jahrg. (1943) S. 134 ff.

⁵⁸ Mitteilungen des Vereins f. Chemnitzer Geschichte 5 (1887) S. 28 ff.

⁵⁹ Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Meißen 1. Bd. 5. Heft (1886) S. 56 f.

Sein Werkchen *De ratione componendi cantus* ist im Mai 1546 als der erste Notendruck des Joh. Weinreich in Königsberg/Pr. erschienen⁶⁰. Horner las zwischen Anfang 1546 und Anfang 1547 an der Universität und am Pädagogium in Königsberg über Musik. Aus einer Druckschrift⁶¹ erfahren wir, daß er 1523 geboren und in Schlackenwerth tätig war. Sein Hauptwerk ist verzeichnet bei Recke-Napiersky, Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Estland und Kurland Bd. 2 (Mitau 1897 S. 146)⁶². Die Vorrede Horners vom Februar 1551 ist in Pernau geschrieben.

Zu J o h . J e e p (Eitner 5, 281) gibt Georg Gieseke in seinem Aufsatz „Der Braunschweigische Orpheus“ Ergänzungen⁶³. Er bespricht das „*Studentengärtlein*“, von dem er aber auch nur die 4. Auflage (Nürnberg 1613) kennt, ferner die „*Geistlichen Psalmen und Kirchengesäng*“ (Nürnberg 1609) und sein „*Betbüchlein*“ (Nürnberg 1613). Schon von 1614 an war Jeep 22 Jahre lang als gräflicher Kapellmeister bei dem Grafen Hohenlohe-Weikershain tätig. Am 5. Juli 1614 heiratete er Barbara, die Witwe des Voigts zu Hollenbach, Jörg Herbst, nach deren Tode 1624 Margarete, Witwe des fürstl. brandenburgischen Kriegssekretärs Burchard Sturman zu Ansbach. 1636 bewarb er sich um die durch den Weggang des Joh. Andreas Herbst (Eitner 5, 115) nach Nürnberg freigewordene städtische Musikdirektorstelle in Frankfurt am Main, die er durch Fürsprache Herbsts (mit Jeep durch seine erste Frau verwandt) erhielt. Ende 1636 machte er sich mit Frau und Kindern auf die Reise, hatte aber mancherlei Fährnisse zu überwinden (so mußte er einen unfreiwilligen Aufenthalt von fünf Wochen in Wertheim nehmen), so daß er erst im Frühjahr 1637 sein neues Amt antreten konnte. In Frankfurt hinderte ihn Krankheit oft an der Ausübung seines Berufs. Am 28. Januar 1640 kündigte ihm der Rat. Sein weiteres Schicksal ist bisher unbekannt.

Was Eitner (5, 402) über D a v i d K ö h l e r und (5, 403) über D a v i d K ö l e r bringt, beruht z. T. auf Verwechslung mit Paulus Colerus (3, 9). Über David Köler aus Zwickau, gestorben ebenda als Kantor zu Unser Frauen am 13. Juli 1565, vgl. ADB 16, 467–72 und WA Briefe 5, 636. Er wurde als *David Khöler Zuiccaiensis artium studiosus pauper* am 12. August 1551 in Ingolstadt inskribiert.

Für M i c h a e l K o s s w i c k (Eitner 5, 417; AfMf 3, 320 und 7, 156) ist die Hauptquelle für seine Lebensschicksale das Vorwort zu seiner musiktheoretischen Schrift *Compendiaria musicae artis editio*, das in der Erstausgabe von 1516 die Form eines Widmungsbriefes an den Abt Balthasar Koswick von Dobrilugk trägt, den der Verfasser seinen Herrn und patruelis nennt. In den späteren Ausgaben (1518 und 1520) ist diese Form aufgegeben, auch sonst das Werkchen mannigfach verändert. Die Originalfassung ist von O. Clemen im Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte 28, 146–150 abgedruckt worden.

Zu Eitner 5, 418 wurde ich von dem heimgegangenen Schüler Spittas, Otto Michaelis, auf den wichtigen Aufsatz von Wilibald Gurlitt „Johannes Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch von 1513“ aufmerksam gemacht (Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 19, 1940 S. 216–37). Sein Brief an Zwingli vom 22. September 1522 ist mit Kommentar CR 94, 585 abgedruckt.

E r a s m u s K ü h n e l wird von Eitner (5, 469) als Bassist in der Dresdner Hofkapelle um 1555 genannt. Joh. Nävius, der Leibarzt des Kurfürsten August, von diesem am 1. Januar 1555 als Kurator der 1548 von Kurfürst Moritz gegründeten Kantorei, der späteren musikalischen Hofkapelle eingesetzt, schrieb dem Pirnaer Superintendenten Anton Lauterbach (Dresden 11. Dezember 1560), er habe gehört, daß der Pastor von Glashütte — nach Grünberg Joh. Cellarius — gestorben sei, und empfahl als Nachfolger den Brief-

⁶⁰ Tschackert, Urkundenbuch zur Reformationgeschichte des Herzogtums Preußen Bd. 2 Nr. 1874.

⁶¹ *Epicedion dominae, dominae Hypolitae Schlickin, Comitissae de Hoenloe etc., dedicatum comitibus Gaspari et Henrico Schlickin, fratribus ac dominis in Passan [= Bassano im Friaul] . etiamque ornatissimo et sapientissimo senatui in Schlackenwaldt. Autore Thoma Hornero aetatis suae 20. Anno a Christo nato 1543. — Die Vorrede an Kaspar Schlick ist datiert Schlackenwerth Okt. 1543.*

⁶² *Livoniae historia in compendium ex annalibus contracta a Thoma Hornero Egrano. Item de sacrificiis et idolatria veterum Livonum et Borussorum libellum Ioannis Menecii. Wittebergae ex officina Johannis Lufft anno 1551 (2. Ausgabe 1562).*

⁶³ In: Zeitschrift für Niedersächsische Kirchengeschichte 41 (1941) S. 256 ff.

überbringer „*Erasmus Kunelium, meruit hic aliquot annis in choro musico illustrissimi domini nostri electoris Saxoniae, neque sine maxima laude*“⁶⁴. Kühnel wurde dann auch am 27. Januar 1561, „*vocatus ad officium pastoris ecclesiae in oppido Glashütt*“, in Wittenberg ordiniert⁶⁵. In Paul Ebers Aufzeichnungen⁶⁶ findet sich die Ergänzung: „*Lipsiae versatus tres annos, octo annos egit cantorem in choro Symphonistarum Dresdensium*“. 1543—1547 hatte er die Fürstenschule zu Meißen besucht⁶⁷. Er wurde WS 1550 in Leipzig inskribiert. 1572 starb er in Glashütte.

Thomas Kunat, eine Zeitlang Kantor in seiner Vaterstadt Kolditz, ist bei Eitner unberücksichtigt geblieben. Pietzsch bringt (AfMf 7, 102) seine Wittenberger Immatrikulation WS 1536: *Thomas Cunalt Colditzensis, famulus D. Martini* und seine Ordination in Wittenberg am 22. März 1542: *Thomas Kunat von Kolditz, Cantor daselbst, Beruffen gen Froburg zum Priesteramt*. Am 24. März 1542 schrieb Melanchthon an Spalatin⁶⁸: „*Hunc adolescentem Thomam, vocatum ad munus diaconi in ecclesia Froburgensi [so richtig statt Freiburgensi!] commendo tibi et tuendum et ornandum*.“ Er wurde 1545 Pfarrer in Schönbach bei Großbothen, 1548 Diakonus, 1549 Archidiakonus und 1553 Superintendent in Grimma, aber am 25. Mai 1569, weil er „*auf seinem flacianischen Sinne verharrete*“, abgesetzt und wandte sich nun ins Ernestinische Gebiet, wurde am 16. Mai 1570 als Pfarrer in Schmölln (früher Sachsen-Altenburg) eingeführt, starb aber hier schon am 12. November desselben Jahres⁶⁹. In der Weimarer Ausgabe (Tischreden 5, 262 Nr. (?) 5633*) steht eine *Prophetia Doctoris Martini de Lipsia, notata a Thoma Chunat, Diacono in Grim, olim Martini famulo*⁷⁰. — Ein gleichnamiger Sohn von ihm wurde in Wittenberg am 31. März 1563 inskribiert und starb hier am 4. November 1564 (AfRg 29, 176). In der Einladung zum Begräbnis tags darauf⁷¹ bemerkte der Rektor der Universität, daß der Vater einst „*in familia reverendi D. Doctoris Martini Lutheri*“ gelebt und ihm „*fidem et diligentiam*“ erwiesen habe, jetzt aber „*pastor in oppido veteri Misniae Crema*“ [! statt Grimma] sei; in der dortigen Fürstenschule sei der Verstorbene fünf Jahre erzogen worden und habe so eifrig gelernt, „*ut a praeceptoribus suis honesta testimonia huc secum attulerit*“. Bei Chr. G. Lorenz, Grimmenser-Album (Grimma 1850), ist er nicht zu finden, allerdings sind die älteren Schülerverzeichnisse unvollständig.

Über Ferdinand und Rudolf de Lasso hat Otto Clemen in der Zeitschrift des Vereins für Buchwesen und Schrifttum (6. Jahrg. Nr. 1, 1923, S. 14 ff.) aus Akten des Zwickauer Stadtarchivs zwei Schreiben veröffentlicht: eines von München (9. Mai 1609), unterzeichnet von *Ferdinand de Lasso, Fürstl. Durchlaucht in Bayern etc. Capellmeister und Rudolph de Lasso, Fürstl. Durchlaucht in Bayern etc. Capellmeister und Rudolph de Lasso, Fürstl. Durchlaucht in Bayern etc. Organist*. Das andere Schreiben ist datiert aus München 19. Februar 1611, unterzeichnet von *Rudolphus de Lasso, Fürstl. Durchlaucht in Bayern bestalter Componist und Hoforganista, und Juditz Lasin, witibe, geborne schleglin von geueln* (es ist die Witwe des obengenannten Ferdinand, der am 27. August 1609 gestorben ist). Mit dem ersten Schreiben überreichten die Brüder dem Bürgermeister und Rat zu Zwickau ein Exemplar des von ihnen 1604 in München herausgegebenen *Magnum opus musicum*, einer Sammlung von 516 Motetten ihres Vaters Orlandus de Lasso (Eitner 6, 59 ff.; zu den Söhnen: Eitner 6, 58 f., 67 ff.; auch Naumburg erhielt dieses Werk, vgl.

⁶⁴ Zu Nävius 8: Konrad Neefe; Das Leben des kurfürstlich sächsischen Leibarzt Dr. med. Joh. Neefe, NASG 19, 298. Der Brief früher in Gotha, Landesbibliothek Chart. A 123 Nr. 293.

⁶⁵ Georg Buchwald, Wittenberger Ordiniertenbuch, 2. Band (1895) S. 4.

⁶⁶ Ebenda S. XII.

⁶⁷ Kreyßig, Afraner-Album (1876) S. 2.

⁶⁸ ZKG 7, 451; es ist das der Brief (CR 4; 788 Nr. 2457), den Bretschneider nicht hat erlangen können.

⁶⁹ Grünberg 1, 493 (z. T. unrichtig); Christian Gottlob Lorenz, Die Stadt Grimma im Königreiche Sachsen 1871, S. 1377 ff.; Löbe I. u. C., Geschichte der Kirchen u. Schulen des Herzogthums Sachsen-Altenburg, Bd. 2 (Altenburg 1887) S. 32 Nr. 5.

⁷⁰ Dazu vgl. ZKG 34, 101.

⁷¹ Scriptorum publice propositorum tomus 6, Y 4a.

A. f. Musikwissenschaft, 8. Jahrg. 1926, S. 400). Das Druckstück wies aber, besonders im 5. Stimmbande mehrere Defekte auf, weshalb der Rat am 5. Januar 1610 um Ergänzungsbogen bat. Rudolfs und Ferdinands Witwe übersandte daraufhin einen neuen 5. Stimmband. Von Ferdinands gleichnamigem Sohn weiß Eitner (6, 59), daß er in einer Eingabe von 1625 mitteile, er stehe nun 16 Jahre als Kapellmeister in herzoglichen Diensten, und daß er vor 1635 gestorben sein müsse, da seine Witwe in diesem Jahre heirate. Georg Ferchl⁷² liefert dazu die Ergänzung, daß Ferdinand jun. zuletzt bis zu seinem Tod am 5. September 1630 Landrichter und Kastner in Reisbach (Rentamt Landshut, Bayern) war und daß seine Witwe Maria hieß, deren Vater ebenfalls „dem herzoglichen Hause lange Zeit gedient hatte.“

Von Paul Lautensack meint Eitner (6, 83), daß er „auch Maler gewesen sein soll“. In Wirklichkeit hat er jahrelang diesen Beruf (mindestens nebenbei) ausgeübt und z. B. für die bei Meiningen gelegene Thüringer Wallfahrtskirche Grimmenthal eine Reihe von Heiligendarstellungen geschaffen, aber auch im Auftrag des Bamberger Bischofs Georg von Limburg allerlei Malerarbeiten durchgeführt⁷³. Wenn Johann Schwanhauser, Prediger und Kustos am Stift St. Gangolf in Bamberg, in seinem zu Beginn des Jahres 1525 geschriebenen Trostbrief an die christliche Gemeinde zu Bamberg, aus der man ihn vertrieben hatte, diese vor religiösen Absonderlichkeiten und vorwitzigen Fragen zu behüten suchte, so dürfte damit auch vor Paul Lautensack gewarnt worden sein, der sich damals wohl schon mit der Apokalypse beschäftigte und als Maler und Hauptmann zu Bamberg bezeichnet wird⁷⁴.

Im Jahre 1542 erschien in Leipzig, gedruckt von Michael Blum, die *Musica Nicolai Listeni denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Eitner (6, 189 ff.) folgert mit Recht aus der Vorrede an Joh. Georg, den Sohn des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, daß Listenius aus dem Lande Brandenburg stammt, heißt es doch daselbst, er habe ihm sein Werk widmen wollen, „*ut, cum in ditione tua natus sim, studium meum erga patriae principem declararem*“. Die Vor-Ausgabe, die unter dem Titel *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata* 1533 von Rhaw gedruckt wurde, wird weder bei Georg Geisenhof⁷⁵ noch sonstwo genannt. Eitner kennt sie aber und weist auf das Vorwort an die Leser hin, in welchem List als Magister bezeichnet wird. Dann wäre er mit dem am 31. Januar 1531 in Wittenberg zum Magister promovierten *Nicolaus Lysten Soltwedelensis* identisch. Diese Vermutung wird dadurch verstärkt, daß in dem 1542 gedruckten, oben genannten Werk — aber auch in der Ausgabe desselben von 1547 — zwei Begleitgedichte eines *Valentinus Chudenus Soltbedelensis* stehen, der mit dem im WS 1534/35 in Wittenberg inskribierten *Valentinus Chuden Soltwedelensis* (späterer Zusatz: *Protonotar. Luneborg. Reipubl.*) identisch sein muß, der am 18. September 1539 zum Mag. art. promoviert wurde. Am 12. Mai 1562 wurde ein *Joachimus Lysthenius Soltwedelensis* in Wittenberg Student. Vor 1531 ist aber kein Salzwedeler dieses Namens im Wittenberger Album zu finden, dagegen unter dem 6. August 1529 ein Nicolaus Lysten aus Hamburg, den Gerhard Pietzsch in AfMf (7, 103) mit dem Salzwedeler identifiziert.

Joh. Machold Cervipagensis (Eitner 6, 265) wird wohl aus Hirschendorf im einstigen S.-Meiningen (jetzt Krs. Hildburghausen) sein.

Zu Georg Macropedius (Eitner 2, 268) vgl. ADB 20, 19—28, Goedeke, Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung 2², 135 f.

Von Joachim Magdeburg sind in Erfurt 1572 *Christliche und tröstliche Tischgesänge mit vier Stimmen* erschienen. Daraus schöpft Eitner (6, 242) die Vermutung, daß der Verfasser Kantor in Thüringen gewesen sei. Der gleichnamige Hamburger Diakonus

⁷² Bayerische Behörden und Beamte 1530—1804, 1. Teil (München 1908—10), S. 864.

⁷³ Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Herzogtum S.-Meiningen Bd. I (1909) S. 347. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler 22, 463.

⁷⁴ Beiträge z. bayr. Kirchengeschichte 3, 221. — Wie ich eben sehe, ist in WA Briefe 6, 434 ff., insbesondere S. 436 von Otto Clemen noch mehr zu Lautensack gesagt.

⁷⁵ Bibliotheca Bugenhagiana in „Quellen und Darstellungen aus der Geschichte des Reformationsjahrhunderts“ (1908) Bd. 6.

sei wohl ein anderer. In Wirklichkeit handelt es sich um dieselbe Person, die im geistlichen Beruf stand; geboren in Gardelegen 1525, April 1544 in Wittenberg inskribiert (5. Januar 1546 daselbst bacc. art.), 1546 Rektor in Schöningen (Braunschweig), 1547 Prediger (Diak.) in Dannenberg (Lüneburg), 1549 Salzwedel⁷⁶, 1552 St. Petri Hamburg, dort am 25. Mai 1558 abgesetzt⁷⁷; schon am 7. Oktober 1558 hält er, von Luthers Schüler Mag. Joh. Auri-faber, Hofprediger in Weimar, vorgeschlagen und als „*frommer, gelehrter junger Mann*“ gerühmt, in Obmannstedt bei Weimar Probepredigt und wird sechs Tage darauf für dieses Amt bestätigt⁷⁸. In den flaccianischen Streitigkeiten lehnt er die Declaratio Victorini am 23. Juli 1562 ab und wird, von den Visitatoren zur Erklärung nach Gotha befohlen, weil er auf seiner Ablehnung bestehen bleibt, einen Monat später abgesetzt⁷⁹. Zwischen Martini 1562 und Ostern 1563 hat er Pfarrei und Land zu räumen, bis dahin darf er auf seinem Gute in Obmannstedt, zu dem 75¹/₂ Acker in Obmannstedt und 16 Acker in Ulrichshalben (hier mit einem neubauten, noch nicht bewohnbaren Haus) gehören, wohnen bleiben. Er ist (Oktober 1562) verheiratet, seine Frau ist „*aus dem Land des Herzogs von Braunschweig*“, von den vier Kindern kann eins noch nicht sprechen, eins ist noch ein Säugling. Ein fünftes Kind ist ihm auf einer Reise im Winter tot am Wege liegen geblieben, obwohl es am Morgen noch gesund und frisch war. Er verkaufte am 6. November 1562 seine Häuser und Grundstücke mit lebendem und totem Inventar (Vieh usw. wird im einzelnen aufgeführt, darunter 2 Pferde, 4 Kühe, 2 Kalben, 20 Schafe) an den Leibmedikus Dr. Paul L u t h e r in Weimar, den jüngsten Sohn des Reformators, für 1780 Gulden und 80 alte Schock, diese an Magdeburgs Vorbesitzer, Jacob Dietter in Millingsdorf, zu zahlen. Aber noch am 24. Juni 1567 beschwert sich Magdeburg beim sächsischen Herzog, daß Dr. Luther seinen Verpflichtungen nicht nachkomme, bisher nur 600 Gulden für die Liegenschaften gezahlt, sie aber fünf Jahre voll genutzt habe. Aus diesem Briefe (Reg Ll 654) erfahren wir, daß Magdeburg mit Frau, den vier Kindern und seinem Hausgesinde über ein Jahr nach seiner Absetzung in Obmannstedt im Exil zu Eisleben habe verbringen müssen⁸⁰. Von dort kam er durch Empfehlung der Grafen von Mansfeld im Juni 1564 nach Dürrenkrut zu der Frau von Zintzendorf, trat dann in die Dienste des Freiherrn Generaloberst Hans Rueber zu Tuxendorff und Gravenwerth in Niederösterreich als Feldprediger der schwarzen Reiter zu Raab ein, wo er sein Hab und Gut bei einer Feuersbrunst einbüßte, und war zugleich Schloßprediger zu Gravenwerth; im Juni 1567 war er Pfarrer und Superintendent zu „*Velspergk unter den Herren von Lichtenstein*“. 1569 nahm er seine Entlassung, weil man ihm seine Gekörnisse vorenthielt, kam nach Thüringen und versuchte vergeblich, seine Pfarrstelle Obmannstedt wieder zu erhalten. Wieder nach Österreich zurückgekehrt, wird er als Pfarrer von Efferding (Niederösterreich) 1581 als Flaccianer abgesetzt. Noch 1583 hält er sich hier auf. Über sein weiteres Leben bzw. seinen Tod hat sich bisher keine einwandfreie Nachricht finden lassen⁸¹.

P e t r u s M a s s e n u s soll nach Eitner (6, 373) jedenfalls ein Niederländer und 1543 bis 1546 Vizekapellmeister und 1546—1560 bzw. 1562 Kapellmeister am Kaiserlichen Hofe zu Wien gewesen sein. Sein Geburtsort ist Gent. Das beweist eine von Wien 14. September 1557

⁷⁶ Philipp Meyer, Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers und Schaumburg-Lippes seit der Reformation, Göttingen 1941, Bd. 1 S. 181.

⁷⁷ Sillem, Briefwechsel des Hamburgischen Superintendenten Joachim Westphal 1, 146. 3061. 371. 3761 424. 4751. 526 f.; Jöcher, Gelehrtenlexikon 3, 31 f.; Reinhold Jauernig, Die geistlichen Beziehungen zwischen dem alten Österreich und Thüringen besonders im ersten Jahrhundert der lutherischen Kirche in: Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich 49, 159.

⁷⁸ Ernestinisches Gesamtarchiv im Landeshauptarchiv Weimar Reg. Ll 640.

⁷⁹ Ebenda Reg. N. 383 Bl. 40 u. 21; Reg N 375; Cod. Goth. chart. A 38 (früher in Landesbibliothek Gotha).

⁸⁰ Ebenda Reg. Ll 654.

⁸¹ Joh. Samuel Klein, Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften Evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreichs Ungarn. Leipzig und Ofen 1789.

Jahrbuch (wie bei Jauernig in Anm. 77) 1, 127; 10, 22. 59. Raupach, Presbyterologia Austriaca (Hamburg 1741) S. 103.

datierte Widmungsvorrede des Juristen Petrus Rotius oder a Rotis⁸², die überschrieben ist: *Petro Masseno Moderato Gandavensi, Sacrae Romanorum Maiestatis Regiae Musici chori praefecto*, anzeigt von Michael Denis⁸³. — Kaspar Bruschi⁸⁴ rühmt in einem poetischen Bericht über die Eindrücke, die er 1552 in Wien empfangen, den Petrus Massenus aus Flandern und erwähnt in der Augsburg 1551 erschienenen Schrift *Sacelli regii encomium* den Sängerkapellmeister Petrus Massenus aus Flandern, „*qui multorum Urbes vidit et ora virum*“. Pietzsch meint (AfMf 7, 104) mit Recht⁸⁵, daß es wünschenswert wäre, wenn einmal „alle auf Musik bezügliche“ Briefe⁸⁶, Reden und Vorreden⁸⁷ Melancthon's zusammengestellt und auf ihre Bedeutung für die Musikpflege untersucht würden⁸⁸. Auszugehen wäre da wohl am besten von Edo Hilderian in Heidelberg, neu gedruckt bei Karl Hartfelder, *Melancthoniana paedagogica* (1892) S. 234—253. Hilderian hat nach dem Wortlaut des Gedichtanfangs noch sechs Jahre lang Melancthon zum Lehrer gehabt. Er wird mit dem am 28. Juni 1555 in Wittenberg immatrikulierten Edo Hilbrandus Jeuerensis Fris. identisch sein, stammt er doch aus Varel in der Herrschaft Jever, wird aber wohl schon einige Zeit früher nach Wittenberg gekommen sein⁸⁹. In diesem Gedicht wird festgestellt:

*Quo magis excellunt, quo nobiliora videntur
Ingenia, hoc magis his Musica casta placet.*

Besonders würden diejenigen von ihr begeistert, die die Musen verehrten:

*Ego tibi fuerit quam musica cara Melancthon:
Hoc tua cum factis scripta probare queunt.*

Zu seinen Zeiten sei in Wittenberg die Instrumental- und Vokalmusik eifrig gepflegt worden:

*Invenies artis nulla instrumenta sonorae,
Cognita non quorum vox, Witeberga, tibi.
Turpe putabatur non artem nosse canendi,
Turpe fuit Doctas non habuisse manus.
Discipulis imitanda dabant exempla magistri,
Cuique erat aequales vincere cura suos.
Paene locum nullum Witeberga beata tenebat,
Auribus haurires non ubi laeta tuis.*

Sowohl im Gottesdienst wie bei Gastmählern erklang Musik. Manchmal wurde Melancthon bei einbrechender Dunkelheit ein Ständchen gebracht:

⁸² Joseph Ritter von Aschbach, Die Wiener Universität und ihre Gelehrten 1520—65, Wien (1880) S. 258 ff.

⁸³ Wiens Buchdruckergeschichte bis 1560 (Wien) 1782 S. 669. Denis erwähnt ebenda ein in Antwerpen 1559 in Duodez herausgekommenes Werkchen von Massenus: *Declarationes Orationis Dominicae et Angelicae Salutationes Meditationes*.

⁸⁴ Vgl. Adalbert Horawitz, Caspar Bruschi (1874) S. 135, 139.

⁸⁵ Zu AfMf 7, 92 sei nachgetragen: Zu dem „Dialogus“ des Andreas Meinhardi (Leipzig, Martin Landsberg 1508) vgl. Haubleiter, Die Universität Wittenberg vor dem Eintritt Luthers, NKZ 14, 81 ff. 190 ff. — Zu AfMf 7, 93 (Brief der Universität Wittenberg an den Kurfürsten Joh. Friedrich zu Sachsen v. 20. März 1541) vgl. WA Briefe 9, 338 f. Zu Mathias Carpophorus vgl. Nik. Müller in Zeitschrift des Vereins f. Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 8, 1115: Matthias Meier, wegen seines Handels mit Karpfen „Karpfenführer“ (Carpophorus) genannt, war in Donauwörth geboren und gehörte in seiner Jugend der Kantorei Friedrichs des Weisen als Sänger an. Mit 30 Jahren ließ er sich 1521 in Wittenberg nieder, wo er 1530 einen Gewandschnitt eröffnete, 1535 wurde er in den Rat gewählt, dessen regierender Abteilung er als Kämmerer angehörte. Am 22. Dezember 1564 starb Meier.

⁸⁶ Auf den bisher unbekanntenen Brief Melancthon's an Jodocus Schalreuter sei hier verwiesen. S. bei Schalreuter/⁸⁷ Eine Vorrede M.'s, die in der CR fehlt und auch sonst nicht genannt wird, wird angeführt in *cantilenae M. Wenceslai Wodniami*, abgedruckt in: *Illustris ac generosi D. D. Bohuslai Hasisteynii a Lobkowitz etc., baronis Bohemici, poetae oratorisque clarissimi, farrago poematum in ordinem digestorum ac editorum per Thomam Miten Nymburgensem [= aus Nimburg in Böhmen] Pragae 1570 (pag. 384—387); vgl. dazu Eitner 7, 197 und Dlabacz, Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen (Prag 1815). Nach letzterem war der Komponist Magister der Prager Universität, später Stadtschreiber in Saaz.*

⁸⁸ In Betracht kommen besonders die beiden Prosastücke CR 10, 94 Nr. 7090, *Commendatio Musicae* — bei Eitner 6, 429 irrig: *De emendatione musicae* — und CR 10, 96 Nr. 7091 *Elogium de Musica*, ferner die beiden Gedichte bei Hartfelder, *Melancthoniana paedagogica* S. 162.

⁸⁹ Über ihn wird gehandelt AfRg 13, 2951.

*Materiani cantus praebebat pagina sacra,
Verba canenda sequens qualia carmen habet:
Vespera iam venit, nobiscum, Christe, maneto,
Extingui lucem non patiare tuam.*

Zu Philipp de Monte bemerkt Eitner (7, 36), daß er ein Belgier sei, „ob in Mons oder Mecheln geboren, ist noch nicht festgestellt“. Nach ZfMw 13, 481 ff. ist er in Mecheln geboren. Vielleicht stammt sein Vater aus Mons. Moser weist in der neuen Auflage seines Musiklexikons auf einen Aufsatz von Ch. van den Borren in der Revue musicale (Februar 1934) hin, der zur Aufhellung unserer Frage etwas beitragen könnte. Der Autor des folgenden Gedichts⁹⁰ hat zweifellos Mons als den Geburtsort angesehen:

*In effigiem Philippi de Monte Musici Caesarei.
Ten, symphoniacae, video, lux aurea musae,
De patrio nomen Monte, Philippe, gerens?
Threicius silvas et saxa sequentia Vates⁹¹
Fingitur arguta detinuisse ehely.
Falsa tamen veris quantum concedere par est,
Hoc etiam orphea laus tua maior erit.
Nam potes augustas tu Divi Caesaris⁹² aures
Doctaque flexanimis sêla movere sonis.
Tam fluit excultum modulato gutture carmen,
Festivum decorat gratia tanta melos.
Sive loci genio seu certo id sidere fiat,
Haec propria est Patriae musica palma tuae.
Contandi summos namque extulit ante magistros
Teque dato antiquum prorogat illa decus.*

(Wird fortgesetzt)

Herkunft und Datierung der Handschrift Mus. fol. 15 der Landesbibliothek Kassel: Leonhard Lechner, Johannes-Passion

VON KONRAD AMELN, LÜDENSCHIED

Für die Datierung der Johannes-Passion Lechners boten bisher nur die Angaben in drei Meßkatalogen des Jahres 1594 und in der Bibliotheca classica von Draudius 1611 einen Anhalt, die J. G. Walther in sein „Musicalisches Lexicon“ (1732) und C. F. Becker in seine Bibliographie „Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts“ (1847) übernommen haben. Ob das Chorbuch Mus. fol. 15 der Landesbibl. Kassel zeitlich vor dem von Paul Kauffmann in Nürnberg angezeigten Folio-Druck liegt oder nach dieser Vorlage „ingroßiert“ wurde, war nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bei der Durchsicht der in der Württ. Landesbibliothek zu Stuttgart aufbewahrten Chorbücher der Württ. Hofkapelle fiel mir auf, daß sie — neben anderen Übereinstimmungen — das gleiche Format (37 × 52 cm) haben wie die Kasseler Handschrift, die in dem Inventarium der landgräflichen Hofkapelle vom 14. II. 1613 folgendermaßen aufgeführt ist:

18. Ein klein Cantional darin die deutsche passion Lenhard Lechners, ingrossiert,
mit 4. Stimmen in weiß pappier gebunden

Sie ist in der Tat etwas kleiner als die anderen erhaltenen Kasseler Chorbücher.

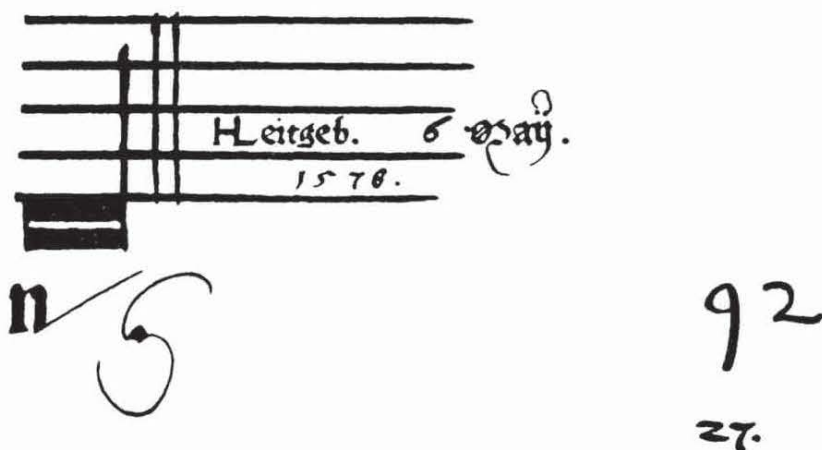
⁹⁰ Carminum Philippi Menzelii P. L., Medicinae Doctoris eiusdemque in Academia Ingolstatiensi Professoris Ordinarii Libri quatuor. Editio altera Duplo propemodum priore auctio (1615) p. 306.

⁹¹ Orpheus.

⁹² Rudolf II.

Bei G. Bossert (Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge IX. Jg., Stuttgart 1900, S. 271) fand ich den Hinweis, „daß Leitgeb 1593 die deutsche Passion und etliche Psalmen ingroßierte“, ferner Angaben über Papier, das für die Hofkapelle angeschafft wurde. Durch das Entgegenkommen der Landesbibl. Kassel konnte ein Vergleich der Kasseler Handschrift mit Stuttgarter Chorbüchern an Ort und Stelle ausgeführt werden; von diesen erwiesen sich zwei als aufschlußreich:

Im Chorbuch Cod. mus. fol. 15 (Stuttgart), das aus verschiedenen Handschriften zusammengesetzt ist, befindet sich eine Blattlage (Bl. 65—92 neuer Zählung), die eine alte Bezifferung 1—27 hat; auf Bl. 27 unten hat sich der Schreiber durch eine Eintragung im letzten Notensystem zu erkennen gegeben:



Auch das Chorbuch Cod. mus. fol. 18 (Stuttgart) in einem Umfange von 154 Blättern ist in der gleichen Weise signiert:

H L e i t g e b
. 1581 .

Dieser Heinrich Leitgeb, Sohn des Trompeters Jörg Leitgeb, war unter Ludwig Daser Sängerknabe in der Hofkapelle, schied wegen Stimmwechsels 1575 aus, trat jedoch 1577 als Bassist wieder ein und wird seitdem in den Kirchenkastenrechnungen häufig als Kopist genannt; so auch in der Rechnung A 286 (Staatsarchiv Ludwigsburg) Jahrgang 1592/93:

*Heinrich Leyttgeben so den Teutsch passion, wie auch Etliche Psalmen Ingrossiert,
so 178 Diuisiones¹ gehalten, für Jede ein batzen den 6. Marty entricht,
thut — — — — — 11 fl 52 kr.*

Da Lechner seit 1585 der Hofkapelle als Tenorist angehörte und sich seit 1586 einen „Fürstlichen Württembergischen bestalten Componisten vnd Musicum“ nennen durfte, liegt es nahe, daß es sich um seine Komposition handelt; es ist auch sonst keine „deutsche Passion“ bekannt, die in Frage kommen könnte; überdies fällt die übereinstimmende Bezeichnung in der Kirchenkastenrechnung und im Kasseler Inventarium auf.

Bei einem sorgfältigen Vergleich der mit Leitgeb's Signierung versehenen Handschriften mit dem Kasseler Chorbuch zeigte sich völlige Übereinstimmung der Schrift bis in alle Einzelheiten, so daß kein Zweifel mehr möglich ist: die Handschrift Mus. fol. 15 (Kassel) ist von Heinrich Leitgeb für die Stuttgarter Kapelle geschrieben worden.

Um ganz sicher zu gehen, wurde die Untersuchung der Kasseler Handschrift auch auf das

¹ Laut Dekret vom August 1589 wurde Heinrich Leitgeb, dem einzigen Kopisten der Hofkapelle während zwei Jahrzehnten, „von jeder Division oder Regalbogen blatt, das auf beiden Seiten beschrieben worden, ein Batzen“ bezahlt. Der Batzen wurde zu 4 Kreuzern gerechnet; bis dahin trug die Division nur 3 Kreuzer ein.

Papier ausgedehnt²; dies trägt als Wasserzeichen ein K in einem Kreis von 4 cm Durchmesser, welches als Warenmarke der Papiermühle des Georg Unold in Kempten (Allgäu) diente. In den noch vorhandenen Stuttgarter Chorbüchern ist dies Papier nicht vertreten; darum mußten wieder die Kirchenkastenrechnungen herangezogen werden, um nachzuweisen, daß solches Papier für die Württ. Hofkapelle angeschafft und verwendet worden ist. In der schon genannten Rechnung A 286 ist im Jahrgang 1587/88 unter „Vssgeben Inn Gemein“ verzeichnet:

denn 26. Juni Jergen Onolten papyrern vonn Kemptenn für 8 riß groß Regal papir
ain Jedes 10 fl 15 kr . . . = 82 fl

Mer Ime denn 10 July lauth ainer annderenn Quittung für Sibenn riß großen Regal
papyrs, auch in dem Kauff wie erst obengemelt

Jedes 10 fl 15 kr . . . = 71 fl 45 kr

Da solche großen Papierformate nur auf Bestellung angefertigt und jeweils in größeren Mengen eingekauft wurden, hielt der Vorrat oft für ein Jahrzehnt und länger vor. Das gleiche Papier hat — auf kleineres (Stimmbuch-)Format zerschnitten, so daß von dem Wasserzeichen nur noch ein Segment des Kreises und Fragmente der Balken des K erhalten sind — noch für die 1606 datierte Handschrift: „*Newe Gaistliche vnd Wellttliche Teütsche Gesanng . . . durch Weylundt Leonhardum Lechnerum Athesinum . . .*“ (Hs. 4^o Mus. 151 der Landesbibl. Kassel) gedient, welche u. a. das „Hohelied Salomonis“ und die „Deutschen Sprüche von Leben und Tod“ enthält.

Die Handschrift der Johannes-Passion Lechners war also vor dem 6. März 1593 fertiggestellt und dürfte am Karfreitag dieses Jahres — also vor genau 360 Jahren — in Stuttgart zum ersten Mal erklingen sein. Wie sie von dort nach Kassel gelangt ist, läßt sich im einzelnen noch nicht nachweisen; doch bestanden zwischen dem Stuttgarter und dem Kasseler Hofe so enge diplomatische und verwandtschaftliche Beziehungen, daß auch der Austausch von Kompositionen für die beiden Hofkapellen naheliegend erscheint. Die starken Gebrauchsspuren lassen darauf schließen, daß die Handschrift mehrfach benutzt worden ist. Unaufgeklärt ist der merkwürdige Umstand, daß sich in Stuttgart keinerlei Werke Lechners mehr befinden, obwohl dieser von 1595 bis 1606 dort Hofkapellmeister war und sein Sohn Gabriel seine hinterlassenen Werke dem Herzog Friedrich zum Kauf anbot und dafür am 14. VII. 1607 die Summe von 200 fl. erhielt.

Johann Stamitz' Mannheimer Bestallung von 1750

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE

Bei Arbeiten zur Mannheimer und Münchner Musikgeschichte konnte ich im Bayrischen Staatsarchiv München eine bisher unbekannte Bestallungsurkunde für Johann Stamitz auffinden¹. Es handelt sich um die Bestallung zum Musikdirektor der *churfürstlichen Instrumentalmusik* in Mannheim im Jahre 1750. Bisher war der Forschung weder die Urkunde noch der offizielle Bestallungstermin für Stamitz bekannt. Peter Gradenwitz schreibt in seiner Dissertation über Johann Stamitz (Brünn 1936) S. 26, Anm. 1: „... Weitere Aktenstücke über Stamitz, über seine Anstellung etc., waren weder in Karlsruhe, noch in münchener Archiven, wohin große Teile des Materials bei der Übersiedlung des kurfürstlichen Hofes 1778 gekommen waren, zu finden [!]. . . . Das Nichtvorhandensein einer Bestallungsurkunde macht natürlich die Festlegung von Stamitz' Kommen nach Mannheim besonders schwierig.“

² Für wertvolle Hilfe bei der Untersuchung des Papiers und für die genauen Angaben aus den Kirchenkastenrechnungen bin ich Herrn Gerhard Piccard vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart zu großem Danke verpflichtet.
¹ Staatsarchiv München Personenselekt Cart. 420.

Vielleicht haben — da auch das Münchener Archiv keine sonstige Sammlung von Bestallungsurkunden für Musiker hat, die Hofmusici im allgemeinen keine solchen feierlichen Urkunden bekommen. Nur für Fitz existiert eine Bestallungsurkunde.“

Die aufgefundene Urkunde betrifft n i c h t Stamitz' Dienstantritt in Mannheim, also seine erstmalige Ernennung zum Hofmusiker bzw. Konzertmeister, sondern seine Ernennung zum Musikdirektor im Jahre 1750. Für die Datierung von Stamitz' Dienstantritt in Mannheim fehlt bis heute noch jede urkundliche Spur (vgl. Gradenwitz). Dagegen läßt sich die Ausübung des Musikdirektorenamtes nun mit einer amtlichen Urkunde belegen. Gradenwitz war auch diese Urkunde unbekannt geblieben, ebenso das Vorhandensein weiterer Musiker-Bestallungs- und Besoldungsurkunden im Münchner Staatsarchiv². Den Text der Urkunde gebe ich nachstehend diplomatisch getreu wieder.

Von Gottes gnaden Wir Carl Theodor Pfaltzgraff bey Rhein, des Heil. Röm. Reichs Ertz Schatz Meister, und Churfürst, in Beyeren, zu Jülich, Cleve, und Berg Hertzog, Fürst zu Mörsß, Marquis zu Bergen Opzoom, Graf zu Veldentz, Sponheim, der Marck, und Ravensperg, Herr zu Ravenstein, etc. thuen kundt und fügen Unßeren Fürst Cämmerern, Obrist Hoffmarschallen, Obrist Stallmeistern, Cantzleren, Praesidenten, Hoff Richteren, Vice-Cantzleren, Directoren, Geheimen Regierungs-, Hoffgerichts-, Hoffcammer- und übrigen Rätthen, forth sämtlichen Hoff- und Land Bedienten, auch sonsten jedermänniglich hiemit zu wissen, daß Wir Unßerem Concertmeistern Johann Stamitz die Gnad gethan, und denselben auf gut Vertrauen und Glauben, so Wir zu ihm gestellt, und seine Unß geleistete ayds Pflicht so lang Unß gnädigst gefällig ist, zu Unßerem Instrumental Music-Directoren gnädigst auf- und angenommen haben. Thuen auch solches hiemit, und krafft dießes also und dergestalt, daß Unß und Unßerem Churhauß Er trew und hold sayn, Unßeren nutzen, frommen und interesse befördern, arges und schaden, so Viel an ihme ist, in Zeiten warnen und wenden, die ihme anvertraute Directoren Stelle, seinem besten Verstand und Wissenschaft nach verwalten, forthin übrigen dasjenige in achtnehmen und verrichten solle, was einem getrewen, aufrichtigen und fleißigen Instrumental-Music Directoren pflichten und amtshalber zu thuen obliget. Euch allen und jeden obgemelt hiemit befehlend, daß Ihr gedachten Stamitz für Unßeren Instrumental-Music Directoren annehmen, halten und erkennen sollet. Urkund Unßerer eigenhändigen Unterschrift und beygedruckten geheimen Cantzley Secret Insiegels. Mannheim den 27.ⁿ February 1750.

Carl Theodor Churf. M. pr.

(Siegel)

*Directorenpatent bey der Churfürstl. Instrumental Music, für den Concertmeistern
Johann Stamitz.*

(Unterschrift)

*Admandatum Serenissimi
Domini Electoris proprium
Klein*

Daß Stamitz, der in amtlichen Verlautbarungen vor 1750 stets als *Hoff-Music. Concert-Meister* betitelt wird (vgl. Walter und Gradenwitz), bereits vor seiner Ernennung zum Musikdirektor eine voll verantwortliche, künstlerisch leitende Tätigkeit ausgeübt hat, geht aus einem Brief vom 29. Februar 1748 an den Stuttgarter Baron von Walbrunn hervor. Er schreibt (Gradenwitz S. 25 u. 38): „... *Sintemahlen aber ich die direction über die gäntzliche churfürstliche Music bey Vollkommenen Höchst Dero Contento allbereits in das achte Jahr führe . . .*“ Die urkundliche Ernennung zum Musikdirektor bedeutet eine offizielle Anerkennung der Tätigkeit Stamitz'. Nach der Ernennung erhielt Stamitz anscheinend längeren Urlaub, da er sich auf ausgedehnte Reisen begab. — Für die Biographie des Komponisten bleibt nach wie vor der Zeitpunkt des Dienstantritts in Mannheim zu klären.

² A ■ unbekanntes Urkunden kann ich für Mitglieder der M ü n c h n e r Hofkapelle erstmals nachweisen (alles Staatsarchiv München, Personenselekt): Hofmusicus Peter Franz Montan (Bestallungsdekret von Herzog Maximilian I., München 20. Nov. 1631; Cart. 240); Hofmusicus Gabriel Rochetti (Dito, München 14. Nov. 1638; Cart. 353); Hofinger Francesco Franchini (Soldbesserung, München 8. Nov. 1610; Cart. 81); Oboist Joseph Secchi (Adelsdiplom, München 14. April 1773; Cart. 396); außerdem ein Lehensrevers für den Hofmusicus Joh. Joseph Closner, ausgeschrieben für 1721—1778, Cart. 49.

Gesellschaft für Musikforschung, Ortsgruppe Berlin

VON ALFRED BERNER, BERLIN

Die im Februar 1952 konstituierte Berliner Ortsgruppe hat im Laufe des vergangenen Jahres im Institut für Musikforschung Berlin, Schloß Charlottenburg, acht Sitzungen abgehalten. Das Referat der 1. Sitzung am 5. März hielt Prof. Dr. Hans-Heinz Dräger über „Das Werk Erich M. von Hornbostels (1877–1935) und seine Bedeutung für die Musikwissenschaft“. Die Ortsgruppe ehrte damit das Vermächtnis des zu früh Verstorbenen aus Anlaß seines 75. Geburtstages am 25. 2. 52.

In der 2. Monatsversammlung am 2. April sprach Dr. Werner Freytag über „Neue Formkenntnisse in Beethovens Symphonik“. Der Referent bediente sich dabei des von ihm entwickelten Musikdiagramms, einer stilisierten, „stenographischen“ Partitur, die den dynamischen Ablauf, den Modulationsgang und besonders den Aufbau im großen wie im einzelnen deutlich erkennen läßt.

Über „Die Klarinette im 18. Jahrhundert“ referierte Dr. Heinz Becker in der 3. Sitzung am 7. Mai. Der Redner ging davon aus, daß die Klarinette keine Erfindung des Nürnberger Instrumentenbauers Joh. Christoph Denner, sondern eine von diesem durchdachte Verbesserung des volkstümlich schon verbreiteten „chalumeau“ sei, und konnte, gestützt auf gleichzeitiges theoretisches Schrifttum, den Zeitpunkt dieses Vorganges mit den Jahren 1700 bis 1707 ziemlich genau einkreisen. Neben vielen interessanten Einzelheiten aus der Frühgeschichte der Klarinette konnte er gewisse Zentren und geographische Räume für ihre Entwicklung nachweisen.

In der 4. Sitzung am 4. Juni entwickelte Dr. Erika Kickton unter dem Thema „Die psychologischen Forschungsaufgaben der Musikwissenschaft“ ihre Gedanken zu einer Erweiterung und Vertiefung der musikwissenschaftlichen Arbeit und Problemstellung durch engste Verbindung mit den Methoden und Zielen der Psychologie. Der sehr gedrängte und auf begriffliche Skizzierungen beschränkte Vortrag fand teilweise lebhaften Widerspruch, so u. a. den, daß er den Stand der heutigen Musikwissenschaft und ihre Spannweite und Methoden verkenne.

Nach einer Pause in den Monaten Juli und August fand am 3. September die 5. Sitzung statt, auf der Pfarrer i. R. Lic. theol. Christoph Schubarth „Neue Beiträge zu Herkunft und Jugendjahren der Anna Magdalena Bach“ vorlegte. Der Referent wies erstmalig urkundliche Belege von den Großeltern- und Urgroßelternhäusern Wilke und Liebe nach und fundierte die Geschichte des Elternhauses, Geschwisterkreises und Anna Magdalenas eigener Jugendjahre bis zur Köthener Hochzeit 1721 auf aktenmäßiger Grundlage.

Die 6. Sitzung am 8. Oktober wurde mit einer Erinnerung an Max Friedlaenders 100. Geburtstag am 12. 10. eröffnet. Anschließend sprach Prof. Dr. Siegfried Borris über „Einfluß und Einbruch primitiver Musik in die Musik des Abendlandes“. (Im Druck erschienen in der Zeitschrift „Sociologus“, hrsg. von Richard Thurnwald, Jg. 2, 1952, Duncker & Humblot, Berlin.)

Auf der 7. Sitzung am 5. November vermittelte Dr. Franz-Jochen Machatus mit einem Referat über „Die Tempi in der Musik um 1600“ (Fortwirken und Auflösung einer Tradition) einen Ausschnitt aus seinen Untersuchungen. Er verfolgte die Beziehungen der Zeitmaße vom affektfreien integer valor notarum als dem motettischen Grundmaß mit einem 72er Metronomschlag zu dem Taktmaß des Madrigals und der tragischen Affekte, das er ebenso wie das Tempo der doppelchörigen venezianischen Kirchenmusik auf ein gemeinsames 60er Zeitmaß festlegt, während der frühbarocken Canzonette und der Welt des bukolisch Heiteren der 120er Schlag oder Puls zu Grunde liegt. An Monteverdis „Orfeo“ wurden besondere Einzelheiten untersucht.

Die 8. und letzte Sitzung des Jahres am 3. Dezember nahm in der Wahl des Themas und bei ihrer Eröffnung Bezug auf den 200. Geburtstag Johann Friedrich Reichardts am 25. 11. Dr. Margarete T r e i s c h sprach über „Goethes Singspiele in den Kompositionen seiner Zeitgenossen“ und erläuterte ihre Ausführungen durch eine Reihe von Gesangsvorträgen unter Begleitung von Dr. Irmgard Otto. Sie konnte in Verbindung mit dem letzten der Goetheschen Singspiele „Die ungleichen Hausgenossen“ besonders starke Beziehungen zu Mozart, u. a. das Vorhandensein eines Szenariums Goethes zu Figaros Hochzeit nachweisen. An einem am 13. Dezember vom Berliner Tonkünstlerverein veranstalteten Vortrag Prof. Dr. Hans Joachim Mosers „Diabolus in musica“ hat sich die Ortsgruppe ebenfalls beteiligt.

Im Jahre 1952 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin (Humboldt-Universität). Hans G r a n d i, Die Musik im Roman Thomas Manns. — Kurt H a h n, Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. — Erich S t o c k m a n n, Der musikalische Sinn der elektroakustischen Instrumente. — Christoph W o r b s, Komponist und Publikum. Gesellschaftliche Bedingtheiten im Werke Haydns.

— (Freie Universität). Rudolf E l v e r s, Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik. — Werner H e i n z, Isaaks und Senfls Propriums-Kompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. — Thomas-Martin L a n g n e r, Studien zur Dynamik Max Regers. — Franz-Jochen M a c h a t i u s, Die Tempi in der Musik um 1600 (Fortwirken und Auflösung einer Tradition). — Hildemarie P e t e r, Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart.

Bonn. Horst F e r d i n a n d, Das Ordinarium Missae in den Handschriften der Badischen Landesbibliothek. — Ewald Z i m m e r m a n n, Gestaltungsfragen in klassischen und romantischen Liederzyklen.

Erlangen. Hans S c h m i d t, Die choralbezogene Orgelmusik seit Max Reger. — Waltraut S t r n a d, Untersuchungen zum Melodiebildungsvermögen des Volksschulkindes.

Freiburg i. Br. Eitel-Friedrich C a l l e n b e r g, Das obersächsische Barocklied; Wort und Ton in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts. — Rolf D a m m a n n, Studien zu den Motetten von Jean Mouton. — Antonia Elisabeth H a r t e r, Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg um 1500. — Harald H e c k m a n n, Wolfgang Caspar Printz (1641—1717) und seine Rhythmuslehre. — Helmut H u c k e, Untersuchungen zum Begriff „Antiphon“ und zur Melodik der Offiziumsantiphonen. — Bernhard M e i e r, Studien zur Meßkomposition Jacob Obrechts. — Wolfgang R e h m, Das Chansonwerk von Gilles Binchois.

Frankfurt. Werner B i t t i n g e r, Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes. — Hans Ulrich E n g e l m a n n, Béla Bartóks „Mikrokosmos“. Versuch einer Typologie „Neuer Musik“. — Helmuth R e i f f e n s t e i n, Die weltlichen Werke des Josquin des Prez.

Göttingen. Carl D a h l h a u s, Studien zur Messentechnik von Josquin des Prés.

Halle. Dorothea B e c k, Krise und Verfall der protestantischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. — Werner B r a u n, Johann Mattheson und die Aufklärung.

Hamburg. Erika L o r e n z, Rubén Darío, „Bajo el divino imperio de la musica“, Studien zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips.

Jena. Theodor H l o u s c h e k, Hermann Zilcher, Leben und Werk.

Kiel. Wilfried B r e n n e c k e, Die Handschrift AR 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. — Inge Maria S c h r ö d e r, Die Responsorien des Balthasar Resinarius.

Köln. Heinz O e p e n, Das Kölner Musikleben von 1760 bis 1840 im Spiegel der zeitgenössischen Kölner Presse. — Günter S c h n e i d e r, Mehrfassungen bei Händel.

Mainz. Günther Massenkeil, Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis. — Eberhard Thamm, Die Quellen zum lyrischen Vokalschaffen Engelbert Humperdincks.

Marburg. Reinhard Stephani, Deutsche Musikalische Jugendbewegung.

München. Heinrich Bauer, Joseph Frieber (1723—99) und seine Stellung in der Musikgeschichte der Stadt Passau. — Kurt Dorfmueller, Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Günther Schmidt, Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach.

Münster. Hans Werner Crous-Bonatz, Untersuchungen über die duale Natur der Harmonie. Ein Beitrag zur theoretischen Harmonik.

Nachtrag 1950

München. Hans Bichler, Ludwig van Beethoven: Die Skizzen zum ersten Satz der neunten Sinfonie. — Hermann Bittel, Der cantus firmus in der zeitgenössischen Chormusik. — Josef Jenne, Die Chorbibliothek der Münchener Frauenkirche vornehmlich in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Robert Wagner, Die Choralbearbeitung in Heinrich Isaacs Offizienwerk Choralis Constantinus.

Nachtrag 1951

Berlin (Freie Universität). Georg von Daddelsen, Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts.

München. Hans Schmid, Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee. — Alexander Suder, Die Coda bei Haydn, Mozart und Beethoven als Resultante verschiedener Gestaltungsprinzipien.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Sommersemester 1953

Aachen. Technische Hochschule, Lehrbeauftragter GMD Dr. F. Raabe: Musik nach Wagner — mit Beispielen (2).

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule, GMD H. Roessert: Oper und Musikdrama von Richard Strauß bis zur Gegenwart (2) — Das deutsche Lied (Schubert bis Schumann) (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre (1) — Akad. Chor (2) — CM instr. (1).

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Die sangbare lateinische Dichtung des Mittelalters (Hymnus, Tropus, Sequenz, Conductus) (2) — Collegium und Colloquium (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonische Analyse von Werken der Frühromantik (1) — Ü im Anschluß an Bartóks Mikrokosmos (1).

Berlin. Humboldt-Universität, Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Überblick über die Geschichte der Oper bis Mozart (2) — Überblick über die russische Musikgeschichte (1) — Ü: Bachs Kantaten und Händels Instrumentalwerke (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Die Instrumente des Mittelalters und der Renaissance (1) — Ästhetische Probleme der Vokalmusik (2) — Ü: Ästhetische Probleme der Vokalmusik (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik in der Geschichte III (von Bach bis Beethoven) (2) — Studien zum deutschen Volkslied (1) — Über musikalischen Realismus (Kolloquium) (1) — Ü: Die Musik in der Geschichte III (von Bach bis Beethoven).

- Assistentin Dr. A. L i e b e : Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (1).
- Assistent Dr. K. H a h n : Musik im Zeitalter der Niederländer (2) — Ü: Theorie und Satztechnik im Niederländischen Zeitalter (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. W. S c h o l z : Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2) — Ü: Mensuralnotation II (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. E. R e b l i n g : Geschichte des Balletts und der Ballettmusik (1).
- Oberassistent H. W e g e n e r : Ü: Alte Schlüssel, Partitur- und Generalbaßspiel (2) — CM voc. (2).
- *Freie Universität*. Prof. Dr. A. A d r i o : Johannes Brahms (1) — Geschichte der mehrstimmigen Messekomposition II (2) — S: Stilkundliche Ü zur Messekomposition des 16. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chorgemeinschaft des Musikwissenschaftlichen Instituts (1½).
- Dozent Dr. K. R e i n h a r d : Geist und Form der Musik Ostasiens II (2) — Ü zur deutschen Volksliedkunde (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Anleitung für Doktoranden (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Instrumentalkreis (2).
- Lehrbeauftragt. J. R u f e r : Musik der Gegenwart (2) — Formenlehre II, Harmonielehre II, Kontrapunkt I (je 1).
- Assistent Dr. W. B o l l e r t : Pros: Ü zur Geschichte der Mensuralnotation (2).
- *Technische Universität*. Prof. H. H. S t u c k e n s c h m i d t : Wagner und Anti-Wagner (2) — Benjamin Britten (2).
- Bern.** Prof. Dr. A. G e e r i n g : Johann Sebastian Bachs Leben und Werke (2) — Das mehrstimmige deutsche Lied von den Anfängen bis 1600 (1) — S I: J. S. Bachs Passionen (2) — S II: Das Volkslied des Berner Dorfes (2) — CM voc.: Bachs weltliche Kantaten (1).
- Prof. Dr. L. D i k e n m a n n - B a l m e r : Das musikalische Kunstwerk als Ausdruck der geistigen Problematik des Menschen (1) — Einführung in die Analyse des musikalischen Kunstwerks (1) — Die Symphonien Beethovens II (6. bis 9. Symphonie) (1) — S: H. Schütz (Monodie und Polyphonie im 17. Jahrhundert) (2) — CM instr. (1).
- Privatdozent Dr. K. v o n F i s c h e r : Notationskunde: Klavier-, Orgel- und Lautentabulaturen (1) — Debussy: Pelléas et Mélisande — Berg: Wozzeck — Bartók: Herzog Blaubarts Burg. Ein Stilvergleich (1).
- Bonn.** Prof. Dr. J. S c h m i d t - G ö r g : Der gregorianische Choral (3) — S (2).
- Prof. Dr. K. S t e p h e n s o n : Joseph Haydn (2) — Ü zum musikalischen Drama im Zeitalter Mozarts, Instrumentenkunde (1) — Akad. Streichquartett: Das Divertimento (2).
- Prof. H. S c h r o e d e r : Harmonielehre (Forts.), Einführung in die Formenlehre, Instrumentation, Kontrapunkt (Die Fuge) (je 1).
- Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. L e n z e n : Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Analyse und praktisches Spiel II (1) — Ü zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (2).
- Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Prof. Dr. F. N o a c k : Musikgeschichte II (ab 1700) (2) — Beethovens Symphonien (1) — Stimmbildung und freie Rede-Ü (1).
- Erlangen.** Prof. Dr. R. S t e g l i c h : Die europäische Musik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) — Die Oratorien G. F. Händels (1) — S: Probleme der Oper G. F. Händels (2) — S: Ü zum musikalischen Auszierungswesen im 18. Jahrhundert (2) — Musiktheorie (mit Dr. K r a u t w u r s t) (2) — CM voc., instr. (mit Dr. K r a u t w u r s t) (je 2).
- Univ.-Musikdir. Prof. G. K e m p f f : Harmonielehre a) Anfänger, b) Fortgeschrittene (2) — Liturgische Ü nebst Lektüre liturgischer Schriften von Wilhelm Löhe (4) — Kontrapunkt für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — Akad. Chor: Georg Fr. Händels „Alexanderfest oder die Gewalt der Musik“ (2) — Akad. Orch.: Händels Alexanderfest, Concerti grossi (2) — Sprech- und Rezitations-Ü (4) — Orgelspiel mit Ü (1) — Die Hymnen und liturgischen

Gesänge der Alten Kirche (2) — Cembalospiegel (1) — dazu Ü (2) — Liturgisches Orgelspiel und Ü im Improvisieren (1) — Franz Schuberts Lied (2) — Ü im Chordirigieren, Gehörbildung (2) — Klavierspiel für Fortgeschrittene (Kolloquium) (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. O s t h o f f : Geschichte der Musikinstrumente (2) — Ü zur älteren italienischen Musikgeschichte (2) — Pros: Ü im Einrichten musikalischer Kunstwerke für wissenschaftliche und praktische Zwecke.

Prof. Dr. F. G e n n r i c h : Die Rhythmik der Musik des Mittelalters (2) — Musikalische Formenkunde (2) — Besprechung ausgewählter mittelhochdeutscher Lieder (2).

Prof. Dr. W. S t a u d e r : Akustik II (1) — Mittel-S: Ü zur Tonpsychologie und Musikästhetik (2) — Ü: Einführung in die Musiksoziologie (1) — Ü zur afrikanischen Musik (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. G u r l i t t : Die Romantik in der Musik (1) — Die Musik in der deutschen Lateinschule (2) — S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Einführung in die Instrumentenkunde (2) — CM (2).

Dr. Chr. G r o ß m a n n OSB: Geschichte des gregorianischen Choralgesanges (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. G e r b e r : Die deutsche Symphonie von Beethoven bis Mahler (3) — S: Ü zu Bachs Motetten und Kantaten (2) — CM voc.: Alte a cappella-Musik (1) — Doktoranden-Kolloquium (1).

Dozent Dr. W. B o e t t i c h e r : Die Oper seit Richard Wagner (von R. Strauß bis Hindemith) (2) — Pros: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrhunderts (2).

Akad. Musikdir. H. F u c h s : Harmonielehre I (1) — Harmonielehre II (2) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt I (1) — Kontrapunkt II (2) — Kontrapunktische Ü nach Hindemiths Tonsatzlehre (1) — Akad. A cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. H. F e d e r h o f e r : Geschichte der Musiktheorie (1) — Die Instrumentalmusik der Romantik (1) — Notationsgeschichtliche Ü (2).

Halle. Prof. Dr. M. S c h n e i d e r : Einführung in die Musikgeschichte (2) — Die ein- und mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Orlando di Lassos (2) — Instrumentenkunde (1) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die Bach-Händel-Epoche (2) — Klingende Musikgeschichte (2) — S: Ü zur niederländischen Musik (2) — Ü zur Instrumentenkunde (mit Dr. B r a u n) (2).

Dozent Dr. W. S i e g m u n d - S c h u l t z e : Musik in der Geschichte (2) — Grundprobleme der Musiksoziologie (2) — Musik der Vorklassik bis zum Tode Mozarts (2) — Musik der Volksdemokratien (1) — Musik der Sowjetunion (1) — Geschichte der Musikästhetik (1) — Zeitgenössische Musik und Musik der DDR (2).

Hamburg. Prof. Dr. H. H u s m a n n : Johann Sebastian Bach (4) — Künstlerische Form in barocker Musik (1) — S: Ü zur romantischen Sinfonik (2) — Pros. Die Motette der ars antiqua (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. Fr. F e l d m a n n : Das deutsche Sololied von Hugo Wolf bis zur Gegenwart (2).

Prof. Dr. W. H e i n i t z : Über das Verhältnis zwischen Text und musikalischer Vertonung (1) — Musikalische Temperatursysteme (1).

Dr. G. S i e v e r s : Die Entwicklung der modernen Harmonielehre (2) — CM voc. (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftr. Dr. H. S i e v e r s : Joh. Sebastian Bach — Georg Friedr. Händel (1) — Das Erklären musikalischer Kunstwerke (1) — Besprechung und Aufführung kammermusikalischer Werke (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Th. G e o r g i a d e s : Geschichte der Instrumentalmusik bis zu Bachs Tod (2) — Die Instrumentalmusik bis zu Bachs Tod: Vorführungen mit Erläuterungen (1) — Ü: Bachs Suitenwerke (2).

Lehrbeauftr. Dr. S. H e r m e l i n k : Das protestantische Kirchenlied (1) — Pros: Besprechung ausgewählter Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert (2) — Kontrapunkt (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (2).

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

- Dozent Dr. H. von Z i n g e r l e : Die Oper in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).
 Lektor Prof. K. K o c h : Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).
Jena. Prof. Dr. H. B e s s e l e r : Einführung in die Musikgeschichte II (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Ü zur Instrumentenkunde (2) — S: Harmonik und Tonalität (2) — Madrigalchor (2).
 Dozent Dr. G. H a u ß w a l d : Die Oper im Zeitalter der Wiener Klassik (2) — Ü zur Oper der Gegenwart (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. L. H o f f m a n n : Notationskunde II (2).
Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. N e s t l e r : Geschichte der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts im Überblick II (mit Schallplatten) — Arbeitsgemeinschaft: Analyse von Werken alter und neuer Musik — Einführung und Diskussion über Werke der Musik der Gegenwart — Akad. Chor — Akad. Orch.
Kiel. Prof. Dr. F B l u m e : Josquin des Prés und sein Zeitalter (4) — S: Stilkritische Ü an Werken von Josquin des Prés und seinen Zeitgenossen (1½) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. A b e r t und Prof. Dr. K. G u d e w i l l) (2)
 Prof. Dr. A. A. A b e r t : Die Anfänge der Oper (2) — Pros: Einführung in die Opern Mozarts (2) — Ü zur Frühgeschichte der Oper (2).
 Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Geschichte des deutschen Liedes bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts (2) — Quellenkundliche und analytische Ü zum deutschen Liedes des 15. bis 16. Jahrhunderts (2) — Musikalische Satzlehre (2) — Gehörbildungs-Ü (1).
Köln. Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (4) — S: Neumen (2) — Mittel-S: Tonmalerei und Programmmusik (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H ü s c h e n und Dr. A. K r i n g s) (je 2) — Offene Abende des CM (1).
 Prof. Dr. W. K a h l : Geschichte der Kammermusik (2) — Pros: Quellenschriften zur Aufführungspraxis älterer Musik (2).
 Dozent Dr. H. K o b e r : Musikalische Akustik (1).
 Lektor Prof. Dr. H. L e m a c h e r : Ü: Generalbaßspiel (1) — Werke der Neuen Musik (1).
 Lektor Dr. K. R o e s e l i n g : Harmonielehre, Kontrapunktische Formen, Partiturspiel (je 1).
Leipzig. Prof. Dr. W S e r a u k y : Die ein- und mehrstimmige Musik des Mittelalters unter besonderer Berücksichtigung Deutschlands (2) — Geschichte der Oper II (1) — S: Ü zur ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü zur Einführung in die Notationskunde der Musikwissenschaft (2).
 Dozent Dr. H. Chr. W o l f f : Einführung in die Musikwissenschaft II (2) — Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos II (2) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts und ihre Voraussetzungen II (2).
 Dr. R. E l l e r : Ü: Geschichte und Ästhetik der Formen II (2) — CM (2).
 Prof. Dr. R. P e t z o l d t : Musik in der Geschichte II (2).
 P. S c h m i e d e l : Klavierspiel (2) — Tonsysteme (2).
 S. K ö h l e r : Musiktheorie (1) — Gehörbildung (1).
Mainz. Prof. Dr. A. S c h m i t z : Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2. Teil) (2) — Ü: Mozarts Opern (2) — S: Besprechungen der Arbeiten der Mitglieder (2).
 Prof. Dr. E. L a a f f : Geschichte der Klaviermusik bis Bach (1) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM voc. (Kleiner Chor) (2) — CM instr. (2).
Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l : Ouvertüre und Sinfonische Dichtung von Beethoven bis Richard Strauß (2) — Ludwig van Beethoven (3) — Geschichte der Mensuralnotation (1) — Ü: zur Geschichte des deutschen Liedes.
 Univ.-Musikdirektor Prof. U t z : Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — Die Lehre vom musikalischen Satz (1) — Analyse von Meisterwerken der Tonkunst (1) —

Meisterwerke der Orgelliteratur erläutert und vorgeführt — Allgemeine Musiklehre (1) — Univ.-Chor (2).

München. Prof. Dr. R. von Ficker: Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit (2) — Die sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß (1) — S-Ü (2) — Pros (mit Dr. H. Schmid) (2).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

— *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger: Die Entwicklung der Instrumentalmusik von Mozart bis Beethoven (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: J. S. Bach (3) — Mittel-S: Ü zur Bachvorlesung — Pros: Heinrich Schütz (2) — Kolloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. W. Ehmann: J. Walther und C. Goudimel als reformatorische Musiker (mit praktischen Ü) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Richtungen und Stile der Gegenwart (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — S: Ü zur Musikästhetik (2).

Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die Kirchenmusik als Interpretation der liturgischen Texte (mit Beispielen aus der ein- und mehrstimmigen Kirchenmusik) (1) — Praktische Ü im Choralgesang.

Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre, Ü zur Harmonielehre, Einführung in den zweistimmigen Satz, Ü im dreistimmigen Satz, Praktische Ü im Partiturspiel, Generalbaß-Ü für Anfänger, Praktische Ü zur Funktionstheorie (je 1).

Regensburg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule.* Dozent Dr. B. Stäblein: Die Opern Mozarts II (Don Giovanni bis Zauberflöte) (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S (2).

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichte des katholischen Kirchengesanges (1) — Ü im Choralgesang für Theologen (1).

Lehrbeauftragt. B. Beyerle: CM instr., voc. (je 2).

Rostock. Dr. R. Eller: Musikgeschichte (2) — Ü zu Bachs Werken (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die europäische Musik des 19. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur Musik des späten Mittelalters (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — CM voc., instr. (je 2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Keller: Die Opern von W. A. Mozart (mit musikalischen Beispielen) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Rhythmik, Tempo und Dynamik in der Musik (3) — S: Quellenkritische Ü zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ (2) — CM: Kleiner Chor (2) — Großer Chor (Organist Paul Horn) (2).

Prof. Dr. Georg Reichert: Das Problem der „typischen“ Gestaltung in der Musik (1) — Ü: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Kontrapunkt (1) — CM: Orchester (2).

Assistent Dr. G. von Dadelen: Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik im Zeitalter Bachs (4) — Instituts-Ü (2) — Forschungs-Ü (2) — Notationskunde II (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Form und Gestalt der Musik in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. W. Graf: Anfänge und Frühgeschichte der Musik (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Der Anteil der Slaven an der Musikgeschichte Europas (2).

Lektor H. Zelzer: Harmonielehre IV (2) — Kontrapunkt III (3) — Instrumentenkunde II (1) — Formenlehre II (1) — Strukturanalyse der Instrumentalmusik (1).

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

Würzburg. (Keine Vorlesungen über Musik)

Zürich. (Vorlesungen nicht gemeldet)

Besprechungen

Wilibald Gurlitt: Hugo Riemann. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Jg. 1950, Nr. 25. Verlag der Akademie . . . in Mainz. 43 S.

Wilibald Gurlitt widmet Hugo Riemann anlässlich seines 100. Geburtstages eine wertvolle biographisch-kritische Studie. Indem er hier die europäisch führende Forscher- und Lehrerpersönlichkeit des deutschen Gelehrten würdigt, schließt er den Ring, mit welchem er begann, als er 1919 seinem siebenjährigen Lehrer mit einem Aufsatz „Hugo Riemann und die Musikgeschichte“ von der Schweiz aus gratulierte; einem Aufsatz, der sich als „Ersten Teil: Voraussetzungen“ bezeichnete und von dessen zweitem Teile dem Unterzeichneten niemals etwas zu Gesicht gekommen ist. Zwischendurch veröffentlichte G. einige interessante Briefe Max Regers an Riemann.

Die vorliegende Mainzer Akademieabhandlung setzt freilich nur formal fort, was der aufstrebende G. 1919 impulsiv begann. Der siebenzigste Geburtstag Riemanns wurde ihm vor über einem Menschenalter Anlaß zu einer geschichtsphilosophischen Betrachtung im Sinne einer philosophischen Methodenlehre; die überragende Gestalt Riemanns regte den Betrachter an, über die Möglichkeiten der Musikgeschichtsschreibung und über ihre Möglichkeit überhaupt nachzudenken und die auf Riemann zu sich vollziehende Entwicklung zu skizzieren. Damals schrieb er Voraussetzungen, auf deren Folgerungen er den Leser gespannt machte. Heute steckt sich G. sein Ziel niedriger, ohne den Leser mit einem Wechsel auf die Zukunft zu verträsten; er gibt eine verhaltene Schilderung des äußeren Lebens- und inneren Werdeganges der Person. Er erzählt ganz schlicht und mit dem spürbaren Bemühen, zurückzutreten hinter der Gestalt, die er schildert.

Die meisten Leser Riemanns, die sich durch sein großes Handbuch hindurchquälten und seine Geschichte der Musiktheorie studierten; mehr noch jene, die sich mit seiner Funktionstheorie und Phrasierungslehre beschäftigten, werden von G.s liebevoller Würdigung des tiefreichenden künstlerischen Zuges in Riemanns Natur überrascht sein. Riemann fühlt sich als

Künstler, fühlt sich als Poet, als er, natürlich gegen den üblichen elterlichen Widerstand, auf das zusteuert, wozu er sich einzig berufen weiß. Aber er verstand es später, den Strich zwischen sich und seiner geliebten Kunst zu ziehen, als sein Forschergenie ihm dieses Opfer abverlangte. Hier spricht das Ethos seiner Persönlichkeit zu uns, die, wie bei allen bedeutenden Menschen, doch noch größer war als ihr Werk, ohne die aber ihr Werk niemals die ihm eigene Größe erlangt hätte.

Mit meisterhafter schriftstellerischer Besonnenheit, die stets den wünschenswerten Abstand zwischen sich und dem Gegenstande der Abhandlung zu wahren versteht, deutet der Verf. das Verhältnis der Riemannschen Persönlichkeit und der schwer beweglichen Institution Universität an: ein gewisses achtungsvolles Mißtrauen beruhte durchaus auf Gegenseitigkeit, und es bedurfte erst einer Anzahl kongenialer Persönlichkeiten, wie Wilhelm Wundts, Albert Kösters, Eduard Sievers' und Karl Lamprechts, auf daß die Universitätsbürokratie wenn auch nicht ermaß, so doch zu ahnen begann, welchen Rang in den Reihen ihrer Lehrer und Forscher ein Hugo Riemann einnahm. G. läßt diese Tatsachen für sich sprechen, und sie reden eine deutliche Sprache. Weil jedoch die Besten der Universitas litterarum auf Riemanns Seite standen, erwies sich die Universität schließlich doch als die einzige Stätte, wo sich sein Forschergenie voll entfalten konnte.

G.s Würdigung wirkt so eindringlich, daß man sie bewegt aus der Hand legt; weil ihr aber jede Überschwenglichkeit fehlt, wird sie auf die Dauer wirken. Es kann nur Plan sein, daß jede Profilierung Riemanns mittels naheliegender Gegenüberstellung einiger „Heroen“ des Faches aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts vermieden wird. G. zeichnet und malt; er gibt ein Bild, keine Plastik. Wir erblicken Riemann von der einen Seite. Aber diese Seite ist paradoxerweise so vielseitig, daß nicht der Eindruck einer künstlichen Isolierung erzeugt wird. Wohl aber erweckt G.s Riemann-Studie den Wunsch, daß aus der Mitte der deutschen Musikwissenschaft bald ein Werk erstehe, welches die uns in unseren kritischen Zeiten bitter notwendige Geschichte der deutschen Musikgeschichtsschreibung zum Gegenstand habe. Ein Buch „Deutsche Musikhisto-

riker“ würde, das lehrt auch diese G.sche Abhandlung, Wilhelm Waetzoldts zweibändigem Werke „Deutsche Kunsthistoriker“ an innerem Gehalte kaum nachzustehen brauchen.

G. gibt im Anhang einen sehr ausführlichen Brief des Danzigers Carl Fuchs an Nietzsche bei, worin Riemanns metrische, rhythmische, Phrasierungs- und Vortragslehre in fesselnder Form behandelt wird.

Nichts wäre wünschenswerter, als daß man diese Hugo-Riemann-Abhandlung in die Hand aller Studierenden der Musik und der Musikwissenschaft legte. Es gehört zu unserem wichtigsten Anliegen, daß wir auch von unseren führenden Musikforschern wissen, wer und was sie wirklich waren.

Walther Vetter, Berlin

Gerald Abraham: Schumann. A symposium. London—New York—Toronto 1952. Oxford University Press, Geoffrey Cumberlege. 319 S. und 172 Notenbeisp.

Dieses Sammelwerk enthält Beiträge von W. Reich („Schumanns Persönlichkeit“), K. Dale („Klavierwerke“), M. Cooper („Lieder“), A. E. F. Dickinson („Kammermusik“), M. Carner („Orchesterwerke“), M. Lindsay („Kompositionen f. Soloinstr. m. Orchesterbegl.“), J. Horton („Chorwerke“) und Abraham („Dramatische Kompositionen“). Der Herausg. hat sich mit dankenswertem Fleiß der Aufgabe unterzogen, den bisherigen Quellenbestand der Schumannforschung zu sichten und das Wichtigste einem breiten Leserkreis zugänglich zu machen. Nach dem Vorgang eines jüngst erschienenen Beitrags in den Proceedings of the R. Mus. Ass., London 1948/49 hatte er sich bereits bei einer Analyse der unveröffentlichten Jugendsinfonie g-moll (Mus. Quarterly XXXVII 1951) durch einen spezifizierten Bericht vorzüglich ausgewiesen. Gemessen an der Monographie von J. Chissell, London 1948, die trotz mancher anerkennenswerter selbständiger Ansätze doch älteren Quellen verpflichtet bleibt, darf dieser Sammelband als eine bedeutende Bereicherung der englischsprachigen Schumannliteratur gewertet werden. Darüber hinaus verdienen einige Beiträge hier eine Würdigung. Hierzu rechnet vor allem das Kapitel des Herausg., der auf Grund der 1941 vom Unterzeichneten aufgedeckten Fugenskizzen das Problem der „kontrapunktierenden“ Themengestalt in „Manfred“, „Faust“

und „Genoveva“ näher erörtert, wobei die im Schaffensprozeß des reifen Schumann spürbare Kadenzstraffung eine interessante Darstellung erfährt. Auch der dem Klavierwerk gewidmete Beitrag verwertet Funde aus den sog. Wiedeschen Skizzenbüchern, die W. Gertler und W. Schwarz zum ersten Male mitgeteilt haben. Hierbei wird noch manche Substanzgemeinschaft späterer Fassungen mit frühen Entwürfen aufgewiesen. Anschaulich gelingt die Übersicht der ursprünglichen Anlage der Sinfonischen Etüden und der Stilvergleich der Paganini-Kopien des romantischen Klaviersatzes mit dem Capricen-Modell. Die Reihenfolge der *Papillons* wird erneut diskutiert, die frühe Motivarbeit erfährt in Zusammenhang mit den von K. Geiringer edierten Jugendpolonäsen eine neuartige Belichtung. Das poetische Programm der *Papillons*, das offenbar nach den Angaben des Unterzeichneten (1941, S. 611 ff.) übernommen wird, hätte vielleicht doch eine anschließende Analyse des musikalischen Bildvorrats nahegelegt, den der Unterzeichnete s. Zt. nur andeuten konnte. Auch hätten die beiden ebenfalls nachgedruckten (1941, S. 586) Themenskizzen der frühen, unveröffentlichten Sonate in As nicht nur für den Katalog registriert, sondern entwicklungsgeschichtlich genutzt werden können: die Verwandtschaft des ersten Satzkopfes mit op. 124, Nr. XV, ist evident, zumal der ganze Zyklus auf frühe Entwürfe zurückgreift. Lobenswert ist die Analyse der Skizzen des „Albums für die Jugend“ an Hand des Faksimiledrucks 1924. Der Beitrag über die Lieder steuert manche eigene Beobachtung der begleitenden Klaviertechnik bei, erwünscht wäre für eine künftige Auflage noch eine Verwertung der Kölner Dissertation Else Möllenhoffs 1942, deren Feststellungen besonders für Schumanns Textwahl verbindlich sind. Der Abschnitt „Kammermusik“ gewinnt durch Berücksichtigung der jüngsten Forschungen H. F. Redlichs am unveröffentlichten c-moll-Quartett, die auf Grund der Kopien des Unterzeichneten Licht auf den frühen Kammerstil vor der Klavierperiode geworfen haben und zu überraschenden Analogien mit den „*Papillons*“ führten. Der Herausg. hat in Zusätzen noch eine Reihe schaffenspsychologischer Hinweise nachgetragen, die gleichfalls dem Kapitel „Orchesterwerke“ förderlich sind und ihn weitere neue Konkordanzen (S. 219) auffinden lassen. Auch

die beiden Beiträge über das Chorschaffen und die Konzerte sind als selbständige Leistung hervorzuheben.

Mit zahlreichen quellenkritischen Fußnoten hat der Herausg. einzelne Beiträge sorgfältig betreut und im Anhang eine verlässliche Bibliographie geboten. Soweit es sich um Primärliteratur handelt, könnte man noch eine Aufnahme der Studien von P. Kehm, Coeroy, C. Bosch, Hartog, Durini, R. Petzold, L. Mesnard, H. Deiters und R. Steglich wünschen. Ein kleines Druckversehen sei berichtet: S. 193, Anm. 2 Becker, nicht Becher. Die Zitierung durch den Herausg. ist durchweg korrekt und zeugt für die gründliche Anlage des Buches.

Die hier gewürdigten 7 Beiträge (eine vorangestellte Skizze „Schumann the man“ liefert Textproben) machen diesen Sammelband zu einer empfehlenswerten Publikation, die wie die Zusammenfassung Wörners (Zürich 1949) in gut lesbarer Form eine breitere Kenntnis des musikalischen Schaffens vermittelt und dankbar begrüßt wird.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Egon Wellesz: *Essays on Opera*. Translated from the German by Patricia Kean. Dennis Dobson Ltd., London o. J. 158 S., 6 Abb.

Unter diesem bescheidenen Titel verbirgt sich eine ganze Geschichte der Oper und gleichzeitig eine Art von künstlerischer Selbstbiographie eines Mannes, der vom Opernhistoriker zum Opernkomponisten wurde und darum wie kein anderer dazu berufen ist, auch als Opernästhetiker hervortreten. Die neun Aufsätze des Bandes stellen eine sorgfältige Auswahl aus dem reichen wissenschaftlichen Schaffen Wellesz' dar und bilden in ihrer Anordnung ein Kunstwerk für sich. In den Aufsätzen Nr. 1 bis 5 kommt der Historiker, in Nr. 7—9 in erster Linie der Ästhetiker und schaffende Künstler zu Wort, während sich in Nr. 6 die „*Three Lectures on Opera*“, beide weitgehend durchdringen. Außerdem schlägt dieses Mittelstück auch inhaltlich die Brücke zwischen dem Spezialgebiet des Opernforschers, dem 17. Jahrhundert, und der Entwicklung seiner eigenen Opernästhetik im letzten. In beiden aber sind die einzelnen Aufsätze so angeordnet, daß die Darstellung vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitet. Nr. 1, „*The Beginning of Baroque in Music*“, zeigt die Grundlagen auf, auf denen die Gattung der Oper überhaupt er-

wachsen konnte; diese Schrift ist eine Art Präludium zu der ganzen Sammlung. Nr. 2 und 3, „*The Beginnings of Opera in Vienna*“ und „*Italian Musicians at the Austrian Court*“, enthalten, über den engeren Rahmen ihres Titels hinausgehend, einen Überblick über die Opernkomposition des 17. Jahrhunderts, aus der Nr. 4 und 5, „*A Festival Opera of the 17th Century*“ und „*The Balletto a Cavallo*“, Einzelheiten beschreiben. Dementsprechend bringt Nr. 7, „*The Idea of the Heroic and Opera*“, in großen Zügen W.'s Anschauungen von Wesen und Bestimmung der Oper im allgemeinen, während er diese in Nr. 8 und 9, „*Alkestis*“ und der „*Opferung des Gefangenen*“, an Hand seiner eigenen dramatischen Werke näher erläutert (ganz am Rande seien in Nr. 2 einige sinnentstellende Druckfehler berichtet: auf S. 39 muß es statt „Bastali“ „Bertali“ heißen, auf S. 40 ist im 3. Absatz nach „Pietro Andrea“ der Nachname „Ziani“ zu ergänzen). Die Sammlung bildet eine zu einem organischen Ganzen verschmolzene Einheit, wobei die verschiedene Entstehungszeit der Aufsätze (sie stammen aus den Jahren 1909 bis 1933) nicht mehr ins Gewicht fällt; der Verf. hat sie, ohne an ihrem Inhalt Wesentliches zu ändern, geschickt aufeinander abgestimmt. Auch einer Besprechung kann es mithin nicht auf eine Auseinandersetzung mit längst anerkannten oder diskutierten Einzelheiten ankommen, sondern nur auf das Werk als Ganzes, dessen Hauptreiz in der gegen Ende immer stärker zutagetretenden Verschmelzung von Historiker und schaffendem Künstler besteht. Die historischen Untersuchungen der Aufsätze Nr. 1 bis 5 und die Überblicke der Vorlesungen Nr. 6 bilden, im Rahmen des Ganzen gesehen, nur die Plattform für die Behandlung der schon oft und gerade heute wieder so brennenden Frage nach der Berechtigung und der Zukunft der Oper. Der Dramatiker W. wurzelt als Historiker darum in der Oper des 17. Jahrhunderts (vgl. auch seine grundlegenden Arbeiten über Cavalli und Cesti), weil Musik und Drama, Inhalt und Form sich in ihr noch im Gleichgewicht befanden und Dichter und Komponist, Autoren und Publikum noch eine geistige Einheit bildeten. Im Fehlen aller dieser festen Bindungen künstlerischer und soziologischer Herkunft sieht er die Gründe für den Niedergang der Oper in unserer Zeit, für das directionslose Herumexperimentieren von

Dichtern und Komponisten, für die geschmackliche Unsicherheit von Kritik und Publikum. Es kommt darauf an, wieder einen festen Maßstab zu gewinnen, und das muß nach W.' Meinung für den Komponisten das Heroische („the heroic“) sein. Überlebensgroße, von allen Zufälligkeiten des täglichen Lebens gereinigte Gegenstände müssen in ihnen angemessenen großen, einfachen Formen ihren Ausdruck finden, der ewigen Wahrheit des Mythos muß die absolute Wahrheit der künstlerischen Inspiration entsprechen.

Diese Forderungen sind nichts anderes als die Grundsätze Glucks. W. sagt selbst in der dritten der „Lectures“, in seiner „Alkestis“ sei es sein Ziel gewesen „to carry on the Viennese tradition from the last point of contact with ancient mythology, that is to say from Gluck“, und in der ersten Lecture erklärt er Glucks Äußerung, er habe vor der Komposition einer Oper immer versucht zu vergessen, daß er Musiker sei, für den besten Rat, den man einem Opernkomponisten geben könne. Aus dieser künstlerisch vor allem durch Werke wie die „Alkestis“ erhärteten Geistesverwandtschaft zu Gluck erklärt sich auch die trotz aller historischen Objektivität spürbare Abneigung des Verf. gegen die gesamte metastasianische Oper und die verhältnismäßig geringe Rolle, die Mozart in der ganzen Darstellung spielt. W. steht mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit auf dem völlig unmozartischen Boden des Ideendramas; seine geistigen Vorläufer sind die Florentiner und die großen Reformer Monteverdi, Gluck und Wagner (in diesem Zusammenhang ist es charakteristisch, daß er auch Cavalli in diesem Lichte sieht und ihn als „Wagner des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet — eine Ansicht, in der ihm die Referentin, ohne Cavallis große Bedeutung herabmindern zu wollen, nicht beizupflichten vermag). Von diesem Standpunkt aus, jedoch in der weiterherzigsten, eines wahren Künstlers und Historikers würdigen Weise, beurteilt er auch das zeitgenössische Opernschaffen von etwa 1900 bis 1930. Er läßt alle Richtungen gelten, sofern die sie vertretenden Werke nur wahr und gekonnt sind; mit der gleichen Eindeutigkeit aber lehnt er effektsüchtige, unechte Experimente ab. Die Frage nach dem Weiterleben der schon so oft totgesagten Gattung der Oper bejaht W. gerade im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit des neuen,

von den Fesseln der Wagnerschen Tradition befreiten Schaffens. Eine dieser Richtungen wird in die Zukunft führen, aber nur — und diese wesentliche Bedingung ist höchst charakteristisch für W. als den Vertreter der ältesten deutschen, der Wiener, Operntradition — wenn sie fest im geistigen Leben der ganzen Nation verankert ist. Liegt in dieser Bedingung vielleicht doch ein Todesurteil?
Anna Amalie Abert, Kiel

Werner Wolff: Anton Bruckner. Genie und Einfalt. Atlantis - Verlag Zürich 1948. 288 S., 13 Abb.

Bruckner ist in den tieferen Schichten seines Wesens dem common sense so wenig zugänglich und von der verstehenden Musik- und Religionswissenschaft bisher so wenig ergründet, daß es nicht befremden kann, wenn Ansichten über ihn bis zur Gegensätzlichkeit auseinandergehen. Viel stärker als bei Meistern, die allgemeinen, „klassischen“ Ruhm erlangt haben, wirkt sich hier die Befangenheit im jeweiligen Standort aus. Das gilt, wie für die Grübler und Schwärmer unter den Biographen Bruckners, so auch für jene neueren Autoren, die ihn nüchterner und scheinbar gerechter ansehen, und unter ihnen für Werner Wolff. Dirigent und Sohn des Begründers der Berliner Konzertdirektion Wolff und Sachs, hat er in den USA mit seinem Buche „Anton Bruckner. Rustic Genius“ (New York 1942), das der Neufassung zu Grunde liegt, für Bruckner eine Arbeit geleistet, „die einem Missionswerk in fernem Lande gleichkam. Die Freunde und Berater verlangten Konzessionen an den amerikanischen Leser. Auch sie haben nicht wesentlich helfen können, wo selbst die größten Interpreten die Massen nicht zu Bruckner zu bekehren vermochten“. Von diesem Standort aus erklärt es sich, welche Züge Bruckners der Verf. herausstellt und welche er im Dunkel läßt. Die besten Stellen sind diejenigen, an denen Praxis und Handwerkswissen des Dirigenten fruchtbar werden und die „am Pult gewonnene Erfahrung“ spricht, z. B. über Bruckners Instrumentation (S. 166 ff.). Aufschlußreich sind auch Bemerkungen über die Interpretation durch andere Dirigenten, wie Nikisch und Muck. Manches Licht wirft er auf die Frage, inwieweit sich Bruckners Introversion nicht nur auf sein Verhältnis zur Mitwelt, sondern auch auf sein Schaffen ausgewirkt hat; doch übertreibt er die Gedanken zu dem massiven Satz: „Weltfremd, wie er

war, erlebt er seine Musik nie mit dem Ohr des Aufnehmenden.“ Das Eigentümliche an Bruckners Formgebung verfehlen die Urteile über das Nebeneinander der vier Symphonienensätze, die enttäuschend spannungslosen Reprisen oder den Mangel der Finales an wahren Final-Charakter. W.s Beschreibungen erheben sich oft nicht über altgewohnte Typen der Musikanalyse, wie: „Die warmtimbrirte Melodie mündet in die innige C-dur-Phrase...“ oder „Tiefe Trompeten wiederholen den auftaktigen Rhythmus. Die Hörner fahren fort...“ (zur 9. Symph.). Gewiß ist der Verfasser vom tieferen Gehalt dieser Musik bewegt (z. B. S. 152: „... sie erzählt uns nichts, aber wir sind in sie versunken...“); doch er zeigt ihn selten auf und verdeckt ihn oft durch vordergründige Begriffe, z. B. „innere Ruhe und Gefaßtheit“ für das Cello-Thema 8. Symph., Adagio, „langes, wohltuendes Abklingen“ für Reprise und Coda 4. Symph., Finale, „feuriges Temperament“, das an den späten Verdi gemahne, für den 150. Psalm. Dem entspricht die Darstellung der Persönlichkeit. Bruckner sei eine „einfache Natur“ gewesen, kein „geistig hochstehender, kultivierter Mensch“ (59). „Dem Franzosen Machabey war es vorbehalten, die schlichten Züge des vertrauten Bildes wieder herzustellen“ (284). Eine „große Kluft“ bestehe „zwischen dem Menschen und dem Schöpfer Bruckner“ (s. a. S. 9 f., 15 f., 31 f., 50, 54, die Motivation S. 56, 106, 124). Das bleibt ganz diesseits der psychologischen Kernfragen bei Bruckner: seine Innerlichkeit als homo religiosus und Verschrobenheit in den Rollen als Mitmensch; religiöse Leidenschaft und Interesselosigkeit für „Geistesbildung“; katholischer Mystiker und einsamer Sonderling; „Genie und Einfalt“. Ähnlich steht es mit Bemerkungen über das Innere selbst (z. B. S. 131: „Mit dem Nachlassen der geistigen Klarheit wuchs sein religiöser Eifer...“ S. a. S. 52, 130, 139 f.). — Doch wesentlicher als solche Unzulänglichkeiten ist das Positive des Buches. Es bietet Erkenntnis und Anregung nicht nur für Praktiker und Publikum, sondern auch für die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Bruckner-Bildes.

Walter Wiora, Freiburg i. Br.

H a n s J a n c i k : Michael Haydn. Ein vergessener Meister. Zürich / Leipzig / Wien 1952, Amalthea. 359 S.

Sicherlich hat das neuerwachte Interesse für Joseph Haydn dazu geführt, daß man sich

auch des Bruders Johann Michael wieder erinnert, der einst, vor allem als Kirchenmusiker, in hohem Ansehen stand. Bisher war man nur spärlich über diesen bedeutenden Musiker unterrichtet, der in selbstgewählter Abgeschiedenheit zu Salzburg eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet und nahezu auf allen Gebieten der Tonkunst wertvolle Werke geschaffen hatte. Freilich war ihm nicht die zündende Genialität seines 5 Jahre älteren Bruders Joseph gegeben, aber eine solide, auf Johann Jos. Fux weiterbauende Kunst vereinigte sich bei ihm mit großer Belesenheit und volkstümlicher Musikalität. Jancik zeichnet mit aller Liebe ein Bild dieses charaktervollen Musikers, der auf den jungen Mozart einen großen Einfluß gehabt hat und der besonders in den Großformen der geistlichen Musik viele seiner Zeitgenossen weit überragte, während er in seiner Instrumentalmusik, vielleicht mit Ausnahme der Streichquintette, von denen drei in einer Neuausgabe von H. Albrecht bei Kistner & Siegel vorliegen, sich nicht über den Durchschnitt seiner Epoche erhob. J. führt sogar den Nachweis, daß Michael Haydn noch vor Nägeli und Zelter der erste Meister des Männerchor-Gesanges war. Das ausführliche Buch, das in seiner herzigen Wiener Art die historischen und ästhetischen Facta in einer Weise wiedergibt, die auch dem gebildeten Laien die Lektüre zu einer wahren Freude macht, erhält seinen besonderen Wert durch die reiche Darstellung der künstlerischen, menschlichen und politischen Umwelt, in der sich dieses Schaffen vollzog. Auch die viel umstrittene Persönlichkeit des Erzbischofs Hieronymus Colloredo, der, obwohl ein respektable Geiger, die Genialität Mozarts nicht erkannte (J. schreibt mit Recht, das hätte ohnehin nur Jos. Haydn getan), erfährt hier eine sympathische Korrektur, und das Verhältnis der beiden Brüder, die nach 27 Jahren zum ersten Male wieder zusammentrafen, wird mit menschlicher Wärme beleuchtet. (Der ältere Meister hatte großen Respekt vor dem Können des Bruders und bedauerte, daß man mit Kirchenmusik nicht so viel Geld machen könne wie mit dem Dudelsack!) Michael führte in Salzburg mehrfach „Die Schöpfung“ auf und benutzte 1803 sogar das „Kaiserlied“ des Bruders zu einem Männerchor „Dank, O Schöpfer, Deiner Güte“. Die auf Seite 270 angeführte Rezension über M. Haydns unvollendetes Requiem stammt

übrigens nicht von E. Th. A. Hoffmann, sondern ist unbekannter Herkunft. Aber in seinem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ (Allgem. Mus. Ztg. 1814) schreibt er: „Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist ist der wackre Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder heranreicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft“. J. weist darauf hin, daß Haydns „a-cappella-Messen ein wichtiges Bindeglied zur Palestrina-Bewegung der Romantik“ waren. Eine Werkübersicht ergänzt die Biographie. Leider ist sie in der Aufzählung der Instrumentalwerke ein wenig cursorisch. Es geht aber aus ihr wie auch aus dem biographischen Teil hervor, daß die deutschsprachige Kirchenmusik einen breiten Raum in M. Haydns Schaffen einnahm. Sie wurde von dem aufklärerischen und häufig nüchtern rechnenden Erzbischof ausdrücklich zur Vertiefung der Religiosität gewünscht. Eine Zeittafel, die „Leben, Werk, Familie“ der Zeitgeschichte gegenüberstellt, ist in ihrer Übersichtlichkeit ein unentbehrlicher Leitfaden, und das ausführliche Literaturverzeichnis (bescheiden als „Auswahl“ bezeichnet) ist ein weiterer Beweis für die gründliche Arbeit. Die bilderreiche Ausstattung und die auf den Innendeckeln abgedruckten Teile aus geistlichen Werken ergänzen den angenehm wirkenden Druck, und es ist nur zu wünschen, daß die Arbeit von J. dazu beitragen möge, das Interesse für diesen großen Künstler zu erneuern, auf daß der etwas pessimistisch wirkende Untertitel des Buches „Ein vergessener Meister“ in einer späteren Auflage — vergessen werden kann!

Helmut Wirth, Hamburg

Rudolf Gerber: Christoph Willibald Gluck. Potsdam 1950, Athenaion. 227 S., 8 Abb.

Die erste Fassung dieser Biographie erschien 1941 und wendete sich mit ihrer knappen Darstellung, in der die Werkbetrachtung zum Leidwesen des wissenschaftlichen Lesers vielfach auf ein Mindestmaß an grundsätzlichen Feststellungen und einzelnen Andeutungen zusammengedrängt war, gleichermaßen an Laien wie an Fachleute. Die vorliegende zweite Ausgabe stimmt in der Anlage mit jener überein, ja, sie übernimmt fast wörtlich ganze Kapitel daraus und ist doch ein völlig neues Werk geworden. Der Herausg. der Gluck-Ausgabe, von der leider

bisher erst ein Band erschienen ist, hat hier seine umfassenden Kenntnisse von den größtenteils ja noch immer unbekanntem und schwer zugänglichen Werken des Meisters und von der Operngeschichte seiner Zeit ausführlich und ohne Beeinträchtigung durch einen festgesetzten Umfang (ein Eindruck, dessen man sich beim Lesen der ersten Ausgabe nicht erwehren kann) ausbreiten können. Allein die Werkbetrachtungen nehmen etwa den doppelten Raum ein, und dazu kommen ähnliche Erweiterungen der historischen Exkurse. Die Darstellung des metastasianischen Dramas z. B. wird durch die Betonung seiner konventionellen Bindung, seines Charakters als Abbild der höfischen, absolutistischen Gesellschaftskultur wertvoll erweitert. Das Gleiche gilt für die Betrachtung der opéra comique und der Zustände innerhalb der tragédie lyrique zur Zeit von Glucks Eingreifen. Da die biographischen Kapitel des Buches im Vergleich hierzu nur unwesentlich erweitert worden sind, hat sich der Schwerpunkt erheblich auf die musikalisch-wissenschaftliche Seite verlagert, d. h. die neue Ausgabe ist in weit stärkerem Maße als die erste ein streng wissenschaftliches Werk geworden. Dies wird vor allem durch die Aufnahme zahlreicher Zitate aus zeitgenössischen Berichten oder Briefen erreicht.

Besonders wesentlich für den neuen Charakter der Schrift sind die in die verschiedensten Zusammenhänge eingeflochtenen kurzen Sätze, die stofflich nichts Neues bringen (und daher in der auf äußerste Kürze hin angelegten ersten Ausgabe keinen Platz finden konnten), die aber die jeweilige Situation und ihre Bedeutung für den historischen Ablauf schlagartig beleuchten. Hier sind z. B. die Charakterisierung der Werke aus Glucks erster Schaffensphase am Anfang des betr. Kapitels zu nennen, die treffende Feststellung, daß die Gedanken zur Opernreform von Franzosen und Italienern herühren, von Deutschen aber ausgeführt worden seien, sowie die Betonung der Tatsache, daß Gluck zur Zeit des „Orfeo“ „noch nicht die Unvereinbarkeit von Oper und Drama“ empfunden und „die Idee des Musikdramas sich innerlich noch nicht vollkommen zu eigen gemacht habe“, beide im Kapitel über die Wiener Musikdramen. Ähnliche, das historisch Wesentliche knapp und klar heraushebende Sätze finden sich auch innerhalb der erweiterten Werkbetrachtungen. So wird

z. B. eine Arie aus „*Poro*“ als Vorläufer der berühmten Arie des Orest aus der taurischen Iphigenie, die unmittelbar in die erste Szene hineinführende Einleitungssinfonie der „*Contesa dei Numi*“ als Vorgriff auf spätere Werke, zuletzt auf die „*Alceste*“, charakterisiert, — Feststellungen, die um so wichtiger sind, als der Nicht-Gluckspezialist ja bei dem Fehlen einer Gluck-Gesamtausgabe immer noch ganz allein auf sie angewiesen ist.

Ferner wird Gluck mehr als in der ersten Ausgabe als fest im Musikleben seiner Zeit verankerter Künstler gesehen, wodurch das Bild an Leben gewinnt. Sicherlich ist beispielsweise das Parodieverfahren bei den Londoner Opern auf die ungünstigen äußeren Umstände zurückzuführen und nicht auf Glucks Geringschätzung gegenüber den Texten und der ganzen „Londoner Atmosphäre“, wie es in der früheren Ausgabe heißt. Für Gluck bedeutete die Berufung nach London unter den damaligen Umständen zweifellos eine Ehre, auf die er nicht absichtlich geringschätzig reagiert hätte. Auch wird die Annahme, daß Gluck in den 1750er Jahren „noch nicht die Absicht hatte, als freier Künstler nur seinem eigenen Schöpferdrang zu leben“, m. E. der vitalen, energischen Persönlichkeit des Meisters besser gerecht als die in der ersten Ausgabe vertretene gegenteilige Ansicht.

Vor allem aber ist es G. gelungen, die Universalität des Gluckschen Geistes von hoher Warte aus herauszuarbeiten. Neben den italienischen Opern und den Reformdramen behandelt er ausführlich, größtenteils auf Grund neuer eigener Forschungen, Glucks Instrumentalschaffen (vgl. G.s Aufsatz im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift). Auch Glucks opéras comiques werden mehr als in der ersten Ausgabe in den Vordergrund gerückt. Die schöne Ausgabe von „*L'ivrogne corrigé*“, die der Verf. als ersten Band der Gluck-Ausgabe veröffentlicht hat, rechtfertigt das Urteil über diese Oper und den entzückenden „*Cadi dupé*“ als „vollkommenste komische Opern Glucks“ durchaus, nur müßte m. E. auch „*La rencontre imprévue*“ trotz der Mängel des Textbuches mit dazu gerechnet werden und zwar nicht nur auf Grund der hervorragenden rein musikalischen Eigenschaften dieser Partitur, sondern vor allem wegen der Meisterschaft, mit der Gluck hier, dem Mozart der „*Zauberflöte*“ vorgreifend, verschiedene Stilarten zur Charakterisierung

der verschiedenen Personengruppen verwendet hat. Eine sehr wesentliche Bereicherung der zweiten Ausgabe ist endlich die ausführliche Darstellung von Glucks Beziehungen zu Klopstock und die Würdigung seiner Leistung als Liederkomponist. Der Meister wird dadurch, wie auch durch die zahlreichen Hinweise auf seine Bindung an die Volksmusik in enge Beziehung zu dem spezifisch deutschen Musikempfinden gebracht, das ja bei seinen auf stilistisch fremdem Boden erwachsenen Reformwerken immer wieder den Ausschlag gibt. Der weltoffene Geist, aus dem heraus Gluck seine Dramen schuf, aber wird in ein besonders helles Licht gerückt durch den Plan, Händels „*Alexanderfest*“ als Musikdrama zu komponieren; der Auszug aus Burneys Bericht hierüber, den G. abdruckt, zeigt den Meister in der kritischen Zeit des Übergangs von der italienischen zur französischen Oper so ganz deutlich auf den gleichfalls übernationalen Bahnen Händels.

Neu an G.s Gluckbild ist seine Lösung aus den allzu strengen Banden des Rationalismus. Wohl ließ Gluck bei der Konzeption eines dramatischen Werkes dem Verstand den Vortritt vor der musikalischen Inspiration und „erdachte“ seine großen Gestalten als Träger rein menschlicher Ideen. Spätestens bei der Komposition aber gewann in ihm daneben die Freude des Musikdramatikers an der musikalischen Charakterisierung lebendiger Menschen Raum. Diesen Zug betont G. mit Recht besonders eingehend am „*Orfeo*“ und weist auch bei der Behandlung der übrigen Reformdramen darauf hin. M. E. tritt er am stärksten in „*Paride ed Elena*“ und „*Armida*“ hervor, den beiden Dramen, die in der Beurteilung zu Unrecht wegen des Fehlens monumentaler Ideen hinter den anderen Werken zurückgesetzt worden sind und noch zurückgesetzt werden.

Eine wertvolle Ergänzung der bisher nur sehr mangelhaft bekannten Ahnenreihe Glucks bildet die Feststellung des Urgroßvaters und der Großmutter, die aber leider auch keine weiteren Anhaltspunkte für Vermutungen über die Herkunft des Gluckschen Geschlechts gibt. — Gegenüber der ersten Ausgabe wurden einige Daten (z. B. das der Kaiserkrönung Franz' I.) stillschweigend berichtigt; an Druckfehlern wären zu verbessern: S. 41 oben „April 1749“ statt 1748, S. 82 unten „Ende 1752“ statt 1751 und S. 145 unten „Kaspar“ statt Kilian.

Sehr schade ist es, daß G. dem Werk nicht noch eine ausführliche Ikonographie angefügt hat. Die verschiedentlich eingestreuten Bemerkungen über Bilder und Büsten Glucks zeigen ihn als ausgezeichneten Kenner dieser Materie. Sind doch auch nicht weniger als zwei von den insgesamt acht dem Buch beigegebenen Abbildungen bisher gänzlich unbekannte Darstellungen des Meisters: das Titelbild, nach einem Ölbild von Duplessis, und eine Büste von Houdon. Beide geben mehr den — allerdings imposanten — Menschen Gluck wieder als den Heros, wie es bei den verbreiteten Darstellungen von Duplessis und Houdon der Fall ist. Das wunderschöne Titelbild gewinnt so für das ganze Buch symbolische Bedeutung: es verkündet, daß hier dem kämpferischen Menschen und um Wahrheit ringenden Künstler ein Denkmal gesetzt worden ist.

Der inhaltlichen Erweiterung und Vertiefung in dieser zweiten Ausgabe entspricht gegenüber der ersten auch eine wesentliche Verbesserung der äußeren Aufmachung. Der Petit-Druck zahlreicher Absätze ist weggefallen, Zahlen und Monatsnamen werden ausgeschrieben, neue Kapitel beginnen auf neuen Seiten, das Werkverzeichnis ist übersichtlich angeordnet und eine Stammtafel des Gluckschen Geschlechtes ist angefügt: kurz, die auch den Inhalt beeinträchtigende räumliche Zusammendrängung hat einer auch dem Auge wohltuenden vornehmen Ausstattung Platz gemacht. Die wenigen, mit feinstem Geschmack und Verständnis ausgesuchten Abbildungen tragen das Ihrige dazu bei.

Anna Amalie Abert, Kiel

Richard Engländer: Instrumentalmusik i Dresden under Wienklassik Tid, Svensk Tidskrift för Musikforskning. I. Johann Gottlieb Naumanns Instrumentalmusik, 1945. II. Kammermusikalisk Modernism, 1947. III. Hasse-Epokens Efterverkningar. Dresden som Klaverstad. Förvandlingar och Reflexer, 1948.

Der Naumann-Biograph und gründliche Kenner der Musikentwicklung in der sächsischen Residenz setzt hier die lange Reihe seiner Spezialforschungen mit drei Abhandlungen fort, die vielerlei Aufschluß über die Wechselbeziehungen Wien—Dresden geben. Naumann, im Mittelpunkt der ersten Studie, zeigt sich in wenigen, am Rande seines großen Vokalschaffens bleibenden Kammer-

musikwerken (und e i n e m Klavierkonzert) auf der Höhe seiner tonkünstlerisch so reich bewegten Zeit, wie der Verfasser in sorgfältigen Analysen und Stilbetrachtungen nachweist. Vorromantische Erregungen machen die Glasharmonica, die er „aus der halbdilettantischen Existenz befreit“, zeitweise zu seinem Lieblingsinstrument. Sie hat „keinen inspirierteren Vertreter gefunden“ als den berühmten Hofkapellmeister. Geben diese Untersuchungen schon wiederholt Anlaß, auf Verbindungsfäden mit dem Kulturkreis im deutschen Südosten hinzuweisen, so spricht der Verfasser bei Naumanns jüngeren Kollegen Jos. Schuster, Franz Seydelmann und Anton Teyber geradezu von „kammermusikalischem Modernismus“ im Sinne einer ausgesprochenen Wien-Orientierung im letzten Drittel des 18. Jhdts., wobei auch die Rückwirkung auf die österreichische Metropole deutlicher hervortritt. Schuster führt — auch in allgemein-menschlicher Wesensverwandtschaft — unmittelbar an Mozart heran, am engsten mit seinen Violinsonaten (Divertimenti ca. 1775). Dem sanguinischen Sachsen steht Seydelmann als „grüblerische“ Natur gegenüber. Er widmet der am Hof neu aufblühenden Kammermusik seine besten Kräfte. Wiederum stehen Violinsonaten (1786) im Vordergrund. Sie weisen in manchen Zügen auf Beethoven voraus, wie sie vermutlich (über Bonn und Neefe) den heranwachsenden Großmeister direkt beeinflußt haben (Durchführungen!). Mit Teyber kommt dann ein Musiker von „reinstem österreichischem Typ“ an den kurfürstlichen Hof, als Hoforganist, doch auch als Orchester- und Kammerkomponist (Symphonie und Klaviertrios). Die dritte Studie: „Nachwirkungen der Ära Hasse. Dresden als Klavierstadt. Wandlungen und Reflexe“ faßt das bedeutende Geschehen dieses Zeitraums noch einmal für die Gattung der Klaviermusik zusammen. Sachsen führte ja im Cembalo- und Pianofortebau, der junge Friedrich August III. war selbst sattelfester Spieler. Das Gesamtbild ist des glanzvollen musikalischen Barocks Augusts des Starken nicht unwürdig. Bachsche Tradition bleibt neben der Kunst Phil. Emanuels am Hofe lebendig durch Chr. Transchel, Schüler des Thomaskantors, u. a. Chr. Siegmund Binder wird als selbständige Erscheinung zwischen barocker Ausgangsstellung und neuer Sonatenkunst erkannt, „eine Art Dresdener Phil. Em. Bach“. Peter August knüpft an

Dom. Scarlatti an und wird dem galanten Stil zugerechnet. Doch ab ca. 1780 gewinnt die Instrumentalkunst Haydns und Mozarts immer deutlicher die Oberhand, bis dann nach der Jahrhundertwende der junge, aus Wien berufene Ferdinand Paër mit einer Aufführung der ersten Symphonie Beethovens (1803) die Entwicklung zum Abschluß bringt. Alles dies wird vom Verfasser mit weitem Umblick bis in die Einzelheiten herausgearbeitet — es entsteht eine Darstellung bodenständiger und doch welt-offener Musikkultur, die unsere Kenntnis Dresdens als Musikstadt mit einer Fülle neuer Gesichtspunkte bereichert. Der Gesamtschau Hans Schnoors (*Vierhundert Jahre deutscher Musikkultur*), dem diese Aufsätze noch nicht zugänglich waren, fügen sich viele bemerkenswerte neue Einzelzüge ein. Die baldige Ausgabe der Studien in deutscher Sprache ist dringend zu wünschen.

Kurt Stephenson, Bonn

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 35. Jahrgang 1951. Herausg. v. Karl Gustav Fellerer. Köln, Verlag J. P. Bachem. 112 S. Erfreulicherweise kann das Kirchenmusikalische Jahrbuch wieder jährlich erscheinen. Der Umfang ist zwar immer noch sehr schmal, aber Fellerer hat offenbar eine Reihe von guten Mitarbeitern, und die alte Anziehungskraft des Jahrbuchs auf die musikwissenschaftlichen Autoren scheint nicht abgenommen zu haben. Dieses Mal eröffnet Bruno Stäblein mit einer Zusammenfassung seiner Kongreßreferate von Rom und Lüneburg, betitelt „Zur Entstehung der gregorianischen Melodien“, die Reihe der acht Beiträge. Seine Beweisführung ist bekannt. Hier präzisiert er noch einmal in knapper Form das, was er über die Genesis der Melodien zum gregorianischen Meßproprium an Tatsachen und daraus gefolgerten Argumenten vorbringen kann. — Dom Michel Huglo referiert über „Die Adventsgesänge nach den Fragmenten von Lucca (8. Jh.)“. Das Ms. 490 des Kapitels von Lucca enthält auf fol. 30/31 ein 787 oder 796 geschriebenes Antiphonar, dessen Inhalt der Verf. in modernisierter Orthographie wiedergibt. Er weist besonders auf die archaische Anordnung hin, die an die ambrosianische Liturgie erinnert. Die Fragmente von Lucca stützen „das Vertrauen zum Codex Hartker“, der gleichartig angeordnet ist, d. h. dort wie hier liegt eine An-

ordnung vor, die vor den Umarbeitungen des Responsoriale entstanden ist. (Leider ist die deutsche Übersetzung des Artikels ziemlich hölzern ausgefallen.) — „Struktur und Vortrag im Gregorianischen Choral“ behandelt Ewald Jammers. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen will er so verstanden wissen, daß Vortrag (Tempo und Agogik, Stärkegrad und „Wechsel in der Stärke“) den Aufbau (Struktur) im wesentlichen verdeutlichen will. Ob das, was er nun im einzelnen als Vortrag beim gregorianischen Choral behandelt, sich ohne die Gefahr des Mißverstandenwerdens mit der Vortragspraxis des Barock vergleichen läßt, ist eine Frage. Ebenso ist höchst zweifelhaft, ob der Begriff des „Ziertones“ hier nicht so gedehnt wird, daß er praktisch dem Wortsinn nicht mehr entspricht. Das, was J. als Ziertöne im Choral anspricht, kann man nur noch mit sehr viel Wohlwollen als „Zier“ töne anerkennen, wenn man nämlich mit ihm der Meinung ist, daß alles, was nicht struktureller Ton ist, unter diesen Begriff fällt. Der Referent muß die eingehende Beurteilung der auf der Choralrhythmus-Theorie des Verf. aufgebauten Studie den Spezial-Gregorianikforschern überlassen. Widerspruch wird zweifellos manche Folgerung bei allen hervorrufen, die dem Verfasser nicht oder nicht unbedingt in seiner Auslegung des choralen Rhythmus folgen. Auch die Schlußhypothese, nach welcher eben „der Vortrag, d. h. das Seelische“ das Wesentliche für die Aufzeichner choraler Weisen gewesen sein soll, dem gegenüber die Tonhöhe (als strukturelles Wesenselement) „dem Gedächtnis überlassen“ bleibe, wird kaum ungeteilte Zustimmung finden. J. weist selber darauf hin, daß (nach dem Urteil eines Kritikers) ohne seine Schrift „Der gregorianische Rhythmus“ (1937) seine anderen Ausführungen unverständlich blieben. Auch der Referent muß diese Tatsache unterstreichen. Sollte es dem verehrten Verf. nicht doch möglich sein, auch bei chronischem Platzmangel so zu argumentieren, daß er nicht die lückenlose Kenntnis seiner Choralrhythmus-Theorie voraussetzt? Es wäre für alle Nichtspezialisten eine große Erleichterung. Übrigens sind zu Beginn des Aufsatzes offenbar einige Notenbeispiele fortgefallen. Sie lassen sich zwar bei Georgiades (*Der griechische Rhythmus*) nachlesen, werden vom Leser aber doch vermisst. — Heinrich H ü s c h e n setzt mit einer Studie

„Der Musiktheoretiker Balthasar Prasberg“ seine monographischen Artikel über humanistische Theoretiker fort (vgl. die Arbeit über Ulrich Burchard in Km. Jb. 34, 1950). Auch in diesem Beitrag zeigt sich wieder seine Vertrautheit mit der allgemein vernachlässigten Materie. Er ist zweifellos z. Zt. der einzige Musikforscher, der auf dem Gebiet der Musiktheorie des deutschen Humanismus wirklich zu Hause ist. So ist denn auch die Prasberg-Studie ein ausgezeichneter Beitrag zu diesem Gebiet, nicht zuletzt durch die instruktiven Fußnoten. — Ein höchst wichtiges, nicht leicht zugängliches Thema greift Alfred K r i n g s mit seinem Aufsatz „Die Bearbeitung der gregorianischen Melodien in der Meßkomposition von Ockeghem bis Josquin des Prez“ auf. Es handelt sich offenbar um eine Zusammenfassung seiner Dissertation. (Nebenbei: Können wir uns eigentlich nicht auf eine einheitliche Schreibung des Namens des Prez, Prés, Près einigen?) Eine eingehende kritische Betrachtung der interessanten Arbeit läßt sich an dieser Stelle natürlich nicht anstellen. Etwas bedenklich stimmt der Versuch der geistesgeschichtlichen Ausweitung. So ist die Behauptung, die Reformation bringe „pathetischere“ Formen der Frömmigkeit mit sich, zum mindesten ohne nähere Definition des Begriffs „pathetisch“ nicht überzeugend. Ebenso leuchtet nicht ein, daß schon zu Beginn des 16. Jh. die Musik im wesentlichen „zur Verschönerung der Liturgie und zur Erbauung des Menschen beitragen“ müsse. Ganz so einfach läßt sich dieses Problem wohl nicht lösen. Vollends zweifelhaft ist aber, daß im 15. Jh. die Musik „Lob der Gemeinde“ gewesen sei. Glaubt K. ernstlich, daß die mehrstimmigen Messen tatsächlich „Gemeinde“-Kunst, d. h. von der Gemeinde aus konzipiert sind? Von diesen grundsätzlichen Fragen zur geistig-psychologischen Basis der Meßkomposition abgesehen, bringt der Aufsatz viel gut Gesehenes und trägt zur Erforschung der Kompositionstechnik, damit auch zur Vorbereitung einer Stilkunde, der Epoche Ockeghem-Josquin in erfreulichem Maße bei. Einzelheiten herauszugreifen, verbietet der knappe Raum dieser Zeitschrift, es sei aber dennoch auf die Behandlung des Verhältnisses Rhythmus-Mensur und die sehr übersichtlichen Typen-Aufstellungen der c. f.-Behandlung hingewiesen. — Heinrich R a h e ergänzt mit seinem Beitrag „Der Aufbau der Motetten Palestrinas“

seine gehaltvolle Studie im Km. Jb. 34 (1950). Wiederum gelingt ihm eine sehr klare, in allen Einzelheiten wohl durchdachte und stichhaltige Beweisführung. Die mit den Methoden der Strukturforschung gewonnene Erkenntnis, daß „die polare Symmetrie oder das Gesetz des verheimlichten Kontrastes“ das Grundgesetz des Palestrina-Zeitalters ist, wird durch die intensive Untersuchung der Motetten gestützt. Daß es sich keinesfalls um eine Symmetrie handeln könne, „die beständig gleichsam mathematische Gleichungen aufstellen möchte“, wird besonders betont. Auch diese Studie ist ein höchst willkommener Beitrag zur Palestrina-Forschung und sollte weitere Arbeiten zum gesamten Palestrina-Zeitalter auslösen. Außerdem scheint dem Referenten, daß die Ergebnisse der Untersuchungen der Musikwissenschaft Maßstäbe zur Beurteilung der zahlreichen Palestrina-Epigonon bis in die kirchenmusikalische Restaurationsepoche in die Hand geben, mit denen sich sowohl deskriptive Stilkunde als auch normative Wertung für den ganzen Komplex Palestrina-Stil (im weiteren Sinne) betreiben lassen. — Willi K a h l steuert einen Artikel „Pergolesi und sein ‚Stabat mater‘. Zum Problem des frühvollendeten Musikers“ bei. Mit gewohnter Beherrschung des Stoffes und ausgezeichneter Literaturkenntnis, aber auch mit der ihm eigenen glücklichen Verbindung von philologischer Akribie und geisteswissenschaftlichem Weitblick widmet sich der Verfasser seinem Thema. Er betrachtet Pergolesis Schaffen in Anlehnung an Ch. Bühlers Fünfphasenlehre (*Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*) und untersucht vor allem das „Stabat mater“, dieses auch im Hinblick auf A. E. Brinckmanns *Spätwerke großer Meister*. Daraus ergibt sich ein höchst feinsinniger Beitrag zur Frage: Unterliegt das Spätwerk eines frühvollendeten Meisters denselben Gesetzen wie „normale“ Alterswerke? Der Verfasser bejaht diese Frage im Falle Pergolesis wohl mit Recht. — Hellmut F e d e r h o f e r hat von seinen Funden zur Musikgeschichte Steiermarks und Kärntens schon an den verschiedensten (leider für die Musikforscher nicht immer bequem erreichbaren) Stellen berichtet. Hier teilt er „Alte Musik-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göss (Steiermark)“ mit und gibt dazu wertvolle Hinweise auf einzelne bisher kaum oder gar nicht bekannte Komponisten. In

St. Paul reicht das Inventar nicht über das 17. Jh. zurück und kaum ins 18. Jh. hinein. Von den beiden Inventaren aus Göss umfaßt das ältere (1750) hauptsächlich Musik aus der ersten Hälfte des 18. Jh., das jüngere (1775) läßt erkennen, daß ein Teil der 1750 noch vorhandenen Werke inzwischen ausgeschieden worden ist; dafür treten jetzt auch spätere Meister auf.

Der neue Jahrgang verzichtet auf Buchbesprechungen. Sein Inhalt berechtigt zu der Feststellung, daß das Kirchenmusikalische Jahrbuch seine alte, geachtete Stellung innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur wiedergewinnt. Die Musikforschung kann nur hoffen, daß es Herausg. und Verlag gelingen möge, das Jahrbuch weiterzuführen. Nochmals sei der Wunsch ausgesprochen, es möge allmählich vom heutigen Umfang eines schmalen Heftes wieder auf die frühere Buchstärke erweitert werden.

Hans Albrecht, Kiel

Franz Zagiba: Chopin und Wien. Wien 1951, Bauer. 157 S.

Es geht in diesem Buch nicht nur um „Chopin in Wien“, d. h. um seine beiden Wiener Aufenthalte 1829 und 1830/31. Dieses vielleicht etwas zu enge Thema ist von verschiedenen Seiten her, vor allem in einem Schlußkapitel „Wiener Chopiniana“ angereichert, gelegentlich auch etwas aufgebaut worden. Gleichwohl, der Gegenstand verdiente einmal eine quellenmäßig unterbaute Darstellung schon deswegen, weil ja Chopins Wiener Monate seinen eigentlichen Eintritt in die musikalische Welt bedeuten. In weitestem Umfang konnten natürlich Chopins Briefe als wertvollste Quellen benutzt werden. Archivalische Forschungen führten zur Entdeckung einer ersten, später verworfenen Fassung der 4. Variation aus op. 2, die für die Gesamtausgabe nicht berücksichtigt worden war. Aus der Entstehungsgeschichte dieser ersten Gesamtausgabe wird der redaktionelle Anteil von J. Brahms beleuchtet. Unter den Schülern Chopins, die ihn mit Wien verbanden, wird der als Fünfzehnjähriger verstorbene Pianist und Komponist Carl Filtsch aus Siebenbürgen nicht so gewürdigt, wie er es verdient hätte. Offenbar ist Verf. die ergebnisreiche Studie über dieses Wunderkind von B. Lindenau (*AfMf.* V, 1940, S. 39 ff.) nicht bekannt geworden. Verf. der S. 9 benutzten „Reisebriefe eines deutschen Musikers“ aus der Neuen Zeitschrift für Musik 1841 ist

der Liederkomponist Hieronymus Truhn, wie bereits F. G. Jansen in seiner Besprechung der Niecksschen Chopinbiographie, *Dt. Rundschau* 72, 1892, S. 317, festgehalten hat.

Willi Kahl, Köln

Wilhelm Ehm ann: Johannes Kuhlo, ein Spielmann Gottes. Kreuz-Verlag, Stuttgart 1951. 292 S.

Ehm ann hat in seinem Buch „Erbe und Auftrag musikalischer Erneuerung“ nachdrücklich darauf hingewiesen, daß echte musikalische Kultur auf einer breiten Basis stehen muß. Wie eine Konzertkultur nur dann wirkliche Kultur ist, wenn sie aus einer lebendigen Volksmusik erwächst, so ist auch die „große Kirchenmusik“ der Motetten, Kantaten und ähnlicher Großformen nur dann im eigentlichen Wortsinne lebendig, wenn sie aus einer gesunden Musikpflege in der Gemeinde erwächst. Zu den Grundelementen solcher Gemeindemusik gehört seit der Reformationszeit der aus Laien bestehende Kirchenchor. H. Zencks ausgezeichnete Artikel über den *a cappella*-Begriff (in *MGG*) hat deutlich gemacht, daß der *a cappella*-Begriff der Restauration auf einem Irrtum beruht. Nicht das *palestrinensische* Ideal des „reinen *a cappella*-Stils“, sondern eine vokal-instrumentale Musizierweise, die Bläser und Streicher additiv oder substitutiv einbezieht, ist das Kennzeichen der reformatorischen Kantoreien und Adjuvantenchöre. Nach dem Verfall der alten Chöre ist der Kirchenchor als der entscheidende Faktor gemeindlichen (und liturgischen) Musizierens in der Restaurationszeit wieder entstanden. Durch eine falsch verstandene, ausschließlich bei Palestrina ansetzende Renaissance ist er aber allgemein zum rein vokalen *a cappella*-Chor geworden. Instrumentales Musizieren hat sich in den Gemeinden neben ihm (und zum Teil auch gegen ihn) aufgetan. Die Instrumentalgruppe der meisten Gemeinden ist der Posaunenchor.

Die landläufige Meinung geht dahin, daß der „Posaunengeneral“ Johannes Kuhlo der Begründer der Posaunenchorbewegung gewesen sei. E. weist nun darauf hin, daß das nicht den Tatsachen entspricht. Die eigentlichen Begründer der Posaunenchorbewegung waren Heinrich Volkening und Johannes Kuhlos Vater, Eduard Kuhlo. E. weiß deutlich zu machen, daß diese beiden Männer die „unmittelbare Ablösung“ der alten Stadtpfeiferzünfte vollzogen haben. Das ist ein außer-

ordentlich interessanter Vorgang; während überall die Verweltlichung geistlicher Lebensformen zu beobachten ist, wird hier von der Inneren Mission her die Vergeistlichung einer im weltlichen Raum beheimateten Lebensform vollzogen. Johannes Kuhlos Verdienst ist es, die Basis dieser neuen Laienbewegung verbreitert zu haben.

Es Buch enthält die Darstellung von Kuhlos Lebensweg und beschreibt, wie er zu seiner Leistung kam. Die schlichte Sachlichkeit der Darstellung macht die Schrift zu einem Volksbuch. Trotzdem ist die Gefahr einer Pseudo-Popularität — eine Verkürzung oder Verwässerung des Stoffes — vermieden. Jedes Wort des Buches beruht auf fundierter wissenschaftlicher Arbeit und gründlichem Quellenstudium.

Die Bedeutung dieses Buches liegt darin, daß hier gezeigt wird, wie geschichtliches Leben nicht nur in den Gipfelleistungen, sondern auch „im Tal“ auf eine nachhaltige Weise wirksam ist. So ist dieses Buch eine nachdrückliche Mahnung des in der kirchlichen Blasmusik besonders beheimateten Wissenschaftlers, den Weg zu der Gipfelleistung heute wieder zu beginnen, die es einst in der von der Kantoreitechnik lebenden Verbindung von Blasen und Singen gab. Die Kirchenmusik hat mit dem Niedergang der auch zu kirchlichem Dienst verpflichteten Stadtpfeifereien die Blasmusik als gottesdienstlichen Musizierfaktor verloren. Daß das ein folgenschwerer Verlust war, zeigt das Studium der Aufführungspraxis alter Musik. Durch das Wirken Volkenings und der Kuhlos ist die Rückgewinnung der Bläser für das Kantoreimusizieren möglich. Dazu ermuntert dieses Buch, denn es will nicht nur eine historische Darstellung sein, sondern will das eigentliche Anliegen Kuhlos aus den Koordinaten seiner Zeit (Erweckung — Innere Mission — Geistliche Volksmusik als missionarisches Element) verstehen und in die Perspektive und Forderung unserer Zeit kritisch übertragen. Otto Brodde, Hamburg

Gottfried Henßen: Überlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits. Münster/Westf.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1951. (Schriften des Volkskunde-Archivs Marburg, Band 1.) Gr. 8°; XI, 236 S., 4 S. Abb., 1 Karte.

Obgleich bereits vor Jahrzehnten H. Mersmann auf die ausschlaggebende Bedeutung

des Sängers und seiner individuellen Begabung für die Gestaltung von Volksliedvarianten hingewiesen hat und fast gleichzeitig auch A. Hübner die Wichtigkeit betonte, am Individuum die Lieder zu studieren und den Gesamtliederschatz der einzelnen Liedträger aufzunehmen, ist in Deutschland, im Gegensatz zu anderen Ländern, noch keine Volksliedausgabe erschienen, die diesen Forderungen Rechnung trägt. Auch L. Pinck hat sie im Aufbau seiner bedeutsamen vierbändigen Sammlung „Verklingende Weisen“ nur halbwegs erfüllt. Henßens Buch breitet zum ersten Male den gesamten Schatz an Überlieferungsgut einer überdurchschnittlichen Persönlichkeit aus dem Volke vor uns aus. Egbert („Bätz“) Gerrits, gebürtig aus der holländischen Provinz Drenthe, kam elfjährig als Hütjunge ins Bentheimische, unkundig des Lesens und Schreibens, aber reich an Sagen und Liedern, die ihm ein Kuhhirte vermittelt hatte. Von einem auf Stör arbeitenden Schuster lernt er Ziehharmonika spielen; Sparpfennig legt er zu Sparpfennig, bis er sich selbst ein solches Instrument kaufen kann. Bald ist er beehrter Musikant, der, auf Hochzeiten und Kirchweihen geladen, zum Tanze aufspielen muß. Nach seiner Verheiratung findet er Arbeit bei der Erstellung des Kanals durch das Bourtanger Moor; hiebei weiß er seine Kameraden durch seine Rammlieder anzuspornen und zu ermuntern. Geschickt in allen handwerklichen Arbeiten, weiß er, eine in sich ruhende Persönlichkeit, das Leben zu meistern. Wie in ihm, kraft der Aufgeschlossenheit für alles Volksgut, die Überlieferungsschätze der Umgegend sich sammeln, so strahlen von ihm, dessen Haus von gebannten Zuhörern viel besucht ist, hinwiederum bedeutsame Einwirkungen auf die Überlieferung seines Umkreises aus.

Gerrits' vornehmlichstes Gut sind Sagen und Schwänke; aber auch an Liedern ist er nicht arm: H. veröffentlicht deren 44. Wie sehr die Zusammensetzung dieses Liederschatzes vom Wirkungskreis und der angeborenen Freude am Erzählerischen her bestimmt ist, zeigt das Vorherrschen brauchtümlicher Stücke (Hochzeits- und Sternsingersprüche, Ramm- und Kanalarbeiterlied, Tanzlieder zum Walzer, Schottisch, Polka usw.) sowie solcher erzählenden Inhalts, worunter, neben manchen alten Balladen, auch eine Versifizierung der Sage von der Entstehung der

Sanddünen bei Stavoren (vgl. Volkskundliche Gaben [1934], S. 98, Anm. 3) sich findet.

Die Melodien sind durchwegs neueren Schlags und bieten, vom geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, wenig Interessantes. Um so mehr vom psychologischen. Nicht nur, daß wir beobachten können, wie die geschlossene Sängerpersönlichkeit zur Bevorzugung gewisser Melodietypen führt, sondern vor allem, indem sich uns hier Beispiele dafür bieten, wie frei ein solcher Volkssänger mit der Melodie schaltet, die er, nur in den Grundzügen sie festhaltend, von Strophe zu Strophe je nach den Erfordernissen umgestaltet. Magnetophonaufnahmen vielstrophiger Lieder, wie z. B. des Dialoggesangs von den „Unmöglichen Dingen“ (Henßens Nr. 121a, zu Erk-Böhme Nr. 1090 ff.), geben davon erstaunliche, für den Musikethnologen aufschlußreiche Beispiele. Henßens Buch wirft ein Licht auf Neuland, auf dem sicher manch reizvolle und interessante Entdeckungen zu machen sind.

Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Sinfonien um Beethoven, hrsg. Ludwig Schieder mair Denkmäler rheinischer Musik, Bd. I. Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf 1951.

Die von K. G. Fellerer geleitete Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt als 1. Bd. ihrer Denkmälerreihe Sinfonien um Beethoven in der Ausgabe von L. Schieder mair vor. Damit werden erstmals 2 Orchesterwerke veröffentlicht, die, in ihrer örtlichen Gebundenheit als Ausdruck der Musikkultur am Kölner kurfürstlichen Hofe, zweifellos einen ansehnlichen Rang eingenommen haben, wie überhaupt das Kulturleben der rheinischen Metropole zu Beethovens Jugendzeit einen in mancher Beziehung an Mannheim erinnernden Glanz entfaltet hat. Das hat Sch. auch in seinen Schriften überzeugend dargestellt. Nun ist der Begriff „Rheinische Musik“ so aufzufassen, daß nicht nur Werke rheinischer Komponisten beachtet werden, sondern daß der ganze Umkreis schöpferischer Tätigkeit in diesem Raume gewürdigt werden muß. So mag es verständlich erscheinen, daß Band I Werke zweier Komponisten bringt, die nicht im Rheinland aufgewachsen sind, wohl aber viele Jahre dort zugebracht haben. Es sind der aus Böhmen stammende Ferdinand Graf von Waldstein (1762—1823) und der Sachse Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Beide

haben in Beethovens Leben eine wichtige Rolle gespielt. Waldsteins prophetische Worte an Beethoven sind in die Geschichte eingegangen wie Beethovens ihm gewidmete Klaviersonate op. 53, und Beethovens Ritterballett wurde unter Waldsteins Namen aufgeführt. Waldsteins 3sätziges Sinfonie D-dur („in D“ steht in der Ausg.) ist ein einfallsreiches Stück, das zwar nicht an die Werke Haydns oder Mozarts heranreicht, aber in seiner divertimentohaften Frische angenehm wirkt. Diese Sinfonie verzichtet auf formale Experimente, bringt im 1. Satz eine kaum nennenswerte Durchführung und bewegt sich auch in der Instrumentation auf sicherem Boden. Der Klang des Streichorchesters herrscht vor. Nur selten erheben sich I. Flöte und Oboe zu größerer Selbständigkeit. Die sichere Faktur zeigt nicht nur unbeschwerte Daseinsfreude böhmischen Musikantentums, sondern auch den hohen musikalischen Bildungsstand dieses adligen Dilettanten. — Wesentlich bedeutender ist die Partita Es-dur („in Es“) von Neefe, dem verdienstvollen Lehrer Beethovens. Sein Werk, eine seltsame Mischung von Sinfonie und Suite, scheint nach den äußeren Merkmalen rückständiger als die Waldstein-Sinfonie zu sein, erweist sich aber nicht nur als „besser gekonnt“, sondern auch als fortschrittlicher, erinnern manche Partien, z. B. das 2. Thema des I. Satzes, doch geradezu an die erst um 1800 entstandene I. Sinfonie von Beethoven. Auf der anderen Seite steht Neefe auch Ph. E. Bach sehr nahe. Die Durchführung des I. Satzes ist von hoher Spannung erfüllt und läßt in den T. 75—90 eine großzügige Steigerung erkennen, die nicht nur durch Synkopen und harte dynamische Gegensätze, sondern auch durch die enharmonische Verwechslung T. 78/79 aufgehoben läßt. Nicht weniger fesselnd ist der ins dreifache Piano absinkende Abschluß der Durchführung. Im Gegensatz zu dem Pianissimo der Exposition beginnt die Reprise im Forte, zeigt aber sonst keine Veränderungen. Ähnlich mancher Frühsinfonie von Haydn ist der melodisch ansprechende langsame Satz nur für Streicher gesetzt. Die übrigen Sätze neigen den Mannheimern zu und zeigen, daß Neefes vielseitig interessierte Persönlichkeit doch nicht stark genug war, alle diese Einflüsse zu einem eigenen Stil zu verarbeiten, wie es eben in langer Entwicklung Haydn gelungen ist. Doch macht die Partita einen sehr respektablen

Eindruck, und sie wie auch die Waldstein-sinfonie sollten aus dem Dornröschenschlaf zu klingendem Leben erweckt werden. Die Ausgabe ist sehr sorgfältig und fügt nur sinnngemäße dynamische Ergänzungen in den einzelnen Stimmen hinzu, die eine praktische Ausführung wesentlich erleichtern. Sie sind im Revisionsbericht vermerkt.

Helmut Wirth, Hamburg

Joseph Haydn: Gesamtausgabe. Serie 1, Band 5. Symphonien Nr. 50—57, hrsg. von Helmut Schultze. The Haydn Society Inc. Boston—Wien (in Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel, Leipzig—Wiesbaden) 1951. VII und 377 S.

Durch die bisherige, steckengebliebene Gesamtausgabe war nur der Anfang von Haydns symphonischem Werk (Nr. 1—49) erschlossen worden. Sonstige zugängliche Neuauflagen, Studienpartituren, Klavierauszüge, setzten erst mit den Pariser Symphonien (Nr. 82 ff.) ein, wobei aber bloß die Reihe der Londoner Werke vollständig vorlag. Zwischen Nr. 49 und 82 klaffte eine große Lücke; nur ganz vereinzelte Nummern daraus waren zugänglich, so Nr. 55 und Nr. 73 in Eulenburg-Studienpartituren. Endlich beginnt die Lücke sich zu schließen, und zwar geht ihre Ausfüllung von den Rändern her vor sich: die Bände 9 und 10 der neuen Gesamtausgabe brachten die Nr. 82—92, der hier zu besprechende Band 5 setzt die Reihe von der Seite der Jugendwerke her fort, er enthält die Symphonien Nr. 50—57.



Zunächst einige Bemerkungen zu den Werken selbst. Die fest datierbaren stammen aus den Jahren 1773 (Nr. 50) und 1774 (Nrn. 54, 55, 56 und 57); die übrigen sind wahrscheinlich ca. 1772/74 (Nrn. 51, 52) und ca. 1775 (Nr. 53) entstanden. Sie stehen also zeitlich den neun Symphonien nahe, die im 4. Band der bisherigen Gesamtausgabe zusammengefaßt sind (Nr. 41—49) und mit einer Ausnahme (Nr. 49) aus den Jahren 1770/72 stammen. Seit 1770 ist in Haydns Symphonien zweifellos ein neuer Ton hörbar; ob man ihn mit K. Geiringer dem Sturm und Drang zuordnen oder als Zeichen der Reife deuten mag, bleibe dahingestellt. Jedenfalls werden die Werke „bedeutender“, insbesondere der vorliegende Band bestätigt dies. Die Themen gewinnen größeren Atem, in der Struktur wird immer deutlicher der originelle und große Gestalter erkennbar. Wichtigen Zügen der Spätzeit begegnen wir




hier zum ersten Mal in bedeutsamen Ansätzen, so der „langsamen Einleitung“; sie kommt zwar vereinzelt schon früher vor (Nr. 6 „*Le Matin*“, Nr. 7 „*Le Midi*“), war jedoch dort wohl durch das Programm begründet. In den sonstigen Fällen hatte das eröffnende Adagio oder Andante einen anderen Sinn: es war selbständiger langsamer Satz, die Satzfolge also noch variabler als später, was sich auch im gelegentlichen Fehlen des Menuetts oder in der Finalefunktion des Menuetts äußerte. Vier Symphonien unseres Bandes machen von der langsamen Einleitung Gebrauch, und zwar durchaus in einer den Spätwerken vergleichbaren Weise, indem nämlich dadurch ein „stillere“, quasi solistischer Beginn des Allegro ermöglicht wird: das aufgesparte Tutti, bald darauf als starker dynamischer Kontrast einsetzend, wirkt als ein um so stärkerer Impuls der symphonischen Bewegung. Der große Zug ist nun spürbar ein Hauptanliegen des ersten Satzes geworden. Gruppenwiederholung mit neuem Harmonieziel, viel Motivarbeit, Orgelpunkte, Sequenzierung und Ansätze zu kontrapunktischer Verflechtung in den breiten Fortspinnungspartien, Vermeidung allzu tiefer Einschnitte, Verwendung von Trugschlüssen — alles dient in klarer Weise dem Bestreben nach Fluß und Einheit. Das deutlichste Kennzeichen der neuen Schaffensstufe im Bild des I. Satzes ist jedoch Gewicht und Gesicht der Durchführung. Schon im Jugendwerk hatte Haydn ihr große Aufmerksamkeit gewidmet, aber erst jetzt gelingt es ihm darin, das musikalische Geschehen mit einem Schlage in einen neuen Raum mit besonderen Gesetzen zu stellen, erst jetzt wird die Durchführung in vollem Sinn zu einem neuartigen Formelement, zum erregenden Höhepunkt innerhalb des Satzes. Das bedeutet zugleich, daß in den Symphonien des neuen Bandes jene Feinheiten der Gestaltung stärker als bisher hervortreten, die mit dem intensiven Charakter der Durchführung zusammenhängen: Übergänge, Vorbereitung, Rückleitung. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang sind die ersten Sätze von Nr. 51, 53, 54 und 56. Ähnliches gilt natürlich ebenso für die Mehrzahl der Schlußsätze. In Haydns Symphonien bis 1772 herrschte auch im Finale mit ganz wenigen Ausnahmen (Nrn. 2, 31 und 47) die Form des Sonatensatzes; unter den acht Werken des neuen Bandes finden sich da-

gegen drei Schlußsätze von anderer Gestalt: Reihungen von Repetitionsteilen, die untereinander variationsmäßig bzw. durch Rondanlage zusammenhängen, Formtypen also, die der Meister in seinem Spätwerk in den verschiedensten Modifikationen und Durchdringungen gern verwendete. Der Finalecharakter ist (vielleicht mit Ausnahme von Nr. 54) immer deutlich ausgeprägt, auch da, wo die Form die gleiche ist wie im Anfangssatz. In dieser Hinsicht wirken die schon vor 1772 angeeigneten Finaltypen weiter, im allgemeinen gekennzeichnet durch einen Zug zum Kleingliedrigen und Leichten, im besonderen in drei verschiedene rhythmische Spielarten gefaßt: $\frac{2}{4}$, C und C (Prestissimo) mit gigueartiger Triolenunterteilung der Zählzeit; alle diese Finaltypen bleiben bis in die Londoner Symphonien hinein wirksam. — Auch im langsamen Satz ist gegenüber den Jugendwerken ein Vordringen der Variationsform auf Kosten der bisher weit überwiegenden Sonatensatzanlage festzustellen. Variation kann ja zur Spielerei verlocken; Haydns Gebrauch dieses Formprinzips in den langsamen Sätzen zeigt eher die Tendenz zur Vertiefung, Vergeistigung, was einerseits in die Nähe der Charaktervariation führt (durch bohrendes Aufspüren immer neuer Seiten des betont schlichten Themas z. B. im Adagio Nr. 55), andererseits wird schon das Thema selbst metrisch kompliziert und damit von innen her Anlaß zu anspruchsvoller Durchgestaltung (vgl. Adagio Nr. 57). (Übrigens wird die Variationsform im Finale nicht weniger sorgfältig und liebevoll behandelt, etwa in Nr. 55 — mit seinen Feinheiten agogischer Art, den freien Wegwendungen vom Thema und der farbenreichen Instrumentation ein Meisterstück hohen Rangs!) Die langsamen Sätze, die sonatensatzartig verlaufen, verstehen es trotzdem, den Adagio- oder Andantecharakter zu wahren, insbesondere durch die Betonung von Soloinstrumenten; in manchen Fällen wird dadurch deutlich die Atmosphäre des Konzerts beschworen, so in Nr. 56 oder gar in Nr. 54, dessen Adagio in Exposition und Reprise in eine regelrechte Konzertkadenz mündet. — Das Menuett in den vorliegenden Symphonien läßt sich kurz und eindringlich durch die Feststellung charakterisieren, daß kein einziges bei der „regelmäßigen“ Achttaktigkeit verbleibt, und daß die metrischen „Störungen“ ihrerseits keineswegs künstlich wirken, sondern immer mit

einem originellen Einfall harmonischer oder formaler Art korrespondieren. Das Trio ist nach wie vor ein Ort besonders gepflegten Instrumentalkolorits, doch tritt Haydns Instrumentationskunst nicht weniger schön in den Ecksätzen zutage, etwa in der chorischen Gegenüberstellung von Holzbläsern und Streichern im Seitenthema des I. Satzes von Nr. 54, in der kunstvollen Verwendung langgehaltener Bläseröne im I. Satz von Nr. 53, oder schließlich in raffinierten Orgelpunktinstrumentationen im Seitenthema des Finale von Nr. 56. — So zeigt der neue Symphonienband in jeder Beziehung, daß Haydn mit den frühen siebziger Jahren, die im Bereich des Streichquartetts das Op. 17 (1771) und besonders die bedeutenden „Sonnenquartette“ (1772) erbrachten, ebenso auf dem Gebiete der Symphonie durchaus seine eigene Sprache gefunden hatte und Bedeutsames damit auszusagen wußte.

Wenn nun einiges zur Editionstechnik bemerkt werden soll, so muß im voraus die Mustergültigkeit der Ausgabe betont werden. Das Urteil hat selbstverständlich die Tatsache zur Voraussetzung, daß der Revisionsbericht den edierten Werken beigegeben ist; leider ist das noch immer (oder wieder?) keine Selbstverständlichkeit, wo wichtigste Denkmäler-Ausgaben aus Gründen technischer oder finanzieller Art den Revisionsbericht zunächst vorenthalten und damit die sofortige wissenschaftliche Brauchbarkeit der Edition zweifellos stark beeinträchtigen. — Aus dem Vorwort zu unserem Band geht hervor, daß die Stichvorlage zum Notentext in der Hauptsache noch von Helmut Schultz († 1945) stammt, der sie entweder nach der autographen Partitur als einziger Quelle herstellte (Nrn. 50, 55, 56, 57), oder außerdem eine weitere Quelle heranzog (Nr. 54), oder schließlich da, wo kein Autograph vorlag, je zwei „gute“ anderweitige Quellen benutzte. Der jetzige Herausgeber der Symphonienreihe, Mr. H. C. Robbins Landon (zugleich Generalsekretär der Haydn Society), verbreiterte die Quellengrundlage in allen Fällen um mindestens zwei weitere Vorlagen, die aber „zumeist nur kleine Details des musikalischen Textes veränderten“; ferner stellte er unter Mitwirkung des Wiener Büros der Haydn Society den Revisionsbericht her. Allein schon dessen Umfang von etwa 100 Seiten (bzw. Spalten, da er in Deutsch und Englisch abgefaßt ist), bei 277 Seiten Notentext, läßt viel erwarten.

Tatsächlich genügt er hohen Ansprüchen. Zunächst erfährt der Benutzer das Nötige über das Vorkommen des betr. Werkes in den von J. P. Larsen im Facsimile edierten drei Haydn-Katalogen, worauf eine sorgfältige Beschreibung aller der Ausgabe zugrundeliegenden Quellen folgt; sie schließt jeweils eine auf genauer Sachkenntnis beruhende Charakteristik der Quelle nach ihren Besonderheiten, ihrer Zuverlässigkeit usw., sowie die Darstellung des gegenseitigen Verhältnisses der Quellen ein. Mehrfach werden dabei kleine Spezialstudien dargeboten, z. B. über das heikle Fagottproblem (S. 303) oder über den die komplizierten Überlieferungsverhältnisse ausgezeichnet beleuchtenden Fall der besonders weit verbreiteten Symphonie Nr. 53 („L'Impériale“) mit ihren zahlreichen verschiedenen Satzkombinationen. In der Fülle derartiger Hinweise darf man wohl mit Gewißheit die anregende und führende Hand des wissenschaftlichen Leiters der Gesamtausgabe vermuten: Jens Peter Larsen, ohne dessen grundlegende Vorarbeiten (insbesondere die Klärung der Überlieferungs- und Echtheitsfragen) die Ausgabe gerade der Symphonien kaum denkbar wäre. — Der Revisionsbericht im engeren Sinne ist (z. B. gegenüber Band 9) in seiner äußeren Form durch den nun konsequenten Gebrauch von Telegrammstil und Abkürzungen raumsparsamer, einheitlicher und nüchterner geworden. Der Sache nach folgt er sicher der gleichen Absicht wie bisher, nämlich: die „kritische“ Neuausgabe zu befähigen, wenigstens im Hinblick auf die autographen Quellen zugleich eine „diplomatische“ Edition zu ersetzen. Larsen gibt im „Vorwort zur Gesamtausgabe“ darüber sehr klaren Aufschluß (S. VII f.). Dabei sind nun einige kleine Inkonsistenzen festzustellen. Larsens Vorwort weist ausdrücklich darauf hin, daß „die ... abbrevierte Schreibweise einer zusammenhängenden Reihe von ... Sechzehnteln ... () durch eine ausgeschriebene Notenreihe ... () ersetzt“ werde. So ist es auch tatsächlich in Bd. 9 gehandhabt worden. Der vorliegende Bd. 5 aber kehrt stillschweigend (wenigstens ist mir kein Widerruf jener Angabe bekannt geworden) zur abkürzenden Schreibweise zurück, freilich auch wieder nicht zur diplomatisch getreuen Wiedergabe etwa von Haydns Auto-

graph, sondern so, daß z. B. die (vielleicht doch nicht ganz zufälligen) Varianten () (bei gleicher Tonhöhe) und () in der Edition schematisch gleichartig durch () wiedergegeben werden. Oder: Larsen formuliert einen der Grundsätze zur Heranziehung der Quellen wie folgt: „2. Wenn etwa ein autographes Manuskript vorliegt, aber keine anderen Quellen vorhanden sind, werden sekundäre Quellen, die sich durch Vergleich mit dem Autograph als besonders zuverlässig erweisen, zur Hilfe herangezogen.“ Tatsächlich verwendet der vorliegende Band auch bei vorhandenem Autograph mindestens zwei weitere Vorlagen und berichtet über deren Lesarten. Die Edition der „Version B“ des Finale von Nr. 53, welche die meistverbreitete und wohl auch von Haydn selbst bevorzugte Fassung des Schlußsatzes darstellt, stützt sich jedoch (wenigstens nach Ausweis des Revisionsberichtes) einzig und allein auf das Autograph und erledigt die sonstigen Vorlagen mit der lakonischen Bemerkung: „Alle übrigen Quellen folgen dem Text des vollständigen Autographs“! Das wäre angesichts aller anderen Fälle eine kaum glaubliche Übereinstimmung. Es ist zwar dankenswert, aber doch keine Begründung für dieses Versäumnis, wenn ein Autographfragment der gleichen Ouvertüre, das 29 von ihren 180 Takten enthält, vollständig wiedergegeben wird.

Die Gestaltung des Notentextes — und das bleibt entscheidend — ist vorbildlich, nicht nur äußerlich und durch die fast völlige Bannung des Druckfehlerteufels (nur die folgenden waren festzustellen: Nr. 56, II. Satz, T. 84, Violine I: 3. Note d statt wahrscheinlich richtiger c; Nr. 56, I. Satz, T. 98, 2. Oboe: 2. Note c statt h oder d; Nr. 56, II. Satz, T. 28, 2. Oboe: fehlt Auflösungszeichen; Nr. 54, II. Satz, T. 129, 2. Violine: 1. Note h statt des wahrscheinlich richtigen c), sondern vor allem hinsichtlich der so diffizilen Probleme der Phrasierung und dynamischen Zeichen. Die diesbezüglichen Entscheidungen sind mit größter Umsicht und Stilkenntnis getroffen und im allgemeinen konsequent durchgeführt worden, entsprechend den klar formulierten Grundsätzen aus Larsens Vorwort. Man gewinnt den Eindruck, daß die Ausgabe hierin im ganzen genommen Haydns künstlerische Absicht so

gut als heute überhaupt möglich zur Darstellung bringt. — Freilich darf nicht vergessen werden, daß die exakte Nachprüfung einer Edition hinsichtlich ihrer Quellentreue und Zuverlässigkeit heute dem Referenten in der Regel nur fallweise möglich ist; so mußte der Unterzeichnete sich in diesem Punkt auf die Kollationierung der Ausgabe mit den Autographen zur Symphonie Nr. 56 und zur erwähnten Version B des Finale von Nr. 53 beschränken. Das Ergebnis der Nachprüfung ist, daß der Eindruck von der vorzüglichen Qualität des Notentextes in diesen Fällen zur Gewißheit wurde, andererseits die Feststellung, daß der Revisionsbericht doch noch Lücken hat. Es fragt sich natürlich, ob es wirklich darauf ankommt, jeden im Autograph fehlenden Phrasierungsbogen, auch wenn er noch so „selbstverständlich“ oder durch Parallelstellen gesichert erscheint, zu vermerken. Wenn man sich aber schon einmal gegen eine summarische Lösung und für einen diplomatisch genauen Bericht entschieden hat, ist es ein Schönheitsfehler, daß der Revisionsbericht zur Symphonie Nr. 56 in 36 festgestellten Fällen die Divergenz zwischen Edition und Autograph nicht vermerkt. Allerdings ist gerechterweise darauf hinzuweisen, daß der Bericht zu dieser Symphonie insgesamt 500 (z. T. sogar mehrere Stellen zugleich betreffende) Angaben enthält, das Manko also weniger als 5% ausmacht. Schwerer wiegt, daß eine Hornstelle von vier Takten (I. Satz, T. 145/148) im Autograph völlig fehlt, ohne daß der Bericht Auskunft gibt, auf welcher sonstigen Quelle dieser Zusatz beruht.

Der vorzügliche Gesamteindruck der Ausgabe wird jedoch durch derlei Kleinigkeiten keineswegs beeinträchtigt, und wir sind dankbar, daß gerade dem so lange vernachlässigten Meister eine derart mustergültige Edition zuteil wird. Möge sie einen guten Fortgang nehmen!

Georg Reichert, Tübingen

Paul Mies: Das kölnische Volks- und Karnevalslied. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Köln von 1823 bis 1923 im Lichte des Humors. Köln u. Krefeld, Staufener-Verlag 1951. 290 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Hrsg. v. d. „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ Bd. 2.)

Im „Erbe deutscher Musik“ war schon vor dem letzten Krieg ein Band „Kölner Karnevals-

lieder bis 1870“ vorgesehen. Die Denkmälerwürdigkeit des nunmehr von P. Mies vorgelegten und bis an die Schwelle der Gegenwart erweiterten Materials braucht also heute nicht mehr angezweifelt zu werden. Die bislang einzige musikwissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes, eine Bonner Dissertation von E. Langsam, gen. Lang (1921) ist nicht erst durch die Kriegswirren (wenn ich den Verf. hier berichtigen darf), sondern schon viele Jahre vorher verloren gegangen. So bestand Anlaß genug, den ganzen Stoff über eine bloße Darbietung der Texte hinaus noch einmal gründlich aufzuarbeiten, wodurch die gewohnte Form eines Denkmälerbandes sinnvoll und nutzbringend ausgeweitet wurde.

Auch hier ist mit dem letzten Krieg eine Fülle wertvollen Materials der Zerstörung anheimgefallen. Es war also ein Gebot der Stunde, zu retten und auszuwerten, was noch zu retten war. Immerhin, was im zweiten Teil des Buches vorgelegt wird, sind die wichtigsten Karnevalslieder aus dem Verlauf eines Jahrhunderts, wobei zu den Melodien und Texten in jedem einzelnen Falle zugleich auch ihre Geschichte geboten wird. Gründliche Sichtung von fast 2000 Liedern führte zu einer Auswahl von etwa 100 Melodien mit ihren Texten, aus denen sich dann eine Entwicklung ableiten ließ. Mehr als eine bestimmte Auswahl wird bei der Eigenart des Materials ja auch niemand erwarten wollen.

Für die Auswertung des Stoffes bot sich eine Fülle von Gesichtspunkten und Möglichkeiten, und es darf gleich gesagt werden, daß es offensichtlich nicht in der Absicht des Verf. lag, sie gleich alle zu erschöpfen. Er ist beim Nächstliegenden geblieben, bei der stilkritischen Durchleuchtung des Melodienmaterials als solchen, bei der geschichtlichen Entwicklung des Kölner Karnevalsliedes im Verlauf eines Jahrhunderts, zugleich auch in seinen weiteren musik- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen.

Vom Volkslied aus findet der Verf. den Weg zu seinem Gegenstand im engeren Sinne. Zwangsläufig ordnet sich das Karnevalslied dem weiteren Begriff des Volksliedes zu durch „die Gemeinsamkeit der Halter derer, die es singen und verbreiten, und die damit verbundene Anonymität und Wandelbarkeit“ (S. 9). Daher zeigt sich mehrfach, „wie der Kölner Karneval Inhalte an sich zieht, die eigentlich nicht zu ihm gehören,

wenn sie ihm irgendwie passend erscheinen“ (S. 28). Dazu gehören etwa historische Volkslieder wie das vom *Marlborough*, dessen Geschichte M. Friedlaender geschrieben hat (ZfMw., VI, 1924), ohne freilich mehr als andeutungsweise von seiner bei M. eingehend behandelten kölnischen Fassung zu sprechen, dazu rechnet dann sogar ein Kernstück des Bestandes an Kölner Karnevalsliedern, „*Der treue Husar*“, den man ja geradezu die „Nationalhymne der Kölner“ genannt hat. „*Es war einmal ein feiner Knab*“, „*Es war einmal ein junger Knab*“ und ähnliche Lieder sind als Volkslieder aus verschiedenen Landschaften schon von Erk-Böhme nachgewiesen, eine 1781 von dem in Köln verstorbenen österreichischen General Freiherr von Mylius aufgezeichnete Fassung „*Es war einmal ein braver Husar*“ mag die maßgebende textliche Quelle für das später so beliebt gewordene Karnevalslied geworden sein, womit aber seine Melodiegeschichte noch im Dunkeln bleibt. Immerhin kann M. gegenüber den Vorbildern im Volkslied hier etwas für die ganze Geschichte des Kölner Karnevalsliedes sehr Bezeichnendes feststellen, die spätere Umdeutung eines Liedes im $\frac{3}{4}$ -Takt zu einer Marschweise im geraden Takt, wodurch immer wieder ältere Melodiefassungen sentimentaler, pathetischer Züge entkleidet und den Bedürfnissen eines Karnevalsliedes angepaßt werden.

Es gibt gelegentlich aber auch einmal eine umgekehrte Entwicklung vom Karnevalslied zum Volkslied. So wurde die von C. Leibl, dem Vater des Malers, stammende „*Herzensmelodie*“ als „*Weegenleedche für kölsche Kinder*“ zu einer Zeit in Erks Volksliedersammlung aufgenommen, als der Verf. bereits „in der Anonymität versunken war und falsche Namen auftauchten“ (S. 29). Den Wandel zum beruhigenden Wiegenlied kennzeichnet allein schon die Änderung der Taktart ($\frac{3}{8}$ statt $\frac{3}{4}$) und der Tempoangabe („mäßig“ statt „Allegretto alla polacca“). Hier sind wir schon mitten in der geschichtlichen Problematik des Stoffes, der stilistischen Entwicklung des Kölner Karnevalsliedes, die durchaus ihre eigenen Gesetze hat, was etwa den Einfluß der Tanzmusik angeht. Mit Recht führt Verf. das heute mit dem Singen der Karnevalslieder organisch verbundene „Schunkeln“, vor allem bei den Refrains, auf das Eindringen des Wiener Walzers zurück, das nach früheren Ländler-

typen sich seit etwa 1820 zunächst in der Übernahme echter Walzermelodien von Lanner, Strauß, Gungl u. a. zeigt, dann zunehmend in walzerartiger Gestaltung der Weisen. Zur arteigenen Stilistik des Karnevalsliedes gehört übrigens neben der Schunkelmelodik früh schon etwa, was Verf. treffend als „Geräuschkulisse“ bezeichnet, das auch im Volkslied nicht seltene Singen auf irgendwelche Silben und Vokale. Kommt noch der in Form von „Regieanweisungen“ geregelte Anteil von Trommeln, Pfeifen und Klingeln hinzu, so ergeben sich etwa Typen wie die beiden „Lieder ohne Texte“ von Leibl, launische Klangspielereien, eine Art vokaler Gegenstücke zum romantischen Lied ohne Worte.

Die Umdeutung des „*Treuen Husaren*“ in den $\frac{2}{4}$ -Takt deutet eine allgemeine Richtung des Kölner Karnevalsliedes im 19. Jahrhundert an, wie sie sich seit etwa 1880 in der engen Verbindung mit der Polka, vor allem aber mit dem Vordringen der Märsche als Prototyp geradtaktiger Bewegung zu erkennen gibt. Es gehört durchaus zum kulturgeschichtlichen Hintergrund seines Stoffes, den herauszuarbeiten Verf. als eine vordringliche Aufgabe ansah, daß seit Ende der 60er Jahre das Militär in nähere Beziehung zum Karneval kam, etwa durch aktive Beteiligung der Musikmeister und Stabstrompeter aus den Kölner Stammregimentern an der Gestaltung des Volksfestes. Waren sie die berufenen Marschkomponisten, so haben solche Beziehungen, die schließlich instrumental und vokal, in den sogenannten „*Büttenmärschen*“ und im Marschlied dem Kölner Karneval auf Jahrzehnte hinaus sein Gepräge gaben, auch ihr soziologisches Gesicht in der Art, wie er überhaupt sich jeweils der aktuellen Ereignisse und Stoffe bemächtigte und sie im Lied anklingen ließ, ob es seit 1860 das preußische Militär war oder heute die Frage der Europaarmee. Und so wird man unter soziologischen Gesichtspunkten auch für eine spätere Zeit das Eindringen der modernen Tänze würdigen müssen, wobei etwa das S. 97 mitgeteilte Beispiel eines „One-Step“ bezeichnenderweise des Zusatzes „Marschtempo“ nicht glaubt entraten zu können.

Unter solchen Einwirkungen von außen her spielt seltsamerweise die Opermelodie keine sehr hervortretende Rolle, wie sich aus den S. 192 f. zusammengestellten Fällen erweist, sicher deswegen, weil derartige Anleihen und

auch Parodien ja das Lebenselement einer eigenen Kölner Gattung, der „*Divertissementchen*“, war, von deren Bedeutung für die Offenbachsche Operette die Musikgeschichte ja längst Kenntnis genommen hat. Wichtig aber wird in neuerer Zeit der Einfluß der Schlagermelodien, um 1900 auch des Studentenliedes (S. 48). Ein erstes Beispiel ist schon in den 80er Jahren ein „*Kanapee-Lied*“ in der seit 1873 vom Tingeltangel her verbreiteten entarteten Gestalt einer neuen Melodie, wobei auf M. Friedlaenders „Das Lied vom Kanapee“, Vjschr. f. Mkwiss., 10, 1894, S. 214 f. hätte verwiesen werden können, vielleicht auch darauf, daß die S. 279 mitgeteilte Gavotte „*Do steit ne Schutzmann*“ ein weiterer Ableger jener Schlagermelodie ist.

Aus den unter solchen Einflüssen und nach dem Vorbild der modernen Tänze gestalteten neueren Karnevalsmelodien leitet Verf. eine überaus wichtige Beobachtung ab, mit der die Geschichte des Kölner Karnevalslieds im Laufe eines Jahrhunderts schlagartig beleuchtet wird. In einem eigenen Kapitel „Über das Verhältnis von Wort und Ton im Karnevalslied“ stellt M. fest, daß die humorvolle Anwendung des parodistischen Verfahrens, aus der das Karnevalslied ja zu allen Zeiten seine besten Kräfte gezogen hat, in seiner durchschlagenden Wirkung immer davon abhängig war, wie weit Wort und Ton sich deckten. Hier ist nun auf der ganzen Linie, je mehr wir uns der Gegenwart nähern, eine Entartung zu beobachten, an der die fremdländischen Tänze ihren Anteil so gut haben wie die Schlager und natürlich noch vieles andere. Der vom Text beherrschte und vor allem auf seine Reizwirkungen jeder Art berechnete Schlager ist der Feind einer individuellen melodischen Gestaltung, er mußte in seiner Wirkung auf das Karnevalslied das ersticken, was in der Kongruenz von Wort und Ton ehemals dessen Stärke gewesen war. Und die hohe Empfindlichkeit des Kölner Dialekts gegenüber fremdländischen Tanzrhythmen leuchtet von selbst ein.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle die Fülle von Einzelbeobachtungen auszubreiten, die im Rahmen der Untersuchungen des Verf. immer wieder auftauchen und die zweifellos geeignet sind, der Volksliedforschung in einem weiteren Sinne Anregung und reichen Stoff zu bieten. Sie wird in jedem Falle dankbar hinnehmen müssen, was in diesem

Denkmälerband und seinen wohl bewußt auf bestimmte Gesichtspunkte beschränkten Untersuchungen vorerst einmal geboten wurde.

Willi Kahl, Köln

Walter Georgii: 400 Jahre europäischer Klaviermusik. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer, Arno Volk-Verlag Köln. 68 S.

Nichts dürfte schwieriger sein als der Versuch, in raumbedingter Knappheit einen Überblick über eine lange Zeitspanne der Kunst zu geben, selbst wenn es sich nur um eine ganz bestimmte Gattung handelt. Georgii, der Verf. des bekannten Buches ‚Klaviermusik‘ (Atlantis) und hervorragender Kenner dieser Sparte, hat den Versuch gemacht und in seiner Beispielsammlung zur Reihe ‚Das Musikwerk‘ eine sorgfältige Auswahl zu dem Thema ‚400 Jahre europäischer Klaviermusik‘ vorgenommen. Die Schwierigkeiten der Auslese aus unfaßbarer Fülle legt er in seinem kurzen Vorwort dar; es erhellt, daß diese Sammlung nur entfernt einen Überblick zu geben vermag und daß zur Vervollständigung auf die anderen Hefte der Reihe zurückgegriffen werden müßte. Es wäre müßig, in dem Heft ein Kompendium für die Entwicklung der Klavier t e c h n i k zu sehen, denn manche Stücke, wie das im Text nicht ausdrücklich bezeichnete Finale der Sonate Nr. 51 von Haydn oder das Andante von Mozart, zeigen nicht den derzeitigen Stand der pianistischen Möglichkeiten, sondern nur einen kleinen Ausschnitt aus der geistigen Situation der Zeit. Mit Dank erkennt man, daß die Sammlung möglichst viele unbekannte, wenn nicht unerreichbare Stücke vereinigen möchte (so z. B. Purcell, Pachelbel, Clementi, Smetana u. a.). Daß aus räumlichen Gründen einige Verkürzungen (z. B. Scott) erscheinen, ist bedauerlich. Vielleicht hätten in diesem Falle andere Beispiele eingefügt werden können. Die geschichtliche Einführung durchleuchtet in verständlicher Sprache die stilistischen Hintergründe. Auch der Quellennachweis mit Anmerkungen zum Vortrag ist wertvoll und anregend. Blicke nur noch zu sagen, daß die Einordnung der Sätze von Froberger und Pachelbel sowie des bedeutenden Clementisatzes zeitlich und stilistisch nicht unbedingt überzeugt. Einige Kleinigkeiten (z. B. S. 15 Baß- statt Violinschlüssel, S. 20, 5. System Fehlen des Violinschlüssels) ließen sich in

einer Neuauflage des reichen, interessanten Heftes mühelos beseitigen.

Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Klavier-sonaten Band 1, Urtext. Nach Eigenschriften und Originalausgaben, herausgegeben von B. A. Wallner. Fingersatz von Conrad Hansen. G. Henle-Verlag, München—Duisburg.

Wie bei allen neuen Drucken des Henle-Verlages handelt es sich um eine schöne, papier- und druckmäßig einwandfreie Ausgabe, hier die ersten 15 Sonaten. In Ansehung der Herausg. ist auch als sicher anzunehmen, daß alles Mögliche zur Herstellung eines einwandfreien Notentextes getan ist. Da aber kürzlich H. von Hase „Über den Gebrauch der Bezeichnung ‚Urtext-Ausgabe‘“ (Zeitschrift „Der Musikhandel“, März 1952) eine Unterscheidung zwischen „Urtext-Ausgabe“ und „Praktische Ausgabe auf Grund des Urtextes“ fordert, wäre einmal die Frage zu erörtern, ob es sich hier um einen Urtext handelt oder nicht. Die von mir s. Zt. (ZfMw. VI) besprochene Ausgabe der Sonaten durch F. Lamond fußte auf der Urtext-Ausgabe des Verlages Breitkopf und Härtel und gab eine große Zahl durch den Druck gekennzeichnete Zusätze; ich habe in der Besprechung daraus gewisse Folgerungen ziehen können. Die Ausgabe war nicht als Urtext-Ausgabe bezeichnet.

Nun hat schon Friedlaender in seinem Aufsatz „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. 14) darauf hingewiesen, daß der Begriff „Urtext“ für ein Stück der musikalischen Literatur durchaus nicht eindeutig ist. Ist es die zum Druck dienende Handschrift? Ist es der erste, vom Komponisten durchgesehene Druck? Sind es spätere Drucke, an denen der Komponist irgendwelche Änderungen vornahm? Dazu kommt, daß z. B. Artikulationsbögen und ähnliche Zeichen auch in Erstdrucken in ihrer Länge usw. keineswegs immer eindeutig sind; daß in bezug auf die auch heute noch nicht geklärte Frage der Punkte und Striche bei Beethoven Nottebohms Wort gilt: „Man kann nun an keine Ausgabe der Werke Beethovens die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall so wiederzugeben wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre aus verschiedenen Gründen nur zum

Teil und nur annäherungsweise erfüllbar“ (Beethoveniana 1872, S. 112). Es bliebe nur der Ausweg, eine der Vorlagen als „Urtext“ zu erklären und faksimiliert wiederzugeben. Die Handschrift verbietet sich für den praktischen Gebrauch von selbst. Aber auch die meisten Druckausgaben der Beethoven-Zeit sind drucktechnisch kaum so, daß sie unseren heutigen Ansprüchen an Übersichtlichkeit und Lesbarkeit genügen. Man braucht sich dafür nur die faksimilierten Erstdrucke Schubertscher Lieder (herausg. von O. E. Deutsch 1922) anzusehen oder etwa aus den Erstdrucken Beethovenscher Streichquartette zu spielen. Je nach der Druckvorlage würden sich dabei für die 32 Sonaten sehr verschiedene Notenbilder ergeben. Auch das verbietet sich für die Praxis.

Die vorliegende Ausgabe stützt sich auf Eigenschriften und Originalausgaben. Gewiß wäre es schön, wenn in einem kritischen Bericht die Abweichungen von beiden vermerkt wären. Ein solcher kritischer Bericht würde wahrscheinlich sehr umfangreich werden (man vergleiche etwa die Schenkerschen „Erläuterungs-Ausgaben der letzten 5 Sonaten“), hätte rein musikwissenschaftliches Interesse und würde den Preis verteuern. Durchführbar wäre wohl, bei jeder Sonate anzugeben, welche Drucke als Vorlage benutzt wurden. Aus dem kurzen Vorwort geht hervor, daß in kritischen Fragen wie Legato- und Artikulationsbögen meist der Vorlage gefolgt wird, obgleich wohl damit nicht immer die ursprüngliche Meinung des Komponisten getroffen ist. Für Punkte und Striche ist immer der heute gebräuchliche Punkt eingesetzt, was die oben angeführte Stelle von Nottebohm schon als richtig andeutet. Über die Ausführung der Triller und Vorschläge, beides gerade für die Beethoven-Zeit schwer klärbare Probleme, unterrichtet das Vorwort. Nur ganz selten finden sich Anmerkungen unter dem Text über Unterschiede der Vorlagen u. dergl. Hinzugefügt sind Taktzahlen und recht sparsame Fingersätze, die von den originalen Beethovenschen durch die Drucktype unterschieden werden. Da entsteht denn einmal ein unübersichtliches Bild, im Menuett der Sonate op. 2 Nr. 1, in dem zwei Terzenfingersätze übereinanderstehen; einen von ihnen hätte man besser in die Anmerkung verwiesen.

Ich bin nicht der Ansicht, daß diese Zusätze wesentlich das originale Bild ändern, das

man den Spielern bieten will. Und m. E. kann man der Ausgabe zu recht den Titel „Urtext“ zubilligen. Paul Mies, Köln

Hector Berlioz: La Reine Mab, Scherzo aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia“, op. 17 Wissenschaftliche Herausgabe von Friedrich Bayer. Partitur. — Austria Music, Emerich Florian, Wien—New York.

Die von Berlioz selbst als „*symphonie dramatique*“ bezeichnete Gestaltung von „*Romeo et Juliette*“, Nicolo Paganini zugeeignet, ist buchstäblich Note für Note das phantastischste Werk, das je in die Form und den Charakter der viersätzigen Symphonie gebannt worden ist. Die Hauptwirkung liegt in der klanglichen Vision. Sie umschließt ebenso das von Chor und Solostimmen gesungene wie das im Sprachvermögen des modernen Orchesters gedachte und erfüllte Wort, das im Sinne wagnerischer Musikästhetik, nach Berlioz' eigenen Worten, ebenso das Bestimmte wie das bestimmt Unbestimmte auszudrücken vermag. In erhöhtem Maße ist der vorletzte Satz „*La Reine Mab ou la Fée des Songes*“, das Scherzo dieser Symphonie, dazu bestimmt, die Irrealität des Vorgangs in einer nur instrumentalen Sprache zu steigern. Diese schon rein bildtechnisch virtuose, traumhaft-flimmernde Klangvision ist im geschichtlichen Werdegang der französischen Musik zum Impressionismus hin, aber auch allgemein im Klangbildnerischen dieser Zeit geradezu eine aparte Kostbarkeit. Man muß sich diesen Sordinoklang der Streichinstrumente mit der Steigerung zum Flageolettklang der Geigen und Harfen, die erst darauf einsetzenden zarten Hörnerklänge bis zu dem plötzlichen Wirbel des Schlagzeugs und die daran anschließende Rückkehr zum Anfangsgedanken inmitten der ganzen Symphonie vorstellen, um diesen in schnellstem, zum Schluß noch gesteigertem Tempo am Ohr vorüberhuschenden Traumgedanken in seiner beabsichtigten Wirkung in sich aufzunehmen. Fehlt dem aus dem Ganzen herausgelösten Klang des Scherzos auch die letzte Illusion seiner Klangvision, so ist es doch zum festen Bestandteil unserer Orchesterliteratur geworden. Berlioz führte es bereits 1837 gesondert auf.

Mit Verwunderung fällt der Blick auf eine Neuauflage dieses Scherzos, die Bayer mit

dem Anspruch einer „wissenschaftlichen Herausgabe“ vorlegt und entsprechend mit einem dreispaltigen „Revisionsbericht“ versieht. Dieser „Revisionsbericht“ wie die ganze Ausgabe ist keineswegs das, was man darunter im allgemeinen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch versteht. Das möge hier an einem Beispiel festgestellt werden. B.s „Revisionsbericht“ will auf Besonderheiten der Satztechnik hinweisen und die „Druckfehler der bisher erschienenen Ausgaben“ berichtigen. Dazu gehört nun freilich auch die Gesamtausgabe, die aber die Druckfehler der früheren Ausgaben, auch der autorisierten, bei Brandus & Co, 1857 in Paris erschienenen zweiten Ausgabe und des sich daran anschließenden ebenfalls autorisierten Klavier-Auszuges von Th. Ritter vom Jahre 1859 auf Grund des Autographs bereits berichtigt hat. Das geschah vor genau 50 Jahren. Aus B.s „Revisionsbericht“ erfährt man nicht, daß er die in der Bibliothèque du Conservatoire in Paris befindliche autographe Partitur herangezogen hat, noch welche Ausgaben er von Druckfehlern „berichtigt“. Es fehlen im Gegenteil noch einige dynamische Zeichen. Mit keinem Wort wird der Vorreden gedacht, die Berlioz der Partitur wie dem Klavierauszug vorangesetzt hat. Keine Beachtung findet die wichtige, genaue Angabe Berlioz' über die Zahl der in dem Scherzo allgemein verringerten Streichinstrumente. Auf die Einzelheiten eines solchen „Revisionsberichtes“ einzugehen, erübrigt sich schon, wenn der Musiker staunend darauf aufmerksam gemacht wird, „die schlecht klingende Verdopplung des *des* ist das Ergebnis einer Stimmführung“ (Part. S. 12, 129. Takt), — oder: „Oboe: die dissonierende Nebennote *ges 2* wirkt sehr hart. Allerdings wirkt das rasche Tempo mildernd“ (!) (P. S. 19, T. 267), — oder: „sehr starke (!) Durchgangsdissonanzen. Der Funktion V (Dominante) steht die Funktion I (Tonika) gegenüber“ (P. S. 35, 528. T.), — „der Querstand zwischen *e* und *es* ist stark (!) fühlbar“ (P. S. 48, T. 666) usw. usw. Hier wird eine im Prestissimo vorüberhuschende Klangvision auf dem Klavier zerpflückt ohne jeden Sinn für den linearen Linienverlauf oder die tatsächliche Klangwirkung. Das ist alles mit den Augen zusammengesucht. Die Vorhaltungen über „falsche“ orthographische Schreibweisen möchte man mit einer Bemerkung Berlioz' aus dem 2. Teil der Symphonie beantworten:

„Dies ist tatsächlich der cis-moll-Akkord. Ich ersuche die Ausführenden wie den Kapellmeister, daraus nicht einen C-dur-Akkord zu machen und sich an das zu halten, was geschrieben steht!“ In wissenschaftlichen Ausgaben von Werken der Romantik sollte man zudem aus guten Gründen die Hörner in ihrer ursprünglichen Notation belassen, statt sie allesamt nach F zu transponieren und „soweit dies möglich“ nach hohen und tiefen Hörnern zu verunordnen. Dem Verlag darf der wohlmeinende Rat gegeben werden, „wissenschaftliche Herausgaben“ auch wissenschaftlichen Händen anzuvertrauen.

Edmund Wachten, Berlin

H. L a u s b e r g : Romanische Volkslieder für gemischten Chor oder Gesang mit Klavierbegleitung. Halle, Max Niemeyer 1952, 115 S.

„Die vorliegende Sammlung ist in der Praxis mehrerer Romanistenhöre entstanden und in erster Linie für die Praxis bestimmt.“ Man muß das Buch erst einmal als das annehmen, als was es gedacht ist. Für Romanisten, wohlgemerkt für solche, die sich mit dem Volkslied nur informativ nebenbei beschäftigen, bietet es eine handliche Zusammenstellung von Texten für die philologische Arbeit: Französisch, provenzalisch, gaskognisch, italienisch, spanisch, katalanisch, portugiesisch, rätomanisch und rumänisch. Hier ist auch sehr dankenswert für schwer verständliche dialektische Texte (süditalienisch und gaskognisch) die Übersetzung in die jeweilige Schriftsprache beigegeben. In musikalischer Hinsicht ist das Buch — auch für die Kreise, für die es gedacht ist, in seinem Wert recht fragwürdig — als „kleine Materialsammlung für die Einführung in die Volksliedkunde“ unbrauchbar. Es soll ja doch wohl dem studierenden Romanisten ein Stück klingendes Volkstum nahegebracht werden. Hierin aber ist das Thema verfehlt. Denn eine Volksmelodie, für gemischten Chor oder als Klavierlied auffrisiert, kann alles andere vermitteln, nur keinen wirklichkeitsnahen Eindruck von einer Volksmusikultur.

Felix Hoerburger, Regensburg

V o l k s l i e d e r e n b u n d e l, in Opdracht van de Regering samengesteld door Prof. Dr. A. Smijers, Dr. E. Bruning O. F. M., Sem Dresden, Henri Geraedts, Mevr. M. C.

Grimberg-Huyser, Mr. Jaap Kunst. N. V. Drukkerij en Uitgeverij J. H. Gottmer, Haarlem, Muziekhandel Wolter Hattink & Creighton, Utrecht 1952, 418 S.

Das Buch ist das Werk einer Volksliedkommission, die im Jahre 1946 durch den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen eingesetzt worden war und die in ihrer Art wohl als vorbildlich bezeichnet werden muß: Dadurch, daß für jeden Bezirk des vielfältigen Stoffes ein besonderer Fachvertreter eingesetzt wurde, konnte jegliche Einseitigkeit von vornherein vermieden werden. Arbeitsgebiete waren: Geistliche Lieder und alte Lieder bis zum 17. Jahrhundert (Bruning), Kinderlieder und Kanons (Geraedts), neuere Lieder (Grimberg-Huyser) und das „folkloristische“ Lied (Kunst). Das handliche und hübsch ausgestattete Buch ist keine wissenschaftliche Materialsammlung, sondern, wiewohl mit kurzen einwandfreien Quellenangaben versehen, für den praktischen Gebrauch gedacht, für die Schule und für die Familie. Diese, wohl vom Ministerium vorgesehene Zielsetzung bestimmt den Inhalt: Er ist nicht, wie leider bei so vielen Liederbüchern für den praktischen Gebrauch, bestimmt durch irgendwelche wirtschaftliche, sondern durch pädagogische Überlegungen. Unter Ausschaltung aller Plattheiten und sentimentaler Geschmacklosigkeiten wird das Volk an die Schönheiten seiner Überlieferungen herangeführt.

Der Begriff „Volkslied“ ist dabei allerdings recht weit genommen. Da finden sich Kanons von Lasso, Sweelinck, Clemens non Papa, Choräle der evangelischen Kirche und dergl. mehr. Aber was ist Volkslied? Der Streit um die Bestimmung dieses Begriffes ist weit entfernt von einer endgültigen Klärung. Aber wird er nicht bedeutungslos im Rahmen der hier gestellten Aufgabe?

Ich könnte mir denken, daß das „Volksliederenbündel“ auch unter dem Handwerkszeug deutscher Singkreise seinen festen Platz finden mag.

Felix Hoerburger, Regensburg

Alphons Diepenbrock: Verzamelde Lieder. Voor Tenor of Sopraan en Piano. 1. Amsterdam: Alphons Diepenbrock Fonds, G. Alsbach & Co. (1951.) 92 S. — Verzamelde Lieder. Voor Bariton of Mezzo-Sopraan en Piano. 1. Ebenda (1951.) 92 S.

Daß Alphons Diepenbrock (1862—1921) unter den holländischen Musikern des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts an führender Stelle steht, hat Eduard Reeser, dem die vorliegende Ausgabe zu verdanken ist, erst jüngst in seinem aufschlußreichen Buch *Een eeuw nederlandse muziek*, 1950, S. 222 ff (vgl. Jg. 5 dieser Zeitschrift, S. 68 f.) unmißverständlich dargelegt, obwohl er als Autodidakt — er war von Hause aus Altphilologe und Lehrer am Gymnasium zu 's Hertogenbosch — im Musikleben seiner Zeit und Umgebung wohl nicht immer einen leichten Stand hatte. Diepenbrocks Schaffen ist bis etwa 1910 auffallend vom Vokalen beherrscht, wobei dann seine nahezu 50 Lieder (und das rechtfertigt gewiß eine Auswahlgabe wie die vorliegende) im Rahmen der damaligen holländischen Musik durchaus eigene Wege gehen, schon in der gepflegten und weitgespannten Textwahl. Sie bekundet eine aufgeschlossene geistige Persönlichkeit. In den beiden Heften begegnen uns neben einigen Holländern Gide, Baudelaire und Verlaine, dann Goethe, Uhland, Heine, Brentano und Novalis. Mit ihnen hat Diepenbrock weiterhin die GÜnderode, Hölderlin und auch Nietzsche als erster in das Liedschaffen seiner Heimat eingeführt. Im Musikalischen zeigen diese Gesänge den Weg, den der Komponist von einer ausgesprochenen Wagner-nachfolge aus bis zum französischen Impressionismus durchschritten hat. Das letzte Entwicklungsstadium ist mit den Nonenakkorden in Verlaines „*En sourdine*“ (1910) deutlich genug belegt, es läßt sich aber auch an der Mehrzahl der Lieder verfolgen, wie dieser Spätstil aus einer überaus farbigen, vielfach unruhig oszillierenden Harmonik hervorgeht, wobei der Klaviersatz in seiner „polymelodischen“ Behandlung — so charakterisiert ihn Reeser treffend in seinem genannten Buch für Diepenbrocks vorimpressionistische Musik — eigene Züge aufweist. Mehrfach bestätigt die Liederauswahl auch die schon von Reeser beobachtete Neigung zu Ausnutzung der hohen Lage. Für das Klangbild ist stets zu beachten, daß Diepenbrock später die meisten seiner Lieder instrumentiert hat, was dann auch wohl ihren polymelodischen Stil noch stärker zur Geltung gebracht hat. Auf Schritt und Tritt wirken sie schon in der Klavierfassung orchestral konzipiert. Bereits 1887 gibt es in Goethes „*Die Liebende schreibt*“ in der

Begleitung Bezeichnungen wie „*quasi Oboe*“ und „*quasi violoncello*“.

Die Ausgabe, zu der noch zwei weitere Hefte angezeigt sind, hat mit ihrem Ausgang von den besten Quellen, von den Drucken, z. T. unter Berücksichtigung späterer Korrekturen, von Handschriften und Kopien und mit einem sorgfältigen Revisionsbericht des Herausgebers nahezu Denkmälerwert. Einen besonderen Gewinn bedeutet die Einbeziehung auch mehrerer bisher unveröffentlichter Lieder. Willi Kahl, Köln

Johann Gottlieb Naumann: Sechs leichte Duette für 2 Violinen, hrsg. von Paul Bormann, Kassel und Basel 1951, Bärenreiter (Hortus musicus 90).

Der sächsische Meister (1741—1801), der sich besonders als Opernkomponist einen Namen gemacht hat, war Schüler von Tartini, zeigt aber in seiner Musik nichts von der Dämonie, die vielen Werken seines Lehrers innewohnt, dafür aber eine tiefe Zärtlichkeit. Schubart schreibt über ihn: „Niemand versteht das Amoroſo heutigentags besser als der holde, so ganz in den Geist unserer Zeit versunkene Naumann“, fügt aber hinzu, „daß ihm bei diesem Studium des Anmutigen das Erhabene fast nie gelingen kann“ Die jetzt wieder veröffentlichten Violinduette sind wohlklingende Stücke von nicht allzu schwerer Spielart, die in ihrer Tartini nachgebildeten Satzfolge zunächst vielleicht ein wenig schematisch wirken; doch die lebenswürdige, empfindsame Melodik und die Sicherheit der bis zum Kanon (Adagio aus Duett V) reichenden stimmigen Arbeit zeigen einen feingebildeten, einfallsreichen Musiker, der zumindest hier noch das Interesse der Gegenwart finden kann, abgesehen davon, daß es wirklich keine sonderlich reiche Literatur für 2 Violinen gibt.

Helmut Wirth, Hamburg

Richtigstellung

Die Besprechung meines Referates „Bach und die Musik der Gegenwart“ (Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950) durch Rudolf Stephan im 5. Jg. dieser Zeitschrift (1952, S. 380) ist so entstellend und irreführend, daß ich Folgendes entgegnen möchte. In diesem Referat habe ich nach einer kurzen geschichtlichen Darstellung der Einwirkungen Bachs auf Schumann, Reger und Busoni an systematisch

ausgewählten Musikbeispielen die verschiedenartigen Beeinflussungen moderner Komponisten durch Bach nachgewiesen, nämlich bei Paul Hindemith, Ernst Pepping, Hanns Eisler, Joh. Nep. David, Wolfgang Fortner, Igor Strawinsky und Béla Bartók. Bei jedem einzelnen dieser Meister wurde versucht, an Hand genauer Analysen die jeweilige persönliche Verarbeitung Bachscher Einflüsse kritisch zu kennzeichnen — von der Gesamtbestimmung des Schaffens durch Bach bei Hindemith und Strawinsky, bis zum Spiel mit einzelnen Motiven (Strawinsky, Bartók) und den Tonbuchstaben BACH (Pepping, Eisler). Die Nachweise werden durch analysierte Musikbeispiele exakt und eindeutig geführt, so daß weder von „Unwissenschaftlichkeit“ noch von „Oberflächlichkeit“ die Rede sein kann, die Ref. mir vorwirft. Die Behauptung des Ref., ich hätte mich in keiner Weise „um die musikalische Realität gekümmert“, ist angesichts der veröffentlichten zahlreichen Musikbeispiele eine glatte Unwahrheit — man möchte dem Herrn Ref. raten, in Zukunft bei seinen Arbeiten selbst etwas mehr „scientifiche“ Genauigkeit walten zu lassen, auf die er sich hier beruft.

Hellmuth Christian Wolff, Halle

Die „Richtigstellung“ H. C. Wolffs veranlaßt mich zu einigen Anmerkungen:

1. Eine Aufzählung der Möglichkeiten der Beeinflussung durch Bach ist niemals eine Systematik. Die „systematische Auswahl“ zeitgenössischer Werke, die W. für sich in Anspruch nimmt, würde einen Gesichtspunkt voraussetzen. Die bloße Beziehung auf Bach ist das Thema des Referats, also kein Gesichtspunkt für dessen Behandlung; folglich ist die Auswahl willkürlich.

2. Eine Systematik könnte, da es sich um vielfach vermittelte Einflüsse handelt, nur von ästhetischen Gesichtspunkten getragen sein. In der Rezension wurde nicht bestritten, daß W. die Verwendung von B-A-C-H als musikalischem Motiv oder die Imitation des Bachschen Gestus mit Notenbeispielen belegt hat, sondern nur, daß durch dies Verfahren ein wissenschaftlicher Ertrag erzielt werden soll, der allein durch ästhetische Interpretation zu erreichen wäre.

3. Der Satz meiner Rezension, „naiv wird jeweils nur die Oberfläche einiger willkürlich ausgewählten Werke betrachtet, ohne

nach der musikalischen Realität zu fragen“, wird von W falsch zitiert, der Begriff „musikalische Realität“ banalisiert, d. h. irrig mit „Notenbeispiel“ identifiziert. Die Noten sind aber in der Tat nur die Oberfläche.

4. Die Betrachtung der Oberfläche ist in diesem Zusammenhang an sich nicht notwendig, d. h. stillschweigende Voraussetzung. Die Analysen W.s, die sich ausschließlich mit dieser Oberfläche befassen, sind teilweise irrig. Betrachten wir die Fortneranalyse (S. 382), so ist die Feststellung der Beziehung zu Bachs Inventionen die eigentliche Aussage, die des unschönen Klanges mindestens überflüssig, die der Sekundklänge grundirrig, da nur zwei Sekunden (eine große und eine kleine) erscheinen; alles andere sind Nonen, Septimen, verminderte Oktaven, z. T. Durchgänge, Vorhalte und Wechselnoten. Von „exakten Nachweisen“ keine Spur.

5. In der Rezension wurde weder von „Unwissenschaftlichkeit“ noch von „Oberflächlichkeit“ gesprochen. Sind es aber vielleicht wissenschaftliche Aussagen, wenn W. erklärt, daß ein Stil zu einem Grundsatz erhoben werden kann (S. 376), wenn Subjektivismus und Beherrschung des Handwerks als Gegensätze konstituiert werden (l. c.) oder wenn behauptet wird, daß durch häufiges Kadenzieren — was im betr. Beispiel gar nicht der Fall ist — die Harmonik in den Vordergrund „tritt“ (S. 378) etc.? Sind das nicht einfach irrige Antithesen und befremdende Äquivocationen?

Rudolf Stephan, Göttingen

Mitteilungen

Schutz musikwissenschaftlicher Arbeit Drei grundsätzliche Erklärungen

Die bei der Tagung in Stuttgart am 30. 10. 52 vertretenen Musikerzieher, Musikforscher und Musikverleger der „Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege“ sind sich einig in der Auffassung, daß die wissenschaftliche Leistung auf Grund eigener Quellenarbeit bei Neuausgaben alter Musik vor unbefugter Ausbeutung geschützt werden muß. Sie sind der Überzeugung, daß die nachfolgenden Punkte heutiger Verkehrs-sitte entsprechen:

1. Die Übernahme alter Musikwerke aus Neuausgaben — auch der letzten 25 Jahre

gleichgültig ob bearbeitet oder unbearbeitet, darf nicht ohne Verständigung mit dem Verleger der benutzten Ausgabe erfolgen.

2. Bei jeder Übernahme muß ein Quellenvermerk gebracht werden.
3. Eine mit dem Verfügungsberechtigten zu vereinbarende angemessene Abdruckgebühr ist in jedem Falle selbstverständlich.
4. Das Recht der Neuausgabe alter Musik auf Grund eigener Quellenarbeit wird hierdurch nicht beeinträchtigt.
5. In Streitfällen soll ein Schiedsgericht entscheiden, in dem außer den Musikverlegern (Deutscher Musikverleger-Verband) auch die Wissenschaft (Gesellschaft für Musikforschung) paritätisch vertreten ist. Die streitenden Parteien selbst können nicht als Schiedsrichter auftreten.

Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung
und Musikpflege

Dr. Reinhard Limbach

Es erscheint unbillig, daß die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschungsarbeit, die in Erstveröffentlichungen alter Musik oder in wissenschaftlich fundierten Neufassungen niedergelegt sind, von jedem Dritten gewerblich ausgenutzt werden können.

Der Deutsche Musikverleger-Verband vertritt daher den Standpunkt, daß die geistige Leistung des Musikforschers, die in der Erschließung der Quellen und in der Bereitstellung eines wissenschaftlich einwandfreien Notentextes besteht, durch gesetzgeberische Maßnahmen geschützt werden muß.

Der Deutsche Musikverleger-Verband erwartet infolgedessen, daß ein solcher gesetzlicher Schutz entweder als Ausfluß eines Urheberrechts oder auf Grund einer entsprechenden Erweiterung des Wettbewerbsrechtes (Leistungsschutz) bei der Neugestaltung des Urheberrechts vorgesehen wird.

Deutscher Musikverleger-Verband

Der Vorsitzende: Dr. h. c. Karl Vötterle

Die Gesellschaft für Musikforschung — als Sprecherin der deutschen Musikforschung — legt Verwahrung gegen den Mißbrauch ein,

der in zunehmendem Maße mit den Ergebnissen musikwissenschaftlicher Forschung durch ihre bedenkenlose Weiterverwertung betrieben wird. Es widerspricht dem Recht auf Schutz geistiger Arbeit, wenn musikalische Quelleneditionen als vogelfrei betrachtet und in leichtfertiger Ausnutzung angeblicher oder wirklicher Rechtsverhältnisse zu Nachdruckszwecken ausgenutzt werden.

Die wissenschaftlich-kritische Herausgabe einer musikalischen Quelle bildet in hohem Grade eine persönliche, geistige Leistung und stellt in vielen Fällen den Niederschlag einer gelehrten Arbeit von Jahren und Jahrzehnten dar. Es erscheint untragbar, daß diese Leistung rechtlich schutzlos bleibt, während die Leistung eines Bearbeiters, der Teile dieser Edition mit geringfügigen Zusätzen versieht und in dieser Gestalt veröffentlicht, weitgehenden Rechtsschutz genießt. Die Achtung vor der wissenschaftlichen Leistung sollte gebieten, solche „bearbeiteten“ Nachdrucke nicht ohne weiteres als zulässig zu betrachten.

Die Gesellschaft für Musikforschung weiß sich mit allen verantwortungsbewußten Herausgebern, Bearbeitern und Musikverlegern einig, wenn sie den Schutz wissenschaftlicher musikalischer Herausgeberarbeit gegen leichtfertige Ausnutzung als selbstverständliche Anstandspflicht betrachtet und mit Entschiedenheit die bedenkenlose Weiterverwendung ihrer Ergebnisse verurteilt, gleichgültig auf was für Rechtsvorwände sie sich stützt. Die Gesellschaft gibt der Erwartung Ausdruck, daß bei der Neugestaltung des Urheberrechts ein wirkungsvoller Schutz der gekennzeichneten Forschungsleistung geschaffen wird.

Gesellschaft für Musikwissenschaft

Der Präsident: Prof. Dr. Friedrich Blume

Professor Dr. Adam Adrio wurde mit Wirkung vom 1. Januar 1953 zum o. Professor und leitenden Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts an der Freien Universität Berlin ernannt.

Die Philosophische Fakultät der Universität Kiel hat am 21. Februar 1953 dem Verleger Karl Vötterle in Anerkennung seiner Verdienste um die Musikwissenschaft die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Am 15. Januar 1953 wurde der Seniorchef des Verlages Schott's Söhne Mainz, Dr. Ludwig S t r e c k e r, 70 Jahre alt.

Am 31. Januar 1953 konstituierte sich in Kiel die Musikgeschichtliche Kommission e. V. In ihr sind u. a. die Gesellschaft für Musikforschung und die drei Institute für Musikforschung vertreten. Sie setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Prof. Dr. H. Albrecht-Kiel; Dr. A. Berner-Berlin; Prof. Dr. F. Blume-Kiel; Prof. Dr. K. G. Fellerer-Köln; Prof. Dr. W. Gurlitt-Freiburg; Prof. Dr. H. J. Moser-Berlin; Dr. B. Stäblein-Regensburg.

Die Kommission sieht als ihre dringlichste Aufgabe die Fortsetzung der deutschen Quellenpublikation an, vor allem die Weiterführung des „Erbes deutscher Musik“. Für 1953 sind folgende Bände des „Erbes“ geplant:

Hasse, Arminio, Band I
Holzbauer, Kammermusik
Othmayr, Werke II

Außerdem wurde bereits ein unverbindliches Programm für weitere Jahre aufgestellt. Das Büro der Kommission befindet sich in Kiel, Neue Universität, Haus 11.

Dr. Ernst M o h r, Basel, gab im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel eine achtstündige Einführung in die Zwölftontechnik. Außerdem hielt er am 18. Februar 1953 im Rahmen der Kieler Universitätstage einen öffentlichen Vortrag „Der Beitrag der Schweiz zur Neuen Musik“.

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel veranstaltete am 20. Februar 1953 eine Aufführung der Oper *Ulysses* von Reinhold Keiser, die von Professor Dr. Anna Amalie A b e r t einstudiert war.

Das vor etwa einem Jahr begründete Lautarchiv der Arbeitsgemeinschaft der westdeutschen Rundfunkanstalten ist am 2. Dezember 1952 in ein „Lautarchiv des Deutschen Rundfunks“ Frankfurt a. M. umgewandelt worden. Zum Vorstand wurden Dr. F. W. Pauli und Dr. M. Kunath bestellt. Aufgabe des Lautarchivs ist die Erfassung von Tonträgern aller Art, deren geschichtlicher, künstlerischer oder wissenschaftlicher Wert ihre Aufbewahrung und Nutzbarmachung rechtfertigt. Das Lautarchiv erfaßt

demgemäß dokumentarisch oder künstlerisch bedeutsame Aufnahmen und soll diese für die Arbeit wissenschaftlicher Institute nutzbar machen. Die westdeutschen Rundfunkanstalten haben damit ein Institut geschaffen, das für Zwecke der Forschung, insbesondere der Musikwissenschaft, von steigender Bedeutung sein wird.

Zu Hans Joachim Mosers Schrift *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland* (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 7) bietet der Autor, folgendes zu S. 34 nachtragen zu wollen: „Nur die von K. G. Fellerer geleitete „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ hat in den letzten Jahren rühmlich manches Verzögerte aufgeholt, indem sie neben „Beiträgen“ (bisher vier Bände Abhandlungen) „Denkmäler rheinischer Musik“, teils bei Schwann in Düsseldorf, teils beim Staufen-Verlag in Krefeld herausgebracht hat: *Sinfonien um Beethoven* (Graf Waldstein, Neefe; hrsg. v. Schiedermair), *Das Költnische Volks- und Karnevalslied 1823—1923* (hrsg. v. Mies), denen der *Ulenbergpsalter* des Rintelnens in Düsseldorf Konrad Hagius (hrsg. v. Overath), *Das Liederbuch der Anna von Cöln* (hrsg. v. Salmen u. Koepf) sowie die *Cantiones* des Cornelius Brugh folgen sollen.“

Durch ein technisches Versehen ist beim Ausdrucken der Moserschen Publikation ferner auf S. 29, Zeile 8 von unten der Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, weggelassen worden, ebenso auf S. 28 der Nachtrag: Eine deutsche Publikationsreihe mit internationalem Repertoire sind die von Th. Kroyer begründeten und unter seiner Leitung erschienenen „Publikationen älterer Musik“, in denen unter anderen die Okeghem- und Willaert-Ausgabe begonnen wurden (Plamenac bzw. Zenck) und Lautenwerke von Luis Milan (Schrade), das Graduale der Thomas-Kirche (P. Wagner), die Werke von Machaut (Ludwig), mit Ausnahme des letzten Bandes, erschienen sind.

Die bis zum Jahrgang 1939 erschienene „Bibliographie des Musikschiffstums“ wird im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin mit einem Doppelbande für die Jahre 1950/51 wieder aufgenommen und in Kürze erscheinen. Herausgeber ist Wolfgang Schmieder, Verlag Friedrich Hofmeister, Frankfurt a. M.