

Das Prooemium des Akathistos

Eine Studie zur Melodie der Kontakien

VON EGON WELLESZ, OXFORD

Das Studium der byzantinischen Musik hatte sich bis vor kurzem auf jene Gesänge beschränkt, welche in zwei Gruppen von Handschriften überliefert sind, den Hirmologien und Sticherarien¹. Die Hirmologien enthalten, nach den acht Tönen geordnet, die Modellstrophen (Hirmoi) der Oden der Kanones, die Sticherarien die monostrophischen Gesänge (Stichera) größeren Umfangs, für die festen und beweglichen Feiern des Kirchenjahres, deren Ursprung auf kurze Melodien zurückgeht, die zwischen die einzelnen Psalmverse (Stichoi) eingeschaltet waren.

Die Melodien der Hirnen sind überwiegend syllabischen Charakters, die Stichera sind etwas reicher gestaltet und zeigen zwischen dem 12. und 14. Jhd. eine wachsende Tendenz zur Auszierung.

Von diesen beiden Gruppen abgesehen, gibt es eine größere Zahl von Gesangsformen ausgesprochen melismatischen Charakters, deren Studium erst in den letzten Jahren aufgenommen wurde²; es sind dies die eigentlichen liturgischen Gesänge, vor allem die Alleluiaria, Cherubika und Koinika, sowie die Melodien der Kontakien „alten Stiles“. Wir wollen uns in dieser Studie auf das Kontakion beschränken und das Prooemium des Akathistos-Hymnos genauer betrachten.

Die liturgische Bedeutung des Kontakions.

Die Blütezeit des Kontakions ist das 6. Jhd., und der größte Vertreter dieser Gattung ist Romanos, der Melode der Justinianischen Epoche, in der die Liturgie der Ostkirche zur vollen Entfaltung gelangte. Gegen Ende des 7. Jhdts. wird das Kontakion in der Liturgie durch eine neue Hymnengattung, den Kanon, fast vollständig verdrängt. Von philologischer Seite wurden die Ausschaltung der Kontakienpoesie und das Aufkommen des Kanons gegen Ende des 7. Jhdts. mit einem Wandel des Geschmacks zu erklären versucht. Diese Erklärung wäre allenfalls zulässig, wenn der Kanon in der Liturgie an die gleiche Stelle gesetzt worden wäre, die früher das Kontakion innehatte. Dies ist aber nicht der Fall. Das Kontakion war eine poetische Predigt und hatte seinen Platz im Morgen-Offizium nach der Cantillation des Evangeliums; der Kanon hingegen trat an jene Stelle des Offiziums, die früher die neun Cantica innehatten.

Der Grund für die Ausschaltung des Kontakions, der gesungenen Predigt, war ein liturgischer, bedingt durch die Bestimmung des 19. Dekrets des Konzils in Trullo (692), welches dem Klerus die tägliche oder wenigstens sonntägliche Predigt zur Pflicht machte³. Gesungene Predigt, gefolgt von gesprochener Predigt, hätte eine

¹ Vollständige Facsimile-Ausgaben eines Sticherarion und zweier Hirmologia enthalten Vol. I, II und III der Série principale der Monumenta Musicae Byzantinae; Vol. I–VII der Série Transcripta enthalten Übertragungen in unsere Notenschrift.

² Es sei auf die wertvolle Studie von P.-A. Lailly verwiesen: *Analyse du Codex de Musique grecque No. 19*, Bibl. Vaticana, Harisse 1949.

³ Vgl. des Verfassers: *Kontakion u. Kanon*, in *Atti d. Congr. di Musica Sacra*, Rom 1950.

Duplizierung bedeutet; daher mußte das Kontakion mit seinen 24–30 Strophen ausfallen. Um aber dem Morgen-Offizium erhöhten Glanz zu geben, wurde die Cantillation der neun Oden durch den Kanon ersetzt, der für jede der neun Oden eine eigene Melodie hatte.

Ein einziger kontakienartiger Hymnus hat sich jedoch ungekürzt in der orthodoxen Liturgie bis auf den heutigen Tag erhalten; es ist dies der Akathistos-Hymnos, der am Morgen des Samstags der fünften Fastenwoche gesungen wird und sogar ein eigenes Offizium hat. Der Akathistos ist ein Dank- und Preisgesang zu Ehren der Theotokos, der Gottesgebälerin, welche der Legende nach Konstantinopel, ihre Stadt, deren Patronin sie ist, durch ein Wunder von feindlicher Belagerung befreit hat.

Der Name *Akathistos* besagt, daß der Hymnus trotz seiner Länge „nicht-sitzend“, wie die Kathismata, sondern aufrecht stehend gesungen wurde.

Der Akathistos ist anonym überliefert; dieser Umstand erschwert es, mit Genauigkeit festzustellen, ob seine Entstehung mit der Belagerung Konstantinopels durch die Avaren (626), die Araber (717), oder durch die Russen (860/861) zusammenhängt^{3a}. Seit Krumbachers Darstellung in der „Geschichte der byzantinischen Literatur“ (1897) ist es üblich, Sergios, den Patriarchen von Jerusalem (610–633), als Autor des Akathistos anzusehen; dagegen hat die Einwendung von P. Maas viel für sich, daß in dem Preislied an die Mutter Gottes, das auf das kurze Prooemium folgt, uraltes doxologisches Gut in solch meisterhafter Weise behandelt wird, daß nur ein Dichter von der Größe des Romanos als Autor in Betracht kommen könne⁴; P. Maas weist auch auf den Text des *Synaxars*—der *Acta Sanctorum* der Ostkirche—hin, in dem die Legende überliefert ist. Hier heißt es ausdrücklich, daß der Hymnus in der Nacht nach der Befreiung gesungen wurde; demnach muß er schon in liturgischem Brauch gewesen sein. Die Legende kommt also nur für die Entstehung des Prooemiums τῆ ὑπερμᾶχῳ in Betracht, in dem das Wunder der Errettung gepriesen wird; der Hymnus selbst hat textlich keinen Bezug zu dem Ereignis.

Nach P. Maas, einem der besten Kenner der Kontakienpoesie im allgemeinen und der Dichtungen des Romanos im besonderen, besteht ein stilistischer Unterschied zwischen dem Prooemium und den 24 Strophen des Akathistos, die durch eine alphabetische Akrostichis verbunden sind. Wie verhält es sich nun mit der Musik? Ist die Melodie des Prooemiums von der des eigentlichen Hymnus verschieden? Soll man ferner annehmen, daß die Melodien der Kontakien, von denen keine frühe Handschrift erhalten ist, einfacher waren als die der Hirmen und Stichera, oder ist das Gegenteil der Fall?

Wenn man die Struktur der Melodien des Akathistos mit der in gleichzeitigen Handschriften überlieferten Struktur der Hirmen und Stichera vergleicht, so zeigt sich auf den ersten Blick, daß die letzteren einen anderen Charakter haben als die erstege-

^{3a} Eine Übersicht über die diesbezüglichen Arbeiten enthält die Studie Dom M. Huglos: *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, *Muséon*, T. LXIV (1951) S. 27–61. Nach Dom Huglos Datierung der lateinischen Übersetzung des A. wäre der Zusammenhang des Prooemiums mit der Belagerung durch die Russen auszuschalten.

⁴ P. Maas' Besprechung von Dom Placido de Meesters Studie *L'inno acatisto*, *Bessarione VIII*, Sér. II (1904) in *Byz. Zeitschr.* XIV (1905) S. 646 ff. im Vorwort der lateinischen Version des Akathistos wird Germanos, Patriarch von Konstantinopel, als Autor genannt.

nannten; sie gehören zur Gruppe der melismatischen Melodien, und dieser Charakter wird noch durch eine erstaunlich große Zahl von dynamischen und agogischen Zeichen hervorgehoben.

Selbst wenn man in Betracht zieht, daß Melodien des 13. Jhdts. an und für sich eine reichere Ausschmückung zeigen als die des 11. und 12. Jhdts., so gewinnen wir aus den Handschriften die Überzeugung, daß die Melodien der Kontakien älteren Stiles, wie Dom Tardo richtig beobachtet hat, von Ursprung an melismatischen Charakter hatten⁵.

Der Stil der Musik des Akathistos.

Das Prooemium des Akathistos wird zu einer Melodie⁶ gesungen, die von der, auf welche die Strophen des Akathistos selbst gesungen werden, verschieden ist. Da jedoch im Prooemium die gleichen Ganz- und Halbschlüsse verwendet werden wie in der Hymne, so läßt sich annehmen, daß der Protopsaltes, der das neugedichtete Prooemium zu singen hatte, den Gesang in der Nacht nach der Befreiung gleichsam improvisierte und daß die Melodie später, vielleicht in leicht veränderter Form, schriftlich fixiert wurde. Daß es sich bei den Kontakien von Anfang an um Sologänge handelte, deren am Schluß jeder Strophe wiederkehrender Refrain vom Chor gesungen wurde, steht fest; man denke nur an den Beginn des «Canticum de Decem Virginibus»⁷ des Romanos, welches nach der Lesung des Evangeliums von den klugen und törichten Jungfrauen (Matt. 25, 1–13) mit den Worten anhebt:

Τῆς ἱερᾶς παραβολῆς / τῆς ἐν εὐαγγελίοις.
ἀκούσας τῶν παρθένων / ἐξέστην, ἐνθυμήσας
καὶ λογισμοὺς ἀνακίνων . . .

(Da ich das heilige Gleichnis von den Jungfrauen aus dem Evangelium vernahm, war ich bestürzt und wälzte [in mir] Gedanken und Erwägungen . . .)

Dieses Anknüpfen an die eben gehörte Lesung ist für das ältere Kontakion üblich und beweist seine Herkunft von der syro-palästinensischen poetischen Homilie, deren ältestes Beispiel wir in der „Homilie von der Passion“ des Bischofs Melito von Sardes aus der 2. Hälfte des 2. Jhdts. besitzen⁸.

Es ist jedoch nicht nur der homiletische und doxologische Inhalt der frühen Hymnenpoesie, der den Vortrag der Gesänge durch einen oder allenfalls mehrere Solisten bestimmt, sondern auch die reiche Verzierung der Melodien mit den zahllosen Anweisungen für die Nüancen des Vortrages, die sich in unserer Notierung nur annähernd wiedergeben lassen. Um die byzantinische Vortragsweise zu illustrieren, sei zuerst der Beginn des Prooemiums in der originalen Notation gegeben (Beispiel I),

⁵ L. Tardo, *L'Antica Melurgia Byzantina*, Grottaferrata 1938, S. 334.

⁶ Anlässlich des Congresso di Musica Sacra in Rom 1950 hatte ich Gelegenheit, im griechischen Kloster von Grottaferrata eine Handschrift zu besichtigen, die den Akathistos enthält; es war der Kodex Ashburnham 64 der Bibl. Laurenziana in Florenz. Die Handschrift datiert von dem zweiten Viertel des 13. Jhdts. Dank der Lebenswürdigkeit Sr. Hochwürden des Abtes von Grottaferrata, Archimandrit Ignazio, und meines Freundes Dom Bartolomeo di Salvo erhielt ich eine größere Anzahl von Photos dieser Handschrift, deren Studium es ermöglichte, einen Einblick in dieses bisher von der Forschung noch wenig beachtete Gebiet der byzantinischen Hymnodik zu gewinnen.

⁷ Pitra, *Analecta Sacra* I, S. 78.

⁸ C. Bonner, „The Homily of the Passion by Melito Bishop of Sardes“ in *Studies and Documents*, Vol. XII, London 1940. — Vgl. dazu meine Studie „Melitos Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography.“ *The Journal of Theological Studies*, Vol. XLIV (1943) S. 41–52.

IV Mod Plag.

Beispiel II

I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19



να ————— ρι — ε (1) Τῆ ὁ-περ-μαῖ

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38



χω ————— βτρα - τη - ρω ————— τὰ νι-κη-

39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60



τη ————— ρι - α ————— να - ρι - ε

II

61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73



(2) ὡς λσ-θρω-θεῖ ————— σα

τῶν δει-νῶν, ————— εὐ-χα-ρι-στῆ



τῶν δει-νῶν, ————— εὐ-χα-ρι-στῆ

γι-α (3) ἀν-α ————— ραί ————— φω σοι ἡ πό ————— λισ σου



γι-α (3) ἀν-α ————— ραί ————— φω σοι ἡ πό ————— λισ σου

θε-ο τό ————— κε. (4) Αὐτῶς εἶ



θε-ο τό ————— κε. (4) Αὐτῶς εἶ

χορ ————— σα τὸ κρά ————— τος ἀ-περοβ-μαῖ



χορ ————— σα τὸ κρά ————— τος ἀ-περοβ-μαῖ

χη-τον, 1 1 1 1 (5) ἐκ παν τοί-



χη-τον, 1 1 1 1 (5) ἐκ παν τοί-

ων με κιν ————— δὲ ————— νων εἰ-λεσθ-θεῖ



ων με κιν ————— δὲ ————— νων εἰ-λεσθ-θεῖ

ρω ————— βον, (6) ἴ ————— να ————— κρά ————— ζω: ————— Χαι-ρε, ————— νύ



ρω ————— βον, (6) ἴ ————— να ————— κρά ————— ζω: ————— Χαι-ρε, ————— νύ

μνη ἂ ————— νύ ————— μφεν ————— τε



μνη ἂ ————— νύ ————— μφεν ————— τε

gefolgt von der Transkription des vollständigen Prooemiums und einer Erklärung der Methode der Übertragung⁹ (Beispiel II).

Text des Prooemiums¹⁰:

Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, εὐχαριστήρια
ἀναγράφω σοι ἡ πόλις σου, Θεοτόκε·
ἀλλ' ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχητον
ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον,
ἵνα κράζω σοι. Ἥαῖρε, νόμφε ἀνύμφευτε.

Übertragung¹¹:

*Der für uns kämpfenden Herzogin als Siegespreis, aus Weh erlöst,
weihe das Dankeslied ich, deine Stadt, dir, Gottesgebälerin.
Dein ist die Kraft, die nichts bekämpft. So befreie mich aus jeder
Gefahr, auf daß ich dir rufe: „Gegrüßt du, jungfräuliche Braut.“*

Allerdings ist die Wiedergabe der Dehnungen der Silben, zu der ein Melisma steht, nicht ganz korrekt. Denn wie man aus der Textunterlegung in der Handschrift (Beispiel I) ersehen kann, werden dort die Vokale wiederholt. Ich habe an früherer Stelle in dieser Zeitschrift¹² gezeigt, daß beim Singen des Alleluia auch silbenfremde Vokale und Konsonanten eingeschaltet wurden, die zwangsläufig das Zerlegen des Melismas in Gruppen von zwei und drei Tönen bewirkten. Wollte man also den Text buchstabengetreu unterlegen, so hätte dies in nachstehender Weise zu geschehen:

Beispiel III

Dies würde aber die Lesbarkeit des Textes erschweren, und ich habe aus diesem Grunde von der philologisch getreuen Textunterlegung abgesehen. Hingegen wurde

⁹ Die Prinzipien der Transkription der Herausgeber der Monumenta Musicae Byzantinae sind kurz dargestellt in H. J. W. Tillyards Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Mon. Mus. Byz. Vol. I, 1, (Kopenhagen 1935) und in des Verfassers History of Byz. Music and Hymnography, S. 210—268. In der Bibliographie dieses Buches, S. 334—39, findet sich auch ein vollständiges Verzeichnis der notationsgeschichtlichen Arbeiten auf dem Gebiet der byz. Musik.

¹⁰ Der griechische Text des Akathistos ist der Anthologie R. Cantarella, Poeti Bizantini, Vol. I Testi, Mailand 1948, S. 86 ff. entnommen, da die Standard-Ausgaben byzant. Hymnographen von Pitra und Christ-Paranikas seit langem vergriffen sind.

¹¹ Die Übertragung ist dem 3. Teil der vierbändigen Ausgabe „Die Ostkirche betet“ von P. Kilian Kirchoff OFM entnommen. (Verlag J. Hegner 1934—1937.) Sie enthält in eindrucksvoller Nachdichtung die Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche vom ersten Vorfastensonntag bis zum Karsamstag. Der zweite Teil der Sammlung „Osterjubiläum der Ostkirche“ in zwei Bänden (Regensbergische Verlagsbuchhandlung, Münster), welcher die Zeit vom Ostersonntag bis zum Sonntag nach Pfingsten umschließt, trägt das Imprimatur Epiphania Domini 1940. P. Kilian Kirchoff, hingerichtet am 24. April 1944, war nicht nur ein großer Kenner der byzantinischen Liturgie und Poesie, sondern auch ein Meister der deutschen Sprache. Es sei auf seine Übertragungen des Triodons und Pentekostarions nachdrücklich hingewiesen; sie eröffnen jenen, die des Griechischen nicht mächtig sind, den Weg zum Erfassen der Poesie der Ostkirche.

¹² V. Jahrg. 1952 S. 136.

durch Balken und Bogen ersichtlich gemacht, ob ein oder mehrere Töne auf einen Vokal gesungen wurden.

Die Notation des 13. und 14. Jhdts.

Die mittelbyzantinische Notation besteht aus zwei Gruppen von Zeichen: 1) Zeichen, welche das Intervall sowie auch seinen Ausdruck bestimmen, 2) Zusatzzeichen, welche die Dynamik und den Vortrag bestimmen. Aus Gründen der Ökonomie hat nicht jedes Intervall sein eigenes Zeichen; nur die Tonwiederholung (Intervallwert = 0), die auf- und absteigenden Sekunden (Intervallwert = 1), Terzen (2), und Quinten (4) werden mit eigenen Zeichen ausgedrückt. Um die Quart oder Sext schriftlich anzugeben, werden die Zeichen für die Sekund und Terz (1+2), respektive Sekund und Quint (1+4) übereinander geschrieben.

Ein weiteres Mittel der Ökonomie ist die zweifache Verwendung der Sekund; erstens als Intervallzeichen, zweitens, der Terz und Quint vorgesetzt, als Ausdruckszeichen ohne Intervallwert. Die byzantinischen Musiker hatten fünf Zeichen für die aufsteigende Sekund, wie wir aus den theoretischen Traktaten wissen, von denen jedes dem Intervall besonderen Ausdruck gab, den wir, den präzisen Angaben der Theoretiker folgend, in unserer Notenschrift folgendermaßen wiedergeben können:

Oligon = , *Oxeia* = , *Petaste* = , *Pelaston* = , *Kuphisma* = .

Sollte nun ein anderes Intervall, z. B. Terz, Quart, Quint oder Sext, in einer dieser Akzentuierungen ausgeführt werden, so setzte man die die erforderliche Akzentuierung vorstellende Sekund vor das Intervallzeichen; sie wurde dadurch, wie die späteren Theoretiker sagten, „tonlos“ ἄφωνον gemacht, gab aber ihre Vortragsart an das nachstehende Intervall, beziehungsweise die nachstehende Intervallkombination ab.

Wir müssen uns nun fragen, wie sich der Vorgang des „Tonloswerdens“ ἄφωνον γίνεσθαι eines Intervalls notationsgeschichtlich erklären läßt. Auf Grund eingehender Studien, die sich mit der ältesten Phase der byzantinischen Neumen¹³ beschäftigten, habe ich die Überzeugung gewonnen, daß die byzantinischen Theoretiker des 15. und 16. Jhdts. mit dem Ausdruck „tonlos werden“ eine Verwirrung angestiftet haben, die sich nur schwer korrigieren läßt. Auf die richtige Lesung und Entzifferung der mittelbyzantinischen Neumen selbst hat diese unrichtige Interpretation allerdings keinen Einfluß; sie machte es nur denen, die sich mit der ältesten Phase der Notation^{13a} beschäftigten, schwer, die ursprüngliche Bedeutung der byzantinischen Neumen zu erkennen, die nichts anderes waren als Anweisungen für den Vortrag der Melodien, welche die Sänger auswendig gelernt hatten.

¹³ Early Byzantine Neumes. The Musical Quarterly, Vol. XXXVIII (1952) S. 68—79.

^{13a} Es sei ausdrücklich betont, daß sich diese Feststellung auf die älteste Phase der byzantinischen Notation bezieht, die von Tillyard in seiner Studie The Stages of the Early Byzantine Musical Notation, Byz. Zeitschr. 45 (1952) als Eshpighemian notation bezeichnet ist. Die voll ausgebildete frühbyzantinische Notation des Codex Coislin 220 der Bibl. Nat. Paris ist, wie Tillyard bereits in seinem Artikel Early Byzantine Neumes in *Laudate* 14 (1936) und seiner meisterhaften Studie *Byzantine Neumes: The Coislin Notation*, Byz. Zeitschr. 37 (1937) gezeigt hat, mit Hilfe der in mittelbyzantinischer Notation aufgezeichneten Melodien ebenso lesbar wie die lateinischen Neumen-Hss. des 10. und 11. Jhdts. mit Hilfe der auf Linien geschriebenen Neumen des 12. Jhdts. Aber gerade dieser Übergang von einer Notation, die nur die approximativen Intervalle angibt, zu der mittelbyzantinischen, mit distinkten Intervallen, zeigt das volle Ausmaß des Fortschrittes der letzteren gegenüber selbst der vollkommensten Phase der frühbyzantinischen Notation.

Man kann dies leicht erkennen, wenn man nachstehendes Beispiel betrachtet, welches dem Hirmologion Codex Saba 83, fol. 3v. entnommen ist.

Beispiel IV

I Modus.











































Εὐ-λο-γη-τός εἰ Κύ-ρι-ε· καὶ αἰ-νε-τός
καὶ δε-δο-ξα-σμέ-νος ὁ Θε-ός τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.

Εὐλογητός εἰς κυριε και αειρος και δεδξασμενος.
ο θεος των πατρων ημων:

Es ist dies eine Handschrift vom Beginn des 11. Jhdts.; die ursprüngliche Notation ist aber im 13. Jhd. in die damals übliche, nämlich die mittelbyzantinische umgewandelt worden. Prof. C. Hoëg, der diesen Kodex 1933 für die Mon. Mus. Byz. photographierte, erkannte, daß es sich um eine Art Palimpsest handelte, und machte zwei Aufnahmen des Kodex: eine des gegenwärtigen Zustandes (Saba II) und eine zweite, gefilterte, in der die spätere Schrift verschwand und die ursprüngliche des 11. Jhdts. sichtbar wurde (Saba I)¹⁴. Es bedarf keiner besonderen Kenntnis der byzantinischen Notation, um zu erkennen, daß sich die Notation des 13. Jhdts. (obere Zeile) aus der des 11. Jhdts. (untere Zeile) entwickelt hat. Andererseits aber kann es sich bei der Notation des 11. Jhdts. nicht um eine Musikschrift handeln, da eine große Zahl von Silben nicht mit Neumen versehen ist. Diese ältesten Neumen müssen daher Zeichen zur Regelung des Vortrages sein, also eine Art *a i d e - m é m o i r e* für die Sänger, welche die Melodien auswendig wußten. Mit dem Ausbau des Systems gewannen dann einige Zeichen Intervallbedeutung, wenn sie allein gesetzt wurden, und standen dann für das häufigste Intervall, die aufsteigende Sekund; wenn aber ein anderes Intervall in einer der fünf angegebenen Weisen ausgeführt werden sollte, b l i e b e n sie, was sie ursprünglich waren, nämlich Vortragszeichen. Das nachstehende Beispiel (Nr. V) ist eine Tabelle der häufigsten in den Handschriften des 13. und 14. Jhdts. vorkommenden Zeichen und ihrer einfachsten Kombinationen.

¹⁴ Die beigegebene Übertragung entspricht Saba II und ist identisch mit der nach Kodex Ivirion gemachten in „The Hymns of the Hirmologium“ Part I, Bd. VI der *Scripta der Mon. Mus. Byz.* 1952, S. 109. Das Beispiel gibt die 7. Ode des Kanons Ἀσπόμεν ὀδῶν τῶν Θεῶν τῶν μόνων zu Ehren des hl. Theodor von Sykeon wieder, dessen Fest am 22. April gefeiert wird.


Beispiel V

											1
0	0	0	0	0	0						
											2
1	1	1	1	1	2	2	3	4	5		
											3
1	1	2	2	2	3	4	4				
											4
1+1	1+1	1+1									
											5
A	B	C	D	E	F	G	H	I			
											6
K	L										

Zeile 1 zeigt das *Ison*, das Zeichen der Tonwiederholung, das keinen Intervallwert hat. Über oder unter eine der Formen der aufsteigenden Sekund gesetzt, annulliert es deren Tonwert und nimmt lediglich deren Ausdruck an.

Zeile 2 bringt die fünf Zeichen für die aufsteigende Sekund (Intervallwert = 1); es sind dies, der Reihe nach: *Oligon*, *Oxeia*, *Petastē*, *Kuphisma* und *Pelaston*. Die Theoretiker bezeichnen diese und die absteigende Sekund als „Körper“ (*Somata*), die sich nur stufenweise bewegen können. Im Gegensatz dazu heißen die Terz- und Quartzeichen „Geister“ (*Pneumata*), die fliegen können. Sie treten aber immer in Verbindung mit einem vorgesetzten „Soma“ auf, wie man aus Zeichen 6–10 sehen kann. Das Zeichen für die Terz (2 Stufen) ist das *Kentema*, dem als Akzent die *Oxeia* vorangesetzt ist. Eine stärkere Akzentuierung erfolgt durch die Kombination mit der *Petastē*, wie das nächste Zeichen zeigt. Wird aber das *Kentema* über die *Oxeia* gesetzt, so werden die Intervalle (2 + 1) summiert und ein Quartsprung (3) gebildet. Das vorletzte Zeichen der Zeile ist die *Hypsilē*, die Quint (4 Stufen) mit vorgesetztem *Oligon*. Wenn aber, wie in der letzten Kombination, die *Hypsilē* über das *Oligon* gesetzt ist, ergibt die Kombination (4 + 1) eine Sext.

Zeile 3 enthält die absteigenden Zeichen: *Apostrophos* (Sekund abwärts), *Dyo Apo-*

strophoi (Verdoppelung des rhythmischen Wertes: , *Elaphron* (Terz abwärts), *Elaphron* über *Apostrophos* (Quart abwärts), *Chamilë* (Quint abwärts), und Verdoppelung des rhythmischen Wertes der Quint.

Zeile 4 enthält die *Dyo Kentemata*, welche zu den Sekundzeichen gehören, aber in der Ausführung dem *Podatus liquescens* der westlichen Neumen nahekommen; sie werden immer durch einen Schleifer mit der vorangehenden Note verbunden. Im Beginn des 13. Jhdts. werden sie der *Oxeia* nachgesetzt, in späterer Zeit stehen sie über der *Oxeia*. Das dritte Zeichen der Zeile ist die *Aporrhoë*; es bedeutet zwei schnell abgleitende Sekunden, ähnlich dem *Cephalicus*.

Zeile 5 und 6 enthalten einige der rhythmischen und dynamischen Zeichen. Die *Diplë* (A) verdoppelt den rhythmischen Wert. Das *Kratema* (B) bedeutet eine kraftvolle Akzentuierung des ihr zugehörenden Tones. Eine weniger forcierte, aber dennoch starke Betonung verleiht die *Bareia* (D). Das *Kylisma* (C) bedeutet ein „Herumrollen“ der Tongruppe, zu der es gesetzt ist. Das *Psephiston* (E) steht bei Gruppen auf- oder absteigender Töne. Im ersteren Falle bedeutet es ein Anschwellen, mit Akzent auf dem letzten Ton; im zweiten ein zartes Abschwellen, mit Akzent auf der ersten Note.

Das *Antikenoma* (F) verstärkt die Gruppe der Töne, über der es steht. Das *Apo-derma* (G) ist eine Art *Corona*, meist auf Halbschlüssen der Melodie. Das *Piasma* (H) — der Name bedeutet „Quetschung“ — ist ein *sforzando*. Verbunden mit einer *Aporrhoë* (Zeile 4) wird es zum *Seisma* (I) und bedeutet, wie der Name sagt, ein *tremolo*. Das *Tzakisma* (K) verlängert den Notenwert um die Hälfte. Das *Strepton* (L) findet sich unter Gruppen von vier Tönen; das zugesetzte Γ (*gorgon*) macht es klar, daß die Gruppe schnell auszuführen ist.

Nach diesen einführenden Bemerkungen dürfte es nicht schwer fallen, die byzantinischen Neumen des Prooemiums mit der Übertragung zu vergleichen. Zur Erleichterung des Vergleiches sind zu Beginn die Zeichen und Zeichengruppen, die über einem Vokal oder einer Silbe stehen, mit fortlaufenden Ziffern von 1–73 versehen, die den korrespondierenden Noten und Notengruppen der Transkription in Beispiel II entsprechen. Die Neumen des Prooemiums in Kodex Ashburnham sind sorgfältig geschrieben; der Text ist fehlerfrei.

Die melodische Struktur des Prooemiums.

Die melodische Struktur des Kontakions $\text{Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ}$ entspricht genau den sechs Langzeilen; jedes Ende der Vollzeile — ob es sich sinngemäß um einen Abschluß des Gedankens handelt oder nicht — wird mit einer Vollkadenz versehen, die am Schluß der dritten, fünften und sechsten Zeile melismatisch erweitert ist.

Der Bau der Melodie, geordnet nach den Zeilen, ergibt folgende Schema:

Zeile	Schlußwort	Melodie	Vordersatz	Nachsatz
1	νικητήρια	A	a	b
2	εὐχαριστήρια	A ₁	a ₁	b ₁
3	θεοτόκε	B	b ₂ a ₂	c
4	ἀπροσμάχητον	A ₂	a ₂	b ₂
5	ἐλευθέρωσον	C	d	c ₁
6	ἀνύμφευτε.	D	b ₃ e	c

Vor der Strophe steht die Intonationsformel (I) des 4. plagalen Modus, *ναγιε* in reich melismatischer Ausschmückung, vor Beginn der zweiten Zeile eine kürzere Fassung, welche das Initium *g* betont, ohne den zweitwichtigsten Ton *h* zu bringen, vor der fünften Zeile eine, ebenfalls kurze, dritte Formel, welche die Töne *efga* enthält, die sich in der gleichen Folge mehrfach in den melodischen Phrasen des Prooemiums finden¹⁶.

Beispiel VI

Vollkadenzzen

1.)  A
A₁
A₂

2.)  B
C

3.)  D

4.)  I
A₂

Halbkadenzzen

α)

5.)  A
A₁

6.)  C

β)

7.)  A
A₁

8.)  B

¹⁶ Eine ausführliche Untersuchung über die Intonationsformeln, besonders die des 4. plagalen, hat O. Strunk zum Gegenstand einer Studie gemacht, die ein näheres Eingehen auf dieses für die Entzifferung der Notation wichtige Problem unnötig macht; siehe O. Strunk, „Intonations and Signatures of the Byzantine Modes“, *Musical Quarterly*, Vol. XXXI, (1945) S. 339—355. — Das Verdienst, das Wesen der byzantinischen Modi und die Bedeutung der Signaturen und der Martyrien zuerst erforscht zu haben, gebührt meinem langjährigen Mitarbeiter und Mitherausgeber der *Mon. Mus. Byz.*, Prof. H. J. W. Tillyard, mit seinen zwei Studien „The Modes in Byzantine Music“, *Annual of the Br. School at Athens*, Vol. XXII 1916—18, S. 133—156, und „Signatures and Cadences of the Byzantine Modes“, *ibid.* Vol. XXVI (1923—25), S. 78—87. Ich habe eine Lösung des Problems der Martyrien in meiner *History of Byz. Music and Hymnography* S. 247—50 ausführlich behandelt.

Die vorstehende Tabelle zeigt, daß elf Kadenzen das Tongerüst *g-h-g* enthalten; sechs von diesen beginnen mit *f*, drei weitere mit *e-f*. Nur die drei Halbkadenzen der β -Gruppe zeigen einen anderen Typus; doch wird sich erst nach Übertragung weiterer Gesänge des vierten plagalen Modus zeigen, ob sich für die Kadenzen der β -Gruppe weitere Parallelen finden.

Diese Tabelle gewährt auch einen Einblick in die Ausschmückungstechnik der byzantinischen Komponisten. Die oberste Kadenz 1) zeigt den Archetyp, aus dem sich die nachfolgenden fünf anderen entwickelt haben. Diese Technik ist nicht auf die Kontaktengesänge beschränkt; sie findet sich — allerdings nicht so ausgebildet wie in diesen — auch in den Stichera, wie ich in meiner Analyse des bilinguen Troparions *Ote to stavro — O quando in cruce* gezeigt habe¹⁶.

Der 4. plagale Ton steht auf *g*. In der Aufwärtsbewegung von *a* nach *c* wird *h* gesungen, in der Abwärtsbewegung *b*. Dieses Prinzip wird von den Theoretikern ἔλλξις, „Anziehung“, genannt¹⁷.

Die Frage, was die Intonationsformeln zu bedeuten haben, ist von O. Strunk am Schluß seines Artikels in „The Musical Quarterly“ gestreift worden. Er stellt überzeugend fest, daß sie keine „Memorierformeln“ waren und daß es ihre Funktion war, den ihnen folgenden Gesang vorzubereiten. Die Beziehung der Intonationsformel zum nachfolgenden Gesang ist aber doch wesenhafter, als Strunk annimmt. Die ausgedehnte Formel (I) vor dem Prooemium zeigt, daß sie die Grundtöne der Haupt-Kadenz der Melodie *f-g-h-g* in ausgezierter Form enthält und daher strukturell mit dem Prooemium verbunden ist.

Die kurzen Formeln II und III dagegen können keinen anderen Zweck gehabt haben, als das richtige Einsetzen auf den Tönen *g* respektive *a* zu sichern.

Zu wessen Unterstützung aber diente das Singen der Intonationsformel? Die Gesänge aus dem Hirmologion und Sticherarion wurden, wie O. Strunk richtig bemerkt, chorisch gesungen; die Kontakien und kontakienartigen Gesänge aber waren, wie anfangs ausgeführt wurde, für Solisten bestimmt. Wir können nur annehmen — und der antiphonale Bau A, A₁ der ersten Zeile mit gleicher Melodie gibt einen Hinweis für die Berechtigung dieser Annahme —, daß, wie im monastischen Gebrauch des Westens, einem späteren liturgischen Usus zufolge, zwei oder vier *Protopsaltai* sangen und daß der Sänger, welcher die Melodie übernahm, die Intonation anstimmte und dann mit der Melodie des Kontakions fortsetzte. Tatsächlich findet sich solch eine Verknüpfung der Intonation mit der Melodie auf fol. 112 v. des Kodex Ashburnham in der Wiederholung der ersten melodischen Phrase des berühmten Kontakions des Romanos *Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου, ἀνάστα, τί καθεύδεις?* (*Meine Seele, meine Seele, wach auf, was schläfst du!*) Die betreffenden Melodieanfänge seien zum Vergleich übereinandergestellt (Beispiel VII)¹⁸. Die Melodie der ersten Phrase (A) beginnt auf *e*, die Intonationsformel endet auf *g*; um zur Wiederholung der Phrase überzuleiten, setzt der Sänger auf τὸ mit *g* ein, und erreicht mit einem Terzsprung das Initium *e*. Es ist ausgeschlossen, daß ein Wechsel zwischen Solo und Chor stattfand; die Kontinuität des Solosingens ist aus der Notation klar

¹⁶ Eastern Elements in Western Chant, Mon. Mus. Byz. Amer. Ser. I (1947) S. 94—126.

¹⁷ Die *Helxis* ist in späterer Zeit nicht nur auf *b-c*, respektive *b-a* beschränkt; sie findet sich auch bei der Bewegung *g-f-g* des zweiten Tones, wie man aus dem Beispiel Dom Tardos l. c. S. 369 ersehen kann.

¹⁸ Vor der ersten Zeit *Ψυχὴ μου* etc. steht im Ms. keine Intonation. Die Melodie steht im 2. Ton.

ersichtlich. Der Chor setzt im Prooemium — ohne verbindende Intonationsformel! — mit dem Refrain *χαῖρε, νόμφῃ ἀνούμφευτε* ein, der im Hymnus selbst, am Schlusse der 12 doxologischen Strophen, vom Chor wiederholt wird, während in den 12 sechszeiligen Strophen der Chorrefrain aus dem Wort *Ἀλληλοῦτα* besteht.

Beispiel VII

A *acc.*
Ψα- χή μου

A₁ *acc.*
νε ε α ν <ες> τὸ τέ λος

Wenn man den formalen Aufbau der Melodie des Prooemiums betrachtet, so fällt, wie erwähnt, die Verwendung einer Hauptkadenz mit ihren Variationen für alle Vollschlüsse und die Mehrzahl der Halbschlüsse auf, einer Kadenz, die keine Parallele in den Hirnen- und Sticheramelodien des 4. plagalen Tones hat. Wenn man nach einer Parallele suchen wollte, würde man sie am ehesten in der stereotypen Kadenz der Sequenz „*Concelebramus*“ finden, die, wie J. Handschin gezeigt hat¹⁹, aus dem Alleluia „*Levita Laurentius*“ hervorgegangen ist. In der Sequenz ist die stereotype Kadenzformel einfacher; die Tabelle der byzantinischen Kadenzen läßt jedoch den Schluß zu, daß die melismatischen Auszierungen der einfachen Kadenzen in den Melodieteilen A, A1, und A2 der Zeit angehören, in der keine neuen Dichtungen hinzukamen und nunmehr die Musiker, die Maistores, in den Vordergrund

Beispiel VIII

1) *acc.*
Ἄ γγε- λος πρῶ- το- θτα της

2) *acc.*
Βλε- ποσ- θα ἡ ἁ- γι α

3) *acc.*
Γνω- σιν ἅ- γνω- στον γνω- ναι

4) *acc.*
Δυ- να- μεις του ὕ- ψι στον

5) *acc.*
Ε- χου θε- ο- δο- χου

6) *acc.*
Ζα- λην εν- δο- θεν ε- χων

¹⁹ „Über Estampie und Sequenz II“, Zeitschr. f. MW. XIII, (1930–31), S. 123 ff.

traten, den übernommenen Schatz von Hymnenmelodien auszierten und selbst die melismatischen Gesänge noch weiter ausdehnten.

Zum Schluß ist die Frage zu beantworten, ob zwischen der Melodie des Prooemiums und jener der Strophen des Hymnus ein Unterschied besteht. Ohne auf eine Untersuchung des Aufbaus des Akathistos-Hymnos und der zwischen seine Strophen eingeschobenen Troparien einzugehen, läßt sich diese Frage bejahen, wenn wir die Melodien der einzelnen Strophen betrachten. Es seien die Anfänge der Melodien der ersten Strophen in einer Tabelle (Beispiel VIII) gegeben (S. 205).

Der Aufbau des Akathistos, der von der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung durch die Hirten erzählt, ist sehr kunstreich. Die mit A, Γ, E usw. beginnenden Strophen setzen sich aus einer fünfteiligen Stanze zusammen, der eine dreizehnteilige Lobpreisung folgt. Die mit B, Δ, Z usw. beginnenden Strophen sind sechszehnteilig und entbehren der Lobpreisungen. Daraus folgt, daß einerseits die 1. 3. 5. usw. Strophe die gleiche melodische Struktur haben, und andererseits die 2. 4. 6. usw. gleichgebaut sind. Bis zur fünften Zeile aber sind die Melodien aller der 24 Strophen identisch und haben nur, wie man aus der Tabelle von Beispiel VIII ersieht, geringfügige Varianten, die lediglich durch den Text bedingt sind.

Das Prooemium aber ist sowohl textlich wie melodisch vom eigentlichen Hymnus verschieden; doch sind auch in der Melodie des Hymnus die musikalischen Kadenzen die gleichen wie im Prooemium.

Durch die notationsgeschichtlichen Studien, die H. J. W. Tillyard und ich seit ungefähr 25 Jahren durchgeführt haben, wurde die Kontinuität der in den Hirmologien und Sticherarien aufgezeichneten Melodien vom 10. bis 14. Jhd aufgezogen. Meine Untersuchung der bilinguen Gesänge²⁰ läßt den Schluß zu, daß die in den mittel- und süditalischen Handschriften überlieferten Melodien noch weiter, wohl bis in die Justinianische Zeit, zurückreichen. In der gegenwärtigen, im Kodex Ashburnham überlieferten Gestalt des Akathistos²¹ mögen wir daher die spätere, reich melismatische Form des ursprünglichen Hymnus besitzen, der in der Justinianischen Epoche gesungen wurde. Wie immer dies sein mag, ein Faktum läßt sich aus der Analyse der Struktur des Prooemiums mit Sicherheit feststellen: daß die orthodoxe Kirche in ihrer Blütezeit geschlossene Gesangsformen kannte, die trotz ihres melismatischen Reichtums von meisterlicher Prägung sind.

²⁰ „Eastern Elements in Western Chant“ S. 68—110.

²¹ Die beiden Melodien des Prooemiums, die J.-B. Thibaut in seiner Studie *Panegyrique de L'Immaculée* (Paris 1909) S. 48 u. 49 veröffentlichte, sind späteren Datums und stilistisch völlig verschieden von der hier besprochenen Fassung.

Beethovens indische Aufzeichnungen

VON WALTHER SCHUBRING, HAMBURG

Längst ist bekannt, daß dramatische Stoffe aus Indien, die Beethoven nahegebracht wurden, seiner Musik nicht Nahrung gegeben haben. Von der Oper „*Alexander und Poros*“, deren Text ihm Schikaneder vorlegte, ist nichts ausgeführt worden; wir erfahren (bei Thayer I³ 409) nur von einem Terzett für Poros, Volivia und Sartagones. Ebensovienig haben zwei Singspiele, vermutlich „*Memnons Dreiklang, nachgeklungen in Dewajani*“, ein „*indisches Schäferspiel*“, und „*Anahib, ein persisches Singspiel*“, Beethoven angesprochen, so daß er sie Joseph Hammer (später: v. Hammer-Purgstall) unkomponiert zurückgab (Thayer III 193 f.; 65 f.). Dies war wohl der einzige Orientalist, der in Beethovens Gesichtskreis trat. In der von Badhofen veröffentlichten Auswahl seiner Erinnerungen (Wien 1940) lesen wir aus dem Jahre 1815, daß er angibt, seit zwanzig Jahren zu Beethovens Freunden zu zählen.

Von jenen negativ verlaufenen Anregungen soll hier nicht die Rede sein, sondern von solcher Beschäftigung Beethovens mit indischen Dingen, die seinem Geist wirklich etwas gegeben haben. Als Vermittler ist vielleicht auch hier Hammer-Purgstall zu nennen. Der Wortlaut wird sogleich mitgeteilt werden. Auf Thayer folgte Leitzmann (*L. van Beethoven*, 1921, II S. 252–254, 257, 270 f.) und andeutend Schiedermaier (*Der junge Beethoven*, 1. Auflage 1925, S. 327). Will man die Aufzeichnungen — für die Hammers „*Fundgruben des Orients*“ (Bd. 1–6, Wien 1809 bis 1818) keinerlei Unterlagen abgeben — genauer untersuchen, so ist es zweckmäßig, Leitzmanns Zählung zu folgen und sich der Nummern 74–77 und 106 zu bedienen. Nr. 74 und 77 liegen auch bei Thayer gedruckt vor. Leitzmanns Quelle war das sogenannte Fischhoffsche Manuskript, die von unbekannter Hand angefertigte Abschrift Beethovenscher Notizen aus den Jahren 1812–1818. Die unseren stammen nach Leitzmann von 1815 außer Nr. 106, die von 1816 sein soll, jedoch schließt sie im Manuskript an die vorangehende Nr. 74 ohne jede Unterbrechung an. Für diese hat Thayer nach seiner Bemerkung S. 193 Beethovens eigene Handschrift vor sich gehabt. Hieraus erklärt es sich, daß seine Angaben hierüber mit Fischhoff nicht stimmen: Nr. 74, bei Thayer ein Ganzes, beginnt dort auf Blatt 37^v, steht aber in Fortsetzung und Schluß schon 34^v und 35^f. Danach müßten die Abschreiber mit ihrer Vorlage gelegentlich frei geschaltet haben, wie es Thayer a. a. O. auch eigens hervorhebt. Jene Urschrift ist verschollen, aber die Fischhoffsche Handschrift („F.“) war in der früheren Preussischen Staatsbibliothek erreichbar. Die Hand, die sie äußerlich flüssig und zum Teil anscheinend nach Diktat schrieb, scheint von keinem sonderlich gebildeten Geist gelenkt gewesen zu sein, und so ist sie dem Autograph, wenn Thayer es richtig las, unterlegen, weshalb die nachher zu gebenden Fußnoten keine bloße Staffage sind, sondern oft zweifellos das Richtige bieten. Mangels des Autographs aber mußte die Photokopie der indischen Abschnitte dem Folgenden zugrunde gelegt werden. Dies um so mehr, als Leitzmann in deren Wiedergabe mit wenig buchstäblicher Treue verfahren ist.

Wenn wir die Stellen in F. jedesmal vermerken, dürfen wir die Nummern nach unserem Ermessen gruppieren. Um mit Nr. 106 (F. Bl. 37^v) zu beginnen, so sind es — in sechs kurzen Notizen — Lese- oder Hörfrüchte von größerer oder geringerer Richtigkeit. Nur einige von ihnen verdienen einen erläuternden Zusatz. Die ihnen vorangehenden Worte

„(aus der indischen Literatur)“

müssen trotz des kleingeschriebenen „aus“ — dergleichen ist in F. öfter zu beobachten — als Überschrift gelten.

[1:] „Man hat Werke der Baukunst der Pagoden aus umgeschaffenem¹ Steingebirg in Indien, deren Alter man auf 9000 Jahre schätzt¹.“ Dies deutet auf die bekannten, aus dem gewachsenen Felsen gehauenen Tempel von Ellora. [2]: „Indische Tonleiter und Töne: Sa, ri, ya, ma, na, da, ni, sda“ ist in sa, ri, ga, pa, na, dha, ni, (sa) zu berichtigen. [3]: „5jähriges Stillschweigen wird¹ dem künftigen Braminen im Kloster aufgelegt“ — mehrere Unrichtigkeiten, deren Darlegung hier zu weit führen würde. [4]: „Zeit findet durchaus bei Gott nicht statt.“ [5]: „Einem dem die Vorstellung des lingams Ärgeruß gab, äußerte der Bramine² ob derselbe Gott, welcher das Auge geschaffen hätte, nicht auch der Urheber der übrigen menschlichen Glieder sei?“ Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß das Lingam dem Gläubigen als Symbol der Zeugung den Gott Shiva bedeutet. [6]: „Bei den Hindus einer ihrer Stämme herrscht Vielmannerey.“ Dies bezieht sich auf die Fünfbrüder-Ehe der Draupadi im Epos Mahabharata.

Die Blattseite 37^v schließt mit der Bemerkung: „Jagd und Ackerbau macht den Körper behende und stark.“ Das gehört wohl nicht mit dem Vorangehenden zusammen, wie Leitzmann will, sondern entstammt dem Gedankenkreis des bekannten Stoßseufzers auf 35^v: „Ein Bauerngut dann entfliehst du deinem Elend!“ Die Gegenstände folgen in der Handschrift ja in buntem Wechsel.

Die von diesen Notizen zu unterscheidenden eigentlichen Aufzeichnungen seien mit Nr. 76 (F. 35^v) begonnen.

„Seelig ist, der alle Leidenschaften³ unterdrückt hat und dann mit seiner Thatkraft alle Angelegenheiten des Lebens unbesorgt um den Erfolg verrichtet. Laß den Beweggrund in der That und nicht im Ausgang sein. Sey nicht einer von denen, deren Triebfeder zum Handeln die Hoffnung des Lohns ist. Laß dein Leben nicht in Unthätigkeit vorüber gehen. Sei betriebsam, erfülle deine Pflicht, verbanne alle Gedanken an die Folge und den Ausgang er möge gut oder übel sein, denn solche Gleichmüthigkeit heißt Aufmerksamkeit auf das Geistige. Suche dann allein in der Weisheit eine Freystatt, denn der Elende und Unglückliche ist dies nur durch den Erfolg der Dinge. Der wahre Weise kümmert sich nicht ums Gute oder Böse in dieser Welt. Befleißige dich also diesen Gebrauch¹ deiner Vernunft zu erhalten, denn solcher Gebrauch ist im Leben eine köstliche Kunst.“

Von dem ersten dieser Sätze sprechen wir nachher. Vom zweiten Satz („Laß den Beweggrund“) ab sind es die Verse II 47—50 aus der *Bhagavadgita* (die moderne Übersetzung lautet freilich in manchem Punkt anders). Wir greifen zu Majers Wiedergabe in Klaproths Asiatischem Magazin 1 (1802), S. 442 f. Sie ist von Beethovens Gewährsmann benutzt worden. In erster Linie hat er aber den englischen Text, der in Wilkins' Übersetzung von 1785 vorlag und den Majer sehr frei verdeutscht hat, direkt übertragen. Man vergleiche die folgenden Stellen:

¹ F.: „umgeschaffenen“; „schätzt“ ist unterstrichen; „sind“ statt „wird“

² F.: „Braminen“.

³ Vor t wird in F, allem Anschein nach immer ff geschrieben.

Wilkins:	Beethovens Vorlage:	Majer:
<i>Let the motive be Be not one whose motive</i>	<i>Laß den Beweggrund sein Sei nicht einer von denen, deren Triebfeder</i>	<i>Der Beweggrund (Motiv) sei Keiner soll zum Motiv einer Handlung</i>
<i>Let not thy life be spent in inaction for the miserable and unhappy for such application in business is a precious art</i>	<i>Laß dein Leben nicht in Un- tätigkeit vorübergehen denn der Elende und Un- glückliche denn solcher Gebrauch ist im Leben eine köstliche Kunst</i>	<i>Bringe dein Leben nicht in Untätigkeit zu denn Unglück und Miß- geschick denn dies ist eine köstliche Kunst</i>

Die letzte Stelle zeigt die Anlehnung an Majer. Sie wird auch in Folgendem deutlich:

<i>Such an equality is called Yog</i>	<i>denn solche Gleichmüthigkeit heißt Aufmerksamkeit auf das Geistige</i>	<i>Diese Gleichgültigkeit, diese Gleichheit ist es, die man Yog nennt. (Fußnote:) Dieses Sanskritwort ... wird ... gebraucht, um die Aufmerk- samkeit des Geistes auf gei- stige Gegenstände zu be- zeichnen.</i>
---	---	---

Zu Nr. 75 teilt Leitzmann im Anhang mit, daß sich die Vorlage in dem Schauspiel „*Sakuntala*“ von Kalidasa (er schreibt Kalisada) findet. Die Aufzeichnung lautet (F. Bl. 35^v):

„Aus Gott floß alles rein und lauter aus. Ward ich nachmals durch Leidenschaft zum Bösen verdunkelt kehrte ich nach vielfacher Büßung und Reinigung zum ersten erhabenen reinen Quelle, zur Gottheit zurück, — und — zu deiner Kunst. Kein Eigennutz beseelte dich dabei, so sei es jede Zeit, die Bäume beugen sich unter dem Überflusse der Früchte; die Wolken senken sich, wenn heilsamer Regen sie füllt; und die Wohlthäter des Menschengeschlechts blähen sich nicht in ihrem Reichthum. Wenn unter der schönen Wimper die schwellende Thräne lauert, widersetze dich mit festem Muthem ihrem ersten Bemühen hervorzubrechen. Auf deiner Wanderschaft über die Erde, wo die Pfade bald hoch, bald niedrig gehen, und der ächte selten kenntlich ist, wird allerdings die Spur deiner Tritte nicht immer gleichförmig sein; aber die Tugend wird dich in gerader Richtung immer vorwärts treiben.“ (Es folgt abgesetzt Nr. 76.)

In dieser Aufzeichnung stammen die Sätze „*Kein Eigennutz*“ bis „*Reichthum*“ und „*Wenn*“ bis „*treiben*“ in der Tat aus Forsters Übersetzung von Kalidasas Schauspiel („*Sakuntala* oder *Der entscheidende Ring*“), nämlich S. 142/97/109 und 123/83/93 der Ausgaben von 1791, 1800 (Nachdruck) und 1805. Sie hängen also unter sich gar nicht zusammen, was Leitzmann gleich hätte andeuten sollen, während wir erst in seinem Buch *Beethovens Briefe und persönliche Aufzeichnungen, ausgewählt und erläutert von A. L.* (1942) finden, daß „*Nr. 75 fast ganz dem 5. und 4. Aufzug entnommen*“ ist. Im 4. Akt der *Sakuntala* nun wird die scheidende junge Frau gebeten, nicht zu weinen, da die Tränen ihr den Blick trüben können für die Unebenheiten des Bodens. Nichts weiter ist gesagt, aber Forster hat die konkrete Warnung eigenmächtig in das Sittliche erhoben. Denn sowohl die Worte „*und der echte selten kenntlich ist*“ wie der Schlußsatz „*aber die Tugend . . .*“ (ohne „*immer*“) sind seine eigenen Zusätze zum Sanskrit-Original, wobei der letztere auch die Einfügung des Wortes „*allerdings*“ nötig machte.

In dieser Gestalt mußte die Stelle Beethoven ansprechen und zur Aufzeichnung reizen. In dem vorangegangenen Zitat aus dem 5. Akt aber hat er sich selbst das Wort gegeben. Hier sagen Waldeinsiedler auf die Mitteilung, daß der König ihnen Ehre erweisen will, durch ihren Sprecher: „Das war unser Wunsch; kein Eigennutz beseelt uns dabei. So ist es jederzeit; die Bäume . . .“⁴). Dies hat Beethoven auf sich selbst bezogen, wobei er das Pronomen ändern mußte. Ganz ihm selbst gehört aber der Anfang von 75. Mag auch in der „vielfachen Büssung und Reinigung“ ein Nachklang aus indischer Lektüre zu hören sein, die Worte „und zu deiner Kunst“ sind dem Altertum, das zwischen Kunst und Leben nicht schied, völlig ungemäß und beziehen sich zweifellos auf Beethovens eigenes Ich. Das Gleiche gilt von dem Beginn in Nr. 76; er wurde aus diesem Grunde vorhin zunächst übergangen. Anklingende Strophen sind in der *Gita* zwar mehrmals zu finden (z. B. III 19, XII 16), aber keine wörtliche Entsprechung.

Nicht jene Pflichtenlehre und nicht das Drama haben für die letzten beiden Abschnitte Nr. 74 und 77 Pate gestanden, sondern die Philosophie des All-Einen, aus dem nach der Kosmogonie eines alten Liedes die empirische Welt entstanden ist. Nr. 74 (F. 37^v) ist für Thayer „vielleicht das Schönste unter diesen Abschriften aus der indischen Literatur“. Sie beginnt:

„Gott ist immateriell deswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist“

Für vieles von dem, was folgt, wird jeder Thayers Empfindung teilen. Bei den vorstehenden Sätzen ist jedoch die indische Herkunft unwahrscheinlich. Gewiß sind die ihnen zugrunde liegenden Begriffe auch dem Denken Indiens geläufig, aber ihre hiesige Behandlung entspricht ihm nicht. Bis zum Beweis des Gegenteils muß auch dieser Anfang, der in F. unterstrichen ist, als eine Formulierung Beethovens gelten. Es ist auch zu beachten, daß die Überschrift zu der, wie wir eingangs sahen, unmittelbar anschließenden Nr. 106 diese vom Vorangehenden eigens absetzt.

Bei Thayer, dem Leitzmann augenscheinlich folgt, schließt das Weitere von Nr. 74 unmittelbar an; F. hat es, wie oben gesagt, schon auf Bl. 34^v und 35^r, dann kommt dort Nr. 75 (s. o.). Wir lesen:

„Was frei ist von aller Lust und Begier das ist der Mächtige Er⁵ allein. Kein Größerer⁵ ist, als Er, sein Geist ist verschlungen in sich selbst. Er der mächtige ist in jedem Theile des Raumes gegenwärtig. Seine Allwissenheit ist von eigener Eingebung und sein Begriff [begreift]⁵ jeden andren. von⁵ allen viel begreifenden Eigenschaften, ist die Allwissenheit die Größte. Für Sie gibt es keine andere⁶ Art des Seyns. Sie ist von allen unabhängig. O⁵ Gottheit⁶ du bist das wahre ewig selige unwandelbare Licht aller Zeiten und Räume. Deine Weisheit erkennt tausend und mehrere tausend Gesetze und doch handelst du allzeit frei und zu deiner Ehre du ragst⁷ vor allen was wir verehren dir als⁷ Lob und Anbethung. Du allein bist der wahrhaft Seelige du das Lesen⁷ aller Gesetze, das Bild aller Weisheit der ganzen Welt gegenwärtig trägst du alle Dinge.“

⁴ So Forster; heute übersetzen wir: „Wohl ist das zu begrüßen, doch legen wir keinen Wert darauf. Es heißt ja: die Bäume . . .“

⁵ F.: vor „Er“ vielleicht ein Komma, aber kein Punkt; unterstrichen bis „Größerer“; „begreift“ fehlt; kein Punkt vor „von“; kein Punkt vor „O“, womit Bl. 35 r beginnt.

⁶ Th. L. (orthographische Abweichungen ungerechnet): „dreifache“ statt „andere“, „Gott, du“

⁷ Th. L. (orthographische Abweichungen ungerechnet): „warst vor allem was wir verehren“, „sei alles“ statt „als“, „Wesen“ statt „Lesen“.

Thayers Vorlage hatte vor dem Satz: „sein Geist“ das Wort „Brahma“, nach „wahrhaft Seelige“ das Wort „Bhagavan“, eine Sanskrit-Bezeichnung der Gottheit; auf „alle Dinge“ folgten die durchstrichenen Worte: „Sonne, Aether, Brahma“. Beethoven hat also, als er das Vorstehende niederschrieb, unter indischer Einwirkung gestanden. Es ist zweifelhaft, ob man mehr sagen darf. Wären jene Worte nicht da (bei F. fehlen sie), so würde man — mit Ausnahme etwa des (ebenfalls bei F. unbelaubigten) dreifachen Seins, das an die im Sanskrit häufige, aus Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart gebildete Trias erinnert, aber natürlich auch anderswo vorkommt — nichts Indisches in diesen Sätzen finden. Sie stehen mit dem, was ihnen unmittelbar vorausgeht, in engem Zusammenhang. Das sind Jambenzeilen, in denen die Allmacht der Gottheit und das seelische Vermögen eines führenden Mannes die leitenden Gedanken sind. Sie stammen nach Leitzmanns bereits genannter neuerer Ausgabe an Zacharias Werners Schauspiel „Die Söhne des Tals“ 1, 4, 2. Hier stehe eine Auswahl aus F. 34^v⁸:

*Sie strebt⁹, des Menschen räthselhafte⁹ Kühnheit,
Ihr gleich zu sein, und wirft⁹ ihn in sein Nichts.*
... .

*Doch er erholt⁹ sich bald, gereinigt geht er
Aus dem Verhängnis auf, und dadurch kündigt
Der heilige Wille seine Allmacht an.*
... .

*Du bist das Ebenbild des Ewigen.
Wenn ihm die Menschen fluchen, lächelt er —
Und schafft um ihre Hütten Paradiese.*
... .

*Der Mann, der Einzelne
Kann öfters mehr als im Verein mit Tausend.
Denn schwer zu lenken sind der Menschen Willen
Und selten siegt der bessere Verstand.*

Hieran schließen sich die obigen, zu Nr. 74 gehörigen Sätze.

Vielleicht war in der Urschrift das Weitere als „Hymne“ bezeichnet und hat Thayer seine gedruckten Verszeilen auf Grund dieser Angabe zu gestalten versucht. Bei F. fehlt das Wort. Auf „begeistern“ folgt dort, wie gesagt, abgesetzt Nr. 75. Die „Hymne“ lautet:

„Geist der Geister die durch jeden Raum durch die endlose Zeit dich¹⁰ verbreitend¹¹ über die Gedanken¹⁰ des emporkämpfenden Gedankens erhaben, dem Aufruhr befehlst du zur schönen Ordnung zu werden. Ehe Himmel waren warst du. Ehe Sphären¹¹ unter und über uns rollten, ehe die Erde im himmlischen Aether schwamm warst du allein bis durch deine

⁸ Auf die buchstäblich getreue Wiedergabe nach F. ist hier verzichtet.

⁹ L.: „straft des M.“; F.: „strebt? strahlt? des M.“ (so, mit den Fragezeichen); F.: „-hafte“: „wie oft“ statt „wirft“; „erhohlt“; L.: „erhebt“

¹⁰ L.: „sich“, fehlt bei Th.; Th., L.: „über alle Schranken“ statt „über die Gedanken“, „Himmel (Welten)“, „deine geheime Liebe“, „zum Werden sprang“, L.: „entrückt“.

¹¹ F.: Punkt nach „verbreitend“? „Spähren“, „weist“ (so?).

Liebe¹⁰ das was nicht war zum Werke¹⁰sprang und dankvoll Lob dir sang! Was trieb dich an zu äußern deine Macht? Güte ohne Grenzen! Welch glänzend Licht lenkte deine Kraft? Weisheit ohne Maaß! Was zeigte¹² sie zuerst? O! leite meinen Geist o hebe ihn aus dieser schweren Tiefe durch deine Kraft entzückt¹⁰ damit er furchtlos streb' aufwärts in feurigem Schwunge. Denn du, du weißt¹¹ allein, du kannst allein begeistern.“

„Wo sich das Original der Hymne findet“, sagt Thayer, „ist noch unerforscht“, aber er wagt den Vergleich mit englischen Verszeilen, die vor Colebrooke aus dem Sanskrit übersetzt seien. In ihnen erkennt man leicht das berühmte Welterschöpfungslied *Rigveda*, 10, 129. Aber Thayer irrt, wenn er Colebrooke als Urheber angibt. Zeitlich wäre das zwar möglich, da dieser Pionier der Indienforschung 1814 aus Calcutta nach England zurückkehrte; ja schon aus dem Jahre 1805 besitzen wir in der Tat aus seiner Feder eine Übertragung, sie steht jedoch in Prosa (*Miscellaneous Essays*, Madras 1871, I, 33 f.). Die Verse, die wir hier sofort folgen lassen, sind in Max Müllers *History of Ancient Sanskrit Literature* zu finden (2nd ed. revised, London 1860, S. 564). Ihr Verfasser bleibt uns unbekannt, da Müller den Namen seines Freundes, mit dessen Jamben er sein Werk schmückte, nicht angegeben hat. Colebrooke, der bis 1837 lebte, war es jedenfalls nicht. Thayer benutzte in seinem zuerst 1866 erschienenen Buch also eine Dichtung seiner eigenen Zeit, nicht derjenigen Beethovens. Und doch trifft sein Hinweis im Grunde das Richtige.

*Nor Aught nor Nought existed; yon bright sky
Was not, nor heaven's loved works outstretched above.
What covered all? what sheltered? what concealed?
What it the waters' fathomless abyss?
There was no death, — yet there was nought immortal,
There was no confine between day and night.
The only One breathed breathless by itself,
Other than It there nothing since has been,
Darkness there was and all at first was veiled
In gloom profound, an ocean without light:
.
Then first came Love upon it.*

Soweit Thayer¹³. Man sieht leicht, wie übertrieben es ist, wenn er sagt, Beethovens und (angeblich) Colebrookes Text unterschieden sich nicht stärker als eine französische und deutsche Übersetzung aus Shakespeare oder als zwei Übertragungen derselben Komödie von Aristophanes. Die Verschiedenheit ist vielmehr sehr groß. Aber es soll auch die schlichte Identität der beiden Stücke hier so wenig behauptet werden, wie es durch Thayer geschehen ist. Soviel lehrt der Vergleich gewiß, daß Beethoven eine Wiedergabe des altindischen Hymnus gekannt hat. Ihr Durchgang durch seinen Geist hat jenen Niederschlag erzeugt. Die Fragestellung weist noch auf das Original zurück, aber Beethovens Denkart gemäß sind Sicherheit und Bitte an die Stelle von Zweifel und Skepsis getreten und die der Anbetung zugängliche Gottheit an die Stelle des unbekanntenen, unpersönlichen Einen beim vedischen Dichter.

¹² L.: „zeugte“.

¹³ Bei Max Müller einige unwesentliche Abweichungen.

Das wiederholte Aufwärts aus der Tiefe, an die der Urtext nur zu Beginn gedenkt, entspricht dem „*feurigen Schwunge*“ in Beethovens eigener Natur.

An diesem Punkte unserer Wanderung wenden wir uns zu Nr. 77 (F. 35^v). Sie lautet:

„Gehüllt in¹⁴ Schatten ewiger Einsamkeit, ein¹⁴ undurchdringliches Dunkel des Dickigts, undurchdringlich, unzugänglich unermesslich gestaltet¹⁵ ausgebreitet. Ehe Geister waren, eingehaucht war nur sein Geist. Wie sterbliche Augen (um endliches zu vergleichen mit unendlichem)¹⁶ in lichte Spiegel schauen.“

Hier stehen wir zunächst vor der Frage nach dem Zusammenhang dieser Sätze: vor dem abschließenden Vergleich klafft augenscheinlich eine Gedankenlücke. Aber sind wir nicht schon in Nr. 75 inne geworden, daß es sich um zwei verschiedene Stücke handelt? Da darf man vielleicht vermuten, daß mit den Worten „*wie sterbliche Augen . . . in lichte Spiegel schauen*“ etwas Neues anhebt, das entweder weiter aufgezeichnet werden sollte oder mit dessen Reiz als eines bloßen Bildes Beethoven sich begnügte. Der Indologe sieht sich an die *Katha-Upanischad* erinnert (6, 5), die — so lautet die gegenwärtige Deutung — im Wege fortschreitender Vergleiche ausführt, daß das All-Eine in der Menschenwelt wie in einem Spiegel, also zweidimensional, im erkenntnishaften Jenseits aber „*gleichsam ringsum*“, das heißt in ganzer plastischer Fülle erschaut werde. Doch mehr als ein Anklang soll hier nicht festgestellt sein. Die Parenthese hat keinen indischen Charakter.

Übrig ist der Hauptteil von Nr. 77. Auch hier kann nur eine Vermutung vorgetragen werden. Nämlich die, daß er gleichfalls, wie die sogenannte *Humine* in Nr. 74, auf *Rigveda* 10, 129 zurückgeht. Von diesem Lied besitzen wir u. a. Geldners schöne Übersetzung (*Zur Kosmogonie des Rigveda*, Marburg 1908, S. 14 f.), an deren Hexametern Beethoven, der Schiller-Verehrer, seine Freude gehabt hätte. In ihr, die sich an Geldners philologische Wiedergabe aufs geschickteste anschließt, heißt es:

„Weder regierte der Tod, noch gab es Unsterblichkeit damals.
Und es fehlte das scheidende Zeichen von Tagen und Nächten.
E i n s nur atmete ohne zu hauchen aus eigenem Antrieb,
Und kein anderes zweites war außer diesem vorhanden.
Dunkelheit war im Beginne in Dunkelheit gänzlich versunken.“

Hier finden wir die Finsternis und den Atem in Verbindung mit dem einzig Seienden wie in Beethovens Fragment. (Der Gleichklang im Worte „hauchen“ ist natürlich nur zufällig.)

Nach Thayer hat die Fischhoffsche Kompilation „*einige wichtige Worte*“ (die er doch nicht der Wiedergabe für wert hält) übergangen — in Ermangelung des Originals wissen wir leider nicht, welche. Andererseits habe in ihr der Hymnus von „*durch deine Kraft*“ ab eine Erweiterung erfahren. In der Tat enthält das *Veda*-Lied mit seinem vielzitierten Ausklang: „*Von wannen die Schöpfung ihre Entwicklung genommen . . .*“

*Der sie als schirmendes Auge vom obersten Himmel beschauet,
Der nur weiß es gewiß! Und wenn er selbst es nicht wüßte?“*

¹⁴ Th.: „gebückt im“; „in“.

¹⁵ Th. L.: „gestaltlos“.

¹⁶ F.: Komma statt Schlußklammer.

keine Bezugnahme des fromm-skeptischen Sängers auf sich selbst. In jenem Anhang, den wir besser schon mit der Bitte „o leite meinen Geist“ beginnen lassen, spricht wieder Beethoven allein. Der Ichbezug des Künstlers neben seinem Staunen vor dem Erhabenen und der demütigen Hingabe an dessen Größe tritt uns hier wie in den vorigen Fragmenten entgegen. Die unmittelbar und mittelbar aus indischem Geist stammenden Sätze, in denen die Ehrfurcht vor dem Göttlichen und vor dem Sittlichen Beethovens die Hand führte, sie werden uns von bloßen Aufzeichnungen zu Selbstzeugnissen.

Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt

VON ANNA AMALIE ABERT, KIEL

Die Oper ist wohl die umstrittenste Gattung der Musikgeschichte. Da sie gleichsam zur Hälfte der Literaturgeschichte angehört, wird sie vielfach als Zwitterwesen angesehen, dem der reine Musikwissenschaftler ebenso aus dem Wege geht wie der reine Literaturhistoriker. Oder man betrachtet sie n u r als musikalisches bzw. — bei bedeutenden Operndichtern — n u r als literarisches Kunstwerk, was wiederum ihrem Wesen nicht gerecht wird: denn dieses ihr Wesen ist dramatisch und musikalisch zugleich, und ihre ganze Entwicklung von ihren Anfängen hin in die jüngste Gegenwart hinein besteht in einer fortwährenden Auseinandersetzung zwischen diesen ihren beiden Seelen, wobei immer abwechselnd bald die eine, bald die andere die Oberhand gewinnt. Im Einzelnen wird diese Auseinandersetzung bestimmt durch die jeweiligen geistigen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, wie denn die Oper überhaupt, mehr als jede andere Gattung, den Geist der Zeit widerspiegelt.

Konstant bleibt jedoch durch den Wandel der Zeiten hindurch das Streben nach einer Wiedergabe des Außergewöhnlichen im weitesten Sinne, sei es daß die Handlung unter Göttern und Heroen, unter Sagen- und Märchengestalten, unter Königen und Prinzen oder in fernen Ländern und Zeiten spielt, oder daß sie Geschehnisse des täglichen Lebens wiedergibt, die im Guten oder Bösen außergewöhnlich sind und die eben darum vielfach wiederum zu allgemein gültiger symbolischer Bedeutung erhoben werden¹. Dieses ungeschriebene Gesetz des in Musik gehüllten Dramas hat seine Naturgegebenheit allen noch so ehrlich gemeinten veristischen Ansätzen zum Trotz bis in die neueste Zeit hinein immer wieder bewiesen. So ist es denn kein Wunder, daß sich sogar bestimmte Stoffe, die die Dichter und Komponisten immer aufs Neue zur Bearbeitung gereizt haben, wie rote Fäden durch die gesamte Operngeschichte ziehen. Gerade die drei ältesten Opernstoffe

¹ Vgl. dazu die beiden Operngattungen, die E. T. A. Hoffmann in seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ allein gelten läßt: die „romantische“ und die opera buffa, an welcher letzterer er eben das „Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben“ als ausschlaggebend hervorhebt. Vgl. ferner z. B. Verdis Wunsch nach „neuen, großen, abwechslungsreichen, kühnen Stoffen, kühn bis zum äußersten“ und Busonis Forderung: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen [= Abenteuerlichen], als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere.“ („Von der Zukunft der Oper“ in „Von der Einheit der Musik“, Berlin 1922.)

haben sich dabei als am fruchtbarsten und dauerhaftesten erwiesen: die Sage von Apollo und Dafne, die in der Dichtung von Ottavio Rinuccini 1594 in Florenz als erste Oper schlechthin aufgeführt wurde, erschien nach unzähligen weiteren Veroperungen erst 1938 im Werke von J. Gregor und Richard Strauß zum letzten Mal auf der Opernbühne; die Sage von Orpheus und Eurydike, die der zweiten Oper Rinuccinis, der „*Euridice*“ von 1600, zugrundeliegt – wohl der beliebteste Opernstoff von allen –, wurde 1932 zuletzt von Alfredo Casella aufgenommen, und den Stoff von Rinuccinis dritter Oper, der „*Arianna*“ von 1608, haben H. v. Hofmannsthal und R. Strauß in der zweiten Fassung ihrer „*Ariadne*“ 1916 im modernen Opernspielplan wieder heimisch gemacht. Zu diesen drei Stoffen traten alsbald noch weitere aus Sagen oder aus der bunten Wunderwelt der Epen Ariosts und Tassos. Die gehaltvollsten Stoffkreise finden sich, sicher nicht zufällig, in Glucks sechs großen Reformwerken vereinigt: es sind die Sagen von Orpheus, Alkestis, Iphigenie, Paris und Helena und der Märchenkreis um Armida.

Verfolgt man einen dieser Lieblingsstoffe durch die Jahrhunderte hindurch, so treten die charakteristischen Verschiedenheiten der Epochen anhand des immer gleich bleibenden Gegenstandes ganz besonders deutlich zutage. Die Tatsache, daß jede Zeit, aber auch jede Nation eigene, mehr oder weniger neue Anforderungen an die Oper stellt, ergibt sich im Rahmen eines und desselben Stoffkreises von selbst, gleichgültig, ob die verschiedenen Bearbeitungen voneinander abhängig oder unabhängig sind. Daß bei einer derartigen Betrachtung das Libretto zunächst im Vordergrund steht, ist selbstverständlich: der D i c h t e r ist es ja, der den Stoff gewählt und bearbeitet hat. Hinter ihm aber steht, gleichsam als Auftraggeber, das Publikum, für das er schreibt, bzw. die Idee, der er dient, zeitgebundene Faktoren also, denen er je nach seiner eignen dichterischen Potenz entweder untertan ist oder die er sich dienstbar macht, und das Gleiche gilt für den Komponisten.

Die Alkestis-Sage gehört nicht zu den allerältesten Opernstoffen, aber sie erscheint von ihrem ersten Auftreten an an besonders markanten Stellen innerhalb der Operngeschichte bzw. als ganz besonders typische Vertreterin bestimmter Richtungen. Ihre erste Formung fand sie bekanntlich in der im Jahre 438 v. Chr. aufgeführten „*Alkestis*“ des Euripides, die als Quelle oder wenigstens als stoffliche Anregung für alle weiteren Bearbeitungen dient. Dieses Drama wurde als viertes Stück nach drei Tragödien, also an der Stelle aufgeführt, an der sonst das Satyrspiel stand, und es enthält in der Tat derbe Szenen, die aus dem Rahmen einer Tragödie herausfallen². Auf dieser Mischung von Tragik und Komik in einer verhältnismäßig ereignisarmen Handlung beruht die Problematik des Stückes, die jedoch von den Operndichtern erst spät erkannt wurde.

Apollon eröffnet das Drama mit einer Erzählung der Vorgeschichte: Der schwerkranke König Admetos sei dem Tod verfallen gewesen, Apollon selbst aber, der während seiner Verbannung durch Zeus bei Admetos als Hirt gedient hatte, habe es aus Dankbarkeit gegen seinen königlichen Beschützer durch seine Fürsprache bei den Parzen erreicht, daß der Tod an Admetos' Stelle einen anderen nehmen müsse, der sich freiwillig opfere. Von allen

² In den Scholien zu Platon heißt es auch, das Stück habe etwas vom Satyrspiel an sich, weil es dem Heiteren und Burlesken zuneige. Vgl. das Vorwort zu den Tragödien und Fragmenten von Euripides, Teil I, deutsch von Ludwig Wolde, Wiesbaden 1949.

Verwandten und Freunden sei aber nur Admetos' Gemahlin Alkestis dazu bereit gewesen; heute sei der Tag gekommen, an dem sie sterben müsse. Nach einem Zusammenstoß mit dem Tod geht Apollon ab; der Tod betritt den Palast. Durch eine längere Chorszene wird nun das Erscheinen von Admetos und Alkestis vorbereitet. Sie fühlt sich schon auf dem Weg zum Hades und nimmt vom Tageslicht und von der Heimat Abschied. Er fleht sie an, ihn nicht zu verlassen, doch sie stirbt. Ihr Tod wird von Admetos und dem Chor beklagt, worauf Admetos in den Palast zurückkehrt. Während seiner Abwesenheit kommt nichtsahnend sein Freund Herakles des Weges. Als Admetos mit ihm zusammentrifft, weicht er den Fragen des Freundes nach dem Anlaß seines Trauergewandes aus und bittet ihn, auf jeden Fall sein Gast zu sein. Der Chor preist diese Gastlichkeit, während Herakles in den Palast geht. Vor dem Palast aber, wo sich das ganze Drama abspielt, trifft nun Admetos' Vater Pheres auf den Leichenzug. Er will Alkestis' Andenken durch Geschenke ehren, Admetos aber weist ihn brüsk ab, und es kommt an Alkestis' Bahre zu einem sehr derben, realistischen Streit zwischen Vater und Sohn, die sich gegenseitig Feigheit vorwerfen, weil sie das Opfer der Alkestis angenommen bzw. nicht verhindert haben. Nach ihrem Abgang erscheint der trunkene Herakles mit Myrtenzweigen bekränzt, den Humpen in der Hand. Erst jetzt berichtet ihm ein Diener von Alkestis' Tod, worauf er sofort den Entschluß faßt, sie für den Freund zurückzugewinnen. Inzwischen kehren Admetos und der Chor von der Bestattung zurück. Er ergeht sich in leidenschaftlichen Klagen; vergeblich versucht der Chor, ihn zu trösten. Da naht Herakles mit einer verschleierten Frau, die er angeblich in einem Wettkampf gewonnen habe und die er in Admetos' Obhut lassen wolle. Admetos in seinem Schmerz um Alkestis sträubt sich, gibt aber schließlich nach, um den Freund nicht zu kränken. Da entschleiert dieser die Gestalt, und staunend erkennt Admetos die Gattin, die Herakles, wie er kurz berichtet, dem Todesgott am Grab abgewonnen hat; sie darf nur drei Tage noch nicht sprechen. Voller Freude führt Admetos sie in den Palast.

Daß die Operndichter diese Anregung erst verhältnismäßig spät aufnahmen, hat seinen guten Grund. Solange die Oper nämlich, wie das in ihren Anfängen in Florenz und in steigendem Maße in ihrer römischen Blütezeit der Fall war, in erster Linie wunderbarer Begebenheiten und großer Prachtentfaltung bedurfte, konnte die schmucklose Sage von Alkestis wenig Anziehungskraft besitzen. Andererseits hätten zumindest die hochgebildeten ersten Operndichter des Florentiner Kreises es nicht gewagt, ein klassisches Werk völlig umzugestalten, — ohne das aber wäre dieser Stoff als Oper unmöglich gewesen. In der minder aristokratischen Sphäre der öffentlichen Opernhäuser Venedigs dagegen trat aus pekuniären Gründen der szenische Aufwand in den Hintergrund. Im Laufe der Zeit geriet die venezianische Librettistik in die Hände raffinierter Stückeschreiber, denen obendrein nichts heilig war als der Geschmack des Publikums und die ihm zu Gefallen skrupellos jeden überlieferten Stoff mit sogenannten „*accidenti verissimi*“, d. h. platten und banalen Zutaten, versahen.

Ein solcher Librettist der späteren venezianischen Oper, Aurelio Aureli, hat 1660 zum ersten Male die Sage von Alkestis auf die Opernbühne gebracht³. Sein Werk trägt den bezeichnenden Titel „*L'Antigona delusa da Alceste*“, und der Dichter hat

³ Vgl. den Artikel über ihn in MGG I. — Von den in der Drammaturgia des Leone Allacci (Neue Ausgabe, Venedig 1755) angeführten vier vor 1660 entstandenen Alceste-Dramen handelt es sich bei zweien, der „Alceste“ des Giulio Salinero von 1593 und dem „Admeto“ des Melchior Zoppio von 1626, um gesprochene Tragödien. Die „Alceste“ des Prospero Bonarelli von 1647 behandelt, nach liebenswürdiger Auskunft von Herrn Prof. Dr. R. Paoli, Florenz, nicht die Sage von Alkestis, sondern die Episode zwischen Alceste und Lidia aus Ariosts „Orlando Furioso“. Das Drama per musica „La Fedeltà d'Alceste“ von Girolamo Bartolommei, 1611, war mir leider nicht zugänglich; komponiert worden ist es offensichtlich nicht.

darin mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit die Sage von Alkestis in das Intrigenschema hineinverwoben, das seit den 40er Jahren in der venezianischen Operndichtung üblich war⁴. Dieses Schema erfordert zwei gleichberechtigt nebeneinanderstehende Paare, die durch Liebe, Eifersucht, Haß und Rachsucht mannigfach, auch kreuzweise miteinander verknüpft sind, und daneben noch einen Troß von Pagen, Hoffräulein und Dienern, zwischen denen sich in meist recht alberner Weise dieselben Konflikte abspielen. Kein Stoff war wohl weniger für dieses Schema geeignet als die Alkestis-Sage, und dementsprechend ist man auch in der ganzen Operngeschichte niemals weiter von Euripides entfernt als hier.

Admet und Alceste bilden das eine Paar, ein Bruder Admets, Trasimedes, und die gleichfalls erdichtete Prinzessin Antigona das andere. Der Konflikt — in der venezianischen Librettistik fast zu Tode geritten — besteht nun darin, daß der eine Liebhaber, Admet, der jetzt mit Alceste vermählt ist, ursprünglich der Antigona versprochen war. Der andere Liebhaber, Trasimedes, aber, der seinerzeit für seinen Bruder Admet um Antigona hatte werben sollen, hatte sich selbst in sie verliebt und dem Admet nicht das Bild Antigonas, sondern ein falsches überbracht. Daraufhin heiratete Admet Alceste. Antigona aber kommt, wie ebenfalls in der Librettistik sehr beliebt, als Gärtnerin verkleidet an den Hof Admets, als Alceste gestorben ist. Durch ein großes Durcheinander von Bildern, die vertauscht, weggeworfen und wiedergefunden werden, kommt Admet dahinter, daß Trasimedes ihn betrogen hat, und verliebt sich gleichfalls in Antigona. Zu allem Unglück bringt Herkules nun auch noch, der Sage folgend, Alceste aus der Unterwelt zurück; sie tritt jedoch, um Admet zu prüfen, in Verkleidung auf und erfährt alsbald von seiner Untreue. Wie immer in der venezianischen Oper glätten sich dann aber die erregten Wogen höchst unerwartet, und am Schluß stehen zwei glückliche Paare, Admet—Alceste und Trasimedes—Antigona, nebeneinander.

Die Alceste-Sage dient in diesem sog. Drama lediglich als technisches Hilfsmittel, um die eine Liebhaberin zeitweilig verschwinden und ihren Gatten im Glauben zu lassen, er sei frei. Dabei ist sie stofflich vollständig in dem Stück enthalten, allerdings mit einigen Abwandlungen gegenüber Euripides, die für die weitere Verwendung des Stoffes innerhalb der Operngeschichte von größter Bedeutung werden sollten. Der Schicksalspruch und der Entschluß Alcestes, die bei Euripides in die Vorgeschichte gehören, erscheinen hier mit im Drama. Der kranke Admet hört den Spruch über seine Genesung erst im Laufe des ersten Aktes, und wer ihn gerettet hat, erfährt er erst, als es zu spät ist, denn der euripideische Gedanke, Admet habe dieses Opfer einfach angenommen, war sämtlichen späteren Bearbeitern des Stoffes unverständlich. Alceste aber siecht nach ihrem opferbereiten Entschluß nicht dahin wie bei Euripides, sondern man findet sie mit einem Dolch in der Brust. Herkules endlich steigt bis in die Unterwelt hinab und befreit Alceste aus der Gewalt der unterirdischen Mächte. Mit diesen Umbiegungen bzw. Ausschmückungen des Sagenstoffes waren dramatisch wirksame Situationen und darüber hinaus Szenentypen gegeben, die sich seit den Anfängen der venezianischen Oper der größten Beliebtheit erfreuten: die Orakel- und die Unterweltsszene. Auch die Tatsache von Alcestes Selbstmord läßt sich dramatisch leichter verarbeiten als ein langes, ereignisloses Da-

⁴ Er sagt darüber in der Vorrede, nachdem er die Alceste-Sage erzählt hat: „Questo si ha dalla favolosa invenzione de' antichi Poeti, al che aggiungendo novi supposti de accidenti verissimi per arricchire di curiosi successi la tessitura del Drama.“

hinsiechen. Diese dramatischen Belebungen aber verschwinden mit der ganzen Sage in dem auch noch von komischen Dienerszenen durchsetzten Wust dieses typisch spätvenezianischen Librettos, das am 15. Januar 1660 mit Musik von P. A. Ziani im Teatro SS. Giovanni e Paolo in Venedig aufgeführt wurde. Als Kunstwerk betrachtet, ist diese erste Alceste auf der Opernbühne zweifellos völlig wertlos. Um so wertvoller aber ist sie als Manifestation des Zeitgeschmacks. Ihr Textbuch existiert in den verschiedensten Ausgaben – ein Zeichen dafür, daß sie häufig aufgeführt worden ist.

Dieses Libretto, das, dem Geschmack des venezianischen Publikums entsprechend, zerstreuen und überraschen, aber keineswegs erheben will, das unter dem Deckmantel von Sagen- und Phantasiegestalten die ganze Buntheit des venezianischen Lebens der Zeit auf die Bühne bringt, sollte nun bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus die eine große Vorlage für weitere Bearbeitungen des Alceste-Stoffs werden. Zunächst erschien es auf der ausländischen Einflüssen so zugänglichen Bühne der frühdeutschen Oper und bildete hier in einer deutschen Übersetzung des Leipziger „Schulkollegen“ Paul Thiemich und mit Musik von Nik. Ad. Strungk 1693 die Eröffnungsober des Leipziger Opernhauses. Kann man Aurelis italienischen Versen eine gewisse Eleganz nicht absprechen, so wirkt die schwerfällige Übersetzung Thiemichs in dem schwülstigen Deutsch des 17. Jahrhunderts mitunter geradezu erheitend und läßt die Mängel des Dramas in hellstem Lichte erscheinen. Wenn Alceste z. B., während sie in der Unterwelt von zwei Furien gepeinigt wird, ihr Opfer mit den Worten bereut: „*Verdammtter Stoß, der mir das Herz durchstochen und meinen Lebensdraht zerbrochen! Wer macht mich wieder los? Verdammtter Stoß!*“, so kommt darin mit großer Deutlichkeit zum Ausdruck, daß Aureli und mit ihm Thiemich vom Geiste des Euripides wirklich keinen Hauch verspürt hatten. An anderen Stellen wieder fühlt man sich an Wilhelm Busch erinnert, so z. B. wenn der Page Lesbus am Schluß feststellt: „*Lesbus geht von diesem Schmause ganz leer und ohne Braut nach Hause!*“ Der kaleidoskopartige Wechsel von Personen und Situationen und das übergangslose Nebeneinander von tragischstem Pathos und banalster Komik, das die Venezianer der Zeit erfreute, war auch dem deutschen Publikumsgeschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts durchaus angemessen.

Durch die Libretto-Reform von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio wurde dem buntscheckigen venezianischen Intrigendrama der Aureli und Genossen der Boden entzogen. Allerdings war der hier vollzogene Einschnitt in der Praxis bei weitem nicht so stark, wie die Theorie ihn darzustellen sich bemühte⁵. Auch erfolgte der Übergang nicht schlagartig, sondern ganz allmählich. Wie ein italienischer Dichter dieses Übergangsstadiums sich mit der Alceste-Sage auseinandergesetzt hat, zeigt die 1699 mit Musik von Antonio Draghi in Wien aufgeführte „Alceste“ von Donato Cupeda⁶. Dieses Werk, dessen Partitur offenbar nicht erhalten ist, geht gegenüber Aurelis Libretto eigene Wege und ist nur so weit mit ihm verwandt, wie alle typischen venezianischen Intrigendramen miteinander verwandt sind. Es bedient sich der Verkleidungen, Verwechslungen, verlorenen Briefe und glossierenden Intermezzi genau

⁵ Vgl. A. A. Abert im Lüneburger Kongreßbericht.

⁶ Dieses Libretto wurde mir durch die Liebenswürdigkeit von Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus, Wien, zugänglich gemacht.

so reichlich wie jenes. Das unvermeidliche Schema der beiden Liebespaare liegt auch ihm zugrunde, doch trägt es zur Straffung der Handlung bei, daß Herkules hier nicht außerhalb steht wie bei Aureli, sondern gleichzeitig einen der beiden Liebhaber darstellt. Er liebt die Prinzessin Megara von Theben, Admet liebt Alceste, und beide Paare sind einander auch unwandelbar treu, lassen sich aber durch die lächerlichsten Berichte, Zufälligkeiten und Mißverständnisse zur schrecklichsten Eifersucht aufstacheln. Alceste tritt noch mehr in den Hintergrund als bei Aureli, da das Drama überhaupt erst nach ihrem Tode beginnt; ihre Tat spielt also überhaupt keine Rolle, und der Abstand zwischen diesem Libretto und dem Drama des Euripides ist hier, wenn möglich, noch größer als bei Aureli, obwohl der schlichte Titel „*L'Alceste*“ das Gegenteil vermuten läßt. Aber in der Anlage bedeutet Cupedas „*Alceste*“ doch schon einen Schritt in Richtung auf die von Zeno und Metastasio konsequent durchgeführte Konsolidierung der Handlung: die Zahl der Szenen ist in jedem der 3 Akte um etwa ein Viertel, die Personenzahl im Ganzen um fast ein Drittel der früher üblichen herabgesetzt, letzteres vor allem durch die Beschränkung der die Handlung und Hauptpersonen glossierenden, Dienergestalten auf eine einzige.

Gewiß war die Reform der Textdichtung nach den Libretto-Ungeheuern des ausgehenden 17. Jahrhunderts vom ästhetischen Gesichtspunkt aus eine Wohltat. Aber gerade ein Werk wie die „*Alceste*“ von Cupeda als Vorläufer dieser Richtung zeigt, wie sehr sie im Grunde in Äußerlichkeiten stecken blieb, bzw. wie wenig die Reformatoren die Absicht hatten, den Geist der Libretti grundsätzlich zu ändern — eine Tat, die erst Gluck, wiederum in einer „*Alceste*“, vorbehalten blieb! Die Tatsache, daß der Text Aurelis sogar noch 1727 wieder auftauchen konnte, also zu einer Zeit, als Metastasio seinen Siegeszug begann, wirft auf die trotz aller technischen Verbesserungen gleichbleibende geistige Grundhaltung ein schlagendes Licht. Diese textgeschichtlich besonders lehrreiche Oper, der „*Admeto, Rè di Tessaglia*“ von G. F. Händel, stellt den interessanten Versuch einer Reinigung von Aurelis Libretto im Sinne der metastasianischen Reform dar. Der unbekannte Bearbeiter (man vermutet in ihm Händels Textdichter Haym oder Rolli) hat zunächst einmal, Zeno und Metastasio folgend, das störende komische Element völlig verbannt und die vielen Diener- und Nebengestalten in eine einzige zusammengezogen. Auf diese Weise hat er auch die von Metastasio gerade noch gebilligte Zahl von sieben handelnden Personen erreicht. Zum andern ist ihm durch Auslassung, Umstellung und Zusammenziehung von Szenen eine wohltuende Konzentrierung der Handlung gelungen; jeder der drei Akte hat nur noch ungefähr halb so viel Szenen wie bei Aureli⁷. Aber alle diese Änderungen bleiben an der Oberfläche; die von Intrigen strotzende, uneinheitliche Aurelische Handlung wird in ihrem Wesen dadurch nicht berührt, so daß auch dieser „*Admet*“ vielmehr als Beweis dafür gelten kann, wie eng die Librettistik der metastasianischen Zeit im Grunde noch dem Geist des 17. Jahrhunderts verhaftet war. Händel freilich hat die wenigen Szenen, die ihn wirklich innerlich ansprechen konnten, über das Maß der übrigen hinaus mit seinem großen Atem erfüllt;

⁷ Vgl. den Vergleich zwischen den beiden Libretti in Georg Ellingers Aufsatz „Händels Admet und seine Quelle“, *VfMw* I, 1885, S. 201 ff. Von den von Ellinger Händel selbst oder seinem Bearbeiter zugeschriebenen Abweichungen stammen einige schon aus wesentlich früheren Librettfassungen. Ellinger hat eine Librettofassung von 1664 benutzt; die Fassung von 1662, die mir vorlag, stimmt jedoch in manchen Einzelheiten genauer mit dem Text von Händels Partitur überein als jene.

bezeichnenderweise sind diese musikalischen Höhepunkte sämtlich Szenen bzw. Arien Alcestes und Admets, während die Gesänge des anderen Paares sich mehr im konventionellen Rahmen halten⁸.

Mit dem Erscheinen auf der Bühne der frühdeutschen und derjenigen der metastasianischen Oper scheint die Nachwirkung dieser ersten, italienischen Einkleidung der Alkestis-Sage beendet zu sein. Ihr wesentlichstes Charakteristikum ist das Herabdrücken der Sage zu einem, und nicht einmal dem wichtigsten, Hilfsmittel der frei erfundenen Intrige und das völlige Ignorieren der in ihr enthaltenen großen menschlichen Ideen. Vierzehn Jahre nach Aureli griff der Franzose Philippe Quinault, der Textdichter Lullys, ebenfalls zum Alceste-Stoff. Sein Drama trägt den Titel „*Alceste ou le triomphe d'Alcide*“; es zeigt die Sage von Alkestis auf der letzten noch in Frage kommenden Opernbühne der Zeit, der französischen, und zwar wiederum als einen ganz typischen Vertreter derselben. An die Stelle der planlos wirkenden Buntheit des italienischen Werkes tritt hier eine durch die ratio geordnete und der die Opernbühne beherrschenden höfischen Konvention angemessene Klarheit und Förmlichkeit. Alles, was bei Euripides dunkel ist, wird aufs einleuchtendste motiviert, und daneben wird keine Gelegenheit zur Verwendung von Tanz und Chören außer Acht gelassen. Eine Nebenhandlung gibt es hier nicht, denn Quinault hält sich nach dem Vorbild der großen französischen Tragiker streng an die Einheit der Handlung; dafür tritt aber, wie schon der Titel sagt, Alcide (Herkules) neben Alceste in den Vordergrund. Er erscheint gleich von Anfang an zwar als Freund Admets, aber zugleich als — verzichtender — Liebhaber Alcestes; erst als sie verloren scheint, gesteht er Admet, der unter diesen Umständen nach den strengen moralischen Gesetzen der französischen höfischen Konvention nicht als Gatte, sondern nur als Verlobter Alcestes auftreten kann, seine Liebe und er bietet sich, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen, wenn Admet sie ihm abtrete (mit der platten Begründung: verloren habe er sie ja nun sowieso!). Durch das tapfere, aber vergebliche Bemühen des Liebespaares, ihre gegenseitige Liebe zu bekämpfen, wird er dann aber doch bezwungen; so gewinnt Quinault die Möglichkeit, die Oper mit einer Apotheose der Tugend der Selbstbeziehung zu beschließen. Wird Herkules' Freundschaftstat so recht platt motiviert, so wird auch Admets unheilbare Krankheit, deren Ursprung Euripides im Dunkeln läßt, aufs deutlichste erklärt. Sein Siechtum rührt nach Quinault von der Wunde her, die er im Kampf um Alceste empfangen hat. Allein zu dieser Motivierung braucht Quinault zwei seiner fünf Akte: er zeigt hier, wie Alceste anlässlich des Verlobungsfestes von einem abgewiesenen Liebhaber, Licomedes, entführt wird, wie Admet und Herkules mit Soldaten ihnen zu Schiff nachsetzen und wie sie sie in siegreicher Schlacht zurückerobern.

Trotz der starken, typisch französischen Abweichungen vom Libretto Aurelis hat Quinaults Drama aber gerade die wichtigsten dramatischen Auflockerungen der euripideischen Fassung mit ihm gemein: Auch bei ihm erfährt Admet die Möglichkeit seiner Genesung erst im Laufe des Stückes (nicht durch ein Orakel, sondern durch die Erscheinung Apollons selbst), auch bei ihm erblickt er Alceste mit einem

⁸ Vgl. vor allem die f-moll-Arie Admets „Ah si, morrò“ in II, 8 und die E-Dur-Arie Alcestes „Vedrò frà poco“ in II, 12 und dagegen etwa die A-Dur-Gleichnisarie „Sen vola lo sparvier“ der Antigona in I, 10 und Trasimedes' c-moll-Arie mit zwei obligaten Oboen „Chi è nato alle sventure“ in II, 9.

Dolch in der Brust und erkennt da erst das Opfer, und auch bei ihm steigt Herkules zu ihrer Rettung in die Unterwelt hinab. Wenn diese Änderungen bei beiden Dichtern auch sicherlich im Zuge des allgemein barocken Strebens nach Mannigfaltigkeit und Prachtentfaltung erfolgt sind, so liegt es doch nahe, hier eine direkte Beeinflussung des Franzosen durch den Venezianer zu vermuten; man darf über dem großen, stammesmäßig bedingten Gegensatz zwischen der italienischen und der französischen Oper die zeitstilistisch bedingten Gemeinsamkeiten nicht zu gering veranschlagen. — Das Vorhandensein komischer Dienergestalten charakterisiert den *Alceste*-Text als ein frühes Werk Quinaults; die Komik dieser Szenen ist aber bei weitem feiner und zurückhaltender als die der venezianischen Libretti, besonders weil sie sich nie in die Haupthandlung eindringt. Die Komposition Lullys sitzt, wie in allen seinen Opern, dem Text wie angegossen; sie ist jeder Situation angemessen, ohne je die Grenzen höfischer Mäßigung zu überschreiten und ohne die eine oder andere Person besonders in den Vordergrund zu rücken, wie Händel dies tut.

Diese „*Alceste*“ französischen Geistes bildet neben Aurelis Libretto den anderen Ausgangspunkt für die Weiterverbreitung des Stoffes auf den Opernbühnen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Ihre Wirkung beschränkte sich jedoch auf Deutschland, denn Italien hatte ja bereits sein eigenes Drama, und in Frankreich war bei der streng konservativen Haltung der tragédie lyrique eine neue Bearbeitung des Gegenstandes undenkbar. In Deutschland griff hingegen die repräsentativste Opernbühne, die Hamburger, Quinaults Drama schon sechs Jahre nach seinem Erscheinen, 1680, in einer Übersetzung und Bearbeitung von Joh. Phil. Förstch auf⁹; 1696 folgte eine neue Übersetzung unter dem Titel „*Der siegende Alcides*“¹⁰. Beide Fassungen wollen nichts anderes als Übersetzungen sein, nur fügt die frühere den gemäßigt komischen Figuren Quinaults noch einen derben Spaßmacher hinzu. Dieser Hanswurst, Rochas, hat im wesentlichen die Aufgabe, entgegen der Absicht Quinaults, dafür aber ganz im Sinne der Italiener, die Handlung zu glossieren und die Hauptpersonen lächerlich zu machen, wie es das große Publikum auch der deutschen Oper gern hatte. Hier zeigt sich deutlich die gesellschaftliche Verwandtschaft zwischen den „demokratischen“ Bühnen Venedigs und Hamburgs und ihr Gegensatz zu dem höfischen Kunstwerk Quinaults. Der Verfasser des „*siegenden Alcides*“ hält sich auch sprachlich eng an die Vorlage; beispielsweise bemüht er sich stets, die bei Quinault sehr beliebten, ganze Szenen zusammenhaltenden, refrainartig wiederholten Bonmots möglichst getreu wiederzugeben. Im Ganzen wirkt seine Übersetzung aber knapp und oft trocken. Der Verfasser der „*Alceste*“ von 1680 hingegen ist, wie schon aus der Einführung des Rochas hervorgeht, etwas freier verfahren. Seine Übersetzung ist wortreicher und vielfach schwerfälliger als jene, häufig aber gleichzeitig poetischer; mit ihrer Mischung von Schwulst und Poesie stellt sie gerade

⁹ Vgl. G. F. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper, ZfMw V, 1922/23, S. 596. Als Komponist der nicht erhaltenen Partitur wird hier N. A. Strungk genannt. Das in Hamburg vorhandene Textbuch, das Förstchs Namen nicht erwähnt, nennt dagegen Joh. Wolfg. Franck als Komponisten. Friedr. Zelle (J. Theile und N. A. Strungk, Programm Berlin 1891, S. 15) stellt fest, die „*Alceste*“ sei zuerst von Strungk und darauf noch einmal von Franck komponiert worden. Auch Francks Partitur ist verloren. Vgl. auch W. Schulze, Die Quellen der Hamburger Oper, Hamburg-Oldenburg 1938.

¹⁰ G. F. Schmidt a. a. O. behauptet, es handle sich hier um eine Übersetzung nach einer italienischen Fassung von Mauro von Gottlieb Fiedler. Das stimmt jedoch nicht, denn die Bearbeitung Mauros stützt sich auf Aureli (vgl. den Artikel in MGG), während der „*siegende Alcides*“ sich eng an Lully hält. Das Hamburger Textbuch erwähnt weder Dichter oder Übersetzer noch Komponisten; eine Partitur ist auch hiervon nicht vorhanden.

im Vergleich zu jener nüchternen Übertragung ein typisch deutsches Literaturprodukt jener Jahre dar. Als Beispiel für viele sei hier die Szene III, 7 in beiden Fassungen nebeneinandergestellt:

Alceste (1680)

Hercules:

*Ich wollte zwar, o edler Freund, von hinnen,
Doch weiß ich nicht, was mich zu bleiben
zwingt,*

*Das traurige Geschrey, das an die Wolken
dringt,*

Verändert meine Sinnen.

Admet:

Alcestis stirbt für mich aus großer Liebe,

Ich bin beraubt der süßen Augen-Triebe,

*Ach, was ich lieb, ist gänzlich hin,
Weil ich zu sehr geliebet bin.*

Hercules:

*Ich liebe sie, denn nunmehr darf ichs sagen,
Nachdem sie ist erblaßt,
Und du nicht mehr an ihr zu suchen hast.
Ich will mich nach des Plutons Reiche wagen,
Wofern der Schönheit Licht
Das dir doch jetzt gebricht,
Hinfüro soll mein eigen heißen.
Ich scheue nicht der Erden Grund,
Ich will sie aus des Todes Schlund
Mit meinen starken Fäusten reißen.*

Admet:

*So wird es doch geschehn,
Daß ich die schönen Augenlider
Und Lilienwangen werde sehn.
Geht, werter Freund, und bringt sie siegend
wieder.*

*Alkmenen großer Sohn
Verdient für mich dergleichen Liebeslohn,
Den man mir hat genommen.
Gehet, gehet, säumet nicht
Und bringt sie an das Licht,
Laßt ihren Schatten wieder zu uns kommen!
Wenn nur Alcestis lebt
So schätztet es Admetus vor sein Glück,
Und ob sie gleich hinfort die Liebesblicke
Alcides gönnt und ihm allein anklebt (!).*

Admet, Céphise, Cleantes:

*Gehet, gehet, säumet nicht
Und bringt sie an das Licht!*

Alcides (1696)

Alcides:

*Mein Abzug war gestellt auf diesen Augen-
blick,*

*Allein ein Trauer-Geschrey hält nochmals
mich zurück.*

Admet:

*Alceste ward vor mich zu sterben angetrie-
ben,*

*Ich sehe nun nicht mehr, die mir das Leben
gibt.*

*Ach Schmerz! durch allzu heftigs Lieben
Miß ich, was ich geliebt!*

Alcides:

*Ich lieb Alcesten auch, hier ist nichts mehr
zu wehren;*

*Sie starb, was kannst du nun von ihr fortan
begehren.*

*Admetus, gönne mir, was dir bereits ent-
wandt:*

*So will ich in das Reich des Todes mich er-
heben*

*Und zwingen, daß sein finstres Land
Mir sie zurück muß wieder geben.*

Admet:

*O Glück, so sie mir nochmals zeigt!
Getrost, Alcides, geh, der Sieg sei dir ge-
neigt!*

Und bring Alcesten zu uns wieder.

Vor den, den Jupiter gezeugt,

*Leg ich mit höchstem Recht, was mir geraubt
ist, nieder.*

Getrost, getrost, und wag es kühn,

Dem Tod Alcesten zu entziehen,

*Und das betrübte Reich der Schatten zu be-
siegen.*

*Ich gebe sie dir ganz davor zum Lohne hin!
Wenn nur Alceste lebt, läßt sich Admetus
gnügen.*

Pheres, Céphise, Cleantes:

*Getrost, getrost und wag es kühn,
Dem Tod Alcesten zu entziehn.*

Eine weit selbständigere Bearbeitung als in diesen beiden Fassungen hat Quinaults Drama etwas später auf der Braunschweiger Bühne gefunden. Dies geht schon aus dem Titel der neuen Oper, „Die getreue Alceste“, hervor, die 1719 mit Musik des Braunschweiger Hofkapellmeisters Georg Kaspar Schürmann aufgeführt wurde. Der Textdichter, der angesehene Dresdner Hofpoet Joh. Ulrich König, ist Quinault im ganzen gefolgt, hat aber zwei für den Charakter des Stückes sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen: bei ihm vollzieht sich Alcestes Selbstmord auf der Bühne, während er bei Quinault (und auch bei Aureli) als vollzogene Tatsache erscheint, und außerdem hat er eine komische Dienergestalt Quinaults, Lychas, weggelassen und dafür die ganz neue Gestalt der Hyppolite eingeführt. Auf beide Änderungen ist er, wie aus der Vorrede hervorgeht, sehr stolz, und seine Begründungen werfen ein helles Licht auf die Anforderungen, die man damals an eine deutsche Oper stellte. Die hinzugefügte Figur der Hyppolite ist eine Frau, die den Herkules liebt, ihm als Mann verkleidet überallhin folgt und mit der er sich, nachdem er auf Alceste verzichtet hat, zuguterletzt vereinigt. Sie hat also mit der Haupthandlung gar nichts zu tun und dient nur dazu, nach italienischem, nicht nach französischem Brauch die nun einmal unbedingt nötigen beiden Paare am Schluß zu vervollständigen! Tatsächlich sagt König auch im Vorwort, durch die Gestalt der Hyppolite sei der *„italienische und französische Goût zusammen vereinigt worden, welches, wie ich aus der Erfahrung überzeugt bin, allzeit bei der Aufführung die beste Wirkung gehabt“*. Diese Worte lassen König als einen der frühesten Vorkämpfer für die Annäherung der beiden Operngattungen erscheinen — ein Problemkreis, der ja seit der Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr in den Mittelpunkt der opernästhetischen Betrachtungen aller Nationen rücken sollte. König erkannte dieses Problem freilich noch nicht als solches; die Mischung seines Dramas erweist vielmehr nur die völlige Ziel- und Stillosigkeit des frühdeutschen Operngeschmacks. Allerdings ist, im Gegensatz zur Hamburger „Alceste“, das Fehlen jeglicher komischer Szenen hervorzuheben; dieser Vorzug wird aber durch die Einführung jener italienischen Liebhaberin Hyppolite gänzlich zunichte gemacht. Wesentlich tiefergehender und weittragender ist dagegen Königs andere Änderung, der Selbstmord Alcestes auf der Bühne. Einen so krassen Vorgang unmittelbar darzustellen, war dem durch Herkommen und Konvention gebundenen Quinault nicht erlaubt; König aber zieht daraus stärksten dramatischen Nutzen. Er sagt darüber, er sei von Quinault insoweit abgegangen, *„daß, da jener nach der Gewohnheit seiner Nation die Selbstentleibung der Alceste nur erzählungsweise angeführet, ich hingegen solche wirklich auf den Schauplatz gebracht, um durch die sichtbare Vorstellung einer so heroischen Aktion und die von mir hinzugefügten zärtlichen Gedanken die Herzen der Zuschauer desto kräftiger zu rühren, welches zwar das schwerste, aber auch das vornehmste Kunst-Stück der theatralischen Poesie“*. In der Tat hat König diese Änderung dazu benutzt, Alceste ungleich mehr in den Mittelpunkt zu rücken, als dies bei Quinault der Fall ist, nicht nur in der Todesszene selbst, sondern auch schon vorher etwa beim Abschied der Liebenden¹¹, der bei König zwar schwülstig, aber wärmer empfunden anmutet als die gewandten Verse Quinaults:

¹¹ Bei König II, 7, bei Quinault II, 8.

König:

Alceste:

O Unglück, o betrübte Stunden!
Hab ich darum die Freiheit nur gefunden,
Daß ich, mein Schatz, dich soll erblassen
sehen?

Wie teuer kommt die Freiheit mir zu stehen!

Admet:

Mein Leben, laß nicht so viel Thränen fließen

Da ich itzt soll die treuen Augen schließen,
Bedenke, wie es den betrübt,
Der dich, auch sterbend, noch so zärtlich
liebt,

Und der nunmehr den schönsten Ruhm erworben,

Weil er um dich und dir getreu gestorben.
Dum tadle doch den Schluß des Himmels
nicht,

Beweine nicht mein allzu frühes Ende,
Kein Sterblicher ist deiner Thränen wert,
Es wird der Geist, den ich itzt von mir sende,
In der Gelassenheit gestört,
Wenn dein schön Angesicht
Sich weinend zu mir kehrt.

Alceste:

Ach, dieses Blut, das du vergossen,
Sind Thränen, die aus meiner Brust geflossen.

Admet:

Und deine Zähren, wertes Licht,
Sind auch mein eigen Blut, das durch dein Auge bricht.
Komm, reiche mir das Tuch, mein Kind,
Worauf die Tropfen eingesammelt sind,
Durch die du mich beweint.

Alceste:

Hier ist es ganz benetzt.

Admet:

O Schmerzenspfand, das mich zugleich ergetzt!
Ihr werte Proben meiner Treu,
Vergönnet, eh ich sterbe,
Daß meine Lieb euch noch mit ihrem Purpur färbe!
(er küßt das empfangene Tuch, legt es auf die Wunde und gibt es ihr wieder.)
Nimm es nun wieder hin zum ewgen Angedenken,

Quinault:

Admet:

Je meurs, charmante Alceste, mon sort est
assez doux,

Puisque je meurs pour vous!

Alceste:

C'est pour vous voir mourir
Que le Ciel me délivre.

Admet:

Avec le nom de votre époux
J'eusse été trop heureux dévivre.
Mon sort est assez doux,
Puisque je meurs pour vous.

Alceste:

Est-ce là cet hymen si doux, si plein d'appas,
Qui nous promettait tant de charmes?
Fallait-il que si tôt l'aveugle sort des armes
Tranchât des noeuds si beaux par un affreux
trépas?

Est-ce donc cet hymen si doux, si plein
d'appas,

Qui nous promettait tant de charmes?

Admet:

Belle Alceste, ne pleurez pas,
Tout mon sang ne vaut pas vos larmes.

*Erinnre dich bei Thränen und bei Blut,
Dies sei das unglückselge Gut,
So dir dein Schatz zum Abschied wollen schenken.*

Alceste:

Ach, kann ich mich denn nicht zu Tode kränken!

Admet (Aria):

*Gute Nacht, ihr schönsten Blicke,
Seid nicht allzusehr betrübt:
Weil ich euch zu viel geliebt,
Stört der Himmel unser Glück
Und nimmt mich von euch zurücke.
Gute Nacht, ihr schönsten Blicke!
— Mein Vater!*

Pheres:

*Ach, mein Sohn,
In dem ich alle Kinder zähle,
Ist's möglich, daß mich nicht der Schmerz entseele?*

Admet:

Ach, fasse dich!

Cleantes, Céphise:

Die Augen brechen schon.

Admet:

Mein Licht!

Alceste:

Mein Leben, was ist dein Verlangen?

Admet:

Laß deinen Schoß mein Sterbekissen sein!

Alceste:

Mit tausend Thränen leg ich dich darein.

Pheres:

Laß dich, mein Sohn, zum letzten Mal umfassen!

Admet:

*Alceste, nimm den letzten Abschiedskuß!
Lebt ewig wohl!*

Alle:

O strenger Himmelsschluß!

Admet:

Noch eins bitt ich zu meiner Ruh.

Alceste:

Was willst du noch an deine Witwe sagen?

Admet:

Ach, drücke mir doch selbst die Augen zu.

Alceste:

O würd ich doch mit dir ins Grab getragen!
 Ist dies die süße Lieb, ihr unbarmherzige
 Sternen
 Die meiner Treu bestimmt war?
 Verkehret ihr das Brautbett in die Bahr?
 Trennt ihr so früh das edle Band
 Und den verhofften Freudenstand?
 Und wollt ihr den von mir entfernen,
 Ohn den ich lebend tot, ihr ungerechte
 Sternen!

(Aria à 2)

Admet, Alceste:

Allzu früh muß ich dich lassen,

Alceste:

Allzu schnell mußtu erblassen,

à 2:

Meines Lebens Aufenthalt!

Admet:

Soll ich schon auf ewig scheiden?

Alceste:

Soll ich dich auf ewig meiden?

à 2:

Himmel, ach, dies ist zu bald!

Alceste:

*Este-ce donc cet hymen si doux, si plein
 d'appas
 Qui nous promettoit tant de charmes?*

Admet, Alceste:

*Alceste vous pleurez!
 Admète, vous mourez!*

Alceste:

*Se peut-il que le Ciel permette
 Que les coeurs d'Alceste et d'Admète
 Soient ainsi séparés?*

Gewiß ragt die „*getreue Alceste*“ kaum über den Durchschnitt der damaligen deutschen Operndichtungen hinaus. Innerhalb einer Betrachtung des Alceste-Stoffes auf der Opernbühne aber kommt ihr eine gewisse Bedeutung zu: Sie folgt weitgehend dem französischen Vorbild und flicht auch italienische Züge hinein, aber sie konzentriert dabei das Interesse erstmalig ganz ausgesprochen auf Alceste. Ihre Trauer um den sterbenden Geliebten und ihr Opfermut werden stärker hervorgehoben als bei Quinault und bei Aureli oder einem ihrer deutschen Nachahmer. Eine Parallele hierzu bildet jedoch der stärkere Anteil, den Händel in seinem „*Admet*“ offensichtlich an den Szenen Alcestes genommen hat. Sicherlich darf man in dieser bevorzugten Behandlung der Ideenträgerin der Sage einen typisch deutschen Zug erkennen. — Die Komposition Schürmanns folgt in den Rezitativen und Arien dem italienischen, in den Chören und Instrumentalsätzen dem französischen Vorbild. Vielfach sind überhaupt, wie das in der frühdeutschen Oper häufig Brauch war, an Stelle der im Textbuch verzeichneten deutschen Arien italienische Originalarien anderer Komponisten eingefügt. Im ganzen steht aber auch in der Musik an Stelle der Lullyschen Knappheit, Präzision und feinen Formung eine zerfließende Weitschweifigkeit vor allem im Rezitativ. Im Gegensatz zu Lully stellt jedoch Schürmann ebenfalls Alceste in den Vordergrund: sie ist die einzige Gestalt der Oper, die sich an ausdrucksmäßigen Höhepunkten des *Accompagnato*-Rezitativs bedient. Die zahlreichen Chöre muten bei Lully abwechslungsreicher und eleganter an, jedoch dienen sie bei Schürmann stärker als bei jenem als Stimmungsträger.

Mit der „*getreuen Alceste*“ Schürmanns und Händels „*Admet*“ findet die erste Periode in der Geschichte der Alceste-Opern sowohl zeitlich als auch stilistisch ihren Abschluß. Die beiden Werke sind auf ihrem Stoffgebiet die letzten ins 18. Jahrhundert versprengten Ausläufer der barocken Librettistik, wie sie sich in Frankreich und in Italien in einer für den Geist beider Nationen höchst charakteristischen Weise entwickelt hatte. Am Anfang dieses Weges standen der Venezianer Aureli und der Franzose Quinault, das Ende bilden zwei Opern aus deutschem Geiste¹², ihren Vorbildern zwar noch eng verbunden, aber doch mit Eigenschaften, die gerade im Zusammenhang mit dem Alceste-Stoff bedeutungsvoll in die Zukunft weisen. Allen diesen Abkömmlingen des 17. Jahrhunderts aber, seien sie italienischer oder französischer Herkunft, ist ein Merkmal gemeinsam: die Sage von Alkestis bildet für sie nur einen beliebig gewählten Anlaß, in Italien zur Darstellung eines möglichst bunten, verwickelten Geschehens, in Frankreich zu höfisch-konventioneller Prachtentfaltung. Die Sage wird zum wehrlosen Opfer des Operntyps; ihr eigener Ideengehalt, die das Schicksal bezwingende Gatten- und Freundestreue, spielt keine Rolle.

Im 18. Jahrhundert wurde es auf der Opernbühne um die Alceste zunächst längere Zeit still. Die frühdeutsche Oper erlag dem Ansturm der überlegenen, weil stilistisch gefestigten ausländischen Gattungen alsbald, Metastasio aber, der für die nächsten vierzig Jahre die Opernbühnen Italiens und Deutschlands beherrschen sollte, bevorzugte fast ausschließlich historische oder frei erfundene Gegenstände. Gewiß hat er die Librettistik von Auswüchsen gereinigt und stellenweise mit wahren dichterischem Leben erfüllt, aber im ganzen unterscheiden sich seine Dramen nur dem Grade, nicht der Art nach von denen seiner Vorgänger. Er hat von den Venezianern das Intrigenwesen übernommen und es der französischen Konvention dienstbar gemacht.

Ganz am Anfang des Jahrhunderts, 1702, erschien ein „*Admeto Rè di Tessaglia*“ von Pedro d'Averara (Musik von Paolo Magni) auf der Mailänder Bühne¹³, der technisch ganz und gar der venezianischen Librettistik verhaftet ist, aber nicht dem Vorbild Aurelis folgt; vielmehr verbirgt sich hinter diesem Titel ein Drama, in dem Alceste überhaupt nicht vorkommt. In den üblichen drei Akten wird mit einem großen Aufwand an ernsten und komischen Personen und vielen Verwicklungen das Schicksal von Admets Töchtern Dorilla und Elvida und seinem Sohn Filindo, die mit zwei „*Pastori*“ bzw. einer „*Ninfa*“ Liebschaften angeknüpft haben, dargestellt. Die — sehr lockere — Verbindung mit dem Admet der Alceste-Sage stellt lediglich die Vorgeschichte her, in der berichtet wird, Apollon sei zu der Zeit, da er als Hirt bei Admet diene, von dessen Tochter Dorilla zurückgewiesen worden und habe nun die Verwirrung des folgenden Dramas aus Rache angestiftet. — Ähnliche, völlig von der Alceste-Sage unabhängige Wege geht der „*Admeto*“ von Giuseppe Palomba, der 1794 mit Musik von Pietro Guglielmi in Neapel aufgeführt wurde. Die Hand-

¹² Bei dem geistigen Übergewicht des Komponisten über den Dichter ist es wohl erlaubt, Händels „Admet“ dem Geiste nach als deutsch zu bezeichnen.

¹³ Von diesem Libretto und einigen weiteren Texten des 18. Jahrhunderts ließ mir Herr Richard S. Hill von der Library of Congress, Washington, liebenswürdigerweise Mikrofilme herstellen.

lung des zweiaktigen Libretto, das äußerlich den metastasianischen Typ vertritt, beginnt mit Apollons Sturz vom Himmel und zeigt dann seine und Admets Rivalität beim Werben um zwei junge Hirtinnen.

Hatten also die venezianische und die französische Operndichtung des 17. Jahrhunderts die Sage zwar vollständig, aber in zeitentsprechender Veräußerlichung aufgenommen, so erscheinen im 18. Jahrhundert zwei diametral entgegengesetzte Behandlungsweisen: In Italien treibt man die Veräußerlichung so weit, daß schließlich nur noch der — völlig irreführende — Titel übrigbleibt¹⁴, in Deutschland aber dringt ein von französischem Ideengut beeinflusster Italiener endlich durch alle Konvention hindurch bis zum inneren Gehalt der Sage vor. Die Textreform Raniero Calzabigis, in deren Mittelpunkt die „*Alceste*“ von 1767 steht, war äußerlich eine Reaktion auf den mehr nach rückwärts als nach vorwärts gewandten, allmächtigen Metastasianismus und entsprang dem um die Mitte des Jahrhunderts immer stärker hervortretenden Verlangen nach Verschmelzung des italienischen und des französischen Opernstils; gleichzeitig aber strebte der Schüler Rousseaus und der Enzyklopädisten von der Konvention zur Natur, von der höfischen Floskel zur Wahrheit, vom kleinlichen, verwickelten Intrigennetz zur Größe und Einfachheit des Rein-Menschlichen. Es ist symptomatisch, daß Calzabigi hierbei gerade zur Sage von Alkestis griff, die wie kaum ein anderer Sagenstoff den neuen Anforderungen genügte. In seiner Dichtung erscheint der menschliche Gehalt der Sage zum erstenmal um seiner selbst willen in seiner ganzen Größe und Schlichtheit, ja, die Größe wird selbst gegenüber dem Stück des Euripides noch ins Monumentale gesteigert. Hier treten keine verkleideten Venezianer und keine französischen Höflinge mehr auf wie bei Aureli und Quinault, sondern zeitlose Gestalten, denen allerdings erst Glucks Komposition zu ihrer erschütternden menschlichen Größe und Wahrheit verholfen hat.

Die Idee der zum höchsten Opfer bereiten Gattenliebe, deren Trägerin Alceste ist, steht ganz allein im Mittelpunkt des Dramas; die Freundschaft, bei Euripides der zweite Eckpfeiler des Geschehens, spielt bei Calzabigi keine Rolle. Daher ist auch Alceste die einzige Hauptperson. Durch die Idee aber wird sie den Göttern gleich, und ihr Geschick, d. h. das Drama, vollzieht sich dementsprechend auf einer höheren Ebene, auf der alle anderen Personen schemenhaft wirken müssen. Die ganze Handlung wird so in den Bereich des Wunderbaren gezogen — ein Vorgang, der schärfstens von dem der früheren Alcesten abzuheben ist, in denen das Wunderbare in den Bereich des Alltäglichen gezogen wurde. Schon das Orakel nimmt eine weit bedeutendere Stellung ein; sodann werden sowohl Alcestes Gelübde als auch ihr Tod durch das Erscheinen der Gottheiten der Unterwelt in eine höhere Sphäre gehoben, und endlich hat Calzabigi als Retter am Schluß die allzu menschlich-alltäglich wirkende Gestalt des Herkules durch die Erscheinung Apollons ersetzt. Das platte Mittel des Selbstmords kam für ein Ideendrama dieser Ausmaße natürlich nicht in Frage. So griff Calzabigi hier auf die Lösung des Euripides zurück, so schwer auch die Aufgabe für den Dichter war, die einzige Trägerin der Handlung durch ihr Dahinsiechen ganze Szenen hindurch zur Passivität zu verdammen.

¹⁴ Diese Studie erhebt nicht den Anspruch darauf, sämtliche Alceste-Libretti ohne Ausnahme erfaßt zu haben. Es kommt ihr nur darauf an, die verschiedenen möglichen und für den Gang der Operngeschichte wesentlichen Richtungen an charakteristischen Beispielen aufzuzeigen.

Was Calzabigi hier seinem Komponisten Gluck bot, war in der Tat eine Vereinigung von „italienischem und französischem Goût“¹⁵, aber nicht in Gestalt einer bloßen Aneinanderreihung, sondern im Sinne einer wahren, innerlichen Durchdringung: eine italienische Oper mit großen französischen Chor- und Ballettszenen, die eine einfache, wahre Idee in einer Folge gewaltiger Bilder darstellt. Was Gluck daraus machte, entsprach durchaus den Absichten des Dichters, ging aber an Wahrheit und Tiefe der Empfindung und an Größe der Gesamtkonzeption noch weit darüber hinaus. Die Umarbeitung, die er später für Paris vornahm, rührt nur insofern wesentlich an die dramatische Substanz, als nachträglich noch Herkules eingeführt wurde, — zum Nachteil des Stückes, denn die Idee der Freundschaft, mit der Euripides das Erscheinen dieser Gestalt motiviert, fällt hier weg; im übrigen stellt die zweite Fassung der monumentalen Bildhaftigkeit der ersten eine straffer geformte, abwechslungsreichere Handlung gegenüber. Von all den vielen vorangegangenen Dramatisierungen ihres Gegenstandes dürften Calzabigi und Gluck nur das Werk Lullys gekannt haben (ohne ihm allerdings gefolgt zu sein), denn diese Oper ist noch 1758 mit großem Erfolg in Paris aufgeführt worden, also zu einer Zeit, da sich Calzabigi gerade in dieser Stadt aufhielt; andererseits hat Gluck 1767, im Jahr der „Alceste“, geäußert, das Studium Lullyscher Opern habe ihm zu vielen Erkenntnissen verholfen¹⁶ — ein Ausspruch, der sich jedoch nur auf seine Auseinandersetzung mit dem Problem der französischen Oper im allgemeinen, aber nicht auf die Gestaltung der Opernstoffe im einzelnen bezogen hat.

Der Text Calzabigis wurde zwei Jahre nach Glucks Komposition noch einmal komponiert und zwar offenbar als echte italienische opera seria von Pietro Guglielmi¹⁷. Daß dies überhaupt möglich war, zeigt, wie sehr die Dichtung rein formal in der gültigen Operntradition wurzelt. Die Betonung ihres metaphysischen Gehalts und ihre Ausrichtung auf die Gestalt der Alceste hin ist dagegen das Werk des Deutschen Gluck. Damit hat er die in König-Schürmanns „Getreuer Alceste“ und in Händels „Admet“ vorhandenen gleichgerichteten Ansätze zur Vollendung geführt. — Ein Überblick über die Alceste-Opern bis zu Gluck ergibt denn auch die Feststellung, daß zwar die ersten Gestalter des Stoffes italienische und französische Dichter und Komponisten sind, daß sich aber unter ihren Nachfolgern auffallend viele Deutsche finden. Dies ist sicher kein Zufall: wenn man als wesentlichen Bestandteil eines spezifisch deutschen Opernideals einen Zug ins Metaphysische annehmen darf, so mußte die äußerlich schmucklose, innerlich aber desto problematischere Sage von Alkestis auf deutsche Bearbeiter eine besondere Anziehungskraft ausüben!

Kurz nach der Vollendung der „Alceste“ kam Gluck mit Klopstock in Berührung. Bereits damals komponierte er einige Bardengesänge aus Klopstocks „Hermannsschlacht“. Doch erst als er sich, ein leidender Mann, vom Pariser Opernbetrieb enttäuscht zurückgezogen hatte, griff er den Plan wieder auf: einem „innerlichen Trieb, etwas vor meine Nation zu verfertigen“, folgend, wollte er jetzt, 1780, mit der „Hermannsschlacht“ sein Schaffen beschließen¹⁸. Es sollte nicht mehr dazu kommen.

¹⁵ Vgl. Königs oben erwähnte Vorrede zur „Getreuen Alceste“

¹⁶ Vgl. R. Gerber, Chr. W. Gluck, Potsdam 1950, S. 100 f.

¹⁷ Vgl. H. Berlioz, Die Alceste des Euripides. „Alceste“, Dichtungen von Quinault und Calzabigi. Die Partituren von Lulli, Gluck, Schweizer (sic!), Guglielmi und Händel über diesen Gegenstand. Aufsatz in „A travers Chants“ (Musikalische Streifzüge). Aus dem Französischen übertragen von Elly Ellés. 1 G. A. von Berlioz' Literarischen Werken, Bd. VI, Leipzig 1912.

¹⁸ Vgl. Gerber, a. a. O. S. 106 f. und 203.

Die deutschen Dichter aber ließ die Sehnsucht nach der „deutschen Oper“, d. h. nach einer der italienischen und französischen ebenbürtigen großen Oper in deutscher Sprache, nicht ruhen, und höchst bezeichnenderweise ist es die Alkestis-Sage, die am Eingang dieser neuen Gattung steht: die „*Alceste*“ Chr. M. Wielands, 1773 mit Musik von Anton Schweitzer in Weimar aufgeführt, ist als erste deutsche Oper in die Geschichte eingegangen. Ob man allerdings das Vorhandensein eines original deutschen Textes als ausschlaggebend für die Gattungsbestimmung ansehen soll, wie es Wieland und seine Zeitgenossen taten, ist recht fraglich, denn der Nationalcharakter einer Oper liegt doch nur zum kleinsten Teil in der Sprache begründet. Wieland war ein großer Verehrer Glucks und stand selbst auf dem Boden der Reformideen. Einfachheit, Einheit und Natürlichkeit in Handlung und Musik bildeten die Grundforderungen auch seiner Opernästhetik¹⁹, und es ist daher kein Wunder, daß auch er von den Verunstaltungen der Sage abrückte und unmittelbar auf Euripides zurückging. Hat er doch selbst nach der Aufführung seiner „*Alceste*“ in einem Aufsatz „Über einige ältere deutsche Singspiele, die den Namen *Alceste* führen“ als erster über die frühdeutschen Libretti aus Hamburg, Leipzig und Braunschweig berichtet und sie mit beißendem Spott übergossen. Weit enger noch als Calzabigi hält er sich an das griechische Vorbild; nur mit der Übernahme des Orakelspruches, der aber auch nicht dargestellt, sondern nur berichtet wird, folgt er der Tradition der Opernbühne²⁰. Während in Glucks Werk der durch die Übermacht der Idee verursachte Mangel an Handlung durch die Erhebung in den Bereich des Wunderbaren ausgeglichen wird, fehlt dieses Gegengewicht bei Wieland völlig. Getreu seinem ästhetischen Grundsatz, der Dichter habe hauptsächlich dahin zu arbeiten, „*seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerlicher Handlung darzustellen*“²¹, verzichtet er nicht nur auf jegliche wunderbare Begebenheiten, sondern überhaupt weitgehend auf dramatisches Geschehen. Seine „*Alceste*“ gibt vielmehr gleich den favole pastorale aus den ersten Jahrzehnten der Operngeschichte mehr ein Abbild der Ereignisse als diese selbst wieder:

Der erste Akt, der nur zwischen Alceste und ihrer Schwester Parthenia spielt, zeigt Alceste in angstvoller Erwartung des Schicksalsspruches, diesen selbst, von Parthenia berichtet, Alcestes Entschluß und ihre Bitte an die Götter, ihr Opfer anzunehmen; daß diese Bitte erfüllt wird, erfährt man gleichfalls nur aus Alcestes Worten, die es in ihrem Inneren spürt. Im zweiten Akt tritt Admet zu den beiden Frauen; seine ahnungslose Freude über seine Wiedergenesung schlägt alsbald in furchtbarste Verzweiflung um. Zu den Klagen über den bevorstehenden Verlust der Gattin gesellt sich bei ihm als selbstverständlicher Zug auch die mannhafte Auflehnung dagegen, daß man ihn „*der schmäählich verhaßten Feigheit fähig*“ halten könnte, sein Leben um einen solchen Preis zu erkaufen²². Alceste aber verlischt mit einem Abschied an Licht und Leben, der gleichfalls einer favola pastorale entnommen sein könnte:

„O Sonnenlicht, o mütterliches Land,
O Schwester, o Gemahl . . .“

¹⁹ Vgl. seinen „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ 1775.

²⁰ Vgl. hierzu seine Auseinandersetzung mit Euripides in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“, die er im Teutschen Merkur 1773 veröffentlichte. Darin ist allerdings von der Operntadition nirgends die Rede.

²¹ Vgl. seinen „Versuch über das deutsche Singspiel“

²² In den Briefen über *Alceste* spricht sich Wieland über diese Modernisierung des euripideischen Admet ausführlich aus.

Der dritte Akt bringt das Auftreten des Herkules, der von Parthenia die Trauerkunde erfährt und dann vergeblich versucht, Admet Mut zuzusprechen. Der vierte Akt ist eine einzige große Klage Admets, dem als Gegenspielerin wieder nur Parthenia zugesellt ist, und erst im fünften Akt wird die Handlung etwas bewegter; hier erscheint beim Totenopfer für Alceste auch die einzige Chorszene des Dramas. Hat Wieland bis hierher asketisch fast die ganze Handlung durch die Empfindungen der Hauptpersonen widergespiegelt, so behandelt er nun ein für das Drama verhältnismäßig unwesentliches Ereignis höchst ausführlich, entkleidet es dabei aber seiner ursprünglichen Bedeutung: Der zurückgekehrte Herkules erklärt plump, er bringe einen Ersatz für die Dahingeschiedene und lüftet erst, als Admet sich tief verletzt zurückgezogen hat, das Geheimnis der verschleierten Frau. So wird aus dem euripideischen Versuch des Herakles, Admets Freundestreue auf die Probe zu stellen, ein recht unmotivierter Scherz, der verdächtig an die Verkleidungspraxis der Opernbühne gemahnt²³. Daß Alceste als Opernheldin am Schluß nicht stumm bleiben kann, wie es Euripides fordert, versteht sich von selbst.

Für den Komponisten bot dieses Drama vor allem eine unüberwindliche Schwierigkeit: die bis zum Äußersten durchgeführte Einheit des Affekts, die Kontraste des musikalischen Ausdrucks von vornherein unmöglich machte. Da Wieland obendrein theoretisch dem Ausdrucksbereich der Musik dadurch enge Grenzen zieht, daß er ihr nur zubilligt, Vergnügen zu machen oder zu rühren, und da er sich als Dichter dem Komponisten gegenüber mit Selbstverständlichkeit das Herrscherrecht anmaßte, so waren diesem die Flügel stark beschnitten. Es ist kein Wunder, daß Anton Schweitzer unter solchen Umständen der Gefahr der Eintönigkeit nicht immer entgangen ist und, dem Dichter folgend, alle Personen in das gleiche hochtönende Pathos eingehüllt hat. Dabei sind ihm, beispielsweise in Admets visionärer Szene IV, 2 und in Alcestes letzter Arie in V, 7, großartige Würfe gelungen, aber im ganzen war er kein Reformator und bewegte sich in den bequem ausgetretenen Gleisen des traditionellen, d. h. des italienischen Operntyps, dessen Formen — Rezitativ in freien, Arie in gebundenen Versen — sich Wieland ja auch bedient hatte²⁴. Auch diese erste „deutsche“ Oper ist also formal und musikalisch aufs engste der italienischen verhaftet, und es bleibt dahingestellt, welche von beiden Alcesten mehr deutschen Geist in sich trägt: die deutsche Schweitzers oder die italienische Glucks!

Ganz am Ende des 18. Jahrhunderts, 1799, erschien in Venedig noch einmal eine „Alceste“ (Text von Antonio Simon Sografi, Musik von Marco Portogallo), die als wohl einziges Werk die alte französische Version zuguterletzt noch auf die italienische Opernbühne verpflanzte.

Von ihren drei Akten ist der erste, wie bei Quinault, den Hochzeitsfeierlichkeiten gewidmet und führt gleichzeitig Admets Nebenbuhler Licomede ein, der auf dem Höhepunkt der Feier hervorbricht, Admet verwundet und entflieht. Der zweite Akt läßt in den Chorszenen vor dem Tempel das Vorbild von Gluck-Calzabigis „Alceste“ erkennen; mit dem Auftreten des Herkules und Alcestes Tod im Tempel geht er dagegen wieder eigene Wege. Der dritte Akt schließt sich deutlich erkennbar an den zweiten Akt von Gluck-Calzabigis „Orfeo“ an: In der

²³ Daß Wieland mit dieser Darstellung des Herkules im letzten Akt im Grunde selbst nicht ganz einverstanden war, zeigt seine lange Rechtfertigung in den Briefen.

²⁴ In den Briefen über Alceste betont Wieland wiederholt seine Verehrung für Metastasio.

ersten Szene erzwingt sich Herkules durch die Furien hindurch den Weg zur Unterwelt²⁵, die zweite zeigt Alceste mit den seligen Geistern im Elysium, in der dritten kommt Herkules und in der vierten, von den Allegorien Amore und Fedeltà geführt, Admet hinzu; die Oper endet also im Elysium. Von den alten italienischen „*accidenti verissimi*“ des 17. Jahrhunderts ist sie zwar frei; dafür hält sich der Dichter, weit davon entfernt, den Ideegehalt der Sage herausarbeiten zu wollen, zur Belustigung des Publikums an den Feierlichkeiten des ersten Aktes auf Erden und den paradisischen des letzten Aktes schadlos.

So stellt diese letzte „*Alceste*“ des 18. Jahrhunderts noch einmal eine „*Vereinigung von italienischem und französischem goût*“ dar, aber ohne die klassische Monumentalität Glucks, auf dem Durchschnittsniveau der italienischen Opernbühne, auf dem auch Calzabigi am Ende seines Schaffens, ohne Gluck, wieder landen sollte²⁶.

Mit ihr versiegte der Strom der Bearbeitungen des Alceste-Stoffes auf der Opernbühne. Die romantische Oper des 19. Jahrhunderts rückte weitgehend von der klassischen Mythologie ab, und wo sie doch einmal darauf zurückgriff, nahm sie Stoffe, die, wie der der „*Medea*“, zu romantischer Ausdeutung geeignet sind. Das aber war beim Alceste-Stoff nicht der Fall. Jetzt traten „romantische“ Stoffe in den Mittelpunkt des Interesses — Märchen, unheimliche Begebenheiten, Episoden aus fernen Ländern und Zeiten — außerdem historische Ereignisse und, besonders in Deutschland, Stoffe aus den nordischen Sagenkreisen. Zudem erhob sich mit der Romantik neben der Forderung nach literarisch wertvollen Operntexten auch diejenige nach originellen Stoffen. Während im 17. und 18. Jahrhundert ein und derselbe Text beliebig oft komponiert werden konnte, ohne daß das Publikum daran Anstoß genommen hätte, verlangte man jetzt von der Oper nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich etwas Neues. Eine Umgestaltung, d. h. Verbalhornisierung der griechischen Sage im Stile der alten Alceste-Texte aber war im Jahrhundert des beginnenden Historismus auch nicht mehr möglich. Das Fehlen der „*Alceste*“ auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts ist mithin ebenfalls für den Geschmackswandel des Publikums charakteristisch.

²⁵ Am Schluß des Libretto von 1799 der Library of Congress, Washington, ist eine 2. Fassung der Szene III, 1 angefügt, die besonders stark an Glucks Furienszene aus dem „*Orfeo*“ gemahnt:

Furien: Chi s'appressa a queste porte?
 Ercole: Dell' Averno e della morte
 Non ignoto domator.
 Furien: Alma audace, arretra il passo,
 Trema, è vano il tuo valor!
 Ercole: Non vi temo, invan si crede
 Spaventar di Giove il figlio,
 Sprezzator d'ogni periglio
 Chiude Alcide in petto il cor.
 Furien: Non conosci il tuo periglio
 Qui nel Regno dell' orror!
 Ercole: Ne pietade in voi si desta,
 Se pietà mi guida a voi!
 Furien: No!
 Ercole: Crudeli!
 Furien: Parti, e resta
 Nella smania e nel dolor!
 Ercole: Deh lasciate!
 Furien: No, t'arretra!
 Speri invan pietà da noi
 Che siam piene di furor!

²⁶ Vgl. den Artikel Calzabigi in MGG II.

Im 20. Jahrhundert hat der Stoff bisher eine einzige Bearbeitung gefunden und zwar durch Egon Wellesz, der damit ganz bewußt an die Tradition Glucks anknüpfen wollte²⁷. In einer Zeit des Experimentierens, den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, sah Wellesz in der Darstellung des Heroischen auf der Opernbühne das einzige Mittel, um wieder einen festen Maßstab für Wert oder Unwert eines Kunstwerks zu erlangen, um dem directionslosen Herumschweifen des Geschmacks von Publikum und Autoren ein Ende zu machen. Er rettete sich in den Mythos, genau wie Gluck dies getan hatte, und es konnte nicht ausbleiben, daß er dabei zum „Alkestis“-Stoff gelangte, der unter allen Opernstoffen der äußerlich schmuckloseste, innerlich aber monumentalste ist. Sein Libretto stellt eine von ihm selbst besorgte, operngerechte Bearbeitung von H. v. Hofmannsthals „Trauerspiel nach Euripides“ „Alkestis“ dar, in dem er sich aber weitgehend an die Dichtung hält. War die Alkestis auf der Opernbühne nie so weit von ihrem Urbild Euripides entfernt wie am Anfang ihrer Laufbahn bei Aureli, so steht sie ihm am Ende bei Hofmannsthal und Wellesz am nächsten. Die Reinigung der Sage von allen zeitgebundenen Zutaten und die Hervorhebung ihres ewigen Gehaltes, die Calzabigi und Wieland angestrebt hatten, findet hier ihre Vollendung.

Das Drama Hofmannsthals ist ein verjüngter Euripides. Die Handlung bleibt bis in Einzelheiten hinein unangetastet, aber sie wird dem modernen Empfinden entsprechend motiviert. Die von Euripides geschilderte Tatsache, daß Admet auf den Spruch der Schicksalsgöttinnen hin wirklich einen Menschen sucht, der für ihn stirbt, und Alkestis' Entschluß hinnimmt, reduziert Hofmannsthal auf ein ganz kurzes Schwanken Admets, während dessen sich, ihm unbewußt, Alkestis' Geschick entscheidet:

*Da bebt' er zwischen Scham und Todesangst
Und fragte; und die Frage, kaum getan,
Gereut ihn, und er wäre lieber tot . . .*

Im Laufe des Dramas aber wächst er durch Alkestis' Opfer über sich selbst hinaus und wird durch den festen Willen, sich allezeit ihrer würdig zu erweisen, zum ihr ebenbürtigen Helden des Stücks. So genügt er auch mit der Aufnahme des Herakles nicht einfach nur der Freundespflicht, sondern er zeigt sich dabei in der ganzen Größe seiner aus dem Leid erwachsenen königlichen Gesinnung, wie seine Worte an Herakles und im weiteren Verlauf der Szene an seine Edlen zeigen:

*Ich lasse dich zu keines andern Herd;
Eh ließ ich meine Toten unbegraben!
Ward meine Art so ganz unköniglich,
Daß ich den fortscheuch, den ich ehren soll?
Und dafür solch ein Opfer! Pfui . . .*

²⁷ Vgl. hierzu und zu allem Folgenden die höchst interessanten Ausführungen Wellesz' in seinen Essays on Opera, London o. J. — Bei der „Alkestis“ von Hermann W. von Waltershausen, deren Text mir lebenswürdigerweise vom Autor zugänglich gemacht wurde, handelt es sich um ein „Gedicht mit Chören und Orchester“; es ist keine Oper, sondern ein größtenteils von einem Sprecher melodramatisch vorgetragenes „Funkoratorium“ (Moser). Wenn irgendwo in der Geschichte der Alkestis-Sage, so könnte hier bei der bunten Ausgestaltung der Erzählung von der Orakelszene, von der Szene zwischen Pheres und den jungen Waffengefährten des Admet und vor allem von Admets und Herakles' Unterweltsfahrt von einer „romantischen“ Einkleidung des Stoffes gesprochen werden.

- und: *Um einen König,
Um einen milden König über Männer
Und Land und Flüsse, einen reichen König
Hat diese sterben dürfen, nicht um einen,
Der eines Königs Puppe . .*
- und: *Ich aber hab viel größeres Geschenk
Und Gabe, die mich über Menschen hebt,
Als Schwerter, die vom Himmel fielen, Rosse,
Die reden, Flammen um die Stirn und Stimmen
Aus Bäumen tönend: mir ist auferlegt,
So königlich zu sein, daß ich darüber
Vergessen könne all mein eignes Leid!*

Auch in der bei Euripides so krassen Szene mit seinem Vater Pheres bemüht sich der Admet Hofmannsthals zunächst um die Wahrung der hohen königlichen Würde, und der Streit wird dementsprechend gemildert und verkürzt.

Wellesz hat das Drama, der Bestimmung für die Komposition gemäß, stark gekürzt; die Streitszene z. B. ist, wie in sämtlichen Alceste-Opern, als für die Opernbühne ungeeignet weggefallen. Aus denselben Gründen aber wurde der eng an Euripides angeschlossene schlichte Dramenschluß Hofmannsthals mit der stummen Alceste durch einen pompösen Opernschluß mit Ensemble und Chor ersetzt. Die wichtigen Szenenblöcke dieser Oper, an deren strenger Gliederung Chor und Instrumentalmusik einen gewichtigen Anteil haben, sind motivisch aufs engste miteinander verflochten. Die monumentale Geschlossenheit des Gesamtaufbaus wird der zeitlosen Größe des Mythos gerecht, während die geschmeidige Behandlung der Singstimmen der psychologischen Auflockerung durch Hofmannsthal entspricht.

Anläßlich einer Aufführung von Glucks „Alceste“ in Paris hat Hector Berlioz 1861 über die ihm bekanntesten Behandlungen dieses Stoffes von Euripides, Quinault und Calzabigi und die Partituren von Lully, Gluck, Schweitzer, Guglielmi und Händel berichtet²⁸. Dabei steht die Auseinandersetzung mit Gluck, dessen Werk er turmhoch über alle andern stellt, im Mittelpunkt. Sein Urteil ist scharf und oft sehr treffend, immer aber subjektiv und zeitbedingt. Lullys Musik wird z. B. als „eisig, öde, platt, armselig“, als „ältlich und kindisch“ abgetan, Händels Oper, von der Berlioz nur die Arien ohne Rezitative vorlagen, empfindet er lediglich als eine Sammlung von nur auf die betreffenden Sänger zugeschnittenen, über einen Leisten komponierten Arien, Schweitzers Werk sei „Musik eines guten Schulmeisters“ und mache einen philisterhaften Eindruck, die Oper Guglielmis sei eine banale Durchschnittsoper der Zeit. — Nicht viel objektiver als diese Urteile über die Kompositionen sind diejenigen, die Wieland rund hundert Jahre früher über die Dichtungen der frühdeutschen „Alcesten“ fällt²⁹. Aber sind auch die Urteile selbst nicht mehr stichhaltig, so ist doch die Tatsache, daß sich im 18. und im 19. Jahrhundert bedeutende Dichter und Komponisten gerade mit Bearbeitungen des Alceste-Stoffs auseinandergesetzt haben, bedeutungsvoll. Freilich war es in erster Linie der Stoff, der sie anzog, einmal in Wielands eigener Bearbeitung, das andere Mal in der überragenden Dar-

²⁸ Vgl. Anm. 17.

²⁹ Vgl. oben S. 230.

stellung Glucks, aber auch durch die abfälligen Urteile über die anderen Werke bezeugen beide die Anziehungskraft, die die Sage von Alkestis in jeder Epoche der Operngeschichte auf Dichter und Komponisten ausgeübt hat.

Die Alkestis erscheint auf allen stilistisch maßgebenden Opernbühnen mit Ausnahme der romantischen, im 17. Jahrhundert als typische Vertreterin der jeweiligen Gattung, dann mehr und mehr als Bahnbrecherin neuer Ideen. Hand in Hand mit dieser Entwicklung geht eine zunehmende Annäherung an das euripideische Urbild, von dem die frühesten Bearbeitungen am weitesten entfernt waren, und eine Vertiefung des Ausdrucksgehalts, und gleichzeitig stellt sich eine Bevorzugung dieses Gegenstandes durch deutsche Komponisten und Dichter ein. Das Schicksal, das der Alkestis seit ihrem Erscheinen auf der Opernbühne des 20. Jahrhunderts beschieden war, aber ist genau so symptomatisch für diese Bühne wie es die früheren Alcesten für die ihrigen waren: das monumentale Ideendrama Hofmannsthal-Wellesz', das einen Ausweg aus dem dramatisch wie musikalisch gleich großen stilistischen Chaos weisen sollte, ist bis jetzt selbst ein Experiment geblieben. Als zeitlos gültig haben sich unter den behandelten Werken nur zwei erwiesen: das Drama des Euripides selbst und das Werk Glucks.

Der stroboskopische Frequenzmesser

Ein wichtiges Präzisionswerkzeug für die Musikforschung¹

VON FRITZ A. KUTTNER, NEW YORK

In einem früheren Artikel² hatten wir über das Problem der Klangsteine von Annam berichtet und dabei die Interpretationsschwierigkeiten erörtert, welche auftreten müssen, wenn die akustische Vermessung von Klangerscheinungen ungenau oder mehrdeutig ist — eine häufige Folge der bisher zumeist verwendeten Meßgeräte und -methoden. Wir hatten in diesem Zusammenhang auf den stroboskopischen Frequenzmesser hingewiesen, der solche Unzulänglichkeiten ausschaltet und durch die Genauigkeit der Meßergebnisse sowie mancherlei andere Verbesserungen einen bedeutsamen Fortschritt gegenüber den bisher gebräuchlichen Meßinstrumenten darstellt. Da das in den Vereinigten Staaten seit 1942 benutzte Gerät in europäischen musikwissenschaftlichen Kreisen offenbar noch wenig bekannt ist, dürfte seine Beschreibung nützlich und willkommen sein.

Zuvor jedoch empfiehlt sich eine kurze Übersicht über die in den letzten Jahrzehnten verwendeten Tonometer und Meßmethoden, um eine Vergleichsbasis mit dem neuen stroboskopischen Verfahren zu gewinnen.

Noch bis zum Anfang der dreißiger Jahre arbeitete der Vergleichende Musikwissenschaftler vielfach mit Stimm Pfeifen³. Die Messung des Versuchstons erfolgte durch physiologischen Vergleich mit dem Ton der Stimm Pfeife; dabei war das unbewaffnete menschliche Ohr mit

¹ Dieser Aufsatz entstand im Zusammenhang mit Forschungsarbeiten, welche durch Stipendien der Amerikanischen Philosophischen Gesellschaft und der Wenner-Gren-Stiftung für Anthropologische Forschung subventioniert wurden.

² Die Musikforschung, 1953, Heft 1.

³ Z. B. einer Zungenpfeife mit verschiebbarer Stimmkrücke oder mit Sätzen von Zungenpfeifen, deren Frequenzen Schwebungen von bestimmter Zahl gegeneinander erzeugen.

seinen subjektiven Beschränkungen und Eigentümlichkeiten das einzige Kriterium der Meßgenauigkeit. Der so erzielte, angenäherte Meßwert konnte durch Beobachtung und Schätzung von Schwebungen zwischen Versuchs- und Vergleichston noch etwas verfeinert werden, falls die Klangstärke und -dauer des Versuchstons genügt, um überhaupt eine Schwebungskontrolle zu gestatten. Bei gezupften Saiteninstrumenten und Xylophonen z. B. war also Verbesserung der Meßergebnisse durch Schwebungskontrolle nicht möglich.

In gelegentlichen Einzelfällen konnte der Musikforscher photographische Oszillogramme herstellen und dadurch erheblich genauere Resultate erzielen. Meist jedoch mußte auf dieses schon recht feine Verfahren verzichtet werden, weil die Entwicklung und Kopierung der einzelnen Oszillogramme mehrere Stunden dauerte und so kostspielig war, daß schon bei einer verhältnismäßig kleinen Anzahl geplanter Messungen billigere Methoden vorgezogen werden mußten. Die Schwierigkeit der Oszillogramm-Interpretierung und die in ihr verborgenen Fehlerquellen kamen als weitere erschwerende Umstände hinzu⁴.

Anfang der dreißiger Jahre begann sich der elektrische Tongenerator einzubürgern, dessen veränderlicher und ablesbarer Vergleichston so lange abgestimmt wurde, bis er mit dem Versuchston übereinzustimmen schien. Auch hier erfolgte der Vergleich durch Abhören mit dem unbewaffneten Ohr und birgt damit die schon erwähnten subjektiven Fehlerquellen. Die Beschränkungen der Schwebungskontrolle für zu kurze oder zu leise Töne bleiben ebenfalls bestehen. Falls unkomplizierte und eindeutige Tonerscheinungen mit nur wenigen und unauffälligen Obertönen vorliegen, ist dies in Europa offenbar vorwiegend angewendete Meßverfahren einigermaßen zureichend, da die Ablesungsgenauigkeit an der Generator-Skala nicht schlecht ist. Der elektrische Tongenerator stellte also einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber den früheren Geräten dar, litt aber, wie gesagt, entscheidend unter dem Mangel der physiologisch-subjektiven Tonvergleichung. Eine weitere Umständlichkeit der Meßmethode liegt in der Tatsache, daß der Meßbereich zu groß ist, um für dieses Gerät irgendeine noch ablesbare Skala zu ermöglichen⁵. Dem konnte nur dadurch abgeholfen werden, daß man die Tongeneratoren in getrennte (etwa drei) Oktavenbereiche unterteilte: man hörte zunächst den Meßton ab und bestimmte seine Oktavenlage. Dann schaltete man den betreffenden Oktavenbereich im Generator ein und begann Vergleich und Messung. Irrte man sich in der Oktavenlage — was beim Mitklingen starker Oktaven-Obertöne öfters vorkam —, so bestimmte man die relative Tonhöhe zwar annähernd richtig, jedoch in falscher Oktavlage; damit wurden die abgelesenen absoluten Hertz-Ziffern falsch und sinnlos. Ferner gab es kaum Tongeneratoren mit mehr als drei Oktavenbereichen, so daß man, um ein Meßgerät für die ganze Klavierskala zu erhalten, zwei oder gar drei Tongeneratoren besitzen mußte.

Um das Gerät und seine Brauchbarkeit zu illustrieren, sei ein Beispiel aus Manfred Bukofzers Arbeit über „Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten“ gegeben⁶. Diese Arbeit, welche im Jahre 1936 zum Zusammenbruch von E. von Hornbostels Blasquintentheorie führte, war noch mit einem Tongenerator der beschriebenen Art durchgeführt worden:

„Zur Messung diente ein Schwebungsgenerator . . . Um das Tonkontinuum in der notwendigen Feinheit variieren zu können, wurde zu dem einen Schwingungskreis ein . . . Präzisionsdrehkondensator geschaltet, dessen Teilkreis bis auf $1/10^{\circ}$ genau ablesbar war (ohne Vernier?? — Anm. d. Verf.). Durch entsprechende Parallel- und

⁴ Veränderliche Tonhöhen und Tonschwankungen sind mit dem Oszillographen kaum zu erfassen. Ferner ist die Interpretierung des Oszillogramms mitunter so kompliziert, daß selbst erfahrenen Technikern grobe und folgenschwere Fehler unterlaufen. Vergl. Bukofzer: Kann die „Blasquintentheorie“ zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? (3. Kongreß der Internat. Ges. f. Musikwissenschaft; Barcelona 1936. S. 426.)

⁵ Wollte man sich z. B. mit einer Ablesungsgenauigkeit von nur 5 Cents begnügen (wobei ein Teilstrich der Skala 5 Cents entspräche), so wären pro Oktave 240 Teilstriche erforderlich, somit für 7 Oktaven 1680 Teilstriche. Dies ergäbe bei einem Teilstrichabstand von je 1 mm eine Skala von 1,75 m Länge — nahezu eine technische Unmöglichkeit. Bei einer erwarteten Ablesungsgenauigkeit von 1 Cent würde man eine fast 9 m lange Skala benötigen!

⁶ Zeitschrift für Physik, Heft 9 und 10, Berlin 1936. Sonderabdruck. 99. Band, S. 645—646.

Serienschaltung des Drehkondensators mit verschiedenen Zusatzblockkondensatoren teilten wir den zu messenden Tonraum, der von 190 bis 1600 Hertz reichte, so in drei Meßbereiche, daß jeweils eine Drehung des Kondensators um 120° ungefähr einer Oktave, also 1200 Cents entsprach. Somit machte 1° in sehr grober Annäherung etwa 10 Cents aus. Der erste Meßbereich umfaßte die Töne von 190 bis 450 Hertz, der zweite die von 350 bis 800 Hertz, der dritte die von 750 bis 1600 Hertz.

Die Eichung des Generators erfolgte nach der Schwebungsmethode mittels eines Normalstimmgabelsatzes von König, Paris. Die Eichkurve trugen wir auf halblogarithmisches Papier auf, wodurch sich die Kurven streckten und genauer ablesbar waren. Die Röhren mußten mindestens drei Stunden eingebraunt sein, ehe konstante Verhältnisse eintraten. Außerdem war die Eichung vor und nach jeder Messung zu kontrollieren (sic!). Der dritte (d. h. höchste; — Anm. d. Verf.) Meßbereich hielt sich praktisch konstant. Die Eichkurven der beiden anderen Bereiche konnten sich nach mehreren Meßstunden noch ändern, jedoch handelte es sich stets um Parallelverschiebungen der Kurven. Den Emissionsstrom kontrollierte ein Milliampèremeter. — Der Meßfehler des Tongenerators beträgt 0,25%. Ein Ton von 800 Hertz, der im zweiten Bereich gemessen wurde, konnte im dritten Bereich 802 Hertz ergeben (d. h. knapp 5 Cents Differenz; — Anm. d. Verf.). Entsprechend betrug die Abweichung zwischen dem ersten und zweiten Bereich etwa 1 Hertz (d. h. knapp 5 Cents Differenz; — Anm. d. Verf.). Ein Fehler zwischen dem gemessenen Ton und demjenigen des Generators war wegen der Schwebungskontrolle praktisch ausgeschlossen.“

Fassen wir diese Beschreibung der Arbeit mit Tongeneratoren zusammen, so ergeben sich die folgenden erforderlichen Schritte zur Ausführung einer Messung:

A. Vorbereitung :

1. Einteilung in drei Meßbereiche und Eichung derselben gegen Normalstimmgabeln nach der Schwebungsmethode. (Fehlerquelle: Abhören der Schwebungen gegen die Stimmgabeln.)
2. Auftragen der Eichkurven auf halblogarithmisches Papier (Fehlerquelle: Falsche Kurvenertragung.)
3. Feststellung der Mindesteinbrenndauer für die Röhren. (Fehlerquelle: Annahme einer zu kurzen Einbrennzeit.)
4. Einbrennen der Röhren für drei Stunden nach vorstehender Feststellung. (Fehlerquelle: Zu kurze Einbrennzeit; Veränderung der Mindesteinbrennzeit.)

B. Die eigentliche Messung :

1. Abhören und Schwebungskontrolle des zu messenden Tones. (Fehlerquelle: Abhörfehler in der Oktavenbestimmung und ersten Rohvermessung; Hörfehler bei der Schwebungskontrolle.)
2. Ablesung der Messung. (Fehlerquelle: Genauigkeit der Ablesungsskala, die für alle drei Meßbereiche verschieden ist.)
3. Liegt der Meßton nahe der Grenze zwischen zwei Meßbereichen, so ist die Messung im nächsten Meßbereich zu wiederholen. (Fehlerquelle: Wie oben, Nr. B (2) —)
4. Kontrolleichung nach der Messung. Hat sich die Eichung inzwischen verschoben (— Parallelverschiebung allein genügt —), so ist die Eichung zu korrigieren und die Messung nach Nr. B 1, 2, 3 und 4 zu wiederholen. (Fehlerquelle: Die gleichen durch das ganze Verfahren, wie oben angegeben.)

Eine rohe Schätzung der Wirkung aller genannten Fehlerquellen macht es wahrscheinlich, daß der Meßfehler im günstigsten Falle 3—4 Cents beträgt, dann nämlich, wenn sich

mehrere Fehler in entgegengesetzter Richtung kompensieren. Addieren sich mehrere Fehler in gleicher Richtung, so kann der Meßfehler bis auf 20—25 Cents anwachsen. Das Ergebnis ist völlige Ungewißheit über die Meßgenauigkeit, die überall zwischen 3 und 25 Cents liegen kann, und zwar für jede einzelne Messung verschieden. Wenn also Bukofzer angibt, daß er eine durchschnitliche Meßgenauigkeit von 5 Cents erreicht habe, so darf man mit Gewißheit entgegenhalten, daß er sich über die Leistungsfähigkeit des Tongenerators und die Zuverlässigkeit der Methode als solcher getäuscht hat.

Eine entscheidende Neuerung in der Konstruktion von Tongeneratoren kam etwa 1935 auf, die hier nicht unerwähnt bleiben sollte: das magische Auge. Diese Vorrichtung ist allgemein vom Radioempfänger her bekannt, wo sie zur Feinabstimmung einer gewählten Sendestation dient. Im Tongenerator kann sie verwendet werden, um die „Schwebungskontrolle“ vom Mangel des subjektiven Abhörens zu befreien und sie in das Gerät hineinzuverlegen. Der Meßton wird durch ein Mikrophon aufgefangen, dem Gerät zugeleitet, verstärkt und auf den Vergleichston des Generators „abgestimmt“. Das magische Auge zeigt an, ob eine Feinabstimmung erreicht ist. Damit entfallen die physiologischen Schwebungskontrollen und die ihr inwohnenden Fehlerquellen. Teilfehler bleiben allerdings auch hier bestehen, da das magische Auge Meßfehler zwischen 3 und 10 Cents zuläßt; es arbeitet am ungenauesten in tiefen Tonalen, am besten bei sehr hohen Tönen. In „normaler Mittellage“ muß beim magischen Auge in Tongeneratoren stets mit einem Meßfehler zwischen 4 und 6 Cents gerechnet werden⁷.

Die Umständlichkeit, Unzuverlässigkeit und mangelnde Präzision von Tongeneratormessungen dürfte aus vorstehenden Überlegungen hinreichend klar geworden sein⁸. In Bukofzers Fall hatte das Instrument zwar genügt, um die Theorie seines ehemaligen Lehrers überzeugend zu widerlegen; zu weiteren Schlüssen aber konnte Bukofzer nicht gelangen. Ein erheblich genaueres Meßgerät — das allerdings 1936 noch nicht existierte — würde es ihm ermöglicht haben, bedeutsames Neuland in der orientalischen Musikforschung zu erschließen. So endete Bukofzers scharfsinnige Experimentalserie mit dem Knalleffekt der Zerstörung einer berühmten Hypothese, ohne in positive Aufbauergebnisse münden zu können. Die Musikforschung mußte auf die Erfindung eines weit überlegenen Instruments warten, das nunmehr im stroboskopischen Frequenzmesser zu unseren Diensten steht.

Das Prinzip des stroboskopischen Effekts ist eine optische Täuschung, die jedermann aus dem Filmtheater kennt: Wir sehen ein Auto in schneller Fahrt fotografiert; die Geschwindigkeit des Wagens wird völlig klar durch das Vorüberfahren von Bäumen usw. im Hintergrunde, dennoch bemerkt man, daß die Räder des Fahrzeuges sich nur langsam vorwärtsdrehen oder gar eine rückläufige Bewegung zu zeigen scheinen. Dieser optische Eindruck erklärt sich wie folgt:

Die normale Durchlaufgeschwindigkeit des Filmstreifens im Projektionsapparat ist 24 Bildchen pro Sekunde. Der Streifen rollt jedoch nicht gleichmäßig ab, sondern ruckweise; jedes einzelne Bildchen bleibt für den Bruchteil einer Sekunde (etwa $\frac{1}{60}$ sek.) hinter der Linse still stehen und wird projiziert. Dann deckt ein Flügel der vor der Linse rotierenden Malteserkreuzscheibe für einen Sekundenbruchteil den Lichtkegel ab, Dunkelheit entsteht, und während dieser kleinen Zeiteinheit schnell

⁷ Es wäre denkbar, daß Bukofzers Tongenerator mit einem magischen Auge versehen war, obwohl er dies nirgends erwähnt. Da er jedoch sein Meßgerät als „Schwebungsgenerator“ bezeichnet, wäre diese Auslegung aus der Benennung möglich. In diesem Falle würde sich die Summe seiner Fehlerquellen im Rahmen der oben erwähnten Einschränkungen entsprechend verringern.

⁸ Unser eingangs erwähnter Aufsatz in Heft 1, 1953, von „Die Musikforschung“ zeigte deutlich, daß die von drei Forschern unabhängig vorgenommenen zwei Messungen der gleichen Tonercheinungen so stark voneinander abwichen, daß beide Meßreihen unbrauchbar wurden. Ohne Zweifel war auch in diesem Falle ein Tongenerator verwendet worden.

der Film ein Stück vorwärts, das nächste Bildchen hinter die Projektionslinse bringend. Sobald der Streifen wieder stillsteht, öffnet die Malteserscheibe wiederum den Weg für den Lichtkegel, und das zweite Bildchen wird projiziert. Dieser Vorgang wiederholt sich 24mal pro Sekunde.

Stellen wir uns nun einen Kraftwagen vor, dessen Räder je 24 dicke Speichen haben, und dessen Fahrgeschwindigkeit so reguliert ist, daß jedes der Räder genau eine Umdrehung pro Sekunde macht, so würde der Filmstreifen wie folgt aussehen: Bild 1 zeigt uns Speiche Nr. 1 genau nach oben weisend; Bild 2 zeigt die zweite Speiche oben, Bild 3 die dritte Speiche genau oben etc. Da nun das Rad und alle seine Einzelteile völlig symmetrisch konstruiert sind, besteht in geschwinder Bewegung keine Möglichkeit für das Auge, die einzelnen Speichen und deren Position voneinander zu unterscheiden; alle 24 Bildchen des in einer Sekunde durchlaufenden Filmstreifens müssen völlig identisch aussehen. Die Folge ist, daß keine Veränderung im optischen Eindruck des photographierten Rades von Bildchen zu Bildchen eintritt; eine Bewegung wird nicht erkennbar — das Rad scheint stillzustehen.

Erhöhen wir jetzt die Umlaufgeschwindigkeit der Räder ein wenig, so daß nunmehr 25 anstatt 24 Speichen pro Sekunde den obersten Radpunkt passieren, so würden wir auf der Projektionsleinwand eine ganz langsame Vorwärtsdrehung des Rades sehen — so langsam, als ob das Rad in Wirklichkeit nur *eine einzige* Umdrehung *innerhalb 24 Sekunden* vollenden würde. Laufen 26 Speichen pro Sekunde am Scheitelpunkt des Rades vorüber, so sähen wir eine etwas schnellere Umdrehung, die *zwei vollen Umdrehungen pro 24 Sekunden* entspräche. Laufen nur 23 oder 22 Speichen pro Sekunde am Scheitelpunkt durch, so erscheint eine langsame *rückwärtige* Umdrehung im Projektionsbild.

Was für 24 Speichen pro Sekunde gilt, trifft nun auch für jedes Vielfache von 24 zu. Zwei oder vier volle Radumdrehungen mit 48 oder 96 passierenden Speichen pro Sekunde würden ebenfalls den Eindruck des stillstehenden Rades schaffen; in gleicher Weise ergäben 12 oder 6 Speichendurchgänge pro Sekunde ein unbewegliches Bild des Rades.

Dieser stroboskopisch-visuelle Effekt ist nun in unserem Frequenzmesser mit verschiedenen akustischen und elektronischen Prinzipien vereinigt worden. Das Instrument besteht aus zwei getrennten Aggregaten, die durch Kabel miteinander verbunden sind. Der eine Teil, das „Beobachtungsgerät“, enthält 12 stroboskopische, rotierende Scheiben, von denen Ausschnitte durch 12 kreissektorförmige Fenster beobachtet werden können. (Siehe Abb. 1, oberer Teil, nach Seite 240.)

Jede Scheibe und jedes Fenster entsprechen einem der 12 chromatischen Halbtöne der Oktave; sie sind in gleicher Weise angeordnet wie die Tasten einer Klaviatur: die 7 Fenster für die diatonischen Intervalle der C-dur-Leiter liegen in der unteren Reihe, die 5 Fenster, die den chromatischen schwarzen Tasten entsprechen, in der oberen Reihe.

Abbildung 2 zeigt die 12 rotierenden stroboskopischen Scheiben, wie sie in dem Beobachtungsgerät hinter den Fenstern montiert sind; Abbildung 3 zeigt eine einzelne Scheibe mit dem stroboskopischen Speichenmuster. In sieben konzentrischen Kreisringen sind schwarz-weiße Ringsegmente aufgetragen, welche die sieben Ringflächen in gleiche Abschnitte aufteilen. Der innerste Ring hat 4 Segmente (2 schwarze,

2 weiße), der zweite Ring 8 Segmente, der dritte 16, der vierte 32, der fünfte 64, der sechste 128, der siebente, äußerste Ring 256 Segmente. Die Verdoppelung der Segmentzahl von Ring zu Ring entspricht dem akustischen Schwingungsverhältnis 1 : 2 für das Intervall der Oktave. Jeder der sieben Ringe dient also zur Messung je einer der sieben Oktaven der Klaviertastatur; wenn wir im ersten Fenster links unten (für den Ton C) die sieben Ringausschnitte sehen, entspricht jeder Ring einem der sieben C des Klavierumfangs: der innerste Ring dem Kontrabaß-C, der vierte Ring dem eingestrichenen c, der siebente Ring dem viergestrichenen c. Auf diese Weise haben wir 7 mal 12 = 84 Meßeinheiten, vom Kontra-C bis zum viergestrichenen h, und können somit vom Tonumfang des modernen Klaviers mit seinen 88 Tasten 84 Töne (und alle dazwischenliegenden Mikrointervalle) vermessen, was einem einzigen, einheitlichen Meßbereich von sieben Oktaven entspricht, bzw. einem Meßumfang des Gerätes von 31,77 Hertz bis 4066,8 Hertz auf der Grundlage der internationalen Standardstimmung $a' = 440$ Hertz. (Siehe Abb. 2 auf nebenstehender Tafel und Abb. 3.)

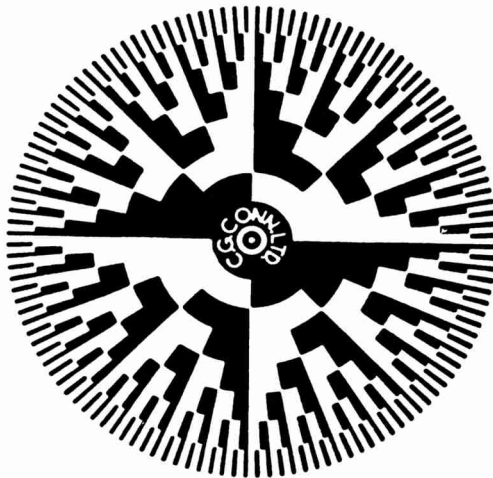


Abb 3 Das stroboskopische Scheibenmuster

Die zwölf stroboskopischen Scheiben werden von einem Synchronmotor angetrieben, dessen Tourenzahl durch eine noch zu beschreibende Vorrichtung verändert werden kann. Zwischen den Motor und die rotierenden Scheiben ist ein in Öl laufendes Getriebe mit einem komplizierten Zahnradmechanismus eingeschaltet. Die verschiedenen Übersetzungsverhältnisse der Zahnräder bewirken, daß alle zwölf Scheiben mit verschiedenen Tourenzahlen rotieren; dabei entsprechen die einzelnen Umlaufgeschwindigkeiten den Zahlenverhältnissen, welche sich aus den Schwingungszahlen der zwölf Töne der chromatischen Leiter ergeben⁹.

⁹ Das akustische Schwingungsverhältnis für die Quinte z. B. ist 2 : 3, für den chromatischen Halbton 17 : 18. Dementsprechend ist das Verhältnis der Tourenzahlen für die C-Scheibe und G-Scheibe wie 2 : 3 (also z. B. 20 bzw. 30 Umdrehungen pro sec.); die Umdrehungszahl der Cis-Scheibe verhält sich zu jener der C-Scheibe wie 18 : 17.

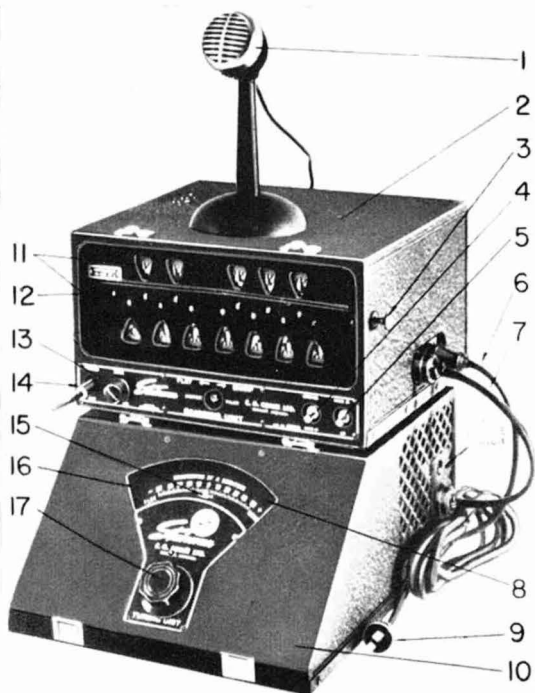


Abb. 1
Das komplette Stroboskop

1. Mikrofon
2. Beobachtungsgerät
3. Knopf zum Transponieren der Tonartbezeichnungen an den Fenstern
4. Motorschalter
5. Hauptschalter für Netzstrom
6. Anschlußkabel zur Netzspannung
7. Verbindungskabel für die beiden Aggregate
8. Abstimmungsskala / Plus-Seite
9. Anschlußkontakt zum Netz
10. Abstimmungsgerät
11. Beobachtungsfenster
12. Fenster für Tonbezeichnungen (Vergl. Nr. 3)
13. Verstärker-Kontrolle
14. Mikrofon-Anschluß
15. Abstimmungszeiger
16. Abstimmungsskala / Minus-Seite
17. Abstimmungsknopf

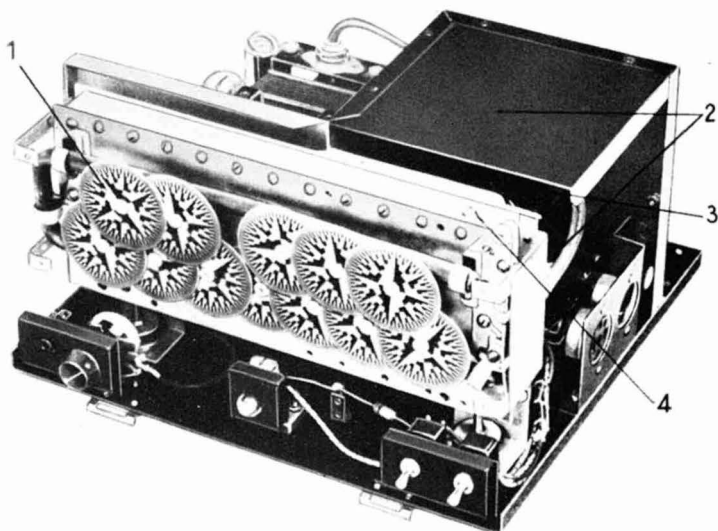


Abb. 2 Das Beobachtungsgerät, Gehäuse entfernt

1. Stroboskopische Scheiben
2. Öleinlaß zum Motor
3. Synchronmotor
4. Öleinlaß zum Getriebekasten

Abb. 5
Stroboskopisches Speichenmuster im vierten Oktavenring

Die schwach sichtbaren Muster im fünften und (ganz schwach) sechsten Ring stammen von leise mitklingenden Obertönen der einfachen und doppelten Oberoktave, die gleichzeitig mitregistriert werden.

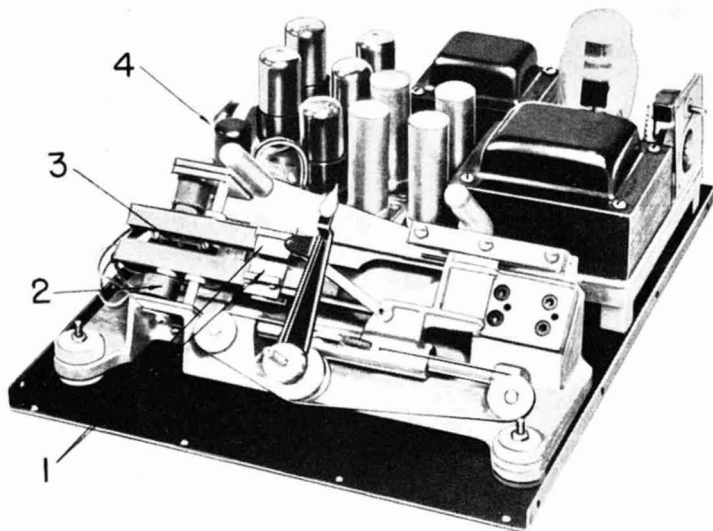
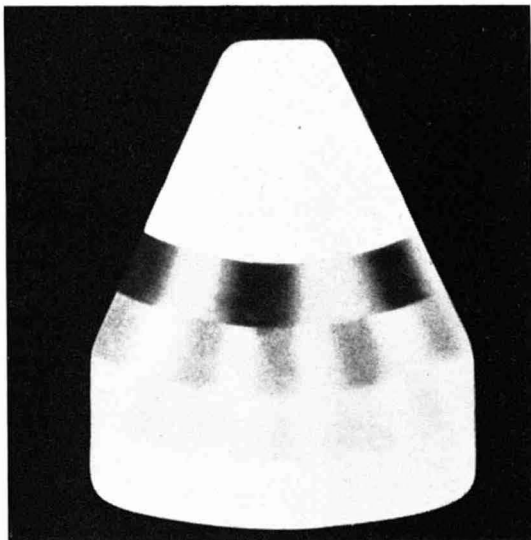


Abb. 6 Das Abstimmgerät, Gehäuse entfernt

1. Gleitgewichte auf der Stimmgabel 2. Die zwei Erregerspulen für die Gabel 3. Induktions-Spule (Pickup) zwischen den Gabelzinken 4. Kompensierungskontrolle für Schwankungen der Netzstromspannung

Der Frequenzmesser ist so konstruiert, daß er alle Messungen als Abweichungen von der Norm der gleichschwebend-temperierten chromatischen Zwölfton-Skala anzeigt. In gleichschwebender Temperatur ist jedes einzelne Halbtonintervall je 100 Cents groß, die ganze Oktave also 1200 Cents. Die Formel für die mathematische Errechnung des temperierten Halbtons ist

$$\sqrt[12]{2} = 1,05946.$$

Dementsprechend müßte auch das Zahnradübersetzungsverhältnis für je zwei benachbarte Scheiben (und damit das Verhältnis ihrer Tourenzahlen) gleich 1,05946 sein. Da diese komplizierte Übersetzungszahl für Zahnräder nicht realisierbar ist, ersetzte sie der Konstrukteur durch eine hinreichend genaue Annäherung, indem er abwechselnd für je zwei benachbarte Scheiben die Verhältnisse 89 : 84 und 107 : 101 wählte, d. h. also 89 : 84 (= 1,05952) für C—Cis, 107 : 101 (= 1,05940) für Cis—D, 89 : 84 für D—Es etc.

Unmittelbar hinter den zwölf stroboskopischen Scheiben liegt eine sanft gebogene Neon-Leuchtröhre, welche in äußerst kurzen Zeitintervallen, z. B. 3000mal pro Sekunde, aufflackert und wieder erlischt und dadurch die Scheiben beleuchtet (siehe Abb. 4). Die so periodisch angeleuchteten Scheiben können nun auf die stroboskopischen Speichenmuster hin beobachtet werden, welche durch die flackernde Neonröhre für das Auge produziert werden.

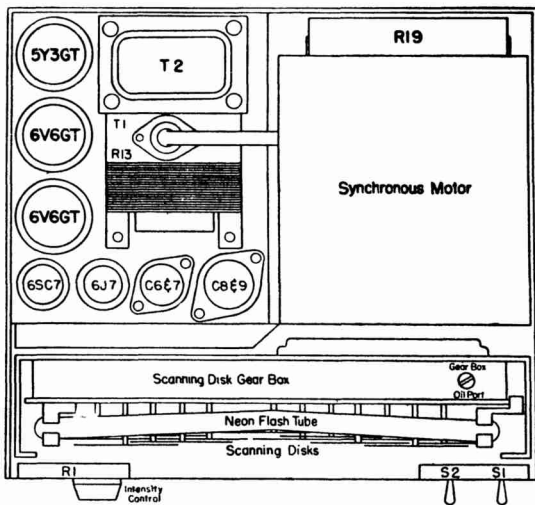


Abb. 4 Schematische Darstellung des Beobachtungsgerätes
Die Neonröhre liegt zwischen den 12 Scheiben und dem Getriebekasten

Nehmen wir an, es solle der Kammerton a' eines genau auf 440 Hertz eingestimmten Klaviers vermessen werden. Das Mikrophon fängt den angeschlagenen Ton auf

und wandelt die 440 akustischen Schwingungen in 440 elektro-magnetische Stromstöße um, die über ein System von Verstärkerröhren der Neon-Leuchtröhre zugeleitet werden. Die Röhre leuchtet nun 440mal pro Sekunde auf (und erlischt wiederum 440mal). Ein Flackern sehen wir nicht, da das menschliche Auge 440 Lichtimpulse in der Sekunde nicht trennen kann, sondern sie zu einer kontinuierlichen Lichtempfindung verschmilzt. Hingegen erscheint im Fenster der A-Scheibe ein stroboskopisches, unbewegliches Speichenmuster. Die Scheibe rotiert nämlich mit 27,5 Umdrehungen pro Sekunde; der vierte konzentrische Ring enthält 32 Segmente (16 weiße, 16 schwarze). Die 16 schwarzen Segmente erscheinen als dunkle, speichenförmige Schatten im A-Fenster, vierter Ring; (16 mal 27,5 = 440). Da genau 440 schwarze Segmente pro Sekunde am Fenster vorbeisausen und die Scheibe 440mal pro Sekunde durch das Aufblitzen der Neonröhre angeleuchtet wird, erscheint das stroboskopische Speichenmuster unbeweglich — genau wie in unserem Beispiel von den fotografierten Autorädern. (Siehe Abb. 5, vor Seite 241.)

Das zweite Aggregat ist das „Abstimmungs- (und Ablesungs-)gerät“. Es enthält als wichtigsten Bestandteil eine Präzisionsstimmgabel Kontra-A, die gegen Temperaturschwankungen empfindlich kompensiert ist. Die beiden Enden der genau auf 55 Hertz ($\frac{1}{8}$ von 440) geeichten Gabel schweben zwischen zwei elektro-magnetischen Spulen, durch deren Wechselstromstöße die Gabelzinken in Schwingungen versetzt werden. Zwischen den Zinken ist eine dritte elektro-magnetische Spule angebracht, welche ihrerseits die mechanischen Gabelschwingungen auffängt und in Wechselstromimpulse umsetzt. Diese Stromimpulse gelangen durch ein System von Verstärkerröhren in den Synchronmotor; ihre Frequenz, durch die Gabelschwingungen geschaffen und kontrolliert, reguliert die veränderliche Umlaufgeschwindigkeit des Motors.

Auf den Zinken der Stimmgabel laufen zwei Gleitgewichte, welche von einem Kontrollknopf aus durch Drahtzüge hin- und her verschoben werden können. Dadurch wird die Schwingungszahl der Gabel verändert; je näher die Gewichte den Zinkenenden rücken, um so niedriger wird die Schwingungsfrequenz der Gabel. Die so erzielbaren Frequenzveränderungen machen bis zu 3⁰/₁₀ ober- und unterhalb der ursprünglichen Gabelfrequenz (55 Hertz) aus.

Der die Gleitgewichte steuernde Kontrollknopf hat einen Ablesungszeiger, welcher über eine Skala mit 100 Teilstrichen läuft. Jeder Teilstrich entspricht 1 Cent. In der Mitte der Skala liegt Null, nach beiden Seiten schließen sich je 50 Teilstriche an, welche nach links eine Ton erniedrigung von 0–50 Cents angeben, nach rechts eine Tonerhöhung von 0–50 Cents. Die neutrale Null-Einstellung in der Mitte der Skala repräsentiert genau die Standardintonierung von $a' = 440$ Hertz. Jede Verschiebung des Kontrollknopfes nach einer Seite hin zeigt in Cents die Abweichungen von der internationalen Norm $a' = 440$ Hertz an. Wird der Knopf aus der Null-Stellung gebracht, so gleiten die Gewichte auf der Stimmgabel aus der Ruhestellung; die Gabelfrequenz ändert sich, damit die Tourenzahl des Synchronmotors und schließlich die der 12 stroboskopischen Scheiben. (Siehe Abb. 6, vor Seite 241, und Abb. 7.)

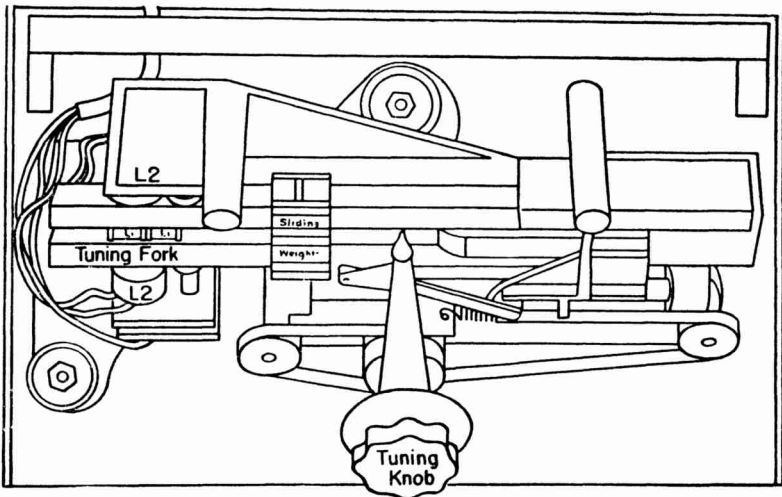


Abb. 7 Schematische Darstellung des Abstimmungsgerätes
Die beiden Erregungsspulen: L. 2

Verändern wir das oben gegebene Beispiel dahin, daß der zu messende Ton 443,06 Hertz haben möge, anstatt $a' = 440$. Der Ton wird vom Mikrophon aufgefangen, und sogleich erscheint im A-Fenster, im vierten konzentrischen Ring, ein stroboskopisches Speichenmuster, das sich langsam nach rechts hin dreht (die Null-Einstellung des Kontrollknopfes und ein unbewegliches Speichenmuster entsprachen ja der Frequenz von genau 440 Hertz). Man dreht nun den Kontrollknopf langsam nach rechts — in der gleichen Richtung, in der das Speichenmuster wandert —, und sogleich verlangsamt sich die rechtsläufige Bewegung der Speichen, bis sie bei einer bestimmten Stellung des Kontrollknopfes zum Stillstand kommt. Hat man den Knopf zu weit nach rechts gestellt, so wird das Speichenmuster langsam rückläufig werden (d. h. links drehend). Man schiebt nun den Knopf einige Male ein wenig hin und her, bis das Muster völlig unbeweglich wird. Die Messung ist beendet, wir lesen ab und finden an der Skala: plus 12 Cents. Die Interpretation der Ablesung ist: a, vierte Oktave von unten (da im vierten Ringsegment abgelesen), plus 12 Cents. Dies bedeutet, verglichen mit der Standardintonierung von $a' = 440$ Hertz, daß unser Ton um 12 Cents höher ist, als das Kammer-a. Die Vergleichstabelle für die Umrechnung von Hertz in Cents und umgekehrt ergibt in wenigen Momenten ohne jede Interpolation, daß die absolute Tonhöhe unseres Meßtons 443,06 Hertz ist, die relative Tonhöhe 912 Cents in der vierten (eingestrichenen) Klavier-Oktave.

Als wir den Knopf bis zur Einstellung „plus 12 Cents“ nach rechts drehten, verschoben sich die Gleitgewichte auf der Stimmgabel zum Gabelknopf hin; die Schwingungsfrequenz der Gabel stieg um ca. $0,72\%$ (von 55 auf ca. 55,36 Hertz). Damit wuchs die von der Gabel gesteuerte Tourenzahl des Synchronmotors, der seinerseits die Umlaufgeschwindigkeit der zwölf stroboskopischen Scheiben erhöhte. Während vorher die A-Scheibe mit 27,5 Touren lief, macht sie nunmehr 27,688 Umdrehungen

pro Sekunde. (Der vierte Ring hat 16 schwarze Segmente; $16 \times 27,691 = 443,06$). 443 Speichen also passierten das Fenster, die A-Scheibe wurde durch die Neonröhre 443mal pro Sekunde angeleuchtet — gesteuert durch den Ton, der mit 443 Schwingungen ins Mikrophon drang —, das Speichenmuster steht unbeweglich still.

Dies ist die originelle, logische und genial erdachte Konstruktion des Instruments, dies seine Arbeitsweise. Die Meßmethode selbst ist denkbar einfach und eindeutig, frei von allen Fehlerquellen und Komplikationen technischer oder akustischer Natur. Jedes objektive Irrtumsmoment ist ausgeschaltet, das Auge beobachtet, die Hand kontrolliert, das Auge liest ab — für das Ohr bleibt nichts zu tun als gelegentliche interpretierende Hilfeleistung. Die Präzision der Messung ist erstaunlich, ebenso die Geschwindigkeit. Unter günstigen Versuchsumständen haben wir manchmal bis zu hundert einzelne Messungen in einer Stunde vornehmen können. Wiederholung der Messungen am folgenden Tage unter gleichen akustischen Bedingungen ergab dann meist, daß unsere Ergebnisse zwischen 0,5 und 1 Cent genau waren!

Das Aufstellen und Vorbereiten des verpackten Gerätes nimmt etwa fünf Minuten in Anspruch. Eine Einlauf- und Vorwärmezeit von weiteren zehn Minuten genügte in unserer Erfahrung stets, um auf etwa 1 Cent genaue und konstante Meßresultate zu erzielen. Kam es in seltenen Fällen darauf an, unter äußerst präzisen Laboratoriumsbedingungen Meßgenauigkeiten bis herunter auf $1/2$ Cent zu erzwingen, so empfahl sich eine Vorwärme- und Einlaufzeit von 30 Minuten zur Gewinnung konstanter Versuchsergebnisse.

Eine Nacheichung der Stimmgabel haben wir nie nötig gehabt, obwohl mindestens eine Eichkontrolle angezeigt sein mag, wenn das Instrument vor der Messung eine längere Strecke im Auto oder Eisenbahnwagen transportiert und dabei stark durchgerüttelt worden ist. Die Eichkontrolle kann mit jeder elektrischen Präzisionsstimmgabel vorgenommen werden oder, für Genauigkeitsfanatiker in den USA z. B., durch Vergleich mit dem 440-Hertz-Standardton, der täglich auf Wellenlänge 5000 Kilohertz vom National Bureau of Standards in Washington D. C. gesendet wird. Eine Prüfung des Gerätes gegen einen solchen Standardton genügt, da die Eichung der Stimmgabel auf irgendeine Frequenz sie automatisch für alle anderen Frequenzen präzise macht.

Wer mit dem Meßbereich des Gerätes von 31,7 bis 4066,8 Hertz nicht auskommt — ein seltener Fall für den Musikwissenschaftler —, kann den Bereich durch Zwischenschaltung von äußeren Frequenzverteiltern erheblich nach oben erweitern. Auf diese Weise sind mit dem Instrument schon Frequenzen bis zu 50 Kilohertz mit der gleichen Präzision gemessen worden, wie sie für den ursprünglichen Meßumfang erzielbar ist, d. h. 0,05% oder 1 Cent.

Das Stroboskop wurde im Jahre 1941 für die Firma C. G. Conn, Ltd. in Elkhart, Indiana, konstruiert und 1943 zum ersten Male in der Literatur beschrieben¹⁰. Die genannte Firma verwendete das Instrument zunächst ausschließlich für die Intonierungskontrolle der von ihr hergestellten Blasinstrumente. Es stellte sich jedoch sehr bald heraus, daß das Gerät wertvolle Dienste für allgemeine industrielle Zwecke leisten konnte, z. B. für die Eichung von Tachometern und Tourenzählern, wobei die Vermessung der Höhe von Brummtönen bei Motoren oder rotierenden Ma-

¹⁰ Earle L. Kent: Precision Stroboscopic Frequency Meter, in: Electronics, September 1943.

schinenteilen die Bestimmung der Umlaufgeschwindigkeiten auf akustischem Wege gestattet. Ferner hat es seither vielfach Verwendung für die Feststellung und Interpretation mechanischer Fabrikationsmängel bei allen Arten von Maschinen gefunden, indem Frequenzmessungen von Torsionsschwingungen, Quietschtönen und ähnlichen akustischen Nebenerscheinungen die Lokalisierung der technischen Mängel ermöglichten und ihren Umfang feststellen halfen.

Seit etwa sieben bis acht Jahren findet das Meßinstrument wachsende Einführung und Verbreitung auf dem Gebiete der praktischen Musik und Musikwissenschaft. Abgesehen von den schon erwähnten Vorteilen der Schnelligkeit, Präzision und Eindeutigkeit der Messungen, abgesehen ferner von der Ausschaltung subjektiver Abhörmethoden, Tonvergleiche und Schwebungskontrollen, gewährt das Gerät noch eine Reihe weiterer Möglichkeiten, die für die Musikforschung und für akustische Untersuchungen von großem Wert sind:

Das Stroboskop analysiert und trennt Akkorde und andere Zusammenklänge, die gleichzeitig beobachtet werden können; die genaue Vermessung der einzelnen Töne eines Zusammenklanges muß allerdings getrennt und nacheinander vorgenommen werden.

Das Gerät registriert Vibrato-Erscheinungen und ähnliche Toninflektionen, die im stroboskopischen Speichenmuster durch Flackern, Zittern oder Hin- und Herwandern sichtbar werden. Auf diese Weise werden z. B. Messungen der folgenden Art möglich:

Ton von schwankender Höhe :

Mittlere Tonhöhe	<u>620 Cents</u>
Obere Grenze der Toninflektion	628 Cents
Untere Grenze der Toninflektion	<u>612 Cents</u>
Umfang der Tonschwankung	<u>16 Cents</u>

Eine derartige Messung, die mit früheren Geräten entweder unmöglich war oder in mühevollen, ständig wiederholten Versuchen eine Stunde oder länger dauern konnte, ist mit dem Stroboskop in einer halben Minute beendet.

Das Meßgerät trennt nahe beieinanderliegende Fundamentaltöne schnell und eindeutig und erlaubt ihre genaue, separate Bestimmung. Derartige Erscheinungen sind bei Lithophonen und Metallophonen sehr häufig, konnten aber bisher nie genau vermessen und definiert werden, da zwei dicht benachbarte Fundamentale für das Ohr stets zu einer einzigen Tonempfindung mit Schwebungen verschmelzen, wodurch Tonvergleiche oder Schwebungskontrollen so gut wie unmöglich wurden. Das Stroboskop hingegen macht in 10 bis 30 Sekunden Meßresultate wie die folgenden ohne weiteres zugänglich:

Erster Fundamental	383 Cents
Zweiter Fundamental	374 Cents

Der Frequenzmesser gibt ferner zusammen mit dem gemessenen Fundamentalton eine Reihe von harmonischen oder unharmonischen (!) Obertönen an, die gleichzeitig beobachtet und getrennt vermessen werden können. Außer dem Speichen-

muster des Fundamentaltones werden die Obertöne als weitere Muster in anderen Beobachtungsfenstern sichtbar (oder im gleichen Fenster, falls es sich um Oktaven-Obertöne handelt). Messen wir z. B. einen Ton, der nahe beim *d'* der Standardintonierung liegt (und dessen Speichenfenster also im vierten Oktavenring des D-Fensters erscheint), so mag der erste harmonische Oberton im fünften Ring ablesbar sein, der dritte Oberton im sechsten Ring und der siebente Oberton im siebenten Ring des D-Fensters. Dies Sichtbarwerden von Obertönen und ihre getrennte Vermeßbarkeit hat z. B. in den letzten Jahren zur Beobachtung von vielen *u n h a r m o n i s c h e n* Obertönen geführt und dadurch die altehrwürdige Theorie der akustisch-harmonischen Obertöne stark erschüttert. Es wäre denkbar, daß diese Entdeckung künftig auch einen Einfluß auf die allgemeine physikalische Theorie der harmonischen Schwingungen ausüben könnte.

Sehr kurz dauernde Klangerscheinungen, wie z. B. Töne von gezupften, kurzsaitigen Instrumenten oder Xylophonen, die mit den bisherigen Geräten überhaupt nicht gemessen werden konnten, erlauben mit dem Stroboskop immerhin ein angenähertes Meßergebnis. Da das Speichenmuster *a u g e n b l i c k l i c h* im Fenster erscheint, sobald der Ton erklingt, kann man wenigstens für den Bruchteil einer Sekunde beobachten, in welcher Richtung das Muster wandert und mit welcher Geschwindigkeit. Vorbereitende Einstellung des Abstimmungsknopfes ermöglicht es dann, durch mehrmalige Wiederholung des Versuchstones auf etwa 2—4 Cents genau zu messen. Schließlich erlaubt die Konstruktion des Instruments, anstatt eines gewöhnlichen (Luftschallwellen-) Mikrophons ein *K o n t a k t* mikrophon zu verwenden, das die zu vermessenden Tonschwingungen in direktem Kontakt mit dem vibrierenden Klangkörper aufnimmt und in die Verstärkerröhren leitet. Das Kontaktmikrophon wird an das Metall der Trompete, an den Resonanzkasten eines Saiteninstrumentes, an den Aufhänger einer klingenden Glocke angelegt und überträgt die aufgefangenen Schwingungen unter Ausschluß aller unerwünschten Außengeräusche zum Vermessungsmechanismus. Straßenlärm, menschliche Stimmen, Musik im Nebenzimmer usw. können auf diese Weise völlig eliminiert werden und Messungen zulassen, die mit einem Luftwellenmikrophon oder mit traditionellen Abhörmethoden undenkbar wären. Außerdem gestattet das Arbeiten mit dem Kontaktmikrophon Beobachtungen und Schlußfolgerungen über die Eigenschwingungen der vibrierenden Körper.

Dies sind in kurzen Zügen die Vorteile und Verbesserungen des Instruments, die dem Verf. aus seinen eigenen, beschränkten Experimentalerfahrungen bekannt geworden sind. Es steht zu vermuten, daß bei stärkerer Verbreitung und vielseitigerer Anwendung des Geräts in musikwissenschaftlichen Kreisen weitere, bisher noch unbekannte Möglichkeiten und Vorteile erschlossen werden.

Die Anwendungsgebiete des Stroboskops sind gleichfalls recht vielseitig. In der praktischen Musikausübung wird es zum Klavierstimmen und zur Duplizierung bestimmter, vorgeschriebener Intonierungen verwendet, ferner zur Abstimmung und Fabrikationskontrolle neuer oder reparierter Musikinstrumente aller Arten. Einige Symphonie- und Opernorchester prüfen regelmäßig die Höhe ihrer Kammerntonstimmung gegen das Stroboskop. Musikstudenten werden angehalten, die Sauberkeit ihrer Intonation beim Singen oder Instrumentalspiel vor dem Gerät zu kon-

trollieren. Die Vorführung oder Einstimmung von Tasten- und anderen Instrumenten in ungewöhnlichen Tonsystemen wird durch das Stroboskop außerordentlich erleichtert; Klaviere oder Orgeln können auf diese Weise in kurzer Zeit haargenau pythagoräisch, ungleichschwebend temperiert, natürlich intoniert oder auf jede andere historische und exotische Stimmung eingestimmt werden. Klang und musikalische Wirkung der verschiedenen Kommata und historischen Terzenintervalle, die Entstehung eines „Wolfs“ und ähnlicher mikrotonischer Intervallspannungen können so für Studenten im Hörsaal leicht und genau demonstriert werden.

In der Akustik, Musiktheorie und Vergleichenden Musikwissenschaft, beim Studium „exotischer“, primitiver und archaischer Musikzivilisationen leistet das Instrument unschätzbare Dienste. Ebenso hat es die Vermessung von historischen Instrumenten (Orgeln!) sehr vervollkommenet und die Analyse von Gesangsintonierungen sowie Inflektionsstudien erstmalig ermöglicht.

Auf dem Gebiete der Klavierstimmung hat das Stroboskop erwiesen, daß die ideale moderne Konzertsaalstimmung nicht einheitlich über die ganze Tastatur in striktem Oktaven-Unisono erklingt; vielmehr müssen die Baßoktaven tiefer gestimmt werden als die Mittellage, die Diskantoktaven höher, um „wirklich schön zu klingen“. Diese Tendenz des musikalischen Ohres, von der Stimmung nur dann völlig befriedigt zu sein, wenn die Oktaven nach oben hin zunehmend „gestreckt“ werden, kann gelegentlich erhebliche Ausmaße annehmen, z. B.¹¹:

	Kontra-C	C	c	c ¹	c ²	c ³	c ⁴	c ⁵
Cents:	-28	-9	-4	-1	+1	+2	+14	+30

Wie man sieht, unterliegt die physiologische Gehörsempfindung nicht den gleichen Gesetzen, die für die physikalische Theorie der harmonisch-akustischen Schwingungen gefunden worden sind. Die Folgerungen aus dieser Erkenntnis werden vermutlich noch erhebliche Revisionen der z. Zt. in der Tonphysiologie und Tonpsychologie vorherrschenden Auffassungen nach sich ziehen.

Selbstverständlich ist das Instrument auch schon seit Jahren für normale Klavierstimmungen empfohlen worden, und gerade auf diesem Gebiet ist ein heftiger Streit um seine Verwendbarkeit und Nützlichkeit entbrannt, der bisher weder beigelegt noch entschieden ist. Die besten unter den amerikanischen Klavierstimmern betonen, zweifellos mit Recht, daß keine mechanistische Standardisierung des Stimmens befriedigend sein könne; jedes Klavier müsse gemäß seinen eigenen Klangeigentümlichkeiten und in Verbindung mit den individuellen raumakustischen Bedingungen behandelt werden, unter ausschließlicher Kontrolle des geübten Ohres mit seinem klangästhetischen Entscheidungsvermögen. Alle anderen heftigen Einwendungen jedoch, die sonst von seiten der berufsmäßigen Klavierstimmer gegen das Stroboskop vorgebracht werden, beruhen bezeichnenderweise auf Tatsachen und Beobachtungen, die vor der Erfindung dieses Frequenzmessers nicht bekannt waren. Ohne dieses moderne Meßinstrument war gutes Klavierstimmen im wesentlichen eine Sache hochentwickelter Gehörsempfindlichkeit und hoher beruflicher

¹¹ Dieser Fall sollte freilich nicht als typisch angesehen werden, sondern eher als ungewöhnlich.

Geschicklichkeit gewesen. Neuerdings ist es zu einer mehr oder weniger „wissenschaftlichen“ Angelegenheit geworden, mit einer erregten Diskussion von Tatsachen, deren Entdeckung erst dem Stroboskop zu verdanken ist.

Wir haben wenig Zweifel, daß das Gerät auch für zeitgenössische Experimente mit neuen Ton- und Intervallsystemen (Vierteltöne etc.) wertvolle Dienste leisten wird; ferner werden *a k u s t i s c h e* Fragen historischer Aufführungspraxis sowie Studien von Temperatureinflüssen auf Instrumentalstimmungen mit seiner Hilfe viel genauere und klarere Antworten finden, als dies bisher möglich war.

Es wäre nun falsch und übertrieben zu behaupten, daß das Gerät völlig frei von Mängeln und Schwächen sei. So hat es z. B. die in seiner Konstruktionsidee liegende Tendenz, automatisch eine Reihe von genau harmonischen Obertönen mitzuregistrieren, die *vielleicht* nicht vorhanden sein mögen. Hat man dies einmal erkannt und will sich speziell mit Obertonmessungen befassen, so kann man dieser Schwäche wie folgt begegnen: man schaltet einen Sperrkreis zwischen Mikrophon und Beobachtungsgerät, der so eingestellt ist, daß er den Fundamentalton herausfiltert. Fehlt der Fundamentalton und seine Frequenz im Meßgerät, so verschwinden auch die Speichenmuster, die irgendeinem Vielfachen der Fundamentalfrequenz entsprechen, d. h. die harmonischen Obertöne; alle anderen Obertöne, die dann noch registriert werden, sind physikalisch existent.

Abgesehen von diesem Punkt und einigen anderen kleinen Mängeln aber, ist das Stroboskop allen früheren Instrumenten und Methoden so enorm überlegen, daß es sinnlos erscheint, zugleich mit seiner Empfehlung eine ausführliche Beschreibung dessen anzubieten, was es *nicht* leisten kann. Der wissenschaftliche Fortschritt, den die stroboskopische Methode auf vielen Gebieten erschlossen hat, macht seine Anschaffung dringend ratsam. Da der verhältnismäßig hohe Preis seiner schnellen Verbreitung in Europa vielleicht noch etwas im Wege stehen könnte¹², möchte man empfehlen, daß mehrere Universitäten, Konservatorien und andere Stätten musikwissenschaftlichen Studiums sich zusammentun, um gemeinsame Anschaffung und Benutzung zu organisieren. Vielleicht lassen sich auch europäische oder amerikanische Stiftungen für wissenschaftliche Zwecke dazu gewinnen, Geldmittel zur Anschaffung des Instruments zu bewilligen.

¹² Das Instrument wird unter dem Namen „STROBOCONN“ von C. G. Conn, Ltd., Elkhart, Indiana, in zwei Modellen hergestellt, eines für industrielle, das andere für musikwissenschaftliche Zwecke. Es kostet mit je einem Luftwellen- und Kontaktmikrophon etwa US \$ 800,00 und kann überall angeschlossen werden, wo Wechselstrom zwischen 105 und 120 Volt Spannung mit 50–60 Phasen pro Sekunde zur Verfügung steht. Schwankungen in der Spannung oder Phasenzahl innerhalb dieser Grenzen werden von dem Instrument automatisch so weitgehend kompensiert, daß Messungen für musikalische Zwecke praktisch in ihrer Genauigkeit unbeeinflusst bleiben.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

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

VON REINHOLD JAUERNIG, WEIMAR

(Fortsetzung)

In dem unruhigen und daher zeitlich nur schwer bestimmbareren Leben von O t m a r N a c h t i g a l l oder L u s c i n i u s (Eitner 6, 253) vor 1522 — damals kam er als Lehrer der Heiligen Schrift, vielleicht auch als Lehrer der griechischen Sprache in das Augsburger Ulrichskloster und erhielt am 30. Juni 1525 von den Fuggern die freie Prädikatur bei St. Moritz verliehen⁹³ — läßt uns eine Briefstelle, die auch gerade musikgeschichtlich bedeutsam ist, eine Station feststellen. Joh. Bohemus schreibt aus Ulm an den damals in Leipzig studierenden Andreas Althamer⁹⁴: „Fuit die secundo Paschae apud me Graeculus Othmarius Nachtigal sive Luscinius, Argentinus sacerdos, qui Citharoedus, Organistam intelligi volo, egregius per Danubium rate vectus descendit, quorsum nescio; nolebat neque unum diem apud me manere. Placuit mihi homo tum propter eruditionem tum comitatem. Fortuito alterutrum cognovimus in organis sacelli nostri. Ad missam luserat. Quare Dominus noster⁹⁵ ad mensam eum invitavit. Inter prandendum de variis rebus disputare coepit deque scientia Graecarum litterarum gloriavi. Ego nomen ab eo quaesivi, Luscinium se appellavit, fuit dudum nomen eius mihi cognitum . . .“ Der Brief ist wohl undatiert. Der 2. Osterfeiertag aber, an dem Joh. Bohemus mit Luscinius im Deutschordens-Haus zu Ulm zusammentraf, kann aus hier nicht näher zu verzeichnenden Gründen nur der 9. April 1520 gewesen sein.

V a l e n t i n N e a n d e r bezeichnet sich nach Eitner (7, 162) in dem Druck *Sacrae cantiones quatuor, quinque et sex vocum*, Wittenberg, Matthäus Welack (1584), als Schulmeister in Treuenbrietzen. Er muß aber mindestens schon im Vorjahr da amtiert haben, wie sich aus seiner Schrift *Elegia de praecipuis artificibus et laude musices*, Wittenberg, Matth. Melack (1583) ergibt. Vorangestellt ist ein Gedicht von Joh. Major Joachimicus. Die Musik sei von Gott gestiftet worden zur Förderung der Frömmigkeit. Neander eifere Amphon und Orpheus nach. Dann aber heißt es:

*Is quoque Bricensi data munia sustinet urbe,
Et scribae et fisci munia certa gerens.*

Danach ist Neander auch Stadtschreiber in seinem Amtsorte gewesen. In der Elegie selbst werden eine Menge Musiktheoretiker und -praktiker und Komponisten aufgeführt und kurz

⁹³ Friedrich Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte I, 15 f., 130 f.; vgl. ferner zu Nachtigall: Bigelmair-Zoeplf, Nikolaus Ellenberg, Briefwechsel (1938), 64 f. u. öfter; Allen, *Opus epistolarum Drs. Erasmi Roterdami* 2 (1910), p. 9; Förstemann-Günther, Briefe an Desiderius Erasmus von Rotterdam (1904), S. 386; Zeitschrift f. d. Geschichte des Oberrheins 45, 168 ff. (Hartfelder) und 77, 45 ff. (Rest).

⁹⁴ Andreae Althameri vita. Accedunt I Althameri historia monasterii Etal II. Io. Hornburg de situ Gundelfingae. III. Epistolae XXX ad Althamerum. Omnia cura et studio Io. Arnoldi Battenstadii, artis m[agister], Wolfenbutelae (1740) pag. 68.

⁹⁵ Gemeint ist der Vorgesetzte des Joh. Bohemus, welcher der im Winter 1520/21 in Schwaben wütenden Pest zum Opfer fiel (Erich Schmidt, Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, 1904, S. 73).

charakterisiert. Für Neanders Lebensbeschreibung ergibt sich: ein Lustrum habe Neander in Magdeburg den Unterricht des Abdias Praetorius⁹⁶ genossen, vielen sei er da als Sänger und Dichter bekannt geworden:

*Non condiscipulis tantum, modulamina quamvis
Martino Agricolae⁹⁷ pauca probenda dedi.*

In Lüneburg sei er dann zu Lucas Lossius⁹⁸ in Beziehung getreten. In Wittenberg immatrikuliert am 18. Oktober 1559; schloß sich da besonders an Melanchthon an, verkehrte aber auch mit Paul Eber; immer habe er einige Stunden „*gravioribus studiis*“ entzogen und der Musik und Dichtkunst gewidmet,

*Denique dum patriae docui relique iuventam,
Composui melicis cantica multa sonis.*

Treuenbrietzen sei der Geburtsort des Martin Chemnitz⁹⁹, des Joh. Copus, Rates des Kurfürsten von Brandenburg, seines Bruders Benedict, Ratsherrn in Lüneburg, und anderer Prominenten. Joh. Major habe ihn, Neander, aufgefordert, diese Elegie zu veröffentlichen und dem Administrator des Erzbistums Magdeburg, Joh. Friedrich¹⁰⁰, zu widmen.

Friedrich Norminger erscheint bei Eitner 7, 213 als zweiter Hoforganist in Dresden; 1580 werde seine Witwe erwähnt. Daß er spätestens 1567 geheiratet hat und zwar eine Barbara Schulz, ergibt sich aus zwei Oden¹⁰¹. In der ersten führt der Dichter aus, daß der Jüngling keusch in die Ehe treten solle. In der Natur entfalte sich jede Blume allmählich, reife jede Frucht langsam:

*Aetatis idem cum¹⁰² vigor
Aevique sanguis integer
Pudore servandus sacro est
Modestiaque sobria,
Vocat maritalem Deus
Jubetque coniuges frui
Optato amorum foedere.*

In der 2. Ode vergleicht Fabricius unter Zugrundelegung von Jes. Sir. 26, 21 eine rechte Ehefrau mit der Sonne, die an jedem Morgen neu aufgeht, Licht und Wärme spendet und Leid in Freude verkehrt.

Was über Andreas Ornitorchus bei Eitner (7, 296) gesagt wird, hat Pietzsch (AfMf 3, 322; 5, 76; 7, 104) wesentlich ergänzt. Rudolf Wustmann¹⁰³ vermutet mit Recht, daß der Name in der ersten Hälfte (*Orni*) die Übersetzung von „Vogel“ ist und in der zweiten Hälfte (*toparchus*) als „Hofer“, also der ganze Name als „Vogelhofer“ zu deuten sein dürfte; so könnte der Winter 1474 in Erfurt inskribierte Wilhelm Vogelhover aus Meinigen der Vater des Komponisten sein. Aber wohl auch Georg Vogelhuber, der Komponist zweier Lieder im 2. Teil (Nürnberg 1540) der Sammlung von Georg Forster

⁹⁶ 1553–57 Rektor des altstädtischen Gymnasiums zu Magdeburg (ADB 26, 518 f.).

⁹⁷ Wahrscheinlich im Herbst 1525 Kantor, gest. 10. Juni 1556 (Heinz Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker (1933) S. 36, 84.

⁹⁸ 1533 Lehrer, 1540 Konrektor am Johanneum in Lüneburg (ADB, 19, 220 f.).

⁹⁹ Lt. RE33, 796 am 9. November 1522 in Treuenbrietzen geboren.

¹⁰⁰ ADB 14, 86 ff.

¹⁰¹ Friderico Normigero Musico et Barbarae Schultetae in Georgii Fabricii Chemnicensis. — poematum sacrorum libri XXV Ex postrema auctoris recognitione (Basileae 1567) p. 428.

¹⁰² cum ist wohl mit pudore und modestia zu verbinden.

¹⁰³ Musikgeschichte Leipzigs (1909), S. 476.

(S. 99 f. der Ausgabe von M. Elizabeth Marriage), hat dieser Familie angehört. Karl Steiff¹⁰⁴ erwägt die Möglichkeit, daß Ornitoparchus während seines Tübinger Aufenthaltes die Übersetzung von Sebastian Brants „*Ave praeclara maris stella*“ von Hermann Contractus komponiert und den Druck bei Thomas Anshelm in Tübingen veranlaßt habe. Während Pietzsch annimmt, daß sich O. von Leipzig nach Wittenberg gewandt habe, hat Gustav Bossert¹⁰⁵ wohl richtiger vermutet, daß O. von Wittenberg nach Leipzig zog, offenbar nur, um einen Drucker und Verleger für den *Micrologus* zu suchen, was ihm ja auch glückte, da die Erstausgabe bei Valentin Schumann in Leipzig im Januar 1517 erschien.

Was Eitner (1, 306) über B e r n h a r d P a m i n g e r und dessen drei Söhne B a l t h a s a r , S o p h o n i a s und S i g i s m u n d berichtet, läßt sich aus den beiden nachstehenden Veröffentlichungen wesentlich ergänzen:

1 Ολοφουρος Sophoniae Pamingeri p. [ob poetae?] in inclyta Norimbergensi republica privatim docentis de morte piissimae honestissimaeque matronae Annae Weinzirlin¹⁰⁶, uxoris suae carissimae, ab eodem in medio luctu scriptus. Norimbergae excudebat Nicolaus Knorr¹⁰⁷ anno 1586.

2. Sophoniae Pamingeri Patavini poematum libri duo. Primus elegiarum et epigrammatum ad prudentissimum senatum Tekhendorffensem. Secundus funerum et lyricorum versuum ad clarissimos viros D. Ortolphum Fuxpergerum, reipublicae Pataviensis syndicum, et M. Joannem Koppenstill, archigrammateum. His accessit liber poematum Balthasaris Pamingeri ad reverendum dominum Augustinum Muniti Ranshovianum antistitem. Norimbergae in officina typographica Valentini Neuberi 1557

Dem „Klagegeschrei“, das Sophonias Paminger über den Tod seiner zweiten Ehefrau angestimmt hat, ist mancherlei Wissenswertes zu entnehmen. Sie wurde geboren in Regensburg als Tochter des evangelisch gesinnten Patriziers und Ratsherrn Joh. Weinzirl. Kaum 19jährig wurde sie dem Erasmus Zolner angetraut, der als erster in Regensburg evangelisch und antirömisch predigte und infolgedessen vertrieben wurde¹⁰⁸. 19 Jahre war sie mit ihm verheiratet, dann drei Jahre lang Witwe, bis der wegen seines evangelischen Glaubens aus Straubing vertriebene Sophonias Paminger zu vierzehntonatigem Aufenthalt nach Regensburg kam. Dieser hatte in seiner Geburtsstadt Passau unter Bischof Wolfgang I. Graf von Salm 10 Jahre lang die Schule geleitet, aber als Ketzler weichen müssen, war dann in Straubing, wo er privatim lehrte, aus dem Regen in die Traufe gekommen und 1562 mit dem Bürgermeister Leonhard Schwarz und einigen Ratsherren ausgewiesen worden. Kurz vor seinem Weggang aus Straubing war ihm seine erste Ehefrau Anna Kundlinger gestorben. Zwei Töchter (Margareta und Anna) stammten aus dieser Ehe. Jetzt war sein jüngerer Bruder Sigismund bei ihm, „postea provincialis scholae nobilium Laureaci¹⁰⁹ rector“. Der Superintendent von Regensburg, Nikolaus Gallus, und der Syndikus der Stadt, Dr. Joh. Hiltner¹¹⁰, rieten dem Soph. P., sich wieder zu verheiraten. Anna geb. Weinzirl war damals 40 Jahre alt, zwei Jahre älter als Sophonias. Sigismund P reiste nach Passau, um des Vaters Rat einzuholen, und bewog Leonhard P., zu der im Hause Hiltners angesetzten Be-

¹⁰⁴ Der erste Buchdruck in Tübingen (1498—1534) 1881, S. 130.

¹⁰⁵ Die Musik in Deutschland am Ausgang des Mittelalters, NKZ 27, 229 ff.

¹⁰⁶ Ich verdanke die Kenntnis dieser beiden Veröffentlichungen einem freundlichen Hinweis von † Georg Buchwald-Weinzirl = viniter, vgl. Heintze-Cascorbi, Die Deutschen Familiennamen geschichtlich, geographisch, sprachlich, 7. Aufl. (1933), S. 509.

¹⁰⁷ Bei demselben Drucker war 1580 der 4. Bd. der Ecclesiasticae cantiones Bernhard Pamingers erschienen.

¹⁰⁸ Vgl. W. Geyer, Die Einführung der Reformation in Regensburg (1892) S. 31 f.

¹⁰⁹ Lord (am Rhein, in Württemberg oder in Oberösterreich, Bez. Hptm. Linz?). Einen Brief von ihm aus Straubing, 24. Febr. 1562, an Paul Eber in Wittenberg hat Buchwald AfRg 32, 125 f. veröffentlicht. Sigismund Paminger bittet Eber, „ut hos duos juvenes nostros una cum psalmo Beati omnes etc. a dulcissimo meo patre nuper composita Tuae Excellentiae representantes literas commendatas habeat“ Die Beiden sind also David Schwartz/Strubingensis und Georgius Stromeier Strabingen am 11 bzw. 12. März 1562 in Wittenberg inskribiert.

¹¹⁰ Zu ihm vgl. Beiträge zur bayr. Kirchengeschichte 28, 1 ff., 33 ff., 81 ff.

sprechung nach Regensburg zu kommen. 1566 wurde Soph. vom Pfalzgrafen Ludwig, der drei Jahre zuvor Statthalter der Oberpfalz geworden war¹¹¹, an die neugegründete Schule in Amberg berufen. Bevor er dort sein Amt antreten konnte, lehrte er in Nabburg¹¹². Aber der seit dem Abfall des Vaters des Pfalzgrafen Ludwig zum Calvinismus ebendahin treibende Pöbel in Amberg vertrieb die lutherisch gesinnten Kirchen- und Schuldiener. Soph. kehrte nach Regensburg zurück. 1568 beauftragte ihn Graf Ludwig von Öttingen mit der Errichtung einer Schule, die Paminger dann 7 Jahre leitete. Da seine Schulmethode keine Anerkennung fand, bat er um Entlassung. Er trat nun eine lange Reise an und sammelte bei Adeligen in Ungarn, Kärnten und in der Steiermark Gelder zur Fortsetzung des Druckes der *Ecclesiasticae cantiones* seines Vaters. Dann ging er nach Nürnberg, um den Weiterdruck in die Wege zu leiten. Unterwegs erhielt er die Nachricht, daß der Drucker Dietrich Gerlach¹¹³ plötzlich an der Pest gestorben sei.

*Haeredum vero non est solertia tanta,
Quantum edi coeptum grande requirit opus*¹¹⁴.

Infolge des Entgegenkommens des Rates, der ihm auch volle Steuerfreiheit gewährte, konnte Soph. in Nürnberg eine Privatschule eröffnen. Bald darauf erkrankte seine Gattin an der Schwind- und Wassersucht. Sein Schwiegersohn, der Superintendent Eberhard Herrnschmid in Öttingen, bestimmte ihn, die Kranke zu ihm zu bringen. Sie starb dort am 11. Oktober 1585, 63 Jahre alt¹¹⁵.

Aus dem oben unter 2. angeführten Sammeldruck interessiert uns zunächst fol. K 6^b das Gedicht: *Puerilis et perbrevis descriptio educationis Leonarti Pamingeri, Musici praestantissimi, patris sui carissimi*. In Aschach an der Donau ist er geboren. Einige prophezeiten ihm ein sehr kurzes Leben und schwerlastende Armut.

*Omnes germanae, frater, pater huic quoque valde
Asper erat, mater sola benigna fuit.
Multa tulit puer et primis nutritus in annis
Est nimium parce pertenuique cibo.*

Mit 10 Jahren kam er nach Wien¹¹⁶, auch hier war Hunger und Mühsal sein Los.

*Inde Salisburgam venit, qua crebro vicissim
Temperie mixta Iuppiter ipse pluit
Hisque locis pariter fortunam expertus acerbam est,
Quam tolerando levem reddidit ipse sibi.*

Er kehrt nach Wien zurück. Hier tritt eine glückliche Wendung ein:

*Nullus usus duce, sed divino percitus oestro
Harmonias didicit iungere dulcisonas.*

Dann ging's nach Passau.

*Hic hodie indoctam magno sudere iuventam
Instruit, hic Christo carmina grata canit.*

¹¹¹ ADB 19, 578.

¹¹² Bis 1567 (AfMf 7, 105).

¹¹³ ADB 9, 8 f.

¹¹⁴ 1576 erscheint aber dann doch der 3. Band bei Dietrich Gerlachs Witwe Katharina.

¹¹⁵ D 3a: Der Totenklage folgt die Inschrift auf dem Grabmal an der Außenmauer der St. Jakobskirche in Öttingen, D 4a das Ehwappen Paminger — Kundlinger — Weinzirl (ganzseitiger Holzschnitt). Zunächst das Paminger-Wappen: In der Mitte in Blau auf grünem Dreieberg natürlicher (grüner) Baum, beseitet von zwei goldenen Sternen. Auf dem Stedhelm blau-gelb-roter Wulst mit abfliegenden blau-gelben und rot-gelben Zindelbinden und geschlossener blauer Flug mit gelben Schrägrechtsbalken, die mit grünem dreiblättrigem Zweig belegt sind. Darunter (links vom Beschauer) das Wappen Kundlinger: In Weiß ein auf grünem Dreieberg knieendes nacktes Kind mit betend erhobenen Händen, das am Haarschopf von einer aus blauer Wolke im Schildhaupt hervorbrechenden Hand erfaßt wird. Rechts das Wappen Weinzirl: In Weiß roter Schrägrechtsbalken, der mit 3 gelben übereinanderstehenden Winzerklöpfeln belegt ist. Helmedecken blau-gelb-rot.

¹¹⁶ AfMf 1, 298 (Pietzsch). Bis 1516 blieb er in Wien und wirkte am Stephansdom bei Kirchenmusiken mit.

Bemerkenswert ist unter den Gedichten noch das auf Bl. M 7^b: *Ad Sophoniam fratrem, Gregorium Walhausnerum et Jacobum Hueberum Witebergae degentes*¹¹⁷. Balthasar sendet hier seinem Bruder und dessen zwei Freunden Lieder ihres Vaters, die „*concordes quoties cantabiles*“, ihre Freundschaft vertiefen sollen.

Über das traurige Schicksal des B a l t h a s a r P. unterrichtet uns das Epitaphium seines Bruders Sophonias (fol. E 8^b) im Hauptteil des Sammeldruckes. Der Knabe habe durch Scharfsinn alle seine Altersgenossen überragt und wissenschaftlich rasch so gute Fortschritte gemacht, daß er die Blicke der Gelehrten auf sich zog! Aber mit 11 Jahren sei er von einer schrecklichen Krankheit befallen worden.

*Corporis ipsa etenim putri stillantia tabo
Membra recusabant munus obire suum.
Idcirco veluti captus, quocumque locatur,
Hoc ipso solo cogitur esse loco.
Scinditur alter pes, cranium corrumpitur, atque,
Si spectes miserum, Lazarus alter erat.*

Er sei nicht mehr gewachsen, habe nur ganz wenig Nahrung zu sich genommen, doch habe er noch 12 Jahre lang seine Leiden getragen. Die Musen hätten ihn getröstet. Am 23. Januar 1546 ist Balthasar 24jährig verschieden „*in vera cognitione misericordiae Dei*“. Eine noch ausführlichere Darstellung der Krankheit findet sich in dem poetischen Trostbrief, den Sophonias beim Tode seiner Mutter Agnes am 19. April 1557 seinem Vater zueignet. Darin werden die Ärzte scharf angegriffen:

*. medici accersuntur et adsunt
Atque, sed in cassum, pharmaca multa parant.
Producunt morbum diversaque nomina fingunt
Atque avidi in lueri spem melioris hiant.*

Die Krankheitsgeschichte steht in diesem Trostbrief im Zusammenhang mit einer Aufzählung all der Sorgen und Schmerzen, welche die drei Söhne und vier Töchter (Regina, Benigna, Dorothea und Veronica) ihren Eltern bereitet haben. Auch er, Sophonias, sei nicht die letzte Ursache zu den weißen Haaren seines Vaters gewesen. Nachdem er unter großen Entbehnungen und oft von Krankheit heimgesucht, in Wittenberg studiert hatte, suchte er die Universität Ingolstadt auf. Hier wurde er am 29. Oktober 1548 inskribiert. Im Trostbrief heißt es weiter: Der letzte Schmerz, den er den Eltern bereitet habe, sei gewesen, daß er aus Passau, wo er Lehrer an der Nicolaischule geworden war, mit Weib und Kind nach Straubing habe fliehen müssen. Seine Lebensgeschichte von da ab haben wir bereits kennen gelernt. — Zeitlich am weitesten zurück liegt die Nachricht, daß er in Nürnberg die Lorenzerschule besucht hat. Sie ist einem Gedicht des Sophonias zu entnehmen, überschrieben: *Ad Erasmus Rotenbuciorum Haureuterum suum* ποροπεπτικον. Sophonias übersendet ihm ein Gedicht seines Vaters und fügt eigene Glückwünsche hinzu. Dann heißt es weiter:

*Quandoquidem vero patriae nunc arva relinquis
Et Norimbergae moenia celsis petis,
Quando illic clarus mihi Sella superstis
Ingenii dux et portio magna mei.
Quem praeceptorem dederat mihi Vitus habendum,
Vitus, Christicoli duxque gregis .
Hunc, precor, accedas salvereque nomina nostro
Multum praecipias atque valere diu . .*

¹¹⁷ Soph. P. befindet sich zweimal im Wittenberger Album: August 1544 und 6. Juni 1545. Durch die gleichzeitige Immatrikulation des Gregor Walhausen im August 1544 kann man dieses Datum als den richtigen Termin ansehen. Jacobus Huber aus Weilheim in Oberbayern folgte im Oktober nach.

Georg Sella war Rektor der Lorenzerschule¹¹⁸, Veit Dietrich Prediger an St. Sebald. Erasmus Rotenbucher¹¹⁹, Mitverweser an St. Sebald, gab zwei Sammelwerke heraus: *Diphona amoena et florida* (Nürnberg 1549) und *Bergkreyen: Auff zwey Stimmen* (1551)¹²⁰ (Eitner 8, 330). Endlich sei kurz daran erinnert, daß Luther in ein Exemplar seines größeren Galaterkommentars (2. Ausgabe 1538) eine Auslegung von Psalm 27, 14 eingetragen und gewidmet hat „*suo Leonhardo Pamingero, fideli institutori pueritiae Christianae et musico inter primos laudabili*“. Auch Sophonias hat von Luther eine eigenhändige Einzeichnung (Auslegung von Hosea 2, 16 f.) in eine lateinische Bibel (Leyden 1542) erhalten. Das erstere Buch ist in der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen noch zu finden, die lateinische Bibel ist aber verschollen (WA 48, 35 f. 103 f.)

Joh. Petrejus war vom 6. Juli 1554 bis November 1570 Superintendent in Zwickau, vom 14. Dezember 1570 bis 14. September 1574 Superintendent in Mühlhausen/Thüringen. 1571 gab er das „*Ablaßbüchlein*“ heraus, um die damals drohende Wiederherstellung des Katholizismus in Mühlhausen zu verhindern (NASG 43, 251 ff.).

Johann Friedrich Petzsch (Eitner 7, 398) war ein Sohn des Organisten in Weimar, wurde am 1. März 1530 an der Wittenberger Universität immatrikuliert, 1535 Magister und am 7. April 1545 in die philosophische Fakultät aufgenommen. Er bezog ein Stipendium aus einem Eisenacher geistlichen Lehen, das ihm zunächst für ein Jahr verwilligt, aber dann mehrmals verlängert wurde. Ein abermaliges Verlängerungsgesuch fand Ablehnung mit der Begründung, daß P. sein Stipendium lange genug bezogen habe und nunmehr zu Kirchenämtern zu brauchen sein werde (Jahrbuch der Luthergesellschaft 1919, S. 68 f.).

Georg Prenner (Eitner 8, 57), geboren um 1517 in Salzburg, wird in der Dedikation von Alard du Gaucquier's Magnificat (1574) — dieser nennt sich da selber Vizekapellmeister an der Hofkapelle in Wien (vgl. Eitner 4, 175) — als Praepositus an St. Dorotheen zu Wien bezeichnet. Sehr wahrscheinlich ist sein Vater der Gleichnamige, der aus Werfen im Salzburgischen kommt und, nachdem er „*in dem kleinen Chor zu Wittenberg gedient*“, am 12. Juni 1515 in Wittenberg inskribiert, am 13. Oktober 1517 zum bacc., am 22. Mai 1525 zum Magister promoviert wurde, um schließlich am 30. April 1529 in die Artistenfakultät aufgenommen zu werden. Seit 1537 war er tätig als Erzieher der beiden Söhne des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen (Joh. Friedrich, geb. 8. Jan. 1529; Joh. Wilhelm, geb. 11. März 1530, gestorben 14. November 1539 nach Blasensteinoperation). Am 5. Februar 1527 wandte sich Prenner an den Kurfürsten um eine Unterstützung. Justus Jonas und Melancthon befürworteten das Gesuch am 13. Februar, Luther verwandte sich eine Woche später für ihn beim Kurfürsten¹²¹. Dieser Georg Prenner, gelegentlich auch Brenner genannt, gehörte zum engeren Freundeskreis Veit Amerbachs in Wittenberg, der ihn in der Widmungsvorrede an die beiden Prinzen vom 27. Februar 1539 zu seinen *Poemata Pythagorae et Phocylides Graeca* (Straßburg September 1539) höflich rühmte, auch vier Epitaphien dichtete¹²².

Johann Reusch (Eitner 8, 195) war Kantor an der Meißner Fürstenschule und Nachfolger des am 24. Oktober 1547 sehr jung gestorbenen Kantors Laurentius Hofmann (Eit-

¹¹⁸ Nach Jacob Steiger, Das Melancthongymnasium in Nürnberg 1526—1926 (München — Berlin 1926) war es von 1542 bis 13. Januar 1571. Vgl. über ihn auch Hermann Jorden, Reformation und gelehrte Bildung in der Markgrafschaft Ansbach-Bayreuth 1 (1917), S. 212³, 213¹.

¹¹⁹ Rotenbucher hieß er wohl nur nach seinem Herkunftsorte aus Rothenbuch im Spessart. So ist er sicherlich identisch mit dem im Sommer 1543 in Wittenberg inskribierten Erasmus Hannreuther Bavarus und verwandt mit Sebaldus hauenreyther Nurmbergensis (23. Mai 1531 in Wittenberg inskribiert, 28. August 1534 Mag., 27. Sept. 1535 Tübingen inskr., 16. Sept. 1539 in Tübingen Dr. med. — „Erasmus Rottenbucher“ hat Herbst 1555 die *Confessio Antioxiandrina* mit unterzeichnet (CR 8, 564; Ztschr. f. bayr. Kirchengeschichte 5, 141).

¹²⁰ Wackernagel, S. 251 Nr. 594.

¹²¹ WA Briefe 4, 485 ff.

¹²² Vgl. Ludwig Fischer, Veit Trolmann von Wemding, genannt Vitus Amespaduch, als Professor in Wittenberg, 1530—43 (1926), S. 22.

ner 5, 176). In einem Brief vom 13. Oktober 1551 übersendet er dem Fürsten Georg von Anhalt seine Komposition „*precatio ex Hieremia*“ (Otto Clemen in NASG 28, 133), die von Th. W. Werner¹²³ beschrieben wurde. Die Vorrede Melanchthons¹²⁴ fehlt im Corpus Reformatorum. Reuschs Widmungsvorrede an Ambrosius Erich, Amtsschösser, und an Anton Thurler ist erhalten¹²⁴.

Die Epigramme des *Gabriel Rollenhagen*, der sich als neulateinischer Dichter, besonders durch sein Lustspiel *Amantes amantes* einen Namen gemacht hat¹²⁵, sind enthalten in der Sammlung: *Gabrielis Rollenhagii Magdaeburgensis Saxonis Juvenilia, in quibus exhibentur...* (Magdaeburgi 1606). Im Herbst 1605 war, das muß hier bemerkt werden, Rollenhagen als Vikar bei dem evangelischen Domkapitel seiner Heimatstadt angestellt worden. Diese Epigramme gewähren eine kleine Ausbeute für die Musikgeschichte. So findet sich (pag. 27) ein Gedicht *De organo novo Musico in Basilica D. Mauritii apud Magdaeburgenses ab Henrico Compenio nuper extracto*. Dieser Compenius stammt nach Eitner (3, 24) aus Nordhausen und war fürstl. erzbischöfl. Magdeburgischer Orgelbauer, der 1596 die Schloßkirche in Gröningen prüfte. Nach Erich Valentin¹²⁶ wurde der Orgelbau 1604 beendet und Compenius zwei Jahre darauf zum Orgelrevisor bestellt.

Rollenhagen widmet (pag. 46) dem Leipziger Thomaskantor Sethus Calvisius¹²⁷, dessen Musikunterricht er genossen hatte, folgende zwei Distichen:

*Orphea nunc sileat priscorum fabula vatum,
Carmine qui traxit robora, saxa, feras.
Maius opus movet arte sua Calvisius ad se,
Cantibus ille homines attrahit, ille Deum.*

Aus einem Gedichte (pag. 47) ergibt sich, daß Rollenhagen in Leipzig unter der Anleitung seines Musiklehrers auch schon komponierte.

*Nam Setho facit ille melos monstrante Magistro,
Nescio cur illi Musica vita placet.*

Demnach gehört ihm wohl doch bei Eitner ein Plätzchen. — Endlich stoßen wir (pag. 66) auf ein Gedicht: *In opus Musicum. Frid. Weißensee*. Es bezieht sich auf Weißensees¹²⁸ *Opus melicum, methodicum et plane novum*, Magdeburg 1602.

*Euterpi blandi modulaminis alma reperitrix,
Dum parat in supera tendere sede chelyn,
Audiit occulto Weissenum forte meatu
Aemula ferre suis carmina carminibus.
Audiit, erubuit: ‚Weissenis Musico‘, dixit,
‚Cedat nostra modis‘!, ‚deposuitque chelyn‘.*

¹²³ ZfMw 2, 686: Zehen deutscher Psalm Davids, sampt einem schönen Gebet aus dem Propheten Hieremia, in Vier Stimmen gebracht (Wittenberg, Georg Rhawen Erben 1551). Ob das einzige in Deutschland vorhandene Stück, das sich einst im Zerbster Staatsarchiv befand, vielleicht das von Reusch an den Fürsten Georg von Anhalt übersandte ist? Ob es die Zerstörung Dessaus mit überstanden hat?

¹²⁴ Vgl. zu Thurler: Otto Clemen, Flugschriften aus den ersten Jahren der Reformation 3 (1909), S. 379 f.; W. Köhler, Bibliographia Brentiana S. 114. Nr. 357).

¹²⁵ ADB 29, 84; Hugo Holstein, Die Reformation im Spiegelbild der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. (1886) S. 252.

¹²⁶ Vgl. Eitner 2, 286; Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs 1 (1909), S. 190 ff.

¹²⁷ Rollenhagen im WS 1602/03 in Leipzig immatrikuliert.

¹²⁸ Eitner 10, 219; ADB 55, 26. Nach Valentin (S. 26) trat er 1596 das Kantorat der Magdeburger Schule an, nach S. 261⁰ übernahm er 1611 das Pastorat in Altenweddingen.

Zu *Jodocus Schalreuter* (Eitner 8, 469), seinem Sohne *Paul* (Eitner 8, 469) hat *Otto Clemen* in *ZfMw* 15, 320 ff., über des ersteren Bruder *Wolf* ebenfalls *Clemen* in der *W. A.* Briefe 8, 85 f. gehandelt. Die 6 Stimmbücher in der *Zwickauer Ratsschulbibliothek* (Ms. 73) mit Kompositionen von *Thomas Stolzer*, *Ulrich Brätel*, *Wilhelm Breitengraser*, *Kaspar Othmayr*, *Johann Reusch* u. a. sind von *Jodocus Schalreuter* geschrieben. Er war Kirchenchordirigent in *Zwickau* und blieb, als die Stadt sich am 7. November 1546 dem albertinischen Landesherrn, Herzog *Moritz*, ergeben hatte, seinem angestammten ernestinischen Kurfürsten treu ergeben, ging ins Exil und fiel am 22. September 1550 in dem Heer, das die (wegen ihres Widerstandes gegen das Interim geächtete) Stadt *Magdeburg* dem mecklenburgischen Herzog *Georg* entgegenstellte. Seine Söhne *Nikolaus* und *Paul* begleiteten den Vater in die Fremde. *Paul* kämpfte an des Vaters Seite, begab sich nach dessen Tod nach *Wittenberg* zurück, wo er seit dem Sommersemester 1541 studiert hatte. Er tat sich als Komponist hervor und war in *Zwickau* als Kantor an *St. Katharinen* (1545—1546) sowie an *St. Marien* (1547—1549) tätig. *Jodocus'* Bruder *Wolf Schalreuter* aus *Gera*, der am 1. Juni 1521 in *Zwickau* das Bürgerrecht erwarb, dort mit *Wolle* handelte, wegen Falschmünzerei am 5. August 1535 zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt wurde, hat trotz *Luthers* Fürsprache beim Kurfürsten (Brief vom 29. Mai 1537) doch fast 6 Jahre abbüßen müssen. Entgangen ist da allerdings *Clemen* ein Brief *Melanchthons* (CR 10, 42 Nr. 7031), leider ohne Jahreszahl, datiert *Cal. Maii*. Allerdings ist das verständlich, denn bei *Bretschneider* heißt die Adresse: *Justo Schallero, civi Cygnaeo*. Eine alte Abschrift, früher in *Gotha* (Cod. B 187, 233) setzt aber: *Justo Schalreiter*. Das wäre unser *Jodocus*. Dieser *Melanchthon*-brief enthält (im CR ab Z. 12) einen Lobpreis der Musik, der bisher in der Musikgeschichte anscheinend weithin unbeachtet oder gar unbekannt geblieben ist. Ich verweise daher nachdrücklich auf diesen leicht erreichbaren Text.

Über *Hieronymus Schein*, den Vater des am 20. Januar 1586 in *Grünhain* (Sachsen) geborenen Komponisten *Joh. Hermann Schein*, gibt *Eitner* (9, 1) nur an, daß er dort Prediger gewesen sei. Näheres erfahren wir bei *Kreyszig* (*Afraner-Album* 1876, S. 11), in den *BSKG* 12, 113 f. (lateinische Autobiographie bei der Ordination) und bei *Grünberg* (2, 787). Er besuchte vom Juni 1549 bis 1555 die *Meißener Fürstenschule*, anschließend die *Universität Leipzig*, an der er 1560 zum *Magister* promoviert wurde, war ab 1560 *Konrektor* in *Annaberg*, 1562 *Schulmeister* in *Kaaden* und *Brüx* (beide Orte in *Böhmen*), 1566 *Konrektor* in *Lübeck*, 1574 wieder in *Böhmen* (*Schulmeister* in *Wintereitz* bei *Saaz* und in *Weesenstein*), 1578 *Pfarrer* in *Arnsfeld* bei *Annaberg*. 1584 kam er als *Pfarrer* nach *Grünhain*, wo er 1593 im 60. Lebensjahre starb. Seine Vaterstadt war *Dresden*.

Über das Organistengeschlecht *Schildt*, nämlich die beiden Brüder *Melchior* und *Ludolph*, ihren Vater *Antonius* und insbesondere dessen Vater *Gerdt* (*Eitner* 9, 23) hat *Th. W. Werner*¹²⁹ ausführlich gehandelt. *Gerdt* war wohl aus *Braunschweig* gebürtig; 1547 wurde er als *Organist* der *Ägidienkirche* in *Hannover* auf 10 Jahre — von 1548 an gerechnet — verpflichtet. 1547 kam er, wohl noch an *Braunschweig* vertraglich gebunden, nur zu den höheren Festen herüber. 1558 und 1563 wurde sein Vertrag mit *Hannover* jeweils um 5 Jahre verlängert. Beide Male war damit eine Gehaltserhöhung verbunden. Anfang 1569 ist *Gerdt Schildt* gestorben. Er war zweimal verheiratet. Aus der ersten Ehe mit einer Tochter des *Bartold Scheer* stammt u. a. *Antonius*, die zweite Ehe schloß er mit *Bertram Fromelings* Tochter.

Über die *Heidelberger Organisten Arnold Schlick*, Vater und Sohn (*Eitner* 9, 29 f.), den *Hoflautenisten Sebastian Ochsenkühn* (*Eitner* 7, 223) und den *Regensburger Kantor* (den späteren *Heidelberger Hofkapellmeister*) *Andreas Raselius* oder *Raesel* (*Eitner* 8, 130 f.) kann Weiteres bei *F. W. E. Roth* nachgelesen werden¹³⁰.

¹²⁹ *Zeitschrift f. niedersächsische Kirchengeschichte* 38 (1953) S. 216—233.

¹³⁰ *Zur Geschichte der Hofmusik zu Heidelberg im 16. Jahrhundert* (*Neues Archiv f. d. Geschichte der Stadt Heidelberg* 6 [1905] S. 103 ff.).

Auf Georg Schmalzing hat schon Pietzsch (AfMf 7, 108) hingewiesen. Vergl. dazu noch Zeitschrift für Bayr. Kirchengeschichte 2 (1927), S. 41 ff. und W. A. Briefe 7, 33. Zu dem Komponisten Leonhard Schröter gibt Eitner (9,74) an, daß er aus Torgau stammt, etwa 1572 an der Altstädtischen Lateinschule in Magdeburg Kantor und 4. Schulkollege war und 1599 oder 1600 gestorben ist, daß Ludwig Helmbold die Texte zu dessen *Cantiones suavissimae quatuor vocum antehac in Germania nunquam editae* (Erfurt 1576) geliefert hat. Weiter führt uns die Dissertation von Gertrud Hofmann von 1934: Leonhart Schröter. Ein lutherischer Kantor in Magdeburg (1532—1601). Der zweite Teil des Titels ist allerdings irreführend, da Schröter eine Anzahl Jahre auch in Saalfeld (Saale) Kantor an der Stadtschule war, daselbst seit 1561 urkundlich nachweisbar, aber wahrscheinlich hier schon früher im Amt. 1571 wurden der Rektor Mag. David Aquila und seine drei ebenfalls philippistisch gesinnten Schulkollegen, darunter auch Schröter, entlassen und des Landes verwiesen, aber 1573 wieder in ihre Ämter nach Saalfeld zurückgerufen. Bis 1576 blieb Schröter in dieser Stadt. Die Verfasserin der Dissertation kennt auch ein Epigramm Helmbolds an Schröter, vermutet aber, daß jener es zum Dank für die Vertonung, die Schröter von Saalfeld aus am 28. Oktober 1575 in Druck gab, gedichtet habe. Es steht aber schon in einem Druck von 1561, kann also nicht jenem Zwecke gedient haben¹³¹.

Ad Leonhardum Schröterum Cantorem Salveldensem.
Audierat quidam nuper, Leonharde, canentes
Commoda dulcisonis dignaque verba modis,
In quibus hic sensus fuerat: „Procul ite, dolores,
Laetitiae virtus divite fonte scatet.
Haec mea ceu validus circumdet pectora murus,
Haec duce Caesaribus discimus esse pares.
Imperium confert toto sublimius orbe,
Nil nisi, quod constat iure probare docet.
Laetitiae virtus ingentia flumina fundit,
I procul ergo, procul, sollicitudo fuge!
Dixerat auditor: „Sunt haec speciosa placentque,
Sed nihil, ut fiat ditior arca ferunt.“
O labor, o studium! Qui solo ducitur aere.
Quid, precor, is summi quaerat in arce poli?

Man möchte annehmen, daß Helmbold dieses Lied an die Freude — wenn wir es so nennen dürfen — nach Saalfeld gesandt hat, um es Schröter zur Komposition zu empfehlen. Aber unter den 55 *geistlichen Liedern*, die Schröter 1561 in Saalfeld für den Druck vorbereitete (sie erschienen 1562 in Wittenberg), ist es kaum zu suchen¹³². Aber wichtig ist das Epigramm deshalb für uns, weil es eindeutig beweist, daß Schröter spätestens 1561 mit Helmbold in Verbindung stand, also schon in der frühen Saalfelder Zeit. — Übrigens befindet sich unter den Epigrammen Helmbolds 1561 eins (auf Fol. C 6b) an *Mag. Ludovicum Valerium, Ludimoderatorem Salveldensem*, also Schröters Rektor an der Saalfelder städtischen Lateinschule¹³³.

¹³¹ Ludovici Helmboldi Mulhusini epigrammatum liber unus. Erphurdiae excudebat Martinus de Dolgen. 1561. Das nachstehende Gedicht findet sich fol. Bb.

¹³² Hofmann a. a. O. S. 46, 51 ff.

¹³³ Am 25. Februar (Jahr fehlt, 1559 oder 1560?) hast du mit deiner Anna Hochzeit gefeiert. Deiner Einladung konnte ich leider nicht Folge leisten, sende aber nachträglich meine besten Glückwünsche. Valerius stammt aus Lengenfeld im Vogtland, studierte in Jena ab 1555 durch 4 Jahre, wurde am 3. Januar 1559 Magister daselbst, dann Ludimoderator in Saalfeld, 1565 (nicht, wie in der Literatur überliefert: 1560—68) Rektor, Diakonus Saalfeld, wird am 17. Mai 1570 abgesetzt, weil er die *Declaratio Victorini*, die er nicht unterschrieben hatte, nicht verdammen will. (Meine Pfarrkartei.)

Hieronymus Schwoffheim aus Görlitz wird von Pietzsch (AfMf 3,327) als Breslauer Domkantor angeführt. Aus Breslau schreibt er an den Bautzener Domherrn Paul Kändler am 28. Mai 1515 einen Brief, der uns einen tiefen Blick in den damaligen Pfründenschacher tun läßt¹³⁴.
(Wird fortgesetzt)

Internationale Konferenz für Musikalische Volks- und Völkerkunde *Freiburg i. Br. 9. - 12. März 1953*

VON JAAP KUNST, AMSTERDAM

Unter der Aegide der Unesco vom internationalen Archiv für Volksmusik zu Genf zusammengerufen, tagte vom 9. bis 12. März eine Konferenz von Volksliedkundigen und Ethnomusikologen zu Freiburg i. Br. Dem Deutschen Volkslied-Archiv, der Schöpfung John Meiers, war die Organisation anvertraut. 29 Sachverständige aus 11 verschiedenen Ländern waren zusammengekommen. Es war die dritte Konferenz dieser Art nach dem Kriege. Die ersten beiden (Genf, Juli 1949, und Paris, Dezember 1950) hatten sich bemüht, Einheit in der Notation des Volksliedes zu erreichen; diesmal befaßte man sich mit einem Versuch, internationale Einheit in der Katalogisierung zu erreichen. Eben deshalb war Freiburg, der Sitz des so glänzend organisierten Deutschen Volkslied-Archivs, als Konferenz-Ort gewählt worden.

Die Tagung hat tatsächlich zum Ziel geführt. Das Resultat wurde in folgenden 6 Resolutionen formuliert:

1. Als erster Katalog sollte ein geographischer, nach regionalen Gesichtspunkten, angelegt werden, auch wenn schon das Sammelgut selbst nach diesen Gesichtspunkten aufgestellt ist.
2. Diese geographische Ordnung ist durch einen oder mehrere systematische Kataloge zu ergänzen.
3. Soweit das Sammelgut es erlaubt, empfiehlt sich dafür in erster Linie eine Ordnung nach den Zyklen des Jahres und des menschlichen Lebens. Was sich nicht in diese Zyklen eingliedern läßt, ist nach den allgemein üblichen Gattungen einzuordnen.
4. Ferner empfiehlt sich ein alphabetischer Katalog nach den Textanfängen der Lieder, gegebenenfalls in phonetischer Umschrift. Bei formelhaftem Anfang ist es nützlich, das Lied näher zu bestimmen, sei es durch Hinzufügung der folgenden Verse oder durch Bezeichnung seines Inhalts (gegebenenfalls seines üblichen Titels).
5. Es ist jedem Institut zu empfehlen, gemäß dem besonderen Charakter seiner Sammlung, Kataloge anzulegen, welche verschiedene musikalische Gesichtspunkte (Formen, Melodietypen, Typen des Rhythmus, Arten der Ausführung, Musikinstrumente) betreffen, und dadurch den internationalen Austausch und vergleichende Forschung zu fördern.
6. Es wird empfohlen, die genannten Klassifikationen auf einer einzigen, zu vervielfältigenden Katalogkarte durchzuführen, welche die im folgenden Muster vorgesehenen Angaben enthält. (Diese Musterkarte wird A. Quellmalz, Tübingen, entwerfen.)

Während der Konferenz wurden drei öffentliche Vorträge gehalten, Marius Schneider (Barcelona): „Die Bedeutung der vergleichenden Musikforschung für andere Geisteswissenschaften“, Jaap Kunst (Amsterdam): „Exotische Mehrstimmigkeit“ und Walter Wiora (Freiburg): „Europäischer Volkslied und Abendländische Tonkunst“

Bundesrepublik, Staat, Stadt und Archiv haben die Konferenz-Mitglieder aufs herzlichste empfangen und bewirtet, und die Tagung selbst kann mit Zufriedenheit zurückblicken auf das erreichte Resultat, das zweifelsohne Aussicht auf eine gewisse Vereinfachung des internationalen Austausches und Förderung der vergleichenden Volksliedforschung bietet.

¹³⁴ Veröffentlicht AfRg 33, 264 f.

Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen bei H. J. Moser

VON RUDOLF VON FICKER, MÜNCHEN

In seiner anregenden Propagandaschrift „Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland“ (Musikwiss. Arbeiten, hrg. von der Ges. f. Musikforschung, Nr 7) hat H. J. Moser auf S. 23/24 für meine Tätigkeit als Herausgeber Worte hoher Anerkennung gefunden. Mein hierfür gebührender tiefer Dank wird mir allerdings durch das bedrückende Gefühl erschwert, der Verf. könnte mir ein Lob gezollt haben, das ich gar nicht verdiene.

Denn er meint an der zitierten Stelle, ich hätte in der letzten Lieferung der Trienter Codices (DTÖ XL) „hinsichtlich des viel unruhigen Problems, die alten Ligaturen leicht lesbar zu machen und dennoch in ihrer Urgestalt einigermaßen zu bewahren, nach Herb. Birtners Vorgang (Zeitschr f. Mw. XI 534 ff.) Hervorragendes gefördert“

Nun ist es mir jedoch keineswegs gelungen, die alten Ligaturen in der erwähnten Ausgabe noch leichter lesbar zu machen, als dies bisher schon immer der Fall war

Mein bekümmertes Zweifel, ich könnte (mit vielen anderen Forschern) bisher unter einer Ligatur etwas anderes verstanden haben als H. J. Moser, wird durch seinen Hinweis auf „Herb. Birtners Vorgang“ noch verstärkt. Ich habe dort (l. c. S. 543) die Feststellung gefunden, daß die Ligatur in der spätmittelalterlichen Notation keinen essentiellen Sinn erfüllt. Und S. 547 wird sogar die Frage erwogen, ob die Ligatur überhaupt einer Andeutung bedarf. Demnach dürfte auch für Birtner die Ligaturenlesung kein viel umstrittenes Problem bedeutet haben.

Birtners Beweisführung gilt bekanntlich der Begründung und Rechtfertigung des sogenannten Mensurzwischenstriches, dessen vorher erfolgte Schöpfung durch H. Bessler (cf. ZfMw. XI,17) dabei allerdings nicht erwähnt wird. Vor- und Nachteile der Neueinführung stehen in diesem Zusammenhang nicht zur Sprache. Aber ich darf darauf hinweisen, daß ich in dieser Angelegenheit eine durchaus ablehnende Haltung eingenommen und begründet habe (cf. Kongreßbericht Basel der IGMW, 1949, S. 110). Es kann also zum wenigsten irgendein Vorgang H. Birtners Anlaß gewesen sein, mich zu der vom Verf. gerühmten, aber leider nicht zutreffenden hervorragenden Leistung befähigt zu haben.

Man wird daher den Eröffnungen Mosers über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der künftigen Editionspraxis mit größter Spannung entgegensehen dürfen.

Dazu schreibt H. J. Moser

Wenn Herr v. Ficker meine „Anerkennung“ mißfällt, so läßt sie sich durch den Einwand ins Erträgliche dämpfen, daß er ironisch glossiert, was ich nicht gesagt habe. Ich stimme Birtners Ligaturbemerkungen ZfMw XI 547 oberster Absatz zu. Was v. F. jetzt beanstandet, ging einzig auf die g r a p h i s c h e Gestaltung des Notenbildes — ich hätte auch sagen können: Von der Fickerschen 5 Trienter Auswahl DTÖ XXXI 61 zur 6. DTÖ XL 76, zwischen denen Birtners Abhandlung erschien, sei eine erhebliche Zunahme der „Anschaulichkeit“ durch engeren Anschluß an das originale Mensurbild zu bemerken, wodurch die Ligaturnoten nun weit besser als zuvor in der Partitur aufschienen, obwohl sie statt Birtners Vorschlag von „Verbindungsstrichen“ die alten Klammern zeigten. R. v. Fickers Überschrift und Schlußsatz treffen mich nicht, da i c h nirgends von „abweichender B e d e u t u n g der Ligaturen“ gesprochen habe; so lautet vielmehr der Titel von W. Niemanns Dissertation, Leipzig 1902 — „das hat er wohl vergessen in der Eile“

Hans Joachim Moser, Berlin

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Band I Aachen — Blumner (Mit 68 Bildtafeln, 500 Textabbildungen, 200 Notenbeispielen, 20 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1949 bis 1951. 1952 Sp.

Als der Hrsg. dieser Enzyklopädie in der ersten Nachkriegszeit Mitarbeiter suchte, gehörte der Referent zu den Skeptikern — wie sollte ein solches Werk zustande kommen, da die wissenschaftliche Arbeit in Deutschland schon durch die zerrütteten Bibliotheksverhältnisse und die Hemmungen des Verkehrs zumal über die Landesgrenzen hinweg gelähmt und das wirtschaftliche Leben, auch die Druckmöglichkeiten, primitivisiert waren! Nun liegt der erste Band des großen Werkes abgeschlossen vor,¹ fast 2000 Spalten umfassend, überraschend reich an neuen Erkenntnissen, auch buchtechnisch hervorragend, insgesamt eine bewundernswerte Leistung schon, wenn sie in normalen Zeiten zustande gekommen wäre, um so bewundernswerter nun, da sie allen Nachkriegsschwierigkeiten zum Trotz vollbracht wurde.

Zu danken ist diese Leistung einer großen und weiten Gemeinschaft von Mitarbeitern, wissenschaftlichen und technischen, an ihrer Spitze dem Hrsg. Friedrich Blume und dem Verleger Karl Vötterle, die den großen Plan entwarfen und die Ausführung organisierten. Daß dieser Plan nach Möglichkeit die ganze musikalische Welt umspannt, im Stoff wie in der Mitarbeiterschaft, das kennzeichnet die Weite des Planes wie auch die weltweite Entfaltung der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten. Gerade auch von diesem Gesichtspunkt aus ist dieses Werk ein erstes Denkmal einer neuen Epoche der Musikforschung. Die Vielzahl der Mitarbeiter bezeugt aber nicht nur den quantitativen Fortschritt, sie spiegelt im Ergebnis auch den mannigfach persönlich bedingten qualitativen Stand der Forschung sowie gegenwärtige Besonderheiten des musikwissenschaftlichen Interesses und dessen

unterschiedliche Verteilung auf die Provinzen und Schichten des schwer zu umfassenden und noch schwerer auszulotenden Reiches der Musik. Es ist auch in diesem Sinn ein Denkmal der Musik in der Gegenwart.

Das Werk will offenbar nicht nur ein neues lexikalisches Nachschlagebuch für den Musikfachmann und -liebhaber sein, nur eben umfangreicher als Riemann und Moser und auch Grove (es macht daher diese auch keineswegs entbehrlich). Vielmehr will es das Ganze der heutigen musikwissenschaftlichen Erkenntnis übersichtlich zusammenfassen. Daher ordnet es den Stoff möglichst unter Sammelbegriffe. Daß die nur in solchen Zusammenfassungen genannten Personen und Begriffe nicht auch an ihrem alphabetischen Ort hinweisend angeführt werden, spart Raum, kann aber zunächst enttäuschen, denn erst nach Vollendung des Schlußbandes soll ein Registerband ein allgemeines Schlagwortverzeichnis bringen. Das hat also noch gute Weile.

Zum Beispiel sind Instrumente wie Äoline, Äolsharfe, Balalaika, Blockflöte und Tempo-Charakterbezeichnungen wie Adagio, Andante, Allegro nicht eigens aufgenommen. Auf die letzten wird man warten müssen, bis die Sammelbegriffe Tempo oder Vortrag an der Reihe sind. Den Instrumenten ist das Alphabet günstiger. Sie sind bereits durch einige Sammelbegriffe vertreten. Wobei außer Vorteilen, wie vor allem dem weiteren Gesichtskreis der Darstellung, auch Problematisches deutlich wird. So findet sich kein eigener Beitrag über „Blasinstrumente“, wohl aber einer über „Blasinstrumentenbau“, von dessen 12 Spalten fast eine allein der Lurenherstellung gewidmet ist. Es folgen Artikel über „Blasmusik“, d. h. deren europäische Geschichte seit dem 15. Jahrhundert, mit nicht viel mehr, nämlich 16½ Spalten, und über die „Blasquinte“ mit nicht weniger als 6½ Spalten. Daß hier das technische und akustisch-theoretische Interesse das musikalisch-humane überwiegt, ist ein bezeichnender moderner Zug. So ist auch zwar nicht den Blasinstrumenten, wohl aber den Balginstrumenten eine eigene Abhandlung gegönnt. Ist aber wirklich ein Nichtklingendes des Apparates wie der Balg wesentlicher für die systematische Ordnung der Musikinstrumente als ihr Klingendes, z. B. die Pfeife, und gar die die Musik erst hervorbringende Tätigkeit des Menschen am Instrument, z. B. das Blasen? In diesem Balginstrumentenaufsatz findet sich denn auch so Verschiedenes

¹ Inzwischen ist auch der 2. Band (Bo—Dap) erschienen. Das Werk erscheint in Lieferungen; die letzter erschienene (Nr. 20/21) umfaßt die Artikel Daquin—Dezède. Die Schriftleitung

zusammen wie der Dudelsack — warum nicht auch das Platerspiel? —, die Geschichte der Orgel — wer wird sie hier suchen? —, das Harmonium und die verschiedenen Harmonikas, ja sogar die balglose Mundharmonika.

Als besonders wertvolle praktikable Ergebnisse des Bemühens um übersichtliche Zusammenstellungen seien hervorgehoben die Abhandlung über die „*Аноними*“ mit einem Verzeichnis und kurzen Charakteristiken der anonymen mittelalterlichen Musiktraktate — man wird künftig einfach nach dessen Numerierung zitieren können —, ferner die Zusammenstellungen der Musica-Definitionen (Sp. 698 unter *Ars musica* und 855 unter Augustinus), die Beiträge über Autographie und Bibliographie. Eine Übersicht über die für die Musikforschung wichtigsten Bibliotheken wäre ebenfalls erwünscht gewesen — vielleicht kommt sie noch unter dem Schlagwort „Musikbibliotheken“ Wertvolle Arbeitshilfen sind auch die ausführlichen Werk- und Literaturverzeichnisse. Bei J. S. Bach z. B. umfaßt das Werkverzeichnis mehr als 18 Kleindruckspalten, das Verzeichnis der Werkausgaben etwa 6, das der Bach-Literatur fast 5; bei Beethoven das Verzeichnis der Werke $6\frac{1}{2}$, der Erstausgaben 7, der Neuausgaben und der Literatur 5.

Sehr dankenswert sind auch die klärenden Abhandlungen über Begriffe, die im Tagesgebrauch oft zu Parteischlagworten verengt werden, wie „*absolute Musik*“ und „*Atonalität*“ Höchst aufschlußreich für die gegenwärtige Lage wie für die Sache selbst vor allem die verschiedene Beurteilung der Atonalität, zuerst vom Historisch-Ästhetischen her, dann in gründlicher musikpsychologischer Erhellung. Zu deren Schlußbemerkung, daß der Saltomortale in die Atonalität keine folgerichtige Konsequenz sei, wäre zu fragen, ob er es nicht doch dort ist, wo die tragende und bewegende Kraft nicht mehr kontinuierlich, von Grund auf verbindend wirkt — solcher Zerfall ins Diskontinuierliche ist zwar auch heute durchaus keine allgemeine, also auch in seinen Folgen keine allgemeinverbindliche Erscheinung, aber doch seit Jahrzehnten eine epidemische, die sich nicht nur in atonalem Theoretisieren und Komponieren, auch in von tonalen Kräften entleerter Auffassung und Wiedergabe tonaler Musik etwa Bachs und Beethovens auswirkt. Auch für das Kapitel „*Amusie*“ wäre das wohl wichtig.

Viel Neues ist in den Darstellungen zu finden, die Ländern, Völkern, Städten gewidmet sind. z. B. unter den Stichworten *Amerika* ($9\frac{1}{2}$ Spalten — warum aber sind unter dem Namen des Kontinents nur die USA berücksichtigt?), *Australien und Australien* (*9*), *Afrikanische Musik* (*9*), dazu die *ägyptische* (*13*), die *äthiopische* (*8*), die der *Bantu* (*10*!), dann die *arabische* (*25*), die weiterhin mit vielen Einzelbeiträgen über Musiker und Theoretiker besonders reich vertreten ist, wogegen die *asiatische* zunächst nur mit einer kurzen Übersicht (*3*!), *Afghanistan* ($2\frac{1}{2}$), und *Bali* (*5*) erscheint. Von europäischen Völkern sind die *Basken* (*20*) sehr gut bedacht, dazu aus der Völkerwanderungszeit die *Awaren*, ferner die Länder *Aquitanien*, das *Baltikum*, *Bayern*, *Belgien*, die Städte *Aachen*, *Aberdeen*, *Amsterdam*, *Ansbach*, *Antiodien*, *Antwerpen*, *Arras*, *Bagdad*, *Bamberg*, *Barcelona*, *Basel*, *Bayreuth*, *Bergamo*, *Berlin*. *Annaberg*, *Aosta*, *Bartfeld* sind durch eingehende Charakteristiken der wertvollen Musikhandschriften vertreten, die wir ihnen verdanken. Die meisten dieser Darstellungen verarbeiten nicht nur die bisherige Literatur, sondern bringen darüber hinaus eigene neue Forschungsergebnisse der Verfasser. Das gilt auch für die biographischen Beiträge. Hier sind England, Frankreich und Spanien besonders gut vertreten. Namen, die vermißt werden könnten, werden wohl in größerem Zusammenhang berücksichtigt werden. Manches mußte wohl auch wegbleiben, weil sich kein Referent dafür finden ließ. Andererseits ist z. B. die weltliche mittelalterliche Monodie gerade auch mit biographischen Beiträgen bedacht. Daß diese in streng modale Deutung verfechten, die der Schlußabsatz des Beitrags über „*akzentuierende Dichtung*“ zu begründen sucht (*276*), daß überdies die Melodiebeispiele in modernem $\frac{3}{4}$ -Takt mit Taktstrichen notiert sind, mag Widerspruch finden und die Frage nahelegen, ob hier im Grunde nicht neuzeitliche Gewohnheit scharf taktteilenden Akzentuierens die Deutung beeinflusst hat. Dankenswert ergänzend orientiert über Geschichte und Problematik der modalen Deutung der Beitrag über *J. B. Beck* (*1418 f.*). Eine durch ausgedehnte neue Quellenforschung bereicherte Materialkenntnis kennzeichnet die Beiträge zur geistlichen Monodie des Mittelalters.

Musikgeschichtlich besonders instruktiv sind naturgemäß die Epochendarstellungen. Eine ausgezeichnete, sachliche Grundlegung gibt

die Abhandlung über das „Abendland“. Klar vermitteln das Wesentliche die Darstellungen der *Ars antiqua* und *Ars nova*. Die Abhandlungen über „*Absolutismus*“ und „*Aufklärung*“ dagegen, so sehr gerade sie durch musikwissenschaftliche Erhellung auch der politischen Historie helfen könnten, den Zeiten durch das Getriebe der Geschehnisse und Meinungen auf den Grund zu dringen, urteilen umgekehrt stark von politischer Ideologie her, sub specie modernitatis — eine zeitgemäße Gefahr, auf die daher mit einigen Beispielen eingegangen sei. Da wäre also das Opernwesen in den Residenzen „*kraft der egoistischen Anstrengungen der Landesherrn*“ aufgeblüht (65); da hätte „*der Drang absoluter Herrscher, alles zu können*“, die musikalischen Habsburger zu aktivem Musizieren getrieben (62), da hätten Bach, Händel, Gluck diesen verwerflichen Absolutismus „*in seiner Wesensform vollkommen überwunden, indem sie als absoluten Maßstab die Musik setzten*“ (66) — so hätten sie also den „absoluten Maßstab“ (falls es einen solchen geben sollte) nur in die Musik hinein verschoben? Wie dort eine politisch-ideologische Kappe aufgesetzt. Sind Kantate und Passion, Oper und Oratorium wirklich von der Musik als absolutem Maßstab bestimmt? Sind in der damals eben durchregulierten Dur-Moll-Tonalität, im Opernhaus, in der Monadologie, diesen typischen Bildungen der Epoche, Platz und Funktion des Grundtons, des Fürsten, der Zentralmonade wirklich absolut, losgelöst? Oder herrscht nicht vielmehr ein allgemeines, gerade auch die Mitte selbst fixierendes, kadenzial-zeremoniell ausgeprägtes Gebundensein im zentrierten und gestuften Ganzen? — Die Aufklärung in der Musik wird dann definiert als „*das unerlässliche Hilfsmittel (nur Hilfsmittel?), die gefühlte und gedachte Musik zu einer Harmonie zu bringen, Musik nicht nur als Rausch der Sinne, sondern als geistige Sprache aufzufassen*“ (812). Aber schon Schütz, Lasso, Josquin usw. musizierten doch wohl harmonisch in jenem Sinne, nicht nur sinnberauscht, sondern geistig sprechend; so wäre also die spätere „Aufklärung“ nur Notmaßnahme, wirklich nur Hilfsmittel des nunmehr zerspaltenen Menschen, die verlorene Harmonie musikalisch zu restaurieren? Das „*eigentlich Bewegende, Wichtigere*“ vor „*bloßem Volksbrauch*“ und „*einfacher, natürlicher Aussage körpergebundener Musik*“

— so heißt es demgemäß weiter — seien „*rationale Bewußtseinsakte*“, „*Spekulation*“. Sonach — projiziert man nämlich ein modernes Endstadium der „Aufklärung“ in das 18. Jahrhundert zurück — kann die damalige Musik allerdings nur als eine Kunst erscheinen, „*die alle psychologischen Wirkungen aufs genaueste errechnet und sie dann auch in Rechnung stellt*“ (814) und im Besonderen J. S. Bachs Musik als „*erdacht, wie nur je Musik erdacht worden ist*“ Null und nichtig sind also für diese Ideologie die Selbstzeugnisse Bachs und seiner Zeitgenossen über die wesentliche Kantabilität, die Gemütsvergötzung, „*die beseelten Saiten*“, „*die durch Ohren, Augen, Herz*“ dringende Kraft besonders auch Bachscher Musik, überhaupt die Integrität, das Voll-lebendige der großen hochbarocken Kunstwerke. Danach aber sei das Stilideal der Bach-Söhne und -Schüler „*eine Schönheit um jeden Preis*“ gewesen (820) — wo finden sich etwa bei Friedemann und Philipp Emanuel Zeugnisse dafür? Die klassische Musik endlich „*wäre ohne Leibniz und Hegel nicht denkbar*“ (821) — die Musik Haydns und Mozarts aber war doch wohl, den Zeitgenossen zum Troste, schon vor Hegels Philosophie wirklich vorhanden, und das „*Hin und Her*“ (Hegels eigener Ausdruck!) der (typisch romantisch) kreisenden Dialektik Hegels ist der im eigentlichen Wortsinn re-aktionäre Widersacher des zielstrebigem klassischen Fortschreitens gerade auch der Zwei-Prinzip-Musik Beethovens. — Die eigentliche musikwissenschaftliche Darstellung der Epoche von etwa 1580 bis 1750 erfolgt weiterhin in einer 72 Spalten umfassenden Abhandlung über den „*Barock*“ Sie erfährt eine außerordentliche Fülle von Material in klarer Gliederung, in der Deutung zeigt auch sie rationalistisch-moderne Züge. So, wenn es kurzerhand für einen Irrtum erklärt wird, zu glauben, Bach habe im *Actus tragicus* seine eigenen Empfindungen wiedergegeben; er habe lediglich „*einen ganz rational gesehenen Sachverhalt durch die ars combinatoria in überkommene Ausdrucksformen übersetzt*“ (1300). So gewiß Bach nicht nur seine eigenen Empfindungen einfach wiedergab: sollte er wirklich so desintegriert gewesen sein, daß in seinem „*Sehen*“ und „*Übersetzen*“ nicht auch eigene „*löbliche Affekte*“ mitgesprochen hätten? Wäre er wirklich als Komponist, so gewiß er ein klarer Denker war, nur ein Denktechniker gewesen, wie es etwa in dodekaphonischen

Bereichen als Ideal erscheinen mag? Von einem Standpunkt aus, der die Mit- oder gar Grund-Wirkung auch des höchsten, des religiösen Affekts ausschaltet, kann man freilich auch in Bachs und seiner Zeitgenossen eigenhändigen J. J. und S. D. G. am Schluß der Werkniederschriften „*nicht mehr als einen Handwerksbrauch sehen*“, wie es in dem gleichfalls sehr inhaltreichen, umfanglichen Aufsatz über J. S. Bach heißt (1032). War aber damals ein solcher „Handwerksbrauch“ nicht doch mehr, als man ihm hier zutraut, weil nämlich solches „Handwerk“ nicht nur Werk der Hand, sondern des integren, auch des inwendigen, beseelten Menschen war? Und wenn schließlich dem Spätbarock Bachs und Händels eine „Motorik“ zugeschrieben wird, die „*durch ihre unbarmherzige (!) Einprägsamkeit den Hörer überwältigen ließ*“ (1311), so trifft das wohl mehr Bachs Musik in der Gegenwart als in der Geschichte, und auch heute nur im Bereiche derjenigen Motoriker unter den Virtuosen, die auch an Bach einen wirklich unbarmherzigen, entmenslichten Maschinenrhythmus praktizieren. Es widerspricht aber durchaus dem vielfältig bezugten Grundwesen jener Zeit überhaupt wie dem, was von Bach selbst vielfältig dokumentarisch bezeugt ist. „*Vor allem eine kantable Art*“ auch beim instrumentalen Spiel forderte er bekanntlich selbst. „*Völlig freier und fließender Gesang*“, „*völlig leichter Vortrag*“, „*sogar in seinen Fugen ein so charaktervolles . . . und leichtes rhythmisches Verhältnis, als wenn sie nur Menuetten wären*“: so urteilt über seine Musik der von den Söhnen unterrichtete Forkel. Und der getreue Bach-Schüler Kirnberger weist, indem er Couperin und den „*großen Bach*“ als Muster nennt, immer wieder darauf hin — in Sulzers „*Theorie der schönen Künste*“ sogar unter dem Stichwort „*Gesang*“ —, daß man „*eine völlige Kenntnis von Bewegung und Rhythmus*“ nur durch das intensive Studium der „*Tanzmelodien verschiedener Nationen*“ erlangen könne. Wenn doch manche Virtuosen von solchen Zeugen lernten und nicht durch unbekümmert neuzeitlich-motorische Vergewaltigungen in Konzert, Rundfunk und Schallplatte auch die Musikwissenschaft zu überwältigen drohten!

Wenn übrigens die barocke Großform auch bei J. S. Bach und Händel grundsätzlich als Reihenbildung erklärt wird (1314), tonal-

funktionale Großform aber z. B. in Kantaten, Opern, Oratorien nur als gelegentliche Ausnahme, auch nicht etwa wenigstens als charakteristisches, wenn auch nicht immer voll erreichtes Leitbild: sollte sich da nicht wiederum, und nun im Großen, jene moderne Motorik auswirken, die im Kleinen die funktionelle Akzentdifferenzierung des Gruppentakts durch bloße Akzentreihung ersetzt, entsprechend auch dem Ersatz der tonal-funktionalen Melodie durch eine vermittels Reihentechnik hergestellte? Und stünde dann die Musik nicht in völligem Gegensatz zu dem Formwillen und der Formkraft, die sich damals in der Architektur ausprägten? Sind doch die damaligen Kirchen-, Kloster- und Schloßbauten durchaus funktional differenzierte Großformen, nicht Reihenbildungen wie heutige Wohnblöcke oder Fabrikanlagen.

Noch einige Einzelfragen. Hatte die Tripeltakt-Allemande denn wirklich nur langsames Walzertempo (353)? Siehe Beethovens Op. 119, 3 und Goethes „*fortrasendes*“ Walzen mit Friederike Brion in Sesenheim! — Ist wirklich „*zur Bach-Zeit das allargando im Auslauf der Sätze nicht zweifelhaft*“ (69 ff.)? Allenfalls wurde damals Dehnung der Schlußtakts, was aber nicht dasselbe ist wie stetig zunehmendes allargando, durch die Beischrift *adagio* verlangt. — Liegt nicht die weniger als heute ausgeprägte Betonung im alten tactus-Schlag (266) daran, daß damals das kontinuierlich erfüllte Ab und Auf der tactus-Bewegung wesentlich war, nicht schon der Niederschlag für sich, daß also die Energie kontinuierlich wirkte, nicht auf den Niederschlag konzentriert? — 502 und 611 muß es statt Johannes de Muris wohl Jacobus von Lüttich heißen? — Widersprüche es nicht der Zeithaltung, wenn S. Vignano um 1800 wirklich „*als erster sein Tänzertum auf edites Körper- und Raumgefühl*“ gegründet hätte (1174), da doch gerade damals das vordem zumal im Barock so starke und große Körper- und Raumgefühl romantisch zu verschweben begann?

Als ein ganz besonderes Verdienst, vor allem auch des Verlages, muß zum Schluß die reiche und instruktive und auch technisch vortreffliche Ausstattung des Bandes mit Bildern und Faksimiles hervorgehoben werden. Diese wohlgeählten demonstrationes ad oculos, zu denen noch zahlreiche Notenbeispiele kommen, helfen wesentlich dazu, die lebendige Fülle der Anschauung zu vermitteln, die

das Wort allein schwer geben kann und die doch nötig ist, wenn musikwissenschaftliche Erkenntnis nicht im Abstrakten stecken bleiben, vielmehr die Musik inmitten der lebendigen Welt als ein im großen Ganzen Werden und Wirkendes erfassen will. Ein Abkürzungs- und ein Inhaltsverzeichnis erleichtern die Benutzung des Bandes. Ein ausführliches Vorwort des Herausgebers gibt dem Leser dankenswerten Aufschluß über Plan und Entstehung des Werkes. All das, Wort und Bild, die Arbeit des Herausgebers, der Mitarbeiter und des Verlegers schließen sich so — nochmals sei das hervorgehoben — zu einer bewundernswerten Gesamtleistung zusammen. Wenn hier dies und jenes herausgegriffen wurde, insbesondere um auf die Gefahren hinzuweisen, die der Erkenntnis auch der Musik in Geschichte und Gegenwart aus dem wengleich unwillkürlichen Hineindeuten ihr nicht gemäßer Musizierweise erwachsen, so will das nicht den außerordentlichen Wert dieser Gesamtleistung bestreiten; es möchte vielmehr dem weiteren Ausbau des großen Werkes dienen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Charles van den Borren: Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden. Deel II. Antwerpen 1951, De Nederlandsche Boekhandel. 410 S.

Mit diesem stattlichen Bande schließt der Altmeister der belgischen Musikwissenschaft seine Musikgeschichte der Niederlande ab (vgl. die Besprechung des Deel I in *Mf.* III, 305 ff.). Wiederum sind es die Niederlande in ihrer alten Bedeutung, deren Musikgeschichte hier behandelt wird, nach unserer heutigen politischen Terminologie also Belgien und Holland. Es besteht kein Zweifel darüber, daß die große Zeit dieser Lande mit dem Namen Sweel'inx abschließt, also gerade dort, wo auch van den Borren seinen 1. Band enden ließ. Was in den Jahrhunderten nach Sweelinx in den Niederlanden musikalisch geschieht, ist durch das Fehlen großer schöpferischer Geister gekennzeichnet. Der Verf. weist darauf in seinem Vorwort zum 2. Bande auch ausdrücklich hin. Daß diese Tatsache nicht bedeutet, die Musikgeschichte der Niederlande sei von Sweelinx ab uninteressant, bedarf keiner Frage. So ist denn auch dieser Band ein höchst bemerkenswertes und für die allgemeine Musikgeschichte äußerst wichtiges Buch. In zwei großen Kapiteln werden das 17. und 18. so-

wie die Zeit nach dem 18. Jahrhundert behandelt. Im ersten dieser beiden Kapitel nimmt Grétry mit Recht den größten Raum ein. Ihm widmet der Verf. ca. 45 Seiten, auf denen alles Wesentliche über den Meister ausgesagt wird. Daß auch andere Komponisten, wie etwa Gossec, nicht zu kurz kommen, bedarf bei einem Autor vom Range van den Borrens keiner Frage.

Je weiter sich das Buch dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert nähert, um so stärker wird der menschliche Anteil des Verf. Er gibt das auch offen zu, und der Rezensent ist weit davon entfernt, darin eine Schwäche zu sehen. Menschliche Anteilnahme bedeutet nämlich hier nicht kritiklos subjektives Urteil, vielmehr erkennt der Verf. auch bei bedeutenden Meistern wie Tinel oder Franck gewisse Unzulänglichkeiten, und es berührt besonders angenehm, daß er vor Peter Benoits Begrenztheiten nicht die Augen verschließt, obwohl er sich gerade für diesen Meister in einer Spezialstudie einmal eingesetzt hat. So hat man stets den Eindruck, daß das musikalische Urteil van den Borrens zwar generationsmäßig bedingt ist — gibt es überhaupt ein anderes? —, daß er aber an jedes Werk einen äußerst kritischen Maßstab anlegt. Manchmal könnte man meinen, er sei allzu kritisch. Dazwischen spricht er dann wieder mit fast zärtlichen Worten von einer kleinen musikalischen Kostbarkeit, und man spürt, mit welcher Liebe hier ein echter Musikkenner, der sich für große dramatische und sinfonische Werke begeistert, auch die kleinen Kunstwerke seines Volkes in ihrem Eigenwert erkennt.

Was das Buch für die allgemeine Musikgeschichte so wertvoll macht, ist vor allem die lückenlose Behandlung der Musik des 19. Jahrhunderts. Dieses Stiefkind der Musikwissenschaft hier einmal objektiv und mit Sorgfalt behandelt zu sehen, ist geradezu wohltuend. Man wird dem Verf. nicht genug dafür zu danken wissen, daß er, der noch vieles von dieser heute zum Teil kaum noch erreichbaren Musik selber gehört hat, so ausführlich darüber berichtet. Morgen würde es ein Jüngerer nicht mehr so können. Viel Licht fällt dabei auf die wechselnden Einflüsse der Nachbarnationen, denen die Musik gerade der Niederlande unterworfen ist, seitdem sie selbst einmal alle anderen überstrahlt hatte. Sicherlich wäre es übertrieben, die beiden niederländischen Völker im 18. und 19. Jahrhundert nur als „Randgebiete“

zu sehen, dazu ist schon der Kontakt zwischen Paris und Brüssel viel zu eng gewesen. Etwas „Randgebiets“-Charakter hat aber manche musikalische Erscheinung doch an sich, was dem Rezensenten besonders für die Wagner-Epigonen zu gelten scheint. Trotzdem zeugt die niederländische Musikgeschichte, wie sie van den Borren vorlegt, von einer imponierenden Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit einer Nation, deren Bevölkerung zahlenmäßig mit den Nachbarn nicht konkurrieren kann.

Wenn hier von „einer“ Nation gesprochen wurde, so geschah das nicht unabsichtlich. Der Verf. ist im 2. Bande seines Werks dem alten Prinzip treu geblieben, nur das zu besprechen, was er selbst kennt, also keine Urteile aus zweiter Hand zu geben. Dadurch gewinnt sein Buch seinen absolut authentischen Charakter, daraus erklärt es sich aber auch, daß die Musik der nördlichen Niederlande, also Hollands, etwas weniger eingehend und ausführlich besprochen wird. Natürlich sind die wichtigen Holländer keineswegs übergangen, aber am Beispiel von Willem Pijper zeigt sich, wie schwer es für einen Nicht-Holländer heute schon ist, einen Überblick über das ganze Schaffen eines solchen Meisters zu gewinnen. Es sei nicht verhehlt, daß van den Borren diesen Mangel offen bekennt. So wird seine Darstellung sicherlich von holländischer Seite aus in manchen Punkten ergänzt werden können. Dafür ist aber die belgische Musikgeschichte in einer so überzeugenden Form dargestellt, daß keine Wünsche offen bleiben.

Daß das Buch wiederum informieren will, also keine musikwissenschaftlichen Spezialprobleme erörtert, und daß es mit einem Charme erzählt, wie er in der musikgeschichtlichen Literatur selten anzutreffen ist, bedarf bei dem hochverehrten Brüsseler Musikforscher keiner besonderen Betonung. Es ist eine angenehme Lektüre und opfert doch nie die wissenschaftliche Genauigkeit der Absicht, allgemeinverständlich zu bleiben. Ein Musterbeispiel für eine musikgeschichtliche Darstellung!

Man wird wohl sagen dürfen, daß van den Borrens zweibändige niederländische Musikgeschichte das Standardwerk in seiner Art ist, ein Buch, zu dem man greifen wird, wenn man sich unterrichten will. Vielleicht werden an späteren Auflagen zeitbedingte und durch neue Forschungsergebnisse notwendig werdende Änderungen vorgenom-

men werden. In seinem Kern wird das Werk aber unverändert bleiben, schon weil es kaum wieder einen Musikforscher geben wird, der eine solche umfassende Darstellung schreiben kann. Noch konnte das Wagnis einer niederländischen Musikgeschichte aus einer Feder unternommen werden. Ob bei der Spezialisierung der musikhistorischen Forschung in absehbarer Zeit solche Gesamtdarstellungen auch für eine „kleine“ Nation noch gewagt werden, ist eine Frage. Eine andere Frage ist, ob sie dann so gelingen werden wie die vorliegende.

Hans Albrecht, Kiel

Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950. Quellenkundliche Studien, im Auftrage des Landesarbeitsausschusses Thüringen für das Bachjahr 1950 herausgegeben in Verbindung mit Hans Pischner und Reinhold Jaernig von Heinrich Bessler und Günther Kraft. Weimar 1950. Thüringer Volksverlag G. m. b. H.

Leichter als für Bachs Leipziger Zeit, die Schering bereits einigermaßen gründlich behandelt hat, lassen sich für Bachs vor-Leipziger Zeit noch unerforschte Quellen erschöpfen. Neben Smends fesselnden Studien über die Köthener Zeit bringt besonders die vorliegende Festschrift über Bachs Jugendjahre neues Material von unerwartetem Ausmaß, das noch manche Möglichkeit zu weiterer Auswertung bietet.

Neben dem zentralen Anliegen, den Untersuchungen zu Bachs eigenem Leben und Schaffen, findet man hier reiches Material zur Erforschung der Umwelt des jungen Bach, zum Teil Wiederabdrucke aus früheren Schriften, um so „eine Art Handbuch zur Thüringischen Bachforschung auch über das Bach-Gedenkjahr hinaus“ zu schaffen. Dies ist besonders in biographischer und soziologischer Hinsicht vollauf gelungen, während die Erkenntnisse über das Werk selbst, seine Wurzeln und Weiterwirkungen trotz mancher treffender Beobachtungen bei H. Bessler (und früherer Untersuchungen von F. Treiber, F. Dietrich u. a.) meist mehr allgemeiner als spezieller Art sind und somit der künftigen Forschung noch manches zu tun übrig lassen.

F. Rollbergs Bericht über Heimat und Elternhaus Bachs sowie H. Helmbolds Beitrag über junge Bache auf dem Eienacher Gymnasium entstammen früheren Veröf-

fentlichungen. G. Kraft beleuchtet Bachs Ohrdruffer und Mühlhäuser Zeit. Namen von Mitschülern Bachs werden in ihren Beziehungen zu Bach verfolgt, die „noch nicht publizistisch erschlossenen Orgelbauakten“ der Ohrdruffer Michaeliskirche und ihre Orgeldisposition von 1688 werden erwähnt. Karl Müllers Referat über Bach in Arnstadt entstammt einem ausführlicheren Artikel innerhalb der Arnstädter Festschrift, der Beachtung verdient.

„Bachs Weimarer Zeit“ ist der nun folgende, besonders ertragreiche Abschnitt gewidmet. R. Jauernig hat die Weimarer Archive durchsucht und einen reichen Schatz an Material zutage gefördert (wobei erneut die Unzuverlässigkeit Bitters und mehrere Mißverständnisse Terrys auffallen). Dauer und Art der Weimarer Anstellungsverhältnisse werden geklärt: Ostern 1703 war Bach bereits im Weimarer Dienst. Seinen zweiten Weimarer Aufenthalt beginnt Bach gleich als Hoforganist (nicht erst als Kammermusiker), wird aber nebenher wohl auch von Anfang an als Streicher im fürstlichen Collegium musicum gewirkt haben. Besoldungserhöhungen (schon vor 1714!) lassen auf Anerkennung seiner Leistungen schließen. Genaue bauliche Angaben über die Schloßkirche folgen. Besonders einschneidend ist die Feststellung, daß ihre Orgel 1714 umgebaut wurde, zu der übrigens auch H. Klotz aus der Betrachtung der Bachschen Orgelwerke sowie der Referent aus der Untersuchung des Verhältnisses Chorton/Kammerton in den Bachschen Kantaten unabhängig von Jauernig vermutungsweise gelangt waren. J. gibt genaue Details zum Umbau und entdeckt ferner, daß ein zweiter Umbau 1719/20 stattfand, so daß die von A. Wette 1737 überlieferte Disposition keine Rückschlüsse auf die Orgel zu Bachs Zeit zuläßt. Wenige Tage vor Pfingsten 1714 wird die neue Orgel gestimmt — doch wohl, um an Pfingsten gespielt zu werden. Ihre endgültige Fertigstellung zieht sich jedoch noch bis zum Herbst hin — dies findet sich auch in den Transpositionsverhältnissen der Kantaten von 1714 bestätigt. Daß die Kantate „*Ich hatte viel Bekümmernis*“, deren besonders feierliche Aufmachung bisher noch keine plausible Erklärung fand, nun zum 3. p. Trin. 1714 als „Orgelweihkantate“ erklang (S. 75), scheint mir daher weder aus der Betrachtung ihrer Transpositionsverhältnisse noch aus den Daten der Fertigstellung der

Orgel begründbar. — Bachs Verhältnis zu Johann Gottfried Walther gewinnt neue Aspekte, wenn man mit J. annimmt, daß die Kürze des Bach-Artikels im Musikalischen Lexikon auf die Weimarische Zensur zurückzuführen sei (im Hinblick auf Bachs „*ungnädige Dimission*“ aus Weimar) — nennt doch Wette Bach überhaupt nicht! Bachs Verhältnis zum Orgelbauer Trebs und zu anderen Bekannten der Weimarer Zeit wird verfolgt. — Wichtige Thesen stellt J. zu den Weimarer Kantaten Bachs auf. Daß Nr. 15 in Weimar zu Ostern 1703 entstanden sei, überzeugt vollauf; dafür sprechen nicht allein die von J. beigebrachten Argumente, daß Bach Ostern 1703 bereits in Weimar war und daß der Text — wie Spitta zeigte — in Weimar entstanden sein dürfte, sondern auch der Vorwurf des Arnstädter Protokolls „*daß bißher gar nichts musiciret worden*“, der doch wohl nur dahin gedeutet werden kann, daß Bach bis 1706 in Arnstadt keine Kantate aufgeführt hat. Bach betrachtete sich in Arnstadt nur als „Organist“ und fühlte keine Verpflichtung, auch noch die Rolle des „Director musices“ zu übernehmen. Die gleiche Einstellung Bachs kommt auch in dem Protokoll der „Affäre Geyersbach“ zum Ausdruck, das nun in der Festschrift „J. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt“, Arnstadt 1950, vollständig vorliegt. Der Vorwurf gegen Bach, „*daß er vorgebe, er sey nur auf Choral, nicht aber Musicalische stücke bestellet, welches doch falsch, denn er müßte alles mit musiciren helfen*“, und Bachs Antwort, „*Er weigere sich nicht, wenn nur ein Director musices da wehre*“ (a. a. O., S. 99), sind bisher in der Beurteilung von Bachs Arnstädter Tätigkeit viel zu wenig gewürdigt worden. Wir haben daher keinerlei Berechtigung, die Kantate 15 weiterhin für Arnstadt in Anspruch zu nehmen, und S. 38 der vorliegenden Festschrift wäre dahingehend zu berichtigen. — Für Kantate 106 (*Actus tragicus*) nimmt J. einen plausibleren Anlaß als den Tod des Weimarer Rektors Großgebauer an: den Tod des einstigen Weimarer Schloßorganisten Johannes Effler. Freilich unter der Voraussetzung, daß das Werk 1711 und nicht schon früher entstand. Nun scheinen mir die stilistischen Merkmale aber so deutlich auf das Jahr 1707 zu weisen (und auch Spitta kann hier nicht als Kronzeuge angerufen werden, da er ja die ganz ähnliche Kantate 131 in Unkenntnis ihres autographen Schlußver-

merks noch in das Jahr 1712 datiert), daß mir mit dieser Vermutung wenig gewonnen zu sein scheint. Der *Actus tragicus* wird eben doch schon 1707 entstanden sein¹. Aus den Kammerrechnungen weist J noch eine Anzahl weiterer Weimarer Kantatenaufführungen der Zeit zwischen 1714 und 1717 nach. Leider lassen diese keine bündigen Rückschlüsse auf Bachs Kompositionstätigkeit zu. Daß in jenen Jahren in Weimar eine reiche Produktion an weltlichen und Kirchenkantaten herrschte, erfährt man auch aus den Dichtungen Salomon Francks; wir müssen uns aber hüten, Bach allzu ausschließlich als ihren Komponisten anzunehmen. J.s Behauptung, durch den Auftrag an Bach von 1714, monatlich neue Stücke aufzuführen, sei Drese jun. praktisch ausgeschaltet worden (S. 102 f.), scheint unbegründet. Fest steht, daß Bach seine Kantaten ab 1714 in 4wöchigem Turnus verfertigte (s. meine „Studien“, S. 53 ff.). Das besagt aber doch nicht, daß nicht auch für die dazwischenliegenden Sonntage Kantaten anderer Komponisten entstanden. Sollten nicht insbesondere die Kantaten des *Evangelischen Andachtsopfers*, 1715, in einer derartigen Gemeinschaftsarbeit von Kapellmeister, Vizekapellmeister und Konzertmeister wechselweise verfertigt worden sein? Ist es nicht einigermaßen gezwungen, wenn J. seiner These zuliebe annehmen muß, die Einzeldrucke aus dem *Evangelischen Andachtsopfer* (Laetare bis 5. p. Trin. 1715) seien nur deshalb für jeden Sonntag hergestellt worden, weil „noch nicht feststand, welche von ihnen Bach komponieren würde“ (S. 95)? Das war doch durch Bachs nunmehr seit einem Jahr angewendeten Vierwochenturnus genau festgelegt! Der Grund konnte doch wohl nur sein, daß auch die dazwischenliegenden Kantaten vertont wurden — und zwar nicht von Bach²! Und ebenso unbelegbar ist J.s Annahme, Drese habe sein „*Notisten Deputat*“ und seine Gelder für Notenpapier (die nur für das Jahr 1714 ausschließlich an

Bach gezahlt werden) für „weltliche Musik“ bezogen (S. 104) — warum nicht auch für Kirchenmusik³? — Recht unklar liegen die Verhältnisse bei den weltlichen Kantaten: wie viele von ihnen durch Bach vertont wurden, wissen wir nicht. Doch gelingt es J., die Weimarer Aufführung der Kantate 208 zwischen 23. und 27. 4. 1716 (wohl am Sonntag, den 26. 4.)⁴ zu belegen. — Biographisch fesselnd und noch immer nicht restlos geklärt sind die Vorgänge, die zu Bachs Abgang aus Weimar führten. J bringt eine Anzahl neuer Belege und Gesichtspunkte bei, insbesondere den Nachweis, daß Drese jun. auf Kosten Herzog Wilhelm Ernsts in Italien ausgebildet wurde, die Bachs Übergehung bei Besetzung der Kapellmeisterstelle in neuem Lichte erscheinen lassen. Unklar ist u. a. die Rolle, die Telemann dabei gespielt hat. Daß sich „Wilhelm Ernst um die Gewinnung Telemanns ... bemühte“ (S. 110), entspricht nicht ganz der Darstellung Telemanns in seiner Selbstbiographie (Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 364). Denn erstens spricht dieser nicht von Wilhelm Ernst, sondern von Ernst August — und wenn das bisherige Bild der Forschung von diesem Fürsten als einem besonderen Freunde Bachs zutrifft, so kann dieser Schritt nur im Einvernehmen mit Bach, vielleicht sogar auf dessen Veranlassung hin, unternommen worden sein; und zweitens scheint der ganze Zusammenhang darauf hinzudeuten, daß es sich um eine Kapellmeisterstelle „von Haus aus“ handelte, die also eine gleichzeitige Anstellung Bachs nicht ausgeschlossen hätte. Schließlich scheint aus der Tatsache, daß Bach nach Dreses Tod gleich drei Kantaten hintereinander, anschließend aber überhaupt keine mehr für die Weimarer Kirchenmusik liefert, hervorzugehen, daß schon Ende 1716 irgendein Ereignis eingetreten ist, das Bach die weitere Mitarbeit verleidete — unbeschadet der Fest-

1 Einzelheiten zur Datierung der Kantate 106 und Auseinandersetzungen mit Einzelfragen der Jauernigischen Ausführungen in meiner Diss. „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“ Druck Leipzig 1951.

2 Auch Titel („A. 1715. zu musiciren“) und Aufmachung des Gesamtdrucks dieses Jahrgangs scheinen mir darauf hinzuweisen, daß man nunmehr, wie andernorts (z. B. in Eisenach, für das Telemann vollständige Jahrgänge zu liefern hatte), so auch in Weimar allsonntägliche Aufführungen neuer Kantaten plante. Darauf deutet auch das Erscheinen neuer Jahrgänge für 1717 und 1718 hin.

3 Seit wir durch J. von Johann Wilhelm Dreses Ausbildung 1702/1703 in Italien wissen, erhebt sich übrigens die Frage, inwieweit auch er am Studium italienischer Konzerte beteiligt war, das Bach, J. G. Walther und Prinz Johann Ernst betrieben. Sollte gar etwa das eine oder andere von Bach übertragene Konzert, das noch keinem Komponisten zugeordnet werden konnte, J. W. Drese zum Autor haben?

4 Das von mir (a. a. O., S. 55 f.) gebotene Datum des 19. 4. (= Geburtstag nach dem alten Kalender) ist dahingehend zu berichtigen. Nach dem neuen Kalender fiel der Geburtstag Ernst Augusts auf den 29. 4.; doch waren die Weifenföler Homisten offenbar nur bis zum 27. 4. anwesend. Warum erhält Bach aber die Gratifikation für das Geburtstags-„Carmen“ schon am 4. April?

stellung J.s, daß Drese jun. erst ein Jahr später die Kapellmeisterstelle erhielt⁵. Den stilistischen Befund der Weimarer Werke Bachs untersucht H. B e s s e l e r mit dem Ergebnis, daß Bachs „Bemühen um liedmäßige Klarheit und Symmetrie“ sowie seine „Expressivmelodik“ in dieser Epoche ganz besonders in den Vordergrund treten, so daß gerade von hier aus — stärker als vom späteren Bach — „ein Weg in die Zukunft führte“. Freie Orgelwerke, Orgelchoräle und Kantaten sind der wesentliche Ertrag der Weimarer Jahre. Ein bezeichnender Zug der freien Orgelwerke ist der Einfluß italienischer Vorbilder, und zwar nicht nur in „Äußerlichkeiten wie Formen oder Spielpraxis“ (ist aber die Form für den Barockmenschen wirklich eine Äußerlichkeit?), sondern auch in der Thematik: bei Betrachtung von Werken wie der Orgelfuge f-moll (BWV 534) fühlt man sich „an den Palestrinastil erinnert“ (S. 109). Die Möglichkeit, hierin einen Schritt nach rückwärts zu sehen, weist B. ab als „undenkbar für einen Meister, der sich in Weimar mit allem Nachdruck zur Gegenwart bekannte“ (das eben soll ja bewiesen werden!). B. weist darauf hin, daß das Element der „Singbarkeit“ in Vivaldis Konzerten ebenso zu finden sei wie in Frescobaldis *Fiori musicali*. Seine Anwendung auf die Orgelkomposition „darf man . . . als Leistung des dreißigjährigen Bach betrachten“. Nun ist freilich die Kantabilität Vivaldis anders geartet als die Palestrinas, und die Frage, ob bei der f-moll-Fuge Vivaldi oder Palestrina Pate gestanden habe, läßt sich wohl doch nicht so leicht zugunsten Vivaldis beantworten. Eines allerdings hat Bach in Weimar wirklich von Vivaldi übernommen: eine typisch violinistische Melodik, die sich nun nicht allein in den Werken mit Streichern bemerkbar macht⁶, sondern auch z. B. in der Orgelfuge g-moll (BWV 579), auf deren geigerischen Charakter schon H. J. Moser (J. S. Bach, Berlin 1935, S. 218 f.) hinweist. Die eigentliche Leistung des dreißigjährigen Bach wäre demnach vielleicht eher in der Nutzbarmachung von Stilmitteln vio-

linistischer und vokaler Bereiche für Orgel als in der Kantabilität als solcher zu sehen — eine Definition, die sich freilich vom Ansatz B.s um einiges entfernt; denn der „Weg in die Zukunft“ führt zur Kantabilität und nicht zur stilistischen Vielfalt. — Am Beispiel der Orgelbüchlein-Choräle macht B. das Charakteristische des von ihm geprägten Begriffes „Einheitsablauf“ deutlich, nämlich „daß jeder Satz oder jede Nummer als ein Ganzes durchgestaltet und in sich abgeschlossen wird“. Die künstlerische Wirkung des Orgelbüchlein-Chorals geht (nach B.) nicht so sehr vom Affektgehalt der Motive als von dem „ununterbrochenen Ablauf ihres Gleichrhythmus“ aus. Im „natürlich-singbaren, nur leicht gedehnten Rhythmus“ äußert sich das „Liedprinzip“, das hier deutlicher zum Ausdruck kommt als im feierlich-gedehnten c. f. des Pachelbelschen Chorals. Immerhin wäre hier einzuwenden, daß das Überspielen der Zeilenenden im ununterbrochenen Gleichrhythmus oder die kanonische Behandlung gerade so vieler Orgelbüchlein-Choräle das „persönlich-erfüllte Lied“ doch noch in gewisser Hinsicht überdecken. Liedmäßige Gliederung⁷ herrscht in zahlreichen Fugenthemen und ebenso im Chor der *Kantate* 161, expressive Melodik in den Arien und Duetten der Weimarer Zeit. Aber auch dieser Zug läßt sich wohl nicht ohne weiteres als zukunftsweisend erklären. Hinter Bach liegt die gefühlsinnige Zeit eines Rosenmüller, Schelle, eines J. W. Franck, Böhm, Buxtehude und vieler anderer. Ist es nicht gerade bezeichnend für die Bachzeit, daß sie diesen Gefühlsüberschwang des Frühpietismus vor dem Ausbruch des Sturm und Drang nochmals bändigte, ähnlich wie später die Wiener Klassik den Sturm und Drang vor Aufbruch der Romantik? Sind die von B. vorgebrachten — völlig überzeugenden — Beweise für die Expressivmelodik der Weimarer Zeit wirklich ein „Schon“ und nicht vielleicht ein „Noch“? Was hilft der Hinweis, daß C. Ph. E. Bach gerade 1714 geboren wurde, wenn die Zeit seiner bewußten Aufnahme väterlicher Musik in die Zeit nach Weimar fällt (zu welchem Stil wäre dann Johann Christian prädestiniert gewesen)? Und kann man über dem auch in Bachs Schaffen singulären Chor aus Kan-

⁵ Nach Terry hatte ich (a. a. O.) angenommen, Drese sei sofort nach dem Tode seines Vaters Kapellmeister geworden. Ob aber nicht doch vielleicht eine vorläufige Verfügung dieses Inhalts ergangen ist, die das Zerwürfnis Bachs mit dem Fürsten herbeiführte?

⁶ Das Thema zum Chor „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Kantate 21) entlehnte Bach dem von ihm zu gleicher Zeit für Orgel bearbeiteten d-moll-Konzert Vivaldis (s. BWV Nr. 596, Finale).

⁷ Den Ausdruck „Symmetrie“, den B. hier anwendet (z. B. auf das Fugenthema der Sinfonie aus Kantate 1521) halte ich für verfehlt — vgl. den Bericht über die Wissenschaftliche Bahntagung in Leipzig 1950, S. 284.

tate 161 solche aus den Kantaten 21, 31, 70, 186, 147 ohne Erwähnung abtun? — All diese Fragen beleuchten die Wichtigkeit und die Vielfalt der Probleme zur stilistischen Entwicklung Bachs, denen seit Spitta kaum je nachgegangen wurde. Sie neu aufzuwerfen und neu zu beantworten, ist B.s Verdienst.

Bachs Weimarer Textdichter, Salomon Franck, sind zwei recht ungleiche Beiträge gewidmet: Anneliese B a c h s literarhistorische Würdigung bringt hauptsächlich Allgemeines — bei Spitta findet man bereits weit speziellere Beobachtungen. Demgegenüber bietet L. H o f f m a n n - E r b r e c h t eine begrüßenswerte Menge neuen Materials. Wenn wir in seiner Biographie Francks finden, daß sich ab 1720 die Klagen über (krankheitshalber?) liegendebliebene Arbeiten des Dichters häufen, so bestärkt uns das in der Vermutung, daß der verspätete Beginn der Ausführungen seines Kantatenjahrgangs von 1714/15 (Bach hatte das Kirchenjahr mit einer Neumeister-Kantate, Nr. 61, beginnen müssen) gleichfalls auf eine Krankheit Francks zurückzuführen ist. Ein wesentliches Verdienst H.s beruht in der gebotenen Bibliographie, die bisher noch nicht in annähernder Vollständigkeit vorlag⁸. Schade, daß die ausführliche Aufzählung der größeren Werke mit einer ganz summarischen Erwähnung der handschriftlichen und gedruckten (!) Einzelwerke schließt. Hätte man bei dieser gewiß nicht so bald wiederkehrenden Gelegenheit nicht einmal alles — wenigstens kurz — aufzählen können?

Ihles Bachbild widmet C. F r e y s e einen Kommentar, in dem die Echtheit des Bildes durch eine „geschlossene Kette von Indizienbeweisen“ dargelegt werden soll. Der kritisch eingestellte Leser wird freilich feststellen, daß außer dem Beweis, daß das Bild um 1720 entstand und der Abgebildete Bach ähnlich sieht, keinerlei bündige Echtheitsbeweise vorliegen: das Bild entstand für den Bayreuther Hof; aber die Tatsache, daß der Markgraf von Bayreuth ein Vetter des Bestellers der Brandenburgischen Konzerte

war, reicht doch wohl nicht hin, um zu beweisen, daß der Dargestellte Bach sein soll.

Bachs Familien- und Schülerkreis sind weitere Beiträge gewidmet. Reiches Material über Bachs Umwelt bringt G. K r a f t in seinem Beitrag über Thüringer Stadtpfeiferfamilien um Bach, wobei sowohl auf die „künstlerischen Wirkungskräfte des thüringischen Bauerntums“ als auch auf einzelne Stadtpfeiferfamilien (Hoffmann, Koch) hingewiesen wird. Der Senior der thüringisch-mitteldeutschen Musikforschung, A. W e r n e r, berichtet über Anna Magdalena Bach, H. L ö f f l e r in konzertierter Form über Bachs Schüler in Thüringen. Von Bachs Notenstecher und Verleger J. G. Schübler weiß G. K r a f t die interessante Neufeststellung mitzuteilen, daß auch er unmittelbarer Schüler J. S. Bachs war.

Willkommen sind auch die Berichte über Thüringer Bach-Geschlechter, in denen Fritz⁹ W i e g a n d t über die Arnstädter, O. R o l l e r t über die Erfurter, W. M a r t i n i über die Gehrner, P. B a c h über die Meininger, E. B r i n k m a n n über die Mühlhäuser und O. S t a p f über die Themarer Bache referieren. Alfred Dürr, Göttingen

P a u l A r t h u r L o o s : Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik. Leo Lehnen Verlag, München 1952. 553 S.

Aus einer deutsch-literaturgeschichtlichen Dissertation bei Walther Rehm, Freiburg 1943, hervorgegangen, ist das vorliegende Werk eines der wenigen lesenswerten Bücher über Wagner! Mit feiner Einfühlung, oft freilich mehr dichterisch als methodisch-kritisch, geht der Verf. den Beziehungen Wagners zur Romantik oder, genauer, zu gewissen Problemen der Romantik nach. Der Zusammenhang Wagners mit diesen Problemen und Grundhaltungen wird aufgezeigt. Nicht alles ist neu, was L. bringt; die Darstellung ist etwas weitschweifig, und manches wird wiederholt. Inhaltliche Schilderungen von Szenen des *Tristan* (158) ließen sich entbehren. Moderne Tiefenpsychologie (53, 55) ist es freilich nicht in wissenschaftlich-medizinisch-psychologischem Sinne; diese hat andere Methoden und Ziele. Es ist bei L. etwa das Verfahren des modernen psychologischen Romans und Essays, wie sie der von ihm

⁸ Während H. mit Bezug auf meine Franck-Studie *Mf.* III, 1950, S. 18 ff. feststellen zu müssen glaubt, daß ich bei der chronologischen Einordnung der Kantaten Francks „verschiedentlich fehlgehen mußte“, entnehme ich seinem Beitrag, daß meine Angaben bis auf die Rückdatierung des von mir ohnedies dem „frühesten Typus“ zugeordneten Jahrgangs von „um 1700–1709“ in das Jahr 1694 vollauf Gültigkeit behalten. Die Erwähnung zweier „Ansätze zu kantatenhaften Dichtungen“ von 1685 unterblieb, da ihre Entstehung für den Weimarer Hof zu wenig bewiesen ist (F. lebte damals nicht in Weimar).

⁹ Der Bitte der Hrsg. um Richtigstellung des im Inhaltsverzeichnis irrtümlich mit Paul wiedergegebenen Vornamens komme ich gern nach.

bewunderte und viel zitierte Thomas Mann übt. Es gelingen dem Verf. mit dieser Betrachtungsweise Kapitel von eindringlicher Darstellung und sprachlich gepflegter Gestaltung, als eines der schönsten das IX., Mensch und Natur. Das Bestreben, feinsten Regungen nachzugehen, führt öfters zu Hyperbeln. Solche reiht das XI. Kapitel, Wahnsinn und Krankheit, aneinander. Nietzsche hat (im *Fall Wagner*, 1888, 5 — zit. 320) von den Wagnerschen Problemen als „Hysteriker-Problemen“ gesprochen, Th. Mann hat daraus „Edelhysterie“ gemacht (294). Der Verf. stützt sich auf C. L. Schleich, wenn er von Wagner als Hysteriker spricht. Heute wird, soviel ich sehe, Hysterie in einem viel engeren Sinne gefaßt. Wagner, mit gesteigerter nervöser Sensibilität und vasomotorischen Störungen, auch seiner bei Aufregungen auftretenden Gesichtsröte, ist noch lange kein Hysteriker. Auch Wagners weibliche Bühnenfiguren sind es, entgegen Nietzsche, nicht. Es fehlt durchaus bei Wagner der zweifache Wille als Symptom des Hysterikers (Ernst Kretzschmer, *Hysterie, Reflex und Instinkt*, 3/1944, mehrere weitere Auflagen; *Hypobulie*, S. 101 ff.). Wagner hat auch keine Neurose durchgemacht. Wenn (319) gesagt wird, Th. Mann habe als Berufener in seinem Wagner-Essay das schwierige Thema mit Einfühlung, Takt und Vorsicht behandelt, und (481) bedauert wird, daß dieser Essay mißverstanden wurde, so muß doch entgegnet werden, daß Mann von vielen, auch vom Rezensenten, hier nicht als Berufener betrachtet wird und daß unter den 1933 gegen Mann protestierenden Künstlern sich Männer befanden, die, wie S. von Hausegger, Wagner geistig besonders verbunden waren (dieser durch seinen Vater Fr. von Hausegger und sein eigenes Schaffen — *Wieland der Schmied*, nach Wagner). Die Figur der Kundry, die (55) eine „fast erschreckende Leistung moderner Tiefenpsychologie“ (!) genannt wird, erscheint uns unter den Wagnerschen Gestalten als die am meisten konstruierte. Hier liegt allerdings — „da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder“ — Schilderung von Hysterie vor. Wagner fühlte sich zur Idee der Seelenwanderung hingezogen und ließ diese Kundry an Bewußtseinspaltung leiden, um dadurch die Seelenwanderung offenbar werden zu lassen. In Kapitel XI wird nun die ganze Umgebung Wagners als dem Wahnsinn nahe geschildert. König Ludwig war zweifellos krank, aber schon vor der Begegnung mit

Wagner. Liszt „rettete sich“ nicht — aus diesen Gründen — in „den Schoß der katholischen Kirche“, denn schon als Siebzehnjähriger wollte er Mönch werden. Hans von Bülow ist weder an einer „unheilbaren Nervenzerrüttung“ erkrankt gewesen (251), noch in einer „Nervenheilstalt“ zugrunde gegangen. Jedes Lexikon, mehrere Biographien könnten darüber Aufschluß geben. Nach der Trennung von seiner Gattin Cosima, deren Verhalten keineswegs nur als grandioses Opfer verstanden werden muß — die Ehe mit Bülow war offenbar brüchig. Zeitgenossen sahen in ihr eine sehr berechnende Frau —, hat Bülow bis an sein Ende eine unerhörte Aktivität entfaltet, in Italien, wo er bekanntlich sich zu Verdi bekehrte, in Europa als Gestalter vorbildlicher Programme in Klavierabenden und als Dirigent, mit der ungeheuren Leistung von 139 Konzerten auf seiner Amerika-Tournee 1875/76, in Meiningen, Hamburg, Petersburg, Berlin usw. „Ganz kurz sei hier eines tragischen Falles Erwähnung getan, da er einen unserer ganz großen Künstler betrifft. „Hans v. Bülow war anfangs 1894 von Hamburg mit seiner Gattin wegen eines Nierenleidens nach Kairo gekommen, brach aber schon am nächsten Morgen nach seiner Ankunft im Hotel du Nil bewußtlos zusammen. Frau Dr. Lazarus, eine alte Freundin von mir, die das ihr sehr befreundete Paar begleitete, holte mich zu ihm. Trotz aller unserer Bemühungen erlag er nach einigen Tagen, ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben, am 12. Februar 1894.“ (So lautet der ärztliche Bericht des Vaters des Rezensenten, Franz Engel Bey, *Als deutscher Arzt in Ägypten*, Stuttgart 1932, S. 11.) — Beethoven (312) hat nie eine Psychose durchgemacht. — Schönes sagt der Verf. zum Todesgedanken, in dem er allerdings bekannte Parallelen aufzeigt. (*Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen* behandelt J. Loschelder, Diss. Köln 1938, *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts* H. Goerges, Diss. Kiel 1937.) Die Erlösungsidee Wagners wird wiederholt, wie üblich, als christliche bezeichnet. Dazu muß vom Standpunkt der christlichen Theologien schlechthin gesagt werden, daß nicht das Opfer einer liebenden Frau — dazu Selbstmord — den Christen erlösen kann. Der Christ ist durch den Opfertod Christi erlöst, sofern er sich zu ihm bekennt. Einer weiteren Erlösung bedarf es nicht. Ebenso kennt weder der Buddhismus, noch Schopenhauer

in Abhängigkeit von dieser, eine Erlösung zu zweien in vereinter Liebe. Hier müßte eine Motivforschung noch Aufhellung bringen. (H. J. Schäfer in einer ungedruckten literaturgeschichtlichen Diss., Marburg 1950, weist z. B. auf Zacharias Werner.) Zu den wichtigen Kapiteln gehört die „Stellung des Künstlers zur Gesellschaft“ Romantische Zweifel an der sittlichen Notwendigkeit des Künstlers und der Kunst tauchen bei Wagner doch nur gelegentlich auf, wie man sich überhaupt hüten muß, jedes Wort Wagners auf die Waagschale zu legen. Wagners Auftreten als Künstler ist durchaus noch von der Genie-Auffassung geprägt, die auch den Bohémestil des Lebens formte. Er fordert naiv und skrupellos von seinen Freunden, seiner Umgebung Opfer, Geld. Die Behauptung, daß Wagner „um der Kunst willen vom Leben Abschied“ nahm, wie gelegentliche eigene Hinweise auf das Mönchsideal, kann man doch nur als Hyperbel und überhaupt nicht ernst nehmen! Wagner stammte aus sehr bescheidenen Verhältnissen, seine erste Kapellmeisterzeit verbrachte er an kleinen Theatern, richtigen „Schmierern“ im Bohémestil. Er führte dann, verglichen mit einem ökonomisch rechnenden Bürger, eigentlich immer ein Leben über seine Verhältnisse, das zuweilen geradezu hochstaplerisch war. Er entzog sich mehrfach durch Flucht seinen Gläubigern, er liebte Luxus, nicht nur in seinen seidenen Hemden, in den jeweilig neuen Tapeten und Einrichtungen. Er ließ sich in Essen und Trinken nichts abgehen, ließ z. B. in der ziemlichlichen Baisse-Zeit in den „Artichauts“ sein Bier direkt aus München kommen, hielt sich gute Weine, der Champagner floß bei Festen. Überall mietete er schön gelegene Villen und Palazzi. Natürlich kann man Wagner keinen Vorwurf aus diesem Lebensstil machen, es ist der Stil der (ein wenig vorausgenommenen) Gründerzeit, Makarts, der Talmibaroockbauten. Aber das Genie ist keineswegs an diesen Typus gebunden, man denke an die Sparsamkeit Haydns, den Kaffeebohnen zählenden Beethoven usw. Sein eigener musikalischer luxurierender Stil paßt ganz zum Äußeren, nur daß Wagner im Bildlichen, in der Inneneinrichtung, Geschmack vermissen läßt, wie Bayreuther Aufnahmen beweisen. Aber auf das Leben verzichtet, nein, das hat Wagner auch in seinem Liebesbedürfnis nie! Die gute psychoanalytische Studie von Max Graf (Schriften zur angewandten Seelenkunde, hrsg. von Freud, 1911, 9) begründet seine

Vorliebe für verheiratete Frauen. Er liebte Geselligkeit und konnte ein ausgelassener Gesellschafter sein, Einsamkeit war nur ein selten angewandtes Gegenmittel, begreiflich bei der ungeheuren Arbeitsleistung seines Schaffens. Die „völlige Einsamkeit“ bei seinem Schweizer Aufenthalt 1853 z. B., von der Glasenapp (III, 47) berichtet, war doch nicht so völlig, daß er nicht täglich Spaziergänge mit Herwegh durchführte. Er brauchte Menschen und verbrauchte sie auch. Cornelius wollte nicht länger sein „Seelenbedienter“ sein. Sein Mitteilungsdrang war ungewöhnlich stark, er redete viel, ja unaufhörlich. Dabei konnte er von brutaler Rücksichtslosigkeit sein, wie L. selbst zugibt (342), konnte seine Freunde und Verehrer ausnützen, daß es selbst einem großherzigen Freund wie Liszt zeitweilig zu viel wurde. Zum Problem der Stellung des Künstlers gibt der Verf. wichtige Beiträge aus dem Kreise der Romantiker. Wie an manchen Stellen, geht er über die historische Perspektive hinaus. Die Gegenwart kommt bei ihm schlecht weg, er ist von einem tiefen Kulturpessimismus erfüllt. Subjektiv gesteigerte Leiden und weltschmerzliche Stimmung seien heute deshalb unmöglich geworden (335), weil die Tragödie des Einzelschicksals und das Bewußtsein davon in einer Epoche der kollektiven Dumpfheit und Gleichgültigkeit (335) kaum noch ernst genommen werde. Darüber mit dem Verfasser zu streiten, wäre müßig. Angesichts der Vernichtung und Verelendung von Millionen wird freilich ein weinerlicher Subjektivismus in der Kunst zurücktreten müssen. Nicht zum Nachteil der Kunst. Daß aber die soziale Stellung des Künstlers sich im nachwagnerischen Zeitalter, besonders im 20. Jh., verbessert hat, ist unbestreitbar. Alle erfolgreichen Künstler, Komponisten, Schriftsteller — bis vielleicht auf die Maler — sind reiche Leute, verglichen mit Beethoven und Mozart. Doch kehren wir zum Werk Wagners zurück. Ob Wagner wirklich den Geist des Mittelalters erweckt hat, wie Nietzsche vom *Lohengrin* und auch den *Meistersingern* sagte (179), wird heute, wo sich uns ein erweitertes Bild des Mittelalters erschlossen hat, nicht ohne weiteres bejaht werden. Wagners Verhältnis zum germanischen Altertum hat H. Schneider (*Wagner und das germanische Altertum*, 1939) nicht ganz so positiv beurteilt. Über Wagners Beziehung zum Mythos ist vor allem auf Ruprechts tiefeschürfendes Buch zu verweisen, neben dem Th. Manns

Ausführungen (zit. 265) an der Oberfläche bleiben. Wieso, nach demselben Schriftsteller, Wagner das Keltische im *Tristan*, eine englisch-normannisch-französische Atmosphäre, lebendig macht, hat der Verf. nicht erläutert. Auch möchte ich Wagners „unglaublich kennerhaften Kunstsinn für Folklore“ (268) bezweifeln. Es ist vielmehr nicht zu leugnen, daß Wagner wenig Verständnis oder Interesse für das deutsche Volkslied gehabt hat, ebensowenig für den Volkstanz. Der Lehrbubentanz ist eine künstliche und in ihrer Umgebung armselige Angelegenheit, der einzige Tanzrhythmus in seinen Werken — von den Balletten abgesehen. — L. nennt Wagner den „großen Erben der Romantik“ (234), er sieht in ihm laut Titel „die Vollendung der Romantik“. An vielen Stellen hat er freilich erkannt, daß Wagner die Romantik „hinter sich läßt“ (338), daß er Überwindung einer wesentlich romantischen Tragik bringt (360), daß er Schwäche besiegen will (324), daß sich dieser geniale und willenskräftige Künstler, Vollender der Romantik, von den Gefahren romantischer Lebensschwäche distanzieren (280) u. a. m. Ich glaube, daß in diesen Ansätzen die Wahrheit liegt. Wagner ist weder als Typ (Leistungstyp), noch in seiner Philosophie (trotz ihrer Schwankungen und Wandlungen), noch im Ausdruck seiner Werke Romantiker! Seine persönliche ungeheure Arbeitskraft, seine „erstaunliche Vollendungs-tat“ (270), endlich die Verherrlichung der Kraft im *Ring*, sowohl in der optimistischen Figur des Siegfried, als auch in der pessimistischen des Wotan, entstammen einer anderen Zeit, einem anderen Weltgefühl als der Romantik, sie nähern sich dem kommenden Vitalismus, sie sind trotz romantischer Probleme und Requisiten geradezu antiromantisch! Es ist schade, daß der Verf. dieses Problem nur gestreift, aber nicht durchgearbeitet hat! Endlich wäre vom literaturgeschichtlichen Standpunkt zu fragen, ob die Einflüsse, die hier als romantisch bezeichnet werden, überhaupt der echten Romantik zugehören, oder der „Pseudo“-Romantik. Denn außer den eigentlichen romantischen Dichtern haben auf den Operntextverfasser Wagner doch noch die Opernbücher eingewirkt, die im Gefolge der Romantik Pseudo-Romantik sind, wie die *Euryanthe* der Wilhelmine von Chézy, vor allem Marschner-Texte und viele andere. So reizvoll solche geistesgeschichtlichen Untersuchungen sind, so wäre doch noch manche exakte motivge-

schichtliche und stilistische Forschung zur Erkenntnis des Dichters Wagner nötig. Abgesehen davon, daß nirgends die Frage nach der symbolischen Bedeutung des Textes auch nur gestreift wird, z. B. im Verhältnis zum Christentum, für das etwa die merkwürdige Deutung des katholischen Priesters Anton Orel (*Der deutsche Prophet*, 1936 ff.) mindestens allerhand Fragezeichen gestellt hat. Letztlich läßt sich Wagners Werk aber doch nicht ohne seine Musik er-messen, oder vielleicht sogar nur von dieser Musik aus! Und damit kommen wir zu den schwächsten, wenn auch glücklicherweise kürzesten Partien der vorliegenden Arbeit. Warum müssen Literaten über Musik schreiben, und warum, wenn sie es schon tun, lassen sie musikalische Ausführungen nicht von einem Musiker durchsehen? Th. Mann stolperte schon im Faust darüber. Hier wird der Fachmann peinlich berührt. Schon historische Behauptungen stören, etwa Bach „in-mitten seiner Kinderschar komponierend“ — oder einen Ausspruch „Musica praeludium vitae aeterni“ tuend. Wenn von „abstrakter Musik“ (455) gesprochen wird, wo absolute gemeint ist, und nun andererseits die „absolute Musik des Orchesters die Dichtungen untermalt (475), womit sie eben, contradictio in adjecto, untermalend, nicht absolut sein kann, wenn von der „Unnatur der Oper“ (470) in Wagnerischer Geschichtsklitterung gesprochen wird, so geht das noch. Aber wir blicken verlegen für den Autor und Stilisten zur Seite, wo er von den „herzzerreißenden Dissonanzen“ des *Tristan* kündigt (339), merkt, daß „die scharfen Töne selten vernehmbar“ seien, den Wach-auf-Chor eine Apotheose „in kräftig kontrapunktiertem (1), hell sich aufschwingendem G-dur-Gesang“ benennt, mehrfach von „Akkordverschiebungen“ spricht (wie macht man das?), von vertikaler Harmonik (gibt es auch horizontale?) (241), den unbegleiteten Gesang des Seemanns im *Tristan* als „a-cappella-Lied“ bezeichnet (einer Ein-Mann-Kapelle also) (465), u. s. w. Hier fragen wir, ob der Autor solches nicht leicht hätte vermeiden können? Daß die Anwendung des Kontrapunkts in den *Meistersingern* parodistisch, d. h. komisch, gemeint sei, glauben wir Th. Mann nicht (476). Daß aus dem mystischen Abgrund des Orchesters im *Lohengrin*-Vorspiel (272) langsam, immer reiner und lichter werdend, sehnsüchtige Harmonien aufsteigen, die das Verlangen des Menschen künden, entspricht nicht dem Werke und

widerspricht Wagners eigener Deutung, denn das Vorspiel setzt unmittelbar in der höchsten Lage ein (Violinen a¹ bis e⁴): Es ist der von ferne strahlende Gral. (R. Wagner. *Programmatische Erläuterungen*, 3. Lohengrin. Ges. Schriften. Hrsg. v. J. Kapp. 9. Bd., S. 59, Zeile 23 ff.) Das Vertragsmotiv kommt nicht mit „Trompetenstößen“ (10), es ist ein den Bässen anvertrautes Motiv. Die Schilderung der Stelle: „*Frau Minne will es, es werde Nacht*“ (479) ist ungenau. Auf „*Nacht*“ kommt kein forte-Akkord der „weithin tremolierenden (!) Holzbläser“, denen Posaune (!) und Tuba in dunklem fortissimo folgen, sondern (Partitur Peters 253) auf „*Nacht*“ halten die Holzbläser und Hörner zwei Takte lang den Akkord aus, die Streicher haben tremolo, und auf „*hell*“ setzen dazu ff die drei Posaunen und Tuba mit Pauke ein, usw. Diese musikalischen Analysen müßten in einer zweiten Auflage am besten ganz gestrichen werden. Obwohl das Buch vielfach zum Widerspruch reizt, so seien doch noch einmal sein Gedankenreichtum und seine kulturvolle Diktion hervorgehoben. Es bedeutet sicherlich einen Gewinn innerhalb der Wagner-Literatur.

Hans Engel, Marburg

J a p K u n s t : Music in Java (Its history, its theory and its technique), The Hague, Martinus Nijhoff, 1949, Vol. I Text (XVI und 412 S.), Vol. II Bildteil, Bibliographie, Appendices (S. 413—640).

Es gibt in jeder Disziplin eine kleine Reihe wissenschaftlicher Werke, denen gegenüber jede Kritik verstummen muß. In der Musikwissenschaft gehört zu ihnen das hier anzuzeigende Werk des Altmeisters der ethnomusikologischen Forschung. Die Musik Javas bietet die kompliziertesten Probleme, die die vergleichende Musikwissenschaft überhaupt kennt. Zu ihrer Lösung sind schon verschiedene Versuche unternommen worden, — um nur die hervorragendsten Namen zu nennen, von Erich M. von Hornbostel, von C. Sachs, neustens von M. Bukofzer. Aber auch abgesehen davon, daß diese Bemühungen noch zu keinem Erfolg geführt haben, waren sie tatsächlich doch nur auf bestimmte Spezialanliegen gerichtet. Kunsts Java-Buch aber ist nicht nur die große Zusammenfassung aller dieser Bestrebungen, die im übrigen auch wieder nur auf seinen älteren Arbeiten beruhen, sondern bietet vor allem das jeder weiteren Erörterung zugrunde zu legende gesamte Tatsachenmaterial, ohne das gerade

in einem so komplizierten Arbeitsgebiet überhaupt nicht weiterzukommen ist. K. hat neben den großen Monographien über verschiedene indonesische Inseln (Nias, Flores, Bali) sein Hauptinteresse immer dem Kulturzentrum dieser musikwissenschaftlich so interessanten Weltregion zugewandt, Java selbst, und in einer fünfzehnjährigen Feldarbeit einen Fundus an Tatsachen zusammengetragen, der in einer Zeit, in der das echte Alte von der europäisch bestimmten Moderne verdrängt wird, von überhaupt nicht abzuschätzendem Wert ist. Die weitere, wieder durch fünfzehn Jahre reichende intensive Sichtung, Diskussion und Verarbeitung des Stoffes und das stets erneute Durchdenken seiner Fragestellungen haben uns dann dieses Meisterwerk geschenkt, dem in der Ethnomusikologie nur ganz wenig an die Seite zu stellen ist.

K.s Java-Buch erschien 1934 in 1. Auflage als „*De toonkunst van Java*“ in holländischer Sprache. Die seither verfloffenen Jahre haben einen außerordentlichen Aufschwung der vergleichenden Musikwissenschaft in aller Welt gebracht und insbesondere immer wieder erneut auf Java zurückgegriffen, das einst E. M. v. Hornbostel zu seinen berühmten Theorien und Gedankengängen inspirierte. So war es einerseits eine mühevolle Kleinarbeit, viele minimale Ergänzungen nachzutragen, um dem Buch seinen peinlich exakt bis ins kleinste hinein zuverlässigen Charakter zu wahren, und war es andererseits eine reizvolle Aufgabe, in ausführlicher Form inzwischen neu Erarbeitetes einzuliefern und zu seitdem von anderer Seite Vorgebrachtem Stellung zu nehmen. Der Rezensent kann nur feststellen, daß K. beide Aufgaben in seiner bekannten Art gelöst hat, die mustergültige wissenschaftliche Zuverlässigkeit und Genauigkeit mit oft geradezu bezaubernder sprachlicher Formulierung verbindet. So ist das Werk wieder ganz neu aus einem Guß erstanden und erfreut den Leser sowohl logisch wie ästhetisch in gleichem Maße.

Es ist interessant, im einzelnen zu verfolgen, wie sich in der nunmehrigen Sicht K.s die Problemlage auf dem Felde der javanischen Musik darstellt. Das soll nur an einem besonders neuralgischen Punkt, der javanischen Musiktheorie, geschehen. Hier ist in erster Linie bezeichnend, daß K. auch heute noch im Gegensatz zu fast allen anderen Ethnomusikologen an der Blasquintentheorie E. M. v. Hornbostels festhält. Daher

scheint es doch nicht so, als ob diese von vielen vorzeitig totgesagte Theorie derartig überholt ist. Dem möchte ich in einigen persönlichen Bemerkungen noch weitere Unterstützung verleihen. Die vergleichende Musikwissenschaft ist in diesem Problemkreis noch mit der Erkenntnis der Tatbestände selbst beschäftigt, und hier sind noch manche Überraschungen zu erwarten. So konnte ich bereits 1939 feststellen, daß die als Pelog angesehenen afrikanischen Leitern kein Pelog sind, sondern siebenstufig temperiert. Damit hat sich die für v. Hornbostel noch maßgebende Problemlage vollständig verschoben. Pelog ist nicht mehr eine weltweite Tonart von fundamentaler Bedeutung, sondern eine javanische Sonderentwicklung, die sonst nicht festzustellen ist. Damit, so könnte man denken, entfällt der Hauptgrund für v. Hornbostels Aufstellung seines Blasquintenzirkels. Und doch trifft das nicht zu, denn es ist bisher noch in keiner Weise ersichtlich, wie es ohne Heranziehung der Blasquintentheorie auf Grund anderer Prinzipien zur Bildung des Pelogsystems gekommen wäre. Die Blasquintentheorie, die ja von der chinesischen Mensur ausgeht, könnte also für den javanischen, schon frühzeitig chinesisch beeinflussten Kreis ihre Bedeutung behalten. Sie wird erst dann zurücktreten müssen, wenn sich einmal eine andere wirklich plausible Erklärung der Pelogentwicklung bietet. Zur Herleitung von Pelog aus der Blasquintenleiter war übrigens auch nach Meinung v. Hornbostels keineswegs ein vollständiger 23stufiger Zirkel nötig. Auch v. Hornbostel (nicht erst P. Rozing, vgl. S. 41 ff.) hat den Blasquintenzirkel sukzessiv entwickelt und für die Herleitung von Pelog nur die ersten Schritte benutzt.

So ist das Buch in der neuen Form (nunmehr in englischer Sprache) erst recht ein Standardwerk, das seine Weltgeltung weiter befestigen wird. Wenn ich endlich zum Schluß einen Wunsch aussprechen darf, so wäre es der, daß K. uns noch ein ähnliches Werk als Zusammenfassung seiner auf Bali bezüglichen Studien und Veröffentlichungen schenken möge.

Heinrich Husmann, Hamburg

Myrosław Antonowycs: Die Motette *Benedicta* es von Josquin des Prez und die Messen *super Benedicta* es von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte. Utrecht 1951, Wed. J. R. van Rossum, 126 S., 5 Bl. Notenbeispiele.

Zur Stilgeschichte der niederländischen Musik des 16. Jahrhunderts liegen sowohl allgemeine als auch Einzeluntersuchungen bisher nicht in allzu großer Fülle vor. Die Schwierigkeit des Stoffes, der Mangel an wirklich umfassendem Anschauungsmaterial und das Fehlen einer konsequent aufgebauten Untersuchungsmethode haben verständlicherweise nur zu mehr oder weniger widersprechenden Ansichten über Stilzusammenhänge und -entwicklungen geführt.

Die vorliegende, aus der Schule von A. Smijers stammende Dissertation ist gewiß nicht imstande, den verwickelten und verwirrenden Komplex der Probleme mit einem Schläge zu lösen (was sie natürlich auch nicht beabsichtigt), aber sie kann als ein Beitrag zu einer Lösung betrachtet werden. Schon die Wahl des Untersuchungsmaterials ist glücklich. Ein Vergleich der vier *Benedicta*-Messen mit ihrem „Sujet“, der Josquin-Motette, muß sowohl zur Technik der „Parodiemesse“ als auch zur Frage des Zeitstils neue Einzelheiten liefern. An solchen mangelt es denn auch in der Schrift nicht. Der Verf. untersucht mit Gründlichkeit, wobei er sich (wohl mit Absicht) nicht auf das Glatteis geistesgeschichtlicher Deutungsversuche begibt, sondern mit einer sympathisch schlichten Arbeitsweise die rein musikalischen Phänomene zu erfassen sucht. Sympathisch ist auch die echte Begeisterung für die zu untersuchenden Werke. So ist bei aller Detailarbeit eine Studie entstanden, die zu künstlerischen Wertungen vordringt.

Ausgehend von der Sequenz „*Benedicta* es“, wird Josquins Motette analysiert. Ein 2. Kapitel ist der Analyse der vier Messen gewidmet, wobei die einzelnen Teile dieser Messen jeweils als Sondergruppen behandelt werden. Im zweiten, für deutsche Begriffe nicht ganz glücklich als „Synthetischer Teil“ bezeichneten Abschnitt der Schrift werden Aufbau der Stimmen, Wahl und gegenseitige Beziehungen der Stimmen, Melodik, Kadenz, Architektonik und Ausdrucksmittel der Josquin-Motette und der vier Messen behandelt. Diese Untersuchungen, auf deren Einzelheiten hier nicht eingegangen werden kann, bringen eine Fülle von interessanten Stilmerkmalen, deren Gültigkeit über den vorliegenden Einzelfall hinaus allerdings noch erhärtet werden müßte. Der Verf. deutet zwar öfters an, daß dieses oder jenes Merkmal bei dem betreffenden Komponisten nicht selten zu finden sei, was sicherlich nicht zu bestreiten ist; für eine endgültige Beurtei-

lung des Eigenstils der verschiedenen Messenkomponisten, die hier behandelt werden, reicht aber die Beschränkung auf je eine einzige Messe nach dem Modell der „*Benedicta es*“-Motette Josquins natürlich nicht hin. Es ist offenbar auch nicht die Absicht der Schrift, so weit zu gehen.

Angesichts der noch sehr im Argen liegenden Stilkritik und Stilgeschichte der niederländischen Polyphonie sind die Ergebnisse der Untersuchung durchaus zu begrüßen. Der Versuch, in sauberer analytischer Arbeit die Zusammenhänge zwischen Josquins Motette und den Messen über diese Motette herauszuschälen, muß als gelungen bezeichnet werden. Es führen viele Wege zu einer Erkenntnis der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Der, den der Verf. gewählt hat, dürfte nicht der schlechteste sein. Es stünde um unser Wissen von den musikalischen Fakten dieser Kunst besser, wenn mehr vergleichende Stiluntersuchungen angestellt würden. Ein so eindeutiger Glücksfall wie die vier Messen über Josquins „*Benedicta es*“ fordert einen Vergleich geradezu heraus. Man kann also den Verf. nur beglückwünschen, daß er die Bedeutung eines solchen Vergleichs erkannt hat.

Wenn am Schluß der Schrift mit wenigen Worten betont wird, wie sehr Josquin die Formgebung, die kontrapunktische Technik und die Ausdrucksweise der bedeutendsten Meister des 16. Jahrhunderts beeinflusst habe, so ist das nach den eingehenden Untersuchungen des Verf. keine leere Phrase, sondern bezieht sich eben auf die Fülle der einzelnen, von ihm geführten Nachweise dieses Einflusses.

A. hat u. a. mit seiner Abhandlung wieder einmal auf die Möglichkeiten hingewiesen, die sich aus vergleichenden Werkanalysen gewinnen lassen. Es wäre zu wünschen, daß derartige Untersuchungen in größerem Umfang und an weiterem Material angestellt würden, damit unsere sehr einseitig auf geistesgeschichtliche Synopse gerichtete musikalische Stilkunde der ständigen Kontrolle durch rein musikgebundene Betrachtungsweise unterworfen bliebe.

Hans Albrecht, Kiel

H e r m a n n M a t z k e: Unser technisches Wissen von der Musik (Einführung in die musikalische Technologie), Lindau / Bod., Werk-Verlag Frisch & Perneder, 604 S. Der Verf. beabsichtigt nichts weniger als den Aufbau eines neuen Zweiges der Musik-

wissenschaft, der „musikalischen Technologie“. Im ersten Augenblick sieht dieser Plan in unserer übertechnisierten Zeit reichlich nach Konjunktur aus, aber ein näheres Studium des Werkes zeigt, daß der Verf. eine tatsächlich vorhandene, oft schmerzlich empfundene Lücke in unserer Disziplin in geschickter Weise schließt: Er unternimmt es, der Musikinstrumentenkunde die bisher fehlende Grundlage zu geben, indem er ihre Voraussetzungen darstellt, das Material mit seinen Eigenschaften, die akustischen Gesetze, nach denen die Musikinstrumente ihre Töne erzeugen, und die Art, wie auf Grund dieser Gesetze aus dem gegebenen Material die Instrumente angefertigt werden. Das wird unter den drei Schlagworten Stoff, Kraft, Arbeit abgehandelt, — und zwar in präziser, konzentrierter Darstellung mit reichlichen Literaturverweisen, wie bei Matzke nicht anders zu erwarten, der auf diesem Gebiet der erfahrenste Fachgelehrte ist. Wenn wir also den neuen Namen vermeiden wollen, so hätten wir hier eine schöne „Einführung“ oder „Grundlegung der systematischen Musikinstrumentenkunde“ vor uns. Dies scheint mir wissenschaftstheoretisch ein vorzügliches Unternehmen und dadurch Matzkes zweite Formulierung, die Beziehungen zwischen Musik und Technik zusammenzufassen, durchaus überflüssig.

Im einzelnen könnte man erwägen, ob die Intentionen des Verf. immer praktisch sind. So ist die musikalische Akustik heute eine wohlausgebildete Wissenschaft, die auch über treffliche Darstellungen (etwa die vorzügliche „Einführung“ Trendelenburgs) verfügt, und man kann sich fragen, wie weit man sie in den hier gesteckten Rahmen einfügen soll. Doch würde ich persönlich der Meinung des Verf. beipflichten, zumindest die auf die Tonerzeugung der Musikinstrumente bezüglichen Partien hier in Erinnerung zu bringen. Freilich scheint mir dann auch eine bescheidene mathematische und physikalische Basis unvermeidbar. Ob man die Behandlung der Tonsysteme ebenfalls hier vornehmen soll, kommt mir schon fraglicher vor, denn sie sind geschichtliche Erscheinungen, die, wenn überhaupt in die Musikinstrumentenkunde, doch wohl in die historische zu bringen wären. Die Diskussion der menschlichen Singstimme vollends dürfte in diesem Zusammenhang wenig glücklich sein. Das alles sind Fragen, für die erst eine längere pädagogische Erfahrung uns bessere

Fingerzeige geben wird. Sehr glücklich endlich ist die Erweiterung der Musikinstrumentenkunde durch die Einbeziehung der elektrischen Musikinstrumente. Wenn auch manche von uns diese Instrumente in ihren Vorlesungen schon seit Jahren behandelt haben, so fehlte doch bisher eine Gesamtdarstellung, in der sie gleichberechtigt neben den nach anderen Tonerzeugungsprinzipien funktionierenden Instrumenten stehen. Gerade hier scheint mir aber eine etwas ausführlichere Darstellung eben der Prinzipien der elektrischen Tonerzeugung selbst vonnöten; denn was soll eine elektrische Schaltskizze, wenn der Leser nicht zum wirklichen Verständnis etwa eines Rückkopplungsgenerators gebracht worden ist? Daß auch die übrigen Instrumente nicht mehr in der bisher üblichen, historisch bedingten Einteilung (der sich auch M. noch anschließt) zu behandeln sind, sondern auch da auf die besseren physikalischen Prinzipien zurückzugehen ist, bleibt noch eine Forderung an die Zukunft. Wenn M. unter den elektrischen Musikinstrumenten nicht nur die tonerzeugenden erfaßt, sondern auch die tonkonservierenden (Schallplatte, Magnetophon), so ist das nicht nur praktisch, sondern logisch; denn beim Abspielen lassen sie sich ja als Tonerzeuger auffassen. Alles in allem ist M.s Buch sowohl seiner Idee nach wie in der Ausführung ein großer Wurf, der unsere Disziplin um ein bedeutendes Stück weitergebracht hat.

Heinrich Husmann, Hamburg

Rudolf Gerber: Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951, 58 S. Bachs Brandenburgische Konzerte gehören heute zum festen Bestand unseres Musiklebens. So läge im praktischen Bedürfnis allein schon ausreichende Begründung für das Erscheinen einer Einführung, die dem Musikfreund oder Fachstudierenden eine zuverlässige Hilfe bietet, sich auch von der Seite des Bewußtseins her mit den Werken vertraut zu machen. Darüber hinaus aber füllt die Studie eine empfindliche Lücke in der Bachliteratur aus. Die Darstellung beginnt mit einer Einleitung, die das Nötige über die Stellung der Werkgruppe innerhalb von Leben und Schaffen des Meisters, wie über ihren Standort in der allgemeinen Musikgeschichte mitteilt. Die Einführung selbst ist nach „Klangge-

stalt / Typen des Konzertierens / Formgestaltung / Ausdruckswerte“ systematisch gegliedert. Schließlich wird noch über Bachs eigene Umarbeitungen einzelner Sätze zu neuen Werken berichtet. Dank seiner hohen Sachkenntnis, einer knappen, prägnanten Sprache und der Beschränkung auf Wesentliches ist es dem Verf. gelungen, auf weniger als 60 Druckseiten sehr viel über die Konzerte auszusagen. Trotz ihres sachlichen Grundtons läßt die Darstellung doch dauernd die Wärme echten menschlich-künstlerischen Kontakts mit den besprochenen Werken spüren.

Das Schwergewicht ruht auf der Klärung der Formverhältnisse. Wer sich Bachscher Musik mit ähnlicher Fragestellung genähert hat, weiß des Verf. Leistung in diesem Punkt zu schätzen! Werden doch subtilste Beziehungen innerhalb der Feinstruktur aufgedeckt, ohne daß darob die größeren Zusammenhänge zu kurz kämen. Natürlich lieben sich manche Kleinigkeiten anders auffassen, das Gesamtbild würde jedoch davon kaum berührt. Ein grundsätzliches Bedenken darf aber nicht unterdrückt werden: ob nämlich die Untersuchung bzw. Darstellung der Formgestaltung nicht allzu einseitig auf die Beobachtung der thematischen Beziehungen eingestellt und die Harmonie- bzw. Tonalitätskomponente dabei zu wenig berücksichtigt worden sei? Nur bei drei (von zwölf) schnellen Sätzen geht Verf. darauf ein, wogegen die langsamen Sätze besser wegkommen. Es ist jedem Musiker bekannt, wie eng die „innere Dynamik“, die „Verlaufsspannung“ (oder wie man es sonst nennen will) mit den Harmonieverhältnissen, insbesondere mit Richtung und Dichte des Harmoniewechsels zusammenhängt — freilich sind gerade solche Dinge oft nicht leicht rational erfassbar. Aber schon das Netz der Kadenzten ist aufschlußreich, wenn es gilt, Klarheit über die Formabsicht des Komponisten zu gewinnen; gerade Bach knüpft es sehr sorgsam. Es ist deshalb bedauerlich, daß darüber in der Darstellung so wenig gesagt ist. Man prüfe beispielsweise die ersten Sätze des 1., 4. und 5. Konzerts allein auf die Anzahl der Kadenzten hin! Die vom Verf. mitgeteilten Aufbauformeln, in der Hauptsache den thematischen Verhältnissen Rechnung tragend, gewannen an Bedeutung und Überzeugungskraft, wenn darin Ort und Art der Kadenzsäuren vermerkt wäre. Allerdings würden sich daraus manchmal auch geringfügige Korrekturen ergeben. So erzielte die

Strukturformel vom I. Satz des 3. Konzerts ein neues Gesicht, wenn man hinzunähme, daß mitten in der „2. Durchführung“ (vgl. S. 26) zwei stark hervorgehobene h-moll-Kadenzen innerhalb eines kadenzarmen Verlaufs die Aufmerksamkeit auf sich ziehen (T. 74 und 77). Wozu diese Betonung der Dp dient, wird sofort klar, wenn man beobachtet, daß unmittelbar darauf die Rückwendung zur Tonika (G-dur) erfolgt, wie in den vorklassischen Sinfoniereisen nur durch eine kurze Baßfigur vermittelt; damit ist das Tor zur Schlußpartie mit ihrer Betonung der S-Region (Sp, Molltonika) und ihren harmonischen Höhepunkten (T. 97 ff. und 119 ff.) offen. Noch stärkeren Nachdruck besitzt die reprisenartige Rückkehr zur Tonika im III. Satz des 1. Konzerts (T. 80 bis 84); auch hier drängen sich zwei Kadenz zusammen (g-moll = Sp, B-dur = S), außerdem wird die starke tonale Spannung durch die auffallende Tempostörung „Adagio“ angezeigt. — Aber auch in Einzelheiten der Binnenstruktur wie im Ausdruckscharakter bestimmter Partien ist der gewichtige Anteil der Harmoniekomponente zu erkennen. Einige Hinweise mögen das verdeutlichen. Der unverwechselbare Eindruck der Tuttieröffnung von Nr. 6/I. Satz hängt z. B. eng damit zusammen, daß der „akkordische Sockel“ und „ruhende Grund“ (S. 38) in Wirklichkeit von starker, 16 Takte umfassender Harmoniespannung erfüllt ist. Nicht minder eindringlich und ganz auf die verdoppelte Schlußkadenz hin angelegt, ist die harmonische Spannung, die das Anfangstutti des III. Satzes von Nr. 1 durchzieht (T. 1—17); erst auf ihrem Grunde gewinnt die ostinate Rhythmik und „thematische Einheitlichkeit“ ihre vitale Kraft. Endlich wäre bei genauer Beobachtung der harmonischen Beschaffenheit das Verhältnis der beiden einander entsprechenden Solopartien von x und x' im I. Satz des Konzerts Nr. 4 exakt bestimmbar gewesen, während es Verf. mit dem Hinweis auf „deutliche thematische Zusammenhänge, die hier im einzelnen nicht dargelegt zu werden brauchen“ zunächst etwas undeutlich abtut (S. 29), dann aber mit dem Versuch, die Solofiguration von x aus dem Tutthema (α) abzuleiten (S. 30), am entscheidenden Phänomen vorbeigeht, nämlich daran, daß diese Solopartie tatsächlich ein ganz neues Element einführt. Es besteht in einem festen Harmoniekern von 6 Takten, der im ersten Abschnitt viermal (mit vorwiegend akkordischer Figuration) vor-

kommt (T. 83—89, 91—97, 105—111 und 113—119), im zweiten zweimal, nun in dreistimmige, kanonisch enggeführte Tonleiterfiguren gekleidet (T. 235—241 und 251 bis 257). Daß dieses Kernstück trotz seiner schlichten Struktur (= mixolydische Kadenz über Orgelpunkt) thematisches Gewicht besitzt, ist leicht daran zu erkennen, daß es in Bachs Werken mehrfach anzutreffen ist; so u. a. sogar in gleicher Formfunktion (= Eröffnung der ersten „Episode“ nach dem Anfangstutti) im I. Satz des 3. Konzerts (T. 46 ff.), ferner als Thema der B-dur-Invention für Klavier und als Ritornellthema der Alt-Arie „*Seht, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt*“ im 2. Teil der Matthäuspasion. Hat man die harmonische Identität der genannten sechs Ausschnitte erkannt, so läßt sich das Verhältnis der beiden fraglichen Solopartien völlig eindeutig bezeichnen; zugleich wird damit ihre rein mosaikartige Struktur klargestellt — wunderbar bleibt, daß das Ergebnis trotzdem schöne, fließende Musik ist!

Daß die harmonische Provinz in der Darstellung demnach etwas stiefmütterlich behandelt erscheint, beeinträchtigt natürlich den allgemeinen Wert der reichhaltigen Mitteilungen keineswegs; die obigen ergänzenden Hinweise sind lediglich im Sinn eines Desideratums für die 2. Auflage gemeint!

Georg Reichert, Tübingen

W. A. Mozart: Gesamtkatalog seiner Werke, „Köchel-Verzeichnis“, neu bearb. und hrsg. von Karl Franz Müller, Wien 1951, Kaltschmid.

Das hervorragende, in der Bearbeitung A. Einsteins 1937 zuletzt erschienene Köchel-Verzeichnis ist ohne Zweifel ein Gipfelwerk in der künstlerischen und wissenschaftlichen Durchdringung eines Stoffgebietes, dessen Problematik noch lange nicht erschöpft sein wird. Einstein hat es verstanden, unter Beibehaltung der von Köchel erkannten chronologischen Folge das Verzeichnis in 3 Auflagen auf den jeweiligen Stand der Forschung zu bringen, wobei sich herausstellte, daß die Fragen der Chronologie und auch der Vollständigkeit wohl nie ganz zu lösen sind. Besonderes Augenmerk hat Einstein auf die Erschließung der Quellen und ihren Verbleib gerichtet, und man kann sagen, daß die Anmerkungen zu den Kompositionen wohl den gewaltigsten Teil seiner Arbeit ausmachen. Wenn es überhaupt gestattet ist, zu seinem Köchel-Verzeichnis

eine kritische Bemerkung zu machen, so ist es lediglich die, daß viele Kompositionen nur mit Mühe aufzufinden sind. Das wird für den praktischen Musiker leicht zur Qual. Über diese rein technische Frage hinaus, die in einer Neuauflage durch ein „Zwischenverzeichnis“ leicht zu lösen wäre, gibt es eine schwerer wiegende: es sind nicht mehr genügend Exemplare der letzten Auflage vorhanden, um alle Ansprüche zu befriedigen. Diesem Umstand will auch das neue Verzeichnis, wenigstens für die Praxis, abhelfen. Der neue „Wiener Köchel“, ein immerhin noch recht umfangreiches Buch mit einem Geleitwort von Joseph Marx, macht nun den Versuch, ein numerisches Verzeichnis vorzulegen, in dem allerdings die von Einstein so säuberlich konstruierte Chronologie nicht innegehalten werden kann. Dafür entsteht nunmehr eine Übersichtlichkeit, die der praktischen Verwendung der Werke Mozarts nur entgegenkommen kann. Allerdings enthält dieser neue Köchel eine Fülle verschiedener Verzeichnisse, nämlich die von Vater und Sohn Mozart, auf die sich bekanntlich Köchel stützte, sodann das eigentliche „K.-V.“ und, davon abgetrennt, „Neu aufgefundene Werke seit Köchel und Waldersee“ sowie einen umfangreichen Anhang, der nicht vollendete, übertragene und zweifelhafte Werke verzeichnet. „Übersichten“ nach Köchel, Waldersee, Einstein und Müller schließen sich an. Außerdem hat Müller ein Kapitel der Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel gewidmet.

Im Vorwort bemerkt der Hrsg., daß sich die von Köchel vorgenommene Numerierung „als zweckmäßigste Grundlage“ anbiete, während die Ausgabe von 1937 eine „recht komplizierte Sachlage“ aufzeige. Die von ihm getroffene Anordnung vermeide nicht nur eine neue Einteilung des Hauptteils des K.-V., sondern erwirke auch eine chronologisch geordnete Übersicht der neu aufgefundenen Werke. — Einsteins Köchel ist dadurch so unschätzbar, daß er jeweils die Themenanfänge der einzelnen Sätze bringt. Das fehlt hier in Müllers Verzeichnis, und deshalb wäre es gut gewesen, im Hauptteil bei jedem Werk zumindest die Tonart anzuzeigen. Das wird zwar in der „Übersicht nach K. F. Müller“ (S. 349 ff.) nachgeholt, hätte sich aber auch ohne Schwierigkeiten innerhalb des eigentlichen Textes machen lassen, denn nun wird der Leser doch wieder gezwungen, ein Hilfsmittel zu benutzen. (Nur bei dem unechten Quintett K.-V. 46 [S. 95],

Einstein 370a, steht die Tonart B-dur angegeben!) Darum ist auch die thematische Übersicht der Werke S. 403 ff. nicht so ganz befriedigend, denn sie bringt bei zyklischen Werken nur die Anfänge der jeweiligen ersten Sätze. Der im wesentlichen auf die Praxis ausgerichtete Zweck der Ausgabe von M. läßt die dem Wissenschaftler schmerzlich erscheinende Kürzung der Anmerkungen von Einstein verständlich werden. M. selbst weist in seinem Vorwort auf diesen Tatbestand hin. Allerdings macht er darauf aufmerksam, daß die Angaben über die Autographen dem letzten ihm bekannten Stand entsprechen und daher in Einzelfällen von Einstein abweichen. Trotzdem vermißt man noch einige Hinweise, auch bei gedruckten Werken. So gibt es z. B. eine heute nur noch vereinzelt auftretende Ausgabe der Violinsonaten, die auch eine Bearbeitung der Klaviersonate B-dur K.-V. 570 als Violinsonate enthält. Einstein vermutet, daß die zweifellos nicht von Mozart herrührende Fassung von André stammen könnte. Bei M. ist diese Bearbeitung nicht erwähnt. Somit bringt die neue, im übrigen sehr geschmackvoll ausgestattete und mit Bildern und Facsimiles versehene Ausgabe die Mozartforschung nicht gerade weiter; sie wird aber dem ausübenden Künstler ein wertvoller Wegweiser sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Ernst C. Krohn: The History of music. An index to the literature available in a selected group of musicological publications. St. Louis 1952. (Washington University Library Studies, Nr. 3.)

Dieser Bibliographie kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als sie — wenigstens auf dem Teilgebiet der Musikgeschichte — seit 1922, d. h. seit der Veröffentlichung von Adolf Abers Handbuch der Musikbibliographie, der erste größere Versuch einer bibliographischen Erfassung wichtiger älterer musikwissenschaftlicher Literatur ist. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Krohn und Aber liegt darin, daß es sich bei Krohn um Zeitschriften-Aufsätze und -Besprechungen handelt, während Aber die Besprechungen fortläßt, dafür aber die gesamte Buchproduktion mit berücksichtigt, und daß K. sich auf die Musikgeschichte beschränkt, wobei er außerdem auch auf die gesamte biographische Literatur verzichtet. Aus diesen Unterschieden ergibt sich, daß die Bibliographie Abers, die seit ihrem Er-

scheinen eine Revision und eine Zufügung neuerer Literatur dringend nötig hat, auch durch diese Veröffentlichung noch nicht überholt ist. K.s Arbeit ist aber auf dem großen Gebiet der reinen (im Gegensatz zur biographischen) Musikgeschichtsschreibung so ausführlich und mit so gutem Blick für wesentliche Aufsätze und Besprechungen gearbeitet, daß man sie als höchst willkommene Ergänzung zu Abers Handbuch begrüßen muß. Das gilt allerdings vorwiegend für die Erfassung der älteren, etwa bis zum ersten Weltkrieg reichenden Zeitschriften-Literatur, da bei der Auswahl der neuen Zeitschriftenreihen das Zufällige des in St. Louis Vorhandenen stärker ins Gewicht fällt. So fehlen hier die romanischen in größerem Umfange (*Revue de musicologie*, *Revue musicale*, *Rivista musicale Italiana*, *Rassegna musicale*, *Anuario musical* usw.) und auch die Auswahl der germanischen ist nicht ganz befriedigend (es fehlen — um nur einige Titel zu nennen — *Svensk tidskrift för musikforskning*, die beiden ersten Jahrgänge der *Acta musicologica*, *Musical Times*, *Studien zur Musikwissenschaft* [DTÖ-Beihefte], *Archiv für Musikforschung*, *Musik und Kirche*, sämtliche Jahrbücher einzelner Meister usw.).

In Zusammenhang damit und gewissermaßen als Erklärung für diese Lücken noch ein Wort über die Entstehungsgeschichte dieser Bibliographie: In ihrem Urzustand, bei dem an eine spätere Veröffentlichung noch niemand dachte, war sie nichts anderes als ein stattlicher Zettelkatalog, der aus den Beständen der Privatbibliothek K.s entwickelt worden war — offenbar zur eigenen Auswertung für seine Lehrtätigkeit an der Washington University in St. Louis. Erst später wurde der Verf. durch die Universität und durch die Direktion der zur Universität gehörenden Bibliotheken in stand gesetzt, einen Sonderabschnitt, eben den der Musikgeschichte, daraus der Öffentlichkeit vorzulegen. So war von Anbeginn an nicht geplant, eine alle wichtigsten musikwissenschaftlichen Zeitschriften erfassende Bibliographie zu schaffen, sondern nur das zu erschließen, was sich in dieser, an sich freilich sehr reichhaltigen und guten, Sammlung befand. Im Vorwort, dem auch diese Entstehungsgeschichte entnommen ist, gibt K. denn auch zu, daß eine Anzahl wichtiger Zeitschriften und Jahrbücher nicht erfaßt werden konnte, weil sie sich nicht in St. Louis befinden. Er hofft aber, bei einer späteren Auflage das Fehlende

nachholen zu können. Und da außerdem vorgesehen ist, der Abteilung Musikgeschichte auch die anderen musikwissenschaftlichen Gebiete folgen zu lassen, steht zu erwarten, daß diese Veröffentlichung sich zu einem beachtlichen bibliographischen Nachschlagewerk entwickeln wird.

Falls es zu der geplanten Neufassung kommen sollte, würde der Hrsg. wohl auch zwangsläufig zu einer etwas einfacheren Systematik finden. Wie er in dem vorliegenden Band die Musikgeschichte in 10 Großgruppen mit 94 Untergruppen und eine noch größere Anzahl kleinster Gruppen einteilt, ist, vom Stoff her gesehen, gut durchdacht, ergibt aber bereits für diese Veröffentlichung ein recht kompliziertes Bild und erschwert die Benutzung nicht wenig. So ist — um nur ein Beispiel zu geben — Literatur, die sich auf J. S. Bachs Werke bezieht, in der Großgruppe IV (Barock) allein in nicht weniger als 19 Untergruppen zu finden. Aber auch in anderen Großgruppen steht noch eine beträchtliche Anzahl von Titeln, so daß man, um der Bibliographie die Bach-Titel zu entnehmen, an rund 30 Stellen nachsehen muß. Das läßt sich, wie gesagt, bei dieser Teilbibliographie dem Benutzer noch zumuten. Sollte das Buch auf breiterer Basis erneut herausgegeben werden, müßte man freilich von dieser feinen Differenzierung im Interesse des Benutzers abraten.

Wert und Eigenart der Bibliographie lassen sich am raschesten aus den verwerteten Publikationen ablesen, deren Aufeinanderfolge zudem ein charakteristisches Bild von der Verlagerung der musikwissenschaftlichen Forschung von Deutschland ins Ausland gibt: *Chrysander-Jahrbuch* (1863), *MfM.* (1869), *VfMw.* (Chrysander 1885), *Jahrbuch Peters* (1894), *ZIMG* u. *SIMG* (1899), *Kongreß-Ber. Basel* (1906), *Kongreß-Ber. Wien* (1909), *Musical Antiquary* (1909), *Musical Quarterly* (1915), *AfMw.* (1918), *ZfMw.* (1918), *Music and Letters* (1920), *Bulletin de la Société Union Musicologique* (1921), *Modern Music* (1924), *Kongreß-Ber. Basel* (1924), *Jahrb. f. Volksliedforschung* (1928), *Mittlgn. d. IMG* (1928), *Kongreß-Ber. Lütich* (1930), *Acta Musicologica* (ab Bd. 3, 1931), *Bulletin of the National Ass. of Schools of Music* (1935), *Bulletin of the Am. Musicol. Soc.* (1936), *Papers of the Am. Musicol. Soc.* (1936), *Library of Congress. Quarterly Journal of Acquisitions* (1943), *Mus. Libr. Ass. Notes* (1943), *Speculum* (1945), *Revue Belge de Musicologie* (1946),

Journal of Ren. and Baroque Music (1946), Suppl. to Mus. Libr. Ass. Notes (1947), Renaissance News (1948), Musikforschung (1948), Journal of the Intern. Folk Music Council (1949), Kongreß-Ber. Basel (1949), Jahrb. d. Musikwelt (1949).

Das Buch wird durch ein gut gearbeitetes Namen-Register der Autoren und Komponisten erschlossen.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung IV: Französische komische Opern. Band 5: *L'ivrogne corrigé / Der bekehrte Trunkenbold*. Komische Oper in zwei Akten von Anseaume. Nach dem französischen „*L'ivrogne corrigé*“ (1760) hrsg. von Franz Rühlmann. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Endlich ist der erste Band der langersehnten Gluck-Ausgabe erschienen — ein Ereignis, dessen Bedeutung für die Opern- und darüber hinaus für die gesamte Musikforschung kaum hoch genug veranschlagt werden kann. Fast 40 Jahre sind seit dem Erscheinen des „*Orfeo*“ in den DTÖ (Bd. 44a, hrsg. von H. Abert 1914) verstrichen. Auf dem Titelblatt dieser Ausgabe hieß es: Serie II, Christoph Willibald Gluck, Werke, 1. Band..., und in der Vorbemerkung kündigte Guido Adler 12 bis 14 Bände an, für die in erster Linie die Wiener Reformoper sowie die für Wien geschriebenen Ballette und opéras comiques Glucks vorgesehen waren. Dieser schöne Plan ist ein Opfer des ersten Weltkriegs geworden. Im Laufe der Zeit wurden in den DTÖ nur noch zwei Wiener Werke veröffentlicht: das Ballett „*Don Juan*“ (Bd. 60, hrsg. von R. Haas) und die Festa teatrale „*L'innocenza giustificata*“ (Bd. 82, hrsg. von A. Einstein); in den DTB aber erschien ebenfalls noch 1914 das Drama per Musica „*Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*“ (Bd. XIV, 2, hrsg. von H. Abert). Aber auch die, im wesentlichen von der Gluck-Gesellschaft getragenen, Bemühungen um eine Veröffentlichung Gluckscher Werke kurz vor dem ersten Weltkrieg (damals erschienen, als Veröffentlichungen dieser Gesellschaft, auch noch die Arien aus dem 1. Akt des „*Demofoonte*“, die Klopstock-Oden und die Trio-sonaten sowie, von Max Arend herausgegeben, Partitur und Klavierauszug von „*La rencontre imprévue*“ und der Klavierauszug

von „*L'arbre enchanté*“) kommen, verglichen mit dem Stand anderer Gesamtausgaben, merkwürdig spät. Das mag zum Teil damit zusammenhängen, daß Glucks Bedeutung, ungeachtet seiner Kompositionen anderer Gattungen, ausschließlich auf einem Gebiet und noch dazu dem der Oper liegt, das wegen des großen Umfangs der einzelnen Werke und ihrer geringen praktischen Verwendbarkeit von jeher der Veröffentlichung Schwierigkeiten bereitet hat; auch von Hasse liegt ja bis zum heutigen Tage noch keine Oper im Neudruck vor! Entscheidender ist aber wohl die Tatsache, daß man Gluck lange Zeit hindurch allzu sehr als Vorläufer Mozarts angesehen und darum seine eigene epochemachende Bedeutung verkannt hat. Dazu kommt der kosmopolitische Zug seines Schaffens, der ihn, äußerlich betrachtet, als Italiener beginnen und als Franzosen enden ließ und über dem die ausgesprochen deutsche Grundhaltung seiner Kunst anfänglich vielfach übersehen wurde. Es ist kein Zufall, daß die frühesten Partitur-Neudrucke Gluckscher Werke die der sechs späten Pariser Opern in der französischen Pelletan-Ausgabe gewesen sind. Für die deutsche Musikforschung dürfte es nunmehr hohe Zeit sein, das Werk, das in Frankreich noch auf Anregung des Gluck-Enthusiasten Berlioz am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen wurde, nach den durch den ersten Weltkrieg abgebrochenen Ansätzen in großem Stile fortzuführen. Gewiß, Gluck hat die von allen Gebildeten seiner Zeit ersehnte klassische deutsche Nationaloper nicht mehr geschaffen, obwohl er noch gegen Ende seines Lebens „*einen innerlichen Trieb*“ empfand, etwas „*vor meine Nation zu verfertigen*“, aber er hat im Grunde dadurch, daß er die fest gegründeten Gattungen der italienischen und der französischen Oper mit seinem Geist, dem Geist eines faustischen Ringens um Wahrheit und um ein wie immer geartetes Ethos, erfüllte, nie etwas anderes getan. Daß dies von den Besten seiner Zeitgenossen in Deutschland auch so aufgefaßt wurde, zeigt die Hochschätzung, deren er sich bei allen klassischen Dichtern erfreute. Sie würden über die Tatsache recht erstaunt sein, daß gerade dieser Mann, der für die Bestrebungen um eine deutsche Nationaloper ebenso wichtig ist wie für die Reinigung der opera seria und für die Vollendung der opéra comique ebenso bedeutend wie für die Vermenschlichung der tra-

gédie lyrique, so zum Stiefkind der Forschung geworden ist.

Die Reformopern liegen zwar außer in den bereits genannten Ausgaben auch noch in Klavierauszügen vor (die taurische Iphigenie obendrein in einer von H. Abert besorgten Studienpartitur bei Eulenburg), aber diese sind nur zum Teil wissenschaftlich zuverlässig. Auch sind die Opern Glucks, wie diejenigen Händels, vielfach Tummelplätze mehr oder minder glücklicher Bearbeitungen geworden — es sei hier nur an die Wagnerische der aulischen Iphigenie und an die der taurischen Iphigenie von Richard Strauß erinnert; um so notwendiger aber ist eine wissenschaftlich einwandfreie, kritische Ausgabe, an Hand derer Urtext und Varianten jederzeit festgestellt werden können. Auch wäre es für die Forschung von unschätzbarem Wert, wenn endlich einmal der italienische und der französische „Orpheus“, die italienische und die französische „Alceste“, übereinstimmend ediert, in einer Gesamtausgabe nebeneinandergestellt würden. Noch vordringlicher allerdings wäre das Erscheinen der nur in der Pelletan-Ausgabe vorliegenden Oper „Echo und Narziß“ sowie der zu Unrecht gänzlich in den Hintergrund gedrängten „Armida“ und „Paris und Helena“.

Bekanntlich hat Gluck seine Tätigkeit als Opernkomponist in Italien begonnen und 28 italienische Werke — Opern, Pasticci und Serenate — geschrieben. Aus diesem reichhaltigen Schaffen sind außer den wenigen, oben erwähnten Werken und außer verstreut in der Literatur veröffentlichten Einzelstücken nur die beiden erhaltenen Arien aus „Poro“ (vgl. R. Haas im Mozart-Jahrbuch III) im Neudruck zugänglich, von 28 Werken also nur vier, davon nur zwei vollständig. Um aber Gluck den Reformator historisch voll erfassen zu können, ist es unumgänglich nötig, ihn vorher in den Bahnen der Tradition zu beobachten, besonders da in der Literatur die Meinungen über das, was noch ganz traditionell und was schon ausgesprochen gluckisch ist, ziemlich stark auseinandergehen. Die neue Ausgabe müßte (und wird hoffentlich) auch aus dieser Gruppe recht bald Proben bringen; am instruktivsten dürften wohl die „Ipermestra“ als erste vollständig erhaltene Oper Glucks, der „Trionfo di Clelia“ als letzte Komposition eines Metastasianischen Textes aus der Zeit des „Orfeo“ und der „Telemacco“ mit seiner „merkwürdigen Mischung alter und neuer Züge“ (Gerber) sein. Ganz beson-

ders wesentlich wäre eine Veröffentlichung von Glucks Frühopern aber vor allem deswegen, weil der Meister in späteren Werken in überraschend weitem Umfang auf frühere zurückgegriffen hat. In vielen Fällen wird erst ein Gegenüberstellen von frühem Original und später Umdeutung den Weg zum wahren Verständnis beider und damit zur Erkenntnis von Glucks Mentalität eröffnen.

Von den Beiträgen des Meisters zur opéra comique liegen mehrere in Klavierauszügen vor, ja, einige erscheinen auch hie und da auf den Bühnen. Auch hier aber hat sich das Bearbeitungsunwesen eingeschlichen und die Notwendigkeit zuverlässiger wissenschaftlicher Ausgaben eher gesteigert als vermindert. Dafür gibt gleich das Vorwort zum vorliegenden Band lehrreiche Beispiele, durch die gleichzeitig die Lage der gesamten modernen Glucküberlieferung gekennzeichnet wird. Die hier erwähnten Bearbeitungen des „Ivrogne corrigé“ von Bernhard Engelke und von dem verstorbenen Herausgeber des Bandes, Franz Rühlmann, selbst, deren Aufführungen die Referentin selbst miterlebt hat, waren als Ergebnisse ernsthafter wissenschaftlicher Forschungen gewiß nicht stilwidrig und recht wirkungsvoll, boten aber beide das Werk nicht in seiner Originalgestalt, und wo sollte man diese vor dem Erscheinen dieses Bandes finden? Ganz zu schweigen sei von der offenbar zur Kategorie der berüchtigten „Maienkönigin“ gehörenden, von Rühlmann genannten Verbalhornisierung des Stückes unter dem Titel „Er ist an allem schuld“; auch solchen Elaboraten wäre an Hand einer kritischen Gesamtausgabe leichter der Garas zu machen. Die Veröffentlichung der Gluckschen opéras comiques ist obendrein ein besonderes Anliegen der Opernforschung: gehört Gluck doch, als einziger Deutscher, mit zu den Begründern dieser französischen Gattung. Wie seine Kollegen in Paris, begann er in Wien seine Tätigkeit mit der Einrichtung der überkommenen Vaudevilles, erst in zweiter Linie gesellte sich dazu die Komposition von Aires nouveaux. Es wäre nun interessant zu sehen, wie sich die Musik dieses in Italien gebildeten Deutschen in der Umgebung der französischen Vaudevilles ausnimmt.

Leider bringt die vorliegende Ausgabe des „Ivrogne corrigé“ hier eine Enttäuſchung. Sie gibt nur die „timbres“ und die in den gesprochenen Dialog einbezogenen Texte, nicht aber die Musik der Vaudevilles wieder. Ge-

wiß folgt sie darin dem Brauch der damaligen Zeit, für die die Melodien ja Gemeingut waren. Heute jedoch, wo sie das nicht mehr sind, wäre mir eine Mitveröffentlichung, soweit möglich, in jeder Hinsicht ratsam erschienen. Wie Rühlmann im Vorwort feststellt, stehen den 15 Originalkompositionen Glucks immerhin nicht weniger als 11 Vaudevilles gegenüber; es erhebt sich die Frage, wie man bei der Veröffentlichung der zeitlich unmittelbar vorangehenden Werke verfahren will, in denen die Vaudevilles noch das Übergewicht besitzen. Rühlmann selbst ist sich der Zwiespältigkeit seiner Lösung offenbar durchaus bewußt gewesen, wenn er schreibt, es liege auf der Hand, daß durch die Beschränkung auf die von Gluck komponierten Musiknummern, „wie sie doch wohl geboten erscheint“, das originale dramaturgische Gefüge ins Wanken gerate. Warum er diesen Weg beschritten hat, gibt er leider nicht an; er betont aber die historische Berechtigung des Verfahrens von Engelke, der die Vaudevilles in seine Bearbeitung einbezogen hatte. Dies ist m. E. auch gerade darum erstrebenswert, weil die zwingende Logik in der Aufeinanderfolge der Gluckschen *Airs nouveaux* leicht das Vorhandensein der Vaudevilles und damit die stilgerechte Gesamtanlage der Oper vergessen läßt.

Umrahmt wird das ganze Werk, vom konventionellen Schlußensemble abgesehen, programmatisch von frischen G-Dur-Trinkliedern des unbelehrbaren Trunkenboldes Lukas, während in der Mitte (am Ende des 1. Aktes) als Ausdruck der Kehrseite dieses Lasters die meisterhaft schwankende g-moll-Arie des betrunkenen Mathurin erscheint. Den ersten Akt benutzt Gluck systematisch zur musikalischen Vorstellung der Personen. Wie am Anfang und Ende die beiden Trunkenbolde, so werden in drei Arien dazwischen auch die drei übrigen Personen der Handlung in kurzen Zügen schlagend charakterisiert: sie vertreten der derben Fröhlichkeit der Trunkenbolde gegenüber ein mehr lyrisches Element. Sicherlich hat Rühlmann recht, wenn er die Exposition, die in der Tat den ganzen ersten Akt einnimmt, vom dramaturgischen Standpunkt aus wegen ihrer ungebührlichen Länge tadelt. Die Gluckschen Musiknummern jedoch bilden ein festgefügt Ganzes, in dem kein Stein überflüssig ist, ja, noch mehr, sein Aufbau liegt, der Handlung entsprechend abgewandelt, auch dem zweiten Akt wieder zugrunde. Dem handfesten, durch das Trinklied Nr. 1 und das

Zankterzett Nr. 2 gebildeten Anfang des ersten Aktes entspricht hier die derb-komische Höllenszene Nr. 7–10, den lyrischeren Arien Nr. 3, 4 und 5 die parodistische c-moll-Klagearie Mathurines Nr. 11 sowie das Terzett Nr. 12 und die Arie Nr. 13, dann folgt, ebenfalls wie im ersten Akt, zum Abschluß ein Trinklied. Im Vorwort hat Rühlmann sämtliche Nummern eingehend und treffend charakterisiert, stilistisch umrissen und in „Charakterstücke“ und lyrische Gesänge aufgeteilt, jedoch fehlt die Einordnung in den Gesamtaufbau, die der Oper über den rein musikalischen und dramatischen Gehalt einzelner Stücke hinweg erst ihren eigentlichen Wert als Glucksches Kunstwerk verleiht. In der das Vorwort eröffnenden, instruktiven Beschreibung des von Jean-Louis Laruette komponierten Pariser „*Ivrogne*“ vermißt man nur einige Notenbeispiele (nur eins ist vorhanden). Genau wie im Falle der „*Leonore*“ von Gaveaux und Beethoven, den Rühlmann zum Vergleich heranzieht, würde man auch hier gern die Möglichkeit haben (und hat sie in beiden Fällen nicht), wenigstens einige Nummern der Geschwisterwerke nebeneinanderhalten zu können.

Die Ausgabe selbst und der Revisionsbericht sind von peinlichster Genauigkeit, interessant vor allem der eingehende Bericht über die Quellen. Die deutsche Übersetzung ist dem Hrsg. ausgezeichnet gelungen: im Prosadiolog natürlich und herzlich, in den Arien trotz der Bindung an die Reimstellung des Originals meist ungezwungen und schlicht (besonders gut in den Trinkliedern Nr. 1, 6 und 14, etwas verklausuliert in der Liebesarie Nr. 5). Das berüchtigte Wiederholungs-„*Ja*“ in Nr. 10 wäre leicht und sinngemäß durch ein „*niit*“ zu ersetzen. Lediglich in Nr. 11 müßten die Worte „*Wende der Gattin Mißgeschick*“ (S. 69, Takt 45) etwa in „*Sieh, Mathurine kniet vor dir*“ (mit entsprechender Abwandlung der vorangehenden Zeilen) abgeändert werden, denn die absteigenden Sechzehntel zu dem französischen Text „*Vois Mathurine à tes genoux*“ malen offensichtlich das In-die-Knie-Sinken. Problematisch ist die Übersetzung der Personennamen, deren Notwendigkeit nicht unbedingt einleuchtet, denn man ist auf der Opernbühne ja auch bei einfachen Stücken völlig an fremdländische Namen gewöhnt. Gewiß sind die deutschen Namen, wie Rühlmann ausdrücklich betont, der Klanggestalt der französischen genau ange-

paßt, aber trotzdem erinnern Zipperlein, Anton und Marie etwas peinlich an die Bretznersche *Così fan tutte*-Übersetzung mit ihren Julchen und Lottchen.

Doch dies sind Äußerlichkeiten, über die man verschiedener Meinung sein kann. Im ganzen ist nur zu wünschen, daß die weiteren Bände der Gluck-Ausgabe diesem ersten an Zuverlässigkeit der Wiedergabe, Exaktheit des wissenschaftlichen Apparates und Sauberkeit und Geschmack der Ausführung (hier sei vor allem auf die vier schönen Titel- und Textabbildungen hingewiesen) gleichkommen mögen. Es scheint, als gehöre Gluck innerhalb der Musikforschung zu den Zuspät-Gekommenen, doch entspricht es seinem Geist keineswegs, sich mit diesem Zustand abzufinden. Möge die Ausgabe, um deren Zustandekommen Hrsg. und Verlag so heiß gekämpft haben, nunmehr zügig voranschreiten; kein Gebildeter und erst recht kein Musikforscher dürfte an der äußersten Dringlichkeit dieses großen Vorhabens zweifeln.

Anna Amalie Abert, Kiel

Nicolaï Gombert Opera Omnia. Editio Joseph Schmidt-Görg. — I. Missae IV vocum 1—4. (Corpus Mensurabilis Musicae 6). Rom 1951. American Institute of Musicology. VI u. 101 S.

Nun hat also auch die lang erwartete Gombert-Ausgabe ihren ersten Band herausgebracht und gibt uns die Hoffnung, bald das gesamte Schaffen dieses so viel zitierten und so (*sit venia verbo*) „global“ verbreiteten Niederländers zur Hand zu haben. Was Gomberts Werk für seine Zeit bedeutet, ist uns allen einigermaßen klar. Um aber zu erkennen, warum es so allgemein geschätzt wurde, d. h. welche individuellen und allgemeinen Stileigenheiten den Meister so bedeutend machen, fehlte es uns bisher eben an der Ausgabe, deren erster Band hier vorliegt.

Schmidt-Görg, mit der Materie seit langem aufs beste vertraut, leitet seine Ausgabe mit einer allgemeinen Einführung ein, in der er Gomberts Stellung und Stil umreißt. Anschließend an Hermann Fincks Wort (1556): „*Is enim vitat pausas*“, kommt er zu einer knappen, sehr instruktiven Kennzeichnung von Gomberts Stil, der die alternierenden Bicininien Josquins nicht übernehme. „*Continuously composed imitation and the almost continual activity of nearly all voices are the essentials of his style.*“

In diesem durchimitierenden Stil sieht der Hrsg. das Kennzeichen der historischen Bedeutung Gomberts. Die Technik habe bald auf die Instrumentalkomposition übergegriffen (*Ricercare*). Neben diesen mehr formalen Eigenheiten seien Klangfülle und Ausdruckstiefe besondere Charakteristika, die wohl auf des Meisters Berührung mit der Musik anderer Länder zurückzuführen seien. Der Hrsg. nennt namentlich Morales und Costanzo Festa. Weniger beeinflußt sei Gombert von den Venezianern um Willaert, wie denn seine vielstimmigen Kompositionen mit der Mehrchörigkeit und ihrer Entwicklung nichts zu tun hätten.

Nach einem kurzen Überblick über den Umfang von Gomberts Schaffen gibt Schmidt-Görg einen Plan der Ausgabe, der 11 Notenbände und einen kritischen Bericht vorsieht. Dankenswerterweise wissen wir also bei der Gombert-Ausgabe von vornherein, wie viele Bände sie umfassen, wie sie eingeteilt sein wird und daß wir den kritischen Bericht erst am Ende des ganzen Unternehmens erwarten dürfen. Das Letztere ist, wie bereits mehrfach zu den Ausgaben des *Corpus Mensurabilis Musicae* betont, lebhaft zu bedauern, denn es macht die Bände für die Wissenschaft erst voll benutzbar, wenn das ganze Opus erschienen ist.

Der erste Band enthält die 4 vierstimmigen Messen: *Da pacem* aus Attaignant's Druck von 1532, *Sancta Maria* aus Scottos Druck von 1540 bzw. dem Leidener Chorbuch F 139, *Beati omnes* aus dem Leidener Chorbuch A und *Je suis deshértée* aus Du Chemins Drucken von 1557 und 1568. Ob die *Da pacem*-Messe auch eine „Parodiemesse“ ist, wie die anderen drei, ist fraglich, da die Vorlage bisher nicht bekannt ist. (Gomberts eigenes 5stimmiges *Da pacem* steht jedenfalls zur Messe nicht in Beziehungen.) Für die *Sancta Maria*-Messe hat Gombert Verdels Motette benutzt, für die Messe *Beati omnes* seinen eigenen 5stimmigen Satz, für die Messe *Je suis deshértée* die bekannte 4stimmige Chanson, die 1533 Lupi, später allgemein Cadeac zugeschrieben wird.

Die Editionstechnik folgt nur teilweise den heute üblichen Gepflogenheiten: Verkürzung 2 : 1, moderne Schlüssel. Sie läßt leider die unseligen Taktstriche fröhliche Urständ feiern. Der Begründung, die der hochgeschätzte Hrsg. dafür gibt, vermag ich nicht zu folgen. Weil moderne Noten und Schlüssel zur praktischen Verwendung der Ausgabe dienen, seien auch moderne Taktstriche ge-

braucht worden. Der Musikforscher könne sich diese leichter fortdenken, als der Praktiker und Dilettant ohne sie auskommen könnten. Wir alle sollen also wieder umlernen; der Wissenschaftler soll die Taktstriche übersehen — der Referent muß bekennen, daß ihm das recht schwer fällt —, und alle anderen, die sich so schön an die Mensurstriche gewöhnt hatten, sollen sie sich wieder abgewöhnen. Auch die langen, silbentrennenden Striche sind keine glückliche Lösung; sie trennen die Silben viel zu stark. Schließlich halte ich es für inkonsequent, alle Textzusätze kursiv zu drucken, gleichgültig ob sie durch Idem-Zeichen der Quelle verlangt werden oder freie Zutaten des Hrsg. sind. Entweder erkennt man an, daß das Idem-Zeichen nur eine Abbeviatur für einen Textabschnitt, also praktisch originale Textunterlegung ist, demnach genau so wie ein ausgeschriebener Textabschnitt gedruckt werden muß, oder man muß drei Arten von Text graphisch unterscheiden: original unterlegten, durch Idem-Zeichen geforderten und frei vom Hrsg. zugesetzten. Argumente gegen die erste Lösung lassen sich allenfalls für relativ frühe Musik vorbringen; bei Gombert dürfte die Entscheidung, was und wieviel Text durch Idem-Zeichen verlangt wird, kaum auf nennenswerte Schwierigkeiten stoßen. Notabene, wir haben jetzt für jede Ausgabe des Corpus Mensurabilis Musicae eine eigene Editions-technik. Das spricht für die Toleranz des American Institute, sehr angenehm für den Benutzer ist es aber gerade nicht, wenn auch die Abweichungen zwischen den Verfahren der einzelnen Hrsg. (abgesehen von der Brumel-Ausgabe) nicht zu völlig verschiedenartigen Notenbildern führen. Die vier Gombert-Messen bestätigen auf den ersten Blick das Urteil Schmidt-Görigs nicht ganz. Es gibt noch allerlei kleine Bicinigruppen, vor allem in der Messe *Da pacem*. Darauf verweist aber der Hrsg. gerade im Vorwort, er erklärt es mit südlichem Einfluß, vielleicht dem Josquins. Die übrigen drei Messen aber zeigen deutlich, was Herrmann Finck meint, wenn er Gomberts Musik „*plena cum concordantiarum tum fugarum*“ nennt. Die dichte Imitationsarbeit wie auch die Fülle wohlklingender Akkorde geben in der Tat diesen Messen das Gepräge. Es ist jene konsequente Durchimitierungstechnik, die ihre Triumphe im

Messenstil Palestrinas und Lassos feiert und ihre letzten Blüten in der Fugenkomposition Bachs treibt. Hans Albrecht, Kiel

Adriani Willaert Opera Omnia. Edidit Hermannus Zenck. — III. Motetta V vocom, 1539 et 1550. — IV. Motetta VI vocom, 1542. (Corpus Mensurabilis Musicae 3). Rom 1950 bzw. 1952, American Institute of Musicology. VI u. 123 bzw. IV u. 133 S.

Die Willaert-Ausgabe scheint das Unternehmen des Corpus Mensurabilis Musicae zu sein, das am schnellsten fortschreitet. Die beiden vorliegenden Bände führen die Motettenausgabe ein gutes Stück weiter. Die 5stimmigen Motetten sind dem 1539 bei Scotto in Venedig gedruckten, 1550 daselbst wieder aufgelegten *Liber Primus* entnommen. Im Vorwort macht Zenck die notwendigsten Angaben über die Edition. 17 Motetten sind bei Scotto erstmals abgedruckt, die übrigen 6 schon früher einmal erschienen, eine schon 1532, die anderen 1535 bis 1539. Handschriftliche Konkordanzanzen sind in Modena, Treviso und Regensburg nachweisbar. 16 Stücke sind liturgischen Charakters, eines hat einen Psalmvers, zwei haben freie religiöse Texte. Von den vier weltlichen Motetten sind zwei für Francesco Sforza geschrieben. Beide haben hexametrische Texte und eine Mittelstimme mit abweichender Textierung, bieten also das gewohnte Bild von Huldigungsmotetten mit cantus gravitatis. Z. nimmt an, daß Willaert sie 1532 in Ferrara entweder im Auftrage Francescos II. oder im Dienste Ferdinands I. komponiert habe. Eine andere Motette steht zu einem Medici-Papst in Beziehungen, entweder zu Leo X. oder zu Clemens VII. Die letzte weltliche Motette spielt auf den Namen Wenzeslaus an, ist also vielleicht für Ferdinand I. komponiert, der in der Wenzelskapelle zu Prag zum ungarischen König gekrönt worden war. Die Sforza-Motetten und das Wenzeslaus-Stück bezeugen als erste Dokumente die Verbindung Willaerts mit dem Habsburger Hof. Ein weiteres Stück glaubt Z. für Piero Valeriano, einen 1560 in Padua verstorbenen Günstling Leos X., geschrieben. Eine Victor- und eine Gratian-Motette dürften noch in Willaerts niederländische Zeit fallen, wie Z. glaubhaft macht.

Die Neigung zur „Tenor-Motette“, durch die sich die 5stimmigen Motetten Willaerts

auszeichnen, wird als „conservative side“ angesehen, während die wenigen frei erfundenen Motetten durchhimitierend, klar deklamierend und im „harmonischen italienischen“ Stil gehalten sind. Daß bei Willaert noch von spätmittelalterlich („the late Medieval Motet“) die Rede sein kann, scheint mir nicht möglich. Dazu reden auch die cantus-firmus-Motetten in Deklamation (Tonrepetitionen), plastischer Motivformung und harmonischer Faktur eine zu neuzeitliche Sprache. Auch bei den Responsoriums-Motetten zeigt sich das neue Gestaltungsprinzip des mittleren 16. Jahrhunderts insofern, als die Form der zweiteiligen „Refrainmotette“ gewählt wird, die offenbar an die Stelle der dreiteiligen Responsoriumsvertonung strenger Observanz (Isaac) getreten ist. Das alles spricht ziemlich deutlich für den „modernen“ Willaert, jedenfalls nicht für einen Mann mit konservativen, das Mittelalter fortführenden Tendenzen.

Die 24 6stimmigen Motetten des 4. Bandes der Willaert-Ausgabe hat bereits Walter Gerstenberg für den inzwischen verstorbenen Hrsg. mit einem Vorwort versehen. Sie stammen aus Gardanes Druck *Il Primo Libro di Motetti a Sei*, 1542, dessen Inhalt und Reihenfolge in der Neuausgabe getreulich beibehalten werden. Dadurch geraten 8 Stücke anderer Autoren in den Band, so daß er nur 16 Willaert-Motetten enthält. Von den 8 Kompositionen stammen 4, laut Gardane, von Jachet Berchem bzw. Jachet, je eine von Loyset Pieton, Verdelot, Maistre Jean und einem Anonymus. Über die Frage, ob die Gesamtausgabe eines Meisters überhaupt Werke anderer Komponisten bringen solle, läßt sich streiten. Im vorliegenden Fall ist man geneigt, diese Erweiterung zu begrüßen; dazu trägt bei, daß die Quelle im wesentlichen doch ein Willaert-Druck ist, der durch die Gesamtausgabe zerrissen oder ausgeplündert worden wäre, wenn der Hrsg. auf die 8 nicht-willaertschen Stücke verzichtet hätte. Grundsätzlich stehen wir heute glücklicherweise auf dem Standpunkt, daß eine Quelle eine Einheit darstelle und, sofern sie wichtig ist, möglichst nicht in mehreren verschiedenen Ausgaben verzettelt werden solle. Mindestens herrscht diese Meinung bei einem großen Teil jüngerer Forscher vor. Hinzu kommt, daß man sehr wohl mit Gerstenberg annehmen darf, Willaert sei nicht von ungefähr durch Gardane mit diesen anderen Meistern zusammenge-

stellt, sondern als das Haupt einer Schule betrachtet worden. G. verweist darauf, daß unmittelbare Zusammenarbeit Willaerts mit Jachet (da Mantova) und Maistre Jean nachgewiesen ist, und wird darüber im 8. Bande der Ausgabe Näheres berichten.

Gardanes Behauptung, die Motetten seines Druckes seien vor nicht langer Zeit komponiert worden, wird von G. für einige von ihnen widerlegt, die in zahlreichen Hss. und früheren Drucken zu finden sind. Näheres darüber wird der kritische Bericht sagen. Die Vorrede Gardanes ist an den Venezianer Patrizier Marco Trivisiano gerichtet. Der Band bringt sie im Faksimile, so daß man die Meinung G.s, sie sei mehr als eine konventionelle Lobrede auf Willaert, bestätigen kann.

Von den 16 Motetten Willaerts ist nur eine weltlich, ein Huldigungsstück für einen „*Dux Maximus Franciscus*“, in dem G. den Dogen Franciscus Vernier oder Francesco Sforza vermutet. Auch dieses Stück verwendet übrigens choralen Tenor, annähernd in der Form eines cantus gravitatis. Für die 6stimmigen Motetten stellt G. den Kanon (als wichtiges Kompositionsmittel für Sätze zu mehr als 4 Stimmen) und die konstruktive Kraft des cantus prius factus als Grundprinzipien heraus. „In the no less artistic but more mature combination“ dieser Prinzipien habe die niederländische Polyphonie sich in neuer und sehr eindrucksvoller Form fortgepflanzt. Damit dürfte die Stellung Willaerts in der Geschichte der niederländischen Mehrstimmigkeit auf einfache und im wesentlichen zutreffende Weise gekennzeichnet sein: Verpflichtung gegenüber der Josquin-Generation einerseits und Vorbereitung des „reifen“ Spätstils andererseits, womit die Eigenbedeutung des Meisters keineswegs zu der einer „Übergangs“-Erscheinung herabgesetzt werden soll. Seine Verbundenheit mit allgemeinen Tendenzen seiner und der vorausgehenden Generation zeigt sich auch darin, daß er seine 6stimmigen Sätze gern nach einem „*known model*“ arbeitet. Den Einzelnachweis dafür liefert wohl der kritische Bericht; soweit ich sehe, hat von den 16 6stimmigen Sätzen keiner eine 4- oder 5stimmige Motette des Meisters selber als „Modell“ benutzt.

Leider — das sei nochmals mit aller Deutlichkeit ausgesprochen — hat sich das American Institute darauf festgelegt, die kritischen Berichte erst als Abschluß (der ganzen Ausgabe oder einzelner Werkgruppen?)

vorzulegen. So angenehm das für die Herstellung der Bände sein mag, so unangenehm empfindet man es, wenn man die Ausgaben benutzen muß, bevor der kritische Apparat zur Hand ist, — und das müssen wir doch alle.

Daß die Willaert-Ausgabe so gut vorwärtskommt, ist hoffentlich ein gutes Omen auch für die anderen angefangenen Reihen des *Corpus Mensurabilis Musicae*. Sie ist jedenfalls ein Unternehmen, das dem American Institute und vor allem den Hrsg. — bei Gerstenberg liegt Zedks Erbe in den besten Händen — Ehre macht.

Hans Albrecht, Kiel

Anton Bruckner: Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien. Herausgegeben von Ernst Schwanzara. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1950. 288 S., 215 Notenbeispiele.

Von einem Zeitgenossen und persönlichen Hörer Bruckners genaue Aufzeichnungen über dessen Universitätsvorlesungen zu erhalten, muß jeden Brucknerfreund und jeden Tonsatzlehrer und Komponisten interessieren. Den Hauptteil des Buches bilden sehr sorgfältige und lückenlose Niederschriften von Bruckners Vorlesungen aus den Jahren 1891—94. Da der Stoff sich alljährlich wiederholte, konnte der Herausgeber aus drei Jahrgängen eine minutiöse Darstellung zusammentragen, die nicht nur alle Einzelheiten des eigentlichen Unterrichts, sondern auch mit großer Genauigkeit einen Eindruck der Lehrweise und der peripheren Bemerkungen, Scherze und Vorkommnisse übermitteln.

Dem Hauptteil geht eine umfangreiche Einführung voran, die Ausführungen über Bruckners musikalischen Bildungsgang, Simon Sechters Kompositionslehre, ferner eine Abhandlung über Bruckners Verhältnis zur Universität Wien, zu akademischen Behörden, Professoren und Studenten, und schließlich eine kritische Wertung des schon bekannten, flüchtigen Kolleghefts von Carl Speiser enthält. Zahlreiche Notenbeispiele, gesondert in beigelegtem Heft, und einige Facsimiles ergänzen den Text.

Der Herausgeber hat in seinen Stenogrammen zweifellos eine authentische, in allen Einzelheiten genaue Aufzeichnung festgehalten. Die Einführung enthält überdies eine große Zahl von Einzelheiten und Bemerkungen, die für die Brucknerforschung vielfach neues Kleinmaterial und in nicht wenig

Punkten auch Richtigstellungen bedeuten. Das Beiläufige, Anekdotische nimmt manchmal fast überhand; und ebenso die Neigung des Verfassers, den Meister gegen damalige Anfeindungen, gegen Mißverständnisse und Angriffe auf sein künstlerisches Werk zu verteidigen. Vieles davon klingt heute antiquiert, wenschon es aus der Perspektive des Verehrers und Adepten verständlich erscheint.

Bruckner hat vom S.-S. 1876 bis Anfang W.-S. 1894 an der Wiener Universität gelesen. Da die vorgelegten Wiedergaben aus den letzten Jahren stammen, dürften sie eine Art endgültiger Fassung seines Lehrsystems darstellen. Dabei ist anzunehmen, daß sich dieses im Lauf der 18 Jahre wenig geändert hat. Bei der inhaltlichen Beurteilung ist zu berücksichtigen, daß diese Universitätsvorlesungen sich an Studenten wandten, nicht an Konservatoristen; es ist sicher, daß Bruckners gleichzeitiger Unterricht am Konservatorium den Stoff mehr ins Technische vertiefte, insbesondere den Kontrapunkt, von dem in unserer Vorlage wenig zu hören ist, viel eingehender behandelte.

Was nun den eigentlichen Inhalt der Lehre des Meisters betrifft, so erscheint sie aus dem Rückblick von heute interessant und überraschend. Aufbauend auf Sechters Kompositionslehre, bleibt Bruckner völlig im Rahmen der Untersuchung von Stufenverbindungen. Es findet sich nichts über die Gestaltung größerer Zusammenhänge; der Generalbaß ist nur mit einem dürftigen Beispiel vertreten; die Aufgabe der Harmonisierung gegebener Melodien wird nicht gestellt. Dagegen ist die Behandlung der einzelnen Akkordschritte von eindringlicher Genauigkeit. Die Subtilität der Beschreibung dieser Vorgänge läßt die Vergröberung unserer heutigen Unterrichtsmethoden erkennen; sie mußte den aufnahmefähigen Schüler zu einer heute kaum mehr angestrebten Sorgfalt des Hörens führen. Eigentlich ist das alles nur Stimmführungslehre, dargestellt an sämtlichen möglichen Verbindungen von Dreiklängen, Septakkorden und Nonakkorden der Dur- und Mollstufen. Die Modulation wird unter der Bezeichnung „Tonwechslung“ nur kurz gestreift; zu Kontrapunkt und Fuge finden sich gar nur Andeutungen. Irgendwelche Bemerkungen zur Melodiegestaltung über den zweiten oder dritten Ton hinaus fehlen. Aber die Akkordverbindungslehre ist auch für den heutigen Beurteiler, und gerade für diesen, sehr eindrucksvoll.

Hermann Erpf, Stuttgart

Mitteilungen

Internationales Quellenlexikon der Musik

Bei Gelegenheit des Musikwissenschaftlichen Kongresses in Utrecht hatten im Juli 1952 die beiden Gesellschaften, die gemeinsam das Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM) vorbereiten, den Generalplan gebilligt, der im Januar 1952 durch die von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken eingesetzte Gemischte Kommission aufgestellt worden war; dieser Generalplan ist in englischer, französischer, italienischer und deutscher Fassung veröffentlicht worden und darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die Gemischte Kommission wurde in Utrecht bestätigt und mit der weiteren Vorbereitung beauftragt.

Im Oktober 1952 wurden Verhandlungen mit UNESCO, die Finanzierung des zentralen und internationalen Arbeitsanteils betreffend, und Verhandlungen mit der Generaldirektion und dem Département de la Musique der Bibliothèque Nationale in Paris, die personellen, räumlichen und technischen Fragen des Zentralsekretariats betreffend, gepflogen. Die Generaldirektion und das Département de la Musique erklärten sich entgegenkommenderweise bereit, das Zentralsekretariat in den Räumen einer der Pariser Musikbibliotheken zu beherbergen, die Errichtung dieser Zentralstelle zu unterstützen und den Bibliothekar an der Bibliothèque Nationale, M. François Lesure, in gewissem Umfange zugunsten seiner Tätigkeit als Generalsekretär des RISM von seinen Pflichten zu entbinden. UNESCO sagte entgegenkommenderweise finanzielle Unterstützung zu. Beide Vereinbarungen sind inzwischen endgültig genehmigt worden und in Kraft getreten.

In der Zwischenzeit haben auch die bisher bestehenden nationalen Kommissionen ihre Tätigkeit begonnen. Nationale Kommissionen sind bisher gegründet worden in den folgenden Ländern (Reihenfolge alphabetisch nach französischen Ländernamen): Deutschland, Belgien, Dänemark, Vereinigte Staaten, Frankreich, Holland, Italien, Schweden und Schweiz. Verbindung mit dem Ziel der Errichtung nationaler Kommissionen wurde aufgenommen mit den folgenden Ländern

(Reihenfolge desgl.): Lateinamerikanische Länder, England, Australien, Österreich, Kanada, Ägypten, Spanien, Japan, Jugoslawien, Norwegen, Pakistan und Portugal.

Die bisherigen Ergebnisse wurden auf einer Tagung der Gemischten Kommission in Paris am 16. und 17. April 1953 beraten. Ein Haushaltsplan für den zentralen und internationalen Arbeitsanteil wurde für die Jahre 1953 und 1954 aufgestellt und genehmigt. Die Errichtung des Zentralsekretariats in der vorgesehenen Weise wurde gutgeheißen. Mit dem 1. Mai 1953 hat das Zentralsekretariat seine Arbeit aufgenommen (Adresse: Secrétariat Général du Répertoire International des Sources Musicales, 58, rue de Richelieu, Paris IIe). Bei Gelegenheit dieser Sitzung berichteten die nationalen Delegierten (Reihenfolge desgl.) von Deutschland, England, Belgien, Spanien, Vereinigte Staaten, Frankreich, Holland, Italien und der Schweiz über den Stand der Vorbereitungen in ihren Ländern. Es steht zu erwarten, daß in diesen Ländern noch im Jahre 1953 Arbeitsgruppen errichtet werden und die praktische Arbeit begonnen werden kann. In Frankreich hat die Arbeitsgruppe bereits Ende 1952 ihre Tätigkeit aufgenommen.

Gemäß der in Utrecht beschlossenen Planung werden zunächst die „Sammelwerke“ in Angriff genommen. Ein Plan für den technischen Arbeitsvorgang zur Erfassung der „Sammelwerke“, für die genauere Bestimmung des Begriffs „Sammelwerke“, für die bibliographische Beschreibung, das dépeuillement und andere Einzelfragen, den der Generalsekretär vorlegte, wurde eingehend erörtert und mit gewissen Abänderungen gutgeheißen. Dieser Plan für die Erfassung und Verzeichnung der Sammelwerke wird nach Drucklegung allen nationalen Kommissionen und Arbeitsgruppen zugänglich gemacht werden.

Es wird gebeten, alle das RISM betreffenden Anfragen an die oben angegebene Adresse des Zentralsekretariats zu richten.

Friedrich Blume, Kiel

Am 3. Mai 1953 verstarb in Freiburg i. Br. der Gründer und Leiter des Deutschen Volksliedarchivs Prof. Dr. John Meier im 89. Lebensjahr. Die Verdienste des Verstorbenen werden wir demnächst noch besonders würdigen.

In Bayreuth verstarb am 23. Februar 1953 der langjährige Leiter des Richard-Wagner-Archivs, Dr. Otto Strobel. Der Verstorbene hat sich um die Wagner-Forschung die größten Verdienste erworben. Sein Tod bedeutet also einen schweren Verlust.

Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, hat den musikwissenschaftlichen Unterricht an der Abteilung für Schulmusik der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart übernommen.

In die Musikgeschichtliche Kommission e. V. wurden die Bibliotheksräte Dr. Hans Halml (München) und Dr. Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.) als Mitglieder aufgenommen.

Professor Dr. Hans Engel führte in einem Konzert der Universität Marburg ein Cellokonzert von G. Jacchini (*Trattamenti* 1703), ein Konzert für Orgel und Bratsche von Michael Haydn und eine Sinfonie von Bernhard Hupfeld (1796 Musikdirektor in Marburg) aus den Manuskripten auf.

Im Auftrage der Heinrich-Schütz-Gesellschaft gibt Dr. Konrad Ameln im Bärenreiter-Verlag eine *Leonhard-Lechner-Gesamtausgabe* heraus. Als 1. Band erscheinen „*Neue teutsche Lieder aus dem Jahre 1577*“ (für 4- und 5-stimmigen Chor; Hrsg. Uwe Martin).

Über die Musikaliensammlung der *Mecklenburgischen Landesbibliothek zu Schwerin*

berichtet Clemens Meyer im Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jahrgang 66, Heft 9/10, 1952. Danach ist die wertvolle Sammlung unversehrt geblieben. Die Kataloge von Otto Kade liegen auch in Photokopie bei der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek Berlin zur Einsichtnahme aus.

Anläßlich des 80. Geburtstags von Max Reger wird der Verlag Breitkopf & Härtel-Wiesbaden im Laufe des Jahres 1953 eine 34-bändige Gesamtausgabe der Werke des Meisters zur Subskription ankündigen. Die Ausgabe wird u. a. in Verbindung mit dem Max-Reger-Institut, Bonn, veranstaltet werden.

Der Verlag Walter De Gruyter & Co., Berlin W 35, Genthiner Straße 13, bereitet die VIII. Ausgabe von *Kürschners Deutschem Gelehrten-Kalender* vor und bittet alle Forscher, die in der VII. Ausgabe (1950) nicht aufgeführt sind, umgehend einen Fragebogen anzufordern.

Das 6. Heinrich-Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft (30. Juli bis 2. August 1953 in Herford/Westf., Leitung: Prof. Dr. W. Ehmman) wird neben Werken von Schütz und zahlreichen seiner Zeitgenossen auch neue Chor- und Orgelmusik bringen, außerdem Vorträge der Professoren Dr. A. Adrio (Berlin), Dr. W. Ehmman (Herford), Dr. K. Gudewill (Kiel) und Dr. H. J. Moser (Berlin).

Der seit langem vorbereitete sogenannte Standardkatalog wird unter dem Titel „Repertorium der Musikwissenschaft“ in Kürze im Bärenreiter-Verlag erscheinen. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten das Buch kostenlos zugestellt. Mit dieser Mitglieds-gabe löst die Gesellschaft ein bei ihrer Gründung gegebenes Versprechen ein. Die Musikwissenschaft ist die erste wissenschaftliche Disziplin, die einen derartigen Handkatalog, der das wesentliche Arbeitsmaterial (Schrifttum und Ausgaben) mit Fundorten verzeichnet, zur Verfügung stellt. Das Repertorium wird eines der unentbehrlichen Nachschlagewerke werden.