

Um die Frage der Echtheit der Missa graeca

VON OTTO URSPRUNG, MÜNCHEN

Die von mehreren Autoren getragene These vom byzantinischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters hat den Primat über verschiedene Einzelheiten unserer Musikkultur in Anspruch genommen¹. Die Entgegnung im Aufsatz „Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik“² hat schon in der Titelfassung die rechte Scheidung der historischen Aspekte zu treffen gesucht. Es war aber von vornherein zu erwarten, daß für eine These, die eine größere einheitliche Entwicklungslinie darzulegen schien, noch dieser oder jener Versuch zu ihrer Rettung unternommen werde.

Für das „Agiós“ (Sanctus) der Missa graeca (d. i. des römischen Messe-Ordinariums in griechischer Sprache, in Choralhandschriften in lateinischer Umschrift aufgezeichnet) ist nun Dom Michel Huglo in die Schranken getreten mit dem Aufsatz „La tradition occidentale des mélodies byzantines du Sanctus“³. — Vorausgegangen ist ein Aufsatz desselben Verfassers, betitelt „La mélodie grecque du Gloria in excelsis et son utilisation dans le Gloria XIV“^{3a}.

I. In dem ersten Aufsatz werden — gewiß dank der enorm reichhaltigen Sammlung von Choral-Codices und Photokopien zu Solesmes — mehrere bisher unbekannt gebliebene Handschriften mit dem Agiós, besonders solche aus dem 11. Jahrhundert, namhaft gemacht; zwei diastematisch neumierte Agiós-Melodien werden in Übertragung auf Liniensystem mitgeteilt. So ist nun die Blütezeit der Missa graeca mit paläographisch gesicherten Notenbeispielen vertreten.

In den textlichen Ausführungen wird zuvorderst die Frage gestellt, ob nicht das Agiós als Überbleibsel der ursprünglichen, sich des Griechischen (der Koiné) bedienenden römischen Liturgie zu verstehen sei. Als Kriterien der byzantinischen Herkunft des Agiós werden am Text die Fassung mit „*kyrios sabaoth*“ (im Gegensatz zu „*kyrios theos sabaoth*“) und an der Melodie die Einhaltung eines Quartraums und die Auszeichnung der Akzentsilben mit höherem Ton erachtet. Auch die „Antiphon Doxa“ und das „Pisteuo“, selbst „die zu jener Zeit in St. Gallen lebenden Ellenici fratres“ werden angezogen. — In der Bezeugung des Agiós wird der angeführten Handschrift aus Forlimpopoli und der wahrscheinlich aus Verano stammenden Handschrift, im Gebiet von Ravenna bzw. der Provinz Emilia, eine besondere Bedeutung zuerkannt: Denn das Exarchat sei „seit der Zeit Justinians und während des ganzen hohen Mittelalters dem geistigen und künstlerischen Ein-

¹ Hauptsächlichster Vertreter der These ist Peter Wagner gewesen; er hat sie entwickelt in seiner Gregorianischen Formenlehre, 3 Bände, 1911 ff., und hat eine zusammenfassende Darstellung gegeben in dem Aufsatz „Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte“, in Zeitschrift Stimmen der Zeit, Band 114 (1927), S. 131–145.

² Otto Ursprung, Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik, Zeitschrift für Musikwissenschaft, XII 1929/30, S. 193–219.

³ In der Schrift „Der kultische Gesang der abendländischen Kirche“, herausg. von Franz Tack, Köln 1950 [= Dominikus Johnner-Festschrift].

^{3a} Erschienen in Revue Grégorienne 1950 und zitiert in dem Agiós-Aufsatz.

fluß von Byzanz unterworfen gewesen... Die Anwesenheit eines byzantinischen Geistlichen in Ravenna sei allein schon hinreichend, das Vorkommen griechischer Stücke in örtlicher latein-sprachlicher Liturgie zu erklären“.

Der Historiker kann diesen Aufstellungen nicht beipflichten. Nehmen wir zwei Teilfragen vorweg!

Das eucharistische Hochgebet des Liturgen und der antwortende Gemeindegang mit „Agius usw.“ (d. h. Präfation und Sanctus) bilden eine innere Einheit und sind selbstverständlich auch bei der Latinisierung der Liturgie einheitlich behandelt worden; als sich die Notwendigkeit herausgestellt hat, in der Liturgie die Volkssprachen zu gebrauchen, konnte doch gerade der Gesangsanteil des Volkes nicht in der Fremdsprache belassen werden. Den musikalischen Beleg hierfür liefert das Sanctus der Missa Nr. XVIII, das den Präfationston fortsetzt und mit der Präfation unmittelbar zusammengeschlossen ist.

Die Liturgie in Ravenna war bekanntlich die lateinische, nicht die griechische. Auch bei dem mit kirchlichen Zeremonien ausgestalteten Empfang des byzantinischen Herrschers in Ravenna und des Papstes in Byzanz wurden lateinische, nicht griechische Gesangstücke gebraucht. Und die großartigen Kirchenbauten, die Kaiser Justinian I. (527—565) in Ravenna errichtet hat, waren stets für römischen Ritus bestimmt, sie entbehrten der von der griechischen Liturgie geforderten Ikono-stase. Während Justinian sich als großartiger Förderer kirchlicher Kunst erwies, schuf seine Kirchenpolitik in Rom eine starke Distanzierung; auch die byzantinische Herrschaft über das Exarchat sank; als Justinian II. (685—695 und 705—711) befahl, den wegen seiner dogmatischen Haltung mißliebig gewordenen Papst Sergius I. gefangen zu nehmen und nach Byzanz zu bringen, schützte den Papst die Miliz des Exarchats und der Pentapolis. An San Apollinare bei Ravenna bestand ein Benediktinerkloster, dort war der hl. Romuald Abt zur Zeit Kaiser Ottos III. Bei solchen Verhältnissen besteht also keine Aussicht, daß die in Handschriften aus Forlimpopoli und Verano vorkommenden Agios-Melodien als musikalische Übernahmen und als Kronzeugen einer lebendigen liturgischen Verbindung mit Byzanz zu werten seien. Eine Untersuchung der Echtheitsfrage kann sich natürlich nicht auf das Agios beschränken, sondern muß auch die anderen Gesangsteile der Missa graeca einbeziehen⁴. Zunächst haben wir die Texte der beiden Liturgien, der östlichen und der westlichen, nachzuprüfen. Hierbei benützen wir die von Placidus de Meester besorgte Ausgabe der Chrysostomus-Liturgie, die den griechischen Text (samt den für das Verständnis so wichtigen Rubriken) mit gegenüberstehender Übersetzung bringt⁵.

⁴ Die Reihe der Denkmäler erweitert sich durch eine Missa graeca in Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, Hs. DZ (dankenswerte Mitteilung durch Herrn Staatsbibliothekar Dr. E. J a m m e r s), — ferner durch ein Doxa in Bibl. Nat. zu Paris, Ms. lat. 2291, aus 884—886, geschrieben zu Paris oder St. Amand (Aufsatz J. H a n d s c h i n, Eine alte Neumenschrift, in Acta mus. XXII, 1950); die dort beigefügte Photokopie zeigt in 3 Kolumnen ein Stück einer Allerheiligen-Litanei, das Doxa, und zwar das erste Drittel davon neumiert, mit längeren Melismen über den Endsilben der Sätze nach bekannter Art der Choralvertonung in karolingischer Zeit, und satzweise gegenüberstehend den interpretierenden lateinischen Gloria-Text. (Zum Litanei-Fragment vgl. oben im Kontext; zur Herkunft der Hs. vgl. den Hucbaldschen Schriftenkreis mit antikisierendem Einschlag. Die Ausführungen über die Neumenschreibung bleiben hier außer Betracht.)

⁵ Placidus de Meester, Ἡ θεῖα Λειτουργία κτλ. Die Göttliche Liturgie unseres Hl. Vaters Johannes Chrysostomus usw., Ausgaben mit griechisch-französischem, griechisch-italienischem, griechisch-englischem und griechisch-deutschem Text; letztere Ausgabe ist erschienen in München 1924, 1932. — Didascalica et Constitutiones Apostolorum, ed. Franciscus Xav. Funk, Vol. I, Paderbornae 1906.

Der Ruf „*Kyrie eleison*“ ist, wie wir heute wissen, aus dem ägyptischen Sonnenkult entlehnt. In der byzantinischen Liturgie ist er in der Funktion einer Acclamation der Gemeinde bzw. des Sängerkhore geblieben und wird im Verlauf des Gottesdienstes rund ein Dutzend mal eingelegt; nach dem „kleinen Eingang“ (Ausgabe Meester S. 38/39) stehen nahe nebeneinander ein Troparion (je nach Festen wechselnd), die elementare Kyrie-Aclamation und das vom Chor dreimal gesungene „nicht-biblische Trishagion“ („*Heiliger Gott, heiliger Starker, heiliger Unsterblicher, erbarme dich unser*“), das eine Erweiterung des Kyrie darstellt und verhältnismäßig spät in die Liturgie aufgenommen wurde. Rom, d. h. die durch Gregor I. (590–604) getroffene Ordnung, gebraucht nach dem Introitus die elementare Formel „*Kyrie eleison*“, hebt sie aber durch Abwandlung zu „*Christe eleison*“ und Bildung von dreimal drei Gliedern als in sich geschlossene Gruppe heraus. — Die *Gloria*-Verkündigung der Engel bei der Geburt Jesu wird in der Liturgie der „Apostolischen Konstitutionen“ (letztere in Syrien um 400 entstanden) von der Gemeinde in einem Gebet vor der Kommunion zitiert (ebendort Buch 8, 13), in der byzantinischen Liturgie aber vom Celebrans innerhalb des Vorbereitungsritus still gesprochen (M. 24/25). Die Erweiterung zum sog. Morgenhymnus „*Doxa* usw.“, ebenfalls in den Apostolischen Konstitutionen enthalten (Buch 7, 47), fraglich ob für Gesang bestimmt oder nur als Sprechgebet dienend, stellt das Urbild unseres Gloria der Messe dar und erscheint in lateinischer Sprache zuerst in dem Antiphonar von Bangor in Irland aus 680–691; aber schon Hilarius von Poitiers (gest. um 367) wird als Übersetzer des Gloria genannt. Das Glaubensbekenntnis, „*Pisteuo*“ seit Anfang des 6. Jahrhunderts in die griechische Liturgie aufgenommen, wird dort nur „laut mit gehobener Stimme“ gesprochen (M. 68/69). Das lateinische Credo ist als Bestandteil der Messe 589 in Spanien und gleichzeitig in Frankreich bezeugt und ist erst vier Jahrhunderte später (1014) in Rom in den Messeritus aufgenommen worden. Die griechische Fassung der beiden Gesänge, das abendländische „*Doxa*“ und „*Pisteuo*“, erscheint zuerst in der Abtei Fleury im Jahre 877; beigegeben ist eine lateinische Interlinearversion, die erste Hälfte des „*Pisteuo*“ ist neu miert, wobei die einzelnen Sätze mit melismatischen Figuren abschließen; damit bekundet die Singweise eine stilistische Eigenheit der karolingischen Zeit. — Im *Sanctus* („*Agios*“) unterscheiden sich die Liturgien an der textlichen Fassung des „biblischen Trishagion“: Byzanz (M. 72/73) folgt dem Wortlaut bei Isaias 6, 3 mit „*Kyrios Sabaoth*“; Rom hat die zweite biblische Quelle bei Apokalypse 4, 8 mitverwertet und sagt „*Dominus Deus Sabaoth*“; das abendländische „*Agios*“ schließt sich bald der einen, bald der anderen Fassung an, es variiert also nicht bloß in der melodischen Gestaltung, sondern auch in der textlichen Grundlage. Die früheste Bezeugung bringt wieder das cisalpine Gebiet, und zwar Essen an der Ruhr im 9. Jahrhundert, St. Gallen und St. Martial im 10. Jahrhundert, ebenso England (im Psalterium des Königs Aethelston, jetzige Datierung auf etwa 930). — Auf das „*Amnos*“, *Agnus Dei* wird im griechischen Vorbereitungsteil und im Kommunionritus (M. 14/15, 90/91) nur angespielt, aber unter einer geradezu naturalistisch wirkenden Andeutung der Schlachtung des Lammes. Dem römischen *Agnus Dei*-Gesang, eingeführt unter Papst Sergius I. (einem Syrer, in Palermo, also auf italo-griechischem Gebiet geboren, Papst 687–701), liegt mit biblizistischer Strenge

der durch den Täufer gegebene Wortlaut (Joh. 1, 29) zu Grunde. Wann und wo das abendländische „Amnos“ zuerst erscheint, ist zur Zeit nicht ersichtlich. — Bereits aus dem textlichen Befund ergibt sich: Rom und Byzanz haben ihre Liturgie sehr eigenständig ausgestaltet. Selbst der gleiche Text des Credo ist hier und dort verschieden behandelt. Von der ganzen *Missa graeca* bleibt nur das „Agios“, das mit der byzantinischen Liturgie übereinstimmt und hier wie dort mit Gesang ausgestattet ist.

Die griechisch-textigen Gesänge werden, wie schon gesagt, in lateinischer Umschrift geboten. Schon im ältesten griechisch-lateinischen Psalterium, *Bibl. Verona Cod. 1* aus dem 6. Jahrhundert, ist diese Schreibung verwendet. Schreibfehler kommen mehr oder weniger vor; sie verraten, daß der Schreiber seine Vorlage nachgemalt hat, ohne den Text zu verstehen.

So werden wir in unserem Zusammenhang nicht der Frage enthoben, wie es im Abendland in der ersten Hälfte des Mittelalters um die Kenntnis des Griechischen bestellt war. Eine philologische Arbeit von A. Siegmund gibt uns reichhaltige Aufschlüsse⁶. Im Abendland lebende griechische Mönche — die vor dem Monotheleten-Streit (im 2. Viertel des 7. Jahrh.) besonders aus Palästina nach Rom geflüchtet waren und während des Bilderstreites (rund um die Mitte des 8. Jahrh.) einigen Zuzug erhalten hatten — und einheimische griechisch-kundige Mönche (einschließlich der Italogriechen) haben eine imponierende Übersetzertätigkeit vollbracht. Sie befaßten sich mit der Bibel (daher „bilingue“, d. h. hier griechisch-lateinische Bibelhandschriften), mit Apokryphen-Literatur, Schriften der Kirchenväter, Hagiographie, Sammlungen wie altkirchliche Rechtsbücher und Konzilsakten, an denen man besonderes aktuelles Interesse hatte. Das liturgische Gebiet tritt fast ganz zurück; denn da Rom seine feste liturgische Ordnung hatte, haben sich hier den Übersetzern keine besonderen Aufgaben geboten. Darum wird im vorgenannten Buch von Siegmund zunächst im allgemeinen verwiesen auf die bisher bekannten „übernommenen Elemente und Texte“; außerdem erfahren wir von einer Allerheiligen-Litanei, der eine griechische Urform etwa aus der Zeit des Papstes Sergius I. zugrunde liegen soll, ferner von einer Theophanie-Wasserweihe, die wohl in Italien für eine italogriechische Gemeinde im 10. oder zu Ende des 9. Jahrhunderts übersetzt worden ist, und bezeichnender Weise auch von einer griechischen Übersetzung der römischen Festtag-Laudes, des Canticum Simeonis (für die Complet) und der sieben Bußpsalmen, die Übersetzung ist wohl französischer Herkunft und in Handschrift *Vat. Reg. 1595* des 9./10. Jahrh. in lateinischer Umschrift erhalten. Dazu kommt⁷ eine größere Auswahl von Gebeten (zum Teil mit den vorausgehenden Acclamationen) aus der Basilius- und der Chrysostomus-Liturgie; die Übersetzung ist in Süditalien oder Sizilien zur Zeit des ersten Kreuzzuges gefertigt und in Handschrift *Paris B. N. nouv. acq. lat. 1791* aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts enthalten.

⁶ Albert Siegmund, *Die Überlieferung der griechischen christlichen Literatur in der lateinischen Kirche bis zum 12. Jahrhundert* (Band V der Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie), München-Pasing 1939. (Die Kenntnis dieses Werkes verdanke ich meinem Freunde Herrn Dr. Jakob Gabler.)

⁷ Dom Anselm Strittmatter, *Missa Graecorum usw.*, *The Oldest Latin Version Known of the Byzantine Liturgies usw.*, in Zeitschrift „*Traditio*“, herausg. von Johannes Quasten und Stephan Kuttner. Vol. I, New York 1943, S. 79—137. (Auf diese Arbeit hat mich Herr Dr. Hans Schmid gütigst aufmerksam gemacht.)

Die Zentren dieser Übersetzertätigkeit waren in Italien Bobbio, bekanntlich eine irische Gründung, ferner Montecassino, Neapel (bis Mitte des 10. Jahrh.) und Rom. In Frankreich zeichneten sich die „französisch-irischen Zirkel“ und der Hof Karls des Kahlen aus. Das Wirken des Anastasius Bibliothecarius in Rom und seines Zeitgenossen Johannes Scotus (Eriugena) am fränkischen Königshof bildete die Höhepunkte.

Ravenna spielt da keine Rolle; das ist auch nicht anders zu erwarten. St. Gallen tritt kaum mit eigenen Übersetzungen hervor, hat aber (gleich anderen angesehenen Bibliotheken des Abendlandes) teil an reichen Einträgen, die mit jener Übersetzertätigkeit zusammenhängen. Diese Feststellung klingt nicht ermutigend für die Auffassung, daß in St. Gallen griechische Mönche gelebt bzw. Zuflucht gefunden haben sollen; sie bestätigt vielmehr, was unser einleitend zitierter Aufsatz betont hat und (wie sich nachträglich herausstellte) der Kunsthistoriker Stephan Beissel und Ernst Dümmler, der Historiker besonders der karolingischen Zeit, schon 1859 gesagt hatten, daß nämlich unter den „*Ellenici fratres*“ lediglich griechisch-interessierte oder höchstens griechisch-kundige Mönche zu verstehen sind. Aber die Zusammenhänge, in denen Fleury steht und an denen St. Denis in gewissem Ausmaß teil hat — Fleury bringt den frühesten Beleg des griechischen Gloria und Credo, es ist von Kaiser Karl dem Kahlen begünstigt; an dessen Hof wirkt Johannes Scotus, der geistig bedeutendste Übersetzer jener Epoche —, dürfen wir nicht aus dem Auge verlieren, vielleicht stellen sich da noch nähere Ergebnisse ein.

Eine interessante Parallele erfahren wir aus Byzanz. Kaiser Konstantin VII. (944–959) hat noch vor seinem Regierungsantritt ein Zeremonienbuch verfaßt, das sich auf mündliche Tradition und schriftliche Vorlagen stützt und, gemäß Handschins Untersuchungen, viele Beziehungen zur Musik aufweist⁸. Darin ist ein eigenes Kapitel (Nr. 83 bzw. 74) enthalten, das überschrieben ist „*Was von den Cancellarii quaestoris [an den hohen Kirchenfesten] bei den kaiserlichen Prozessionen zur Hauptkirche auf römisch gesungen wird*“ und das kurze lateinische Gesänge religiösen Inhalts in fehlerhafter griechischer Umschrift und dazu die griechische Übersetzung bringt; das folgende Kapitel bringt die bei der festlichen Tafel einzuschaltenden lateinischen „Sprüche“ mit Glück- und Segenswünschen für den Herrscher. Mit Recht schließt Handschin die Bemerkung an: Der Gebrauch des Lateins in Byzanz war offenbar mit einem gewissen Nimbus umkleidet, ähnlich wie der des Griechischen im Abendland; allerdings war der Nimbus im ersteren Fall mehr politischer, im letzteren mehr religiöser Art. Oder, wie wir in unserem Zusammenhang lieber sagen möchten: Das Lateinische im byzantinischen Hofzeremoniell hielt noch ein Element aus der früheren Verbundenheit mit West-Rom fest; das Griechische in der lateinischen Liturgie betont die alte Einheit mit der Ostkirche und schließt eine immer deutlicher aufdämmernde liturgiegeschichtliche Bedeutung ein.

Wir haben noch die *Agios-Melodien* zu betrachten. Sie sind unter sich verschieden, sowohl die linienlosen Neumierungen z. B. in St. Gallener Handschriften als auch die von Huglo dargebotenen zwei Übertragungen. Diese Melodien wenig-

⁸ Jacques Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins [VII] und die sangbare Dichtung*, Basel 1942, S. 49 f. und 111.

stens erweisen sich schon durch ihre Verschiedenheit als freie Schöpfungen. — In den beiden letzteren werden die Anfangsworte sinngemäß durch melismatische Figur und Wiederholung derselben herausgehoben; im übrigen verläuft die Melodie in einem Rezitationston, der durch kleine 2- oder 3tonige Auszierung belebt wird; formelhafte Wendungen, die ebenfalls wiederholt gebracht werden, verleihen den Charakter wohltuender Geschlossenheit. Diese Gesänge bekunden nicht zuletzt durch ihre maßvolle Haltung eine ansprechende choralische Kunst, ein sicheres Gefühl für plastische Gestaltung.

Wie sind sie nun stilgeschichtlich einzureihen? Von der byzantinischen Einflußthese aus betrachtet, könnten als adäquates Vergleichsmaterial nur die rezitativischen Grundformen des Liturgie-Ordinariums der Ostkirche und allenfalls deren melodische Abwandlungen in Betracht kommen. Wie nun diese in jener Zeit ausgesehen haben, ob solche in den griechischen Liturgie-Denkmalern erhalten sind und ob freie Schöpfungen überhaupt zugelassen waren, das alles ist unseres Wissens musikgeschichtlich noch nicht festgestellt. — So werden wir darauf verwiesen, uns bei der allerdings anders gearteten Hymnodik der Ostkirche⁹ umzusehen nach Parallelen oder auch nach Gegensätzlichkeiten, die unsere Agios-Melodien etwas zu beleuchten vermögen. Die auf Rezitationston zurückzuführenden Stellen, sei es, daß sie Tonwiederholungen oder leichte Umschreibungen der Rezitations-Tuba bringen, sind zu kurz, als daß sie für unseren Zusammenhang etwas Besonderes aussagen könnten. Hier herrscht freie Führung der melodischen Linie; in den hauptsächlich syllabischen Textvortrag sind kurze Melismen eingestreut, unter denen namentlich eine 4tonige cambiata-mäßige Figur auffällt; gewisse melodische Formeln sind, für die jeweilige Tonart charakteristisch und stehen an syntaktisch betonten Stellen; formale Entsprechungen, sei es um die langen Strophen zu gliedern oder Textgehalte hervorzuheben, sind sehr selten angebracht. Die Melodik entbehrt fast durchweg jener straffen Bogenführung und Übersichtlichkeit, die der Abendländer von einer Vertonung poetisch geformter Texte erwartet; sie steht weit ab von der leicht überschaubaren und ästhetisch gefälligen Formgebung unserer Agios-Gesänge.

Den Stilvergleich werden wir also am lateinischen Choral weiterführen. Hier nun treffen wir auf die unserem Fall entsprechende Gesangsgruppe, d. i. das Ordinarium *Missae*, dem der Charakter eines einfacheren Chorgesangs eignet. In den Sanctus-Singweisen der *Missae* Nr. III, VII, X und XIV finden wir sogar genauer zutreffende Parallelen: sie haben im wesentlichen die gleiche Bauart mit melismatischem Anfang und anschließend ausgezierter Tuba, mit wiederkehrenden melodischen Floskeln; sie stammen aus dem 10. bis 12. Jahrhundert, also aus der gleichen Zeit wie die Agios-Melodien. Da begegnen wir auch einer Melodiebildung im Raum der Quart im Sanctus der *Missa* Nr. XVIII, das den Präfationston weiterführt, wie oben erwähnt, ferner im Gloria der *Missa* Nr. XV, das unsere stilistisch älteste Gloria-Melodie ist. Übersehen wir nicht im Proprium *Missae* den Introitus der ersten Weihnachtsmesse und die *Communio* des Gründonnerstags, da dort der psalmodische Grundriß der Melodie besonders deutlich durchschimmert. Wie sehr

⁹ Egon Wellesz, Die Hymnen des Sticherariums für September, *Monumenta Musicae Byzantinae*; Serie Transcripta 1 (Übertragung des Codex Vindobonensis theol. gr. 181, anni 1221), Kopenhagen 1936.

Lieder im Quartumfang damals und später noch im Abendland heimisch gewesen sind, bezeugen die mehreren Denkmäler der geistlichen lateinischen Liedkunst und des religiösen Dramas. Musikalische Hervorhebung der Accentsilbe des Textes ist für die Musik des Mittelalters im großen ganzen etwas Selbstverständliches.

Die Quartraum-Melodik gehört in der Regel einer älteren Stufe der Musikkultur an und ist fast durchweg syllabisch gehalten. Wenn nun die zwei übertragenen Agios-Melodien melismatisch ausgeziert sind, tragen sie eine gewisse Inkongruenz in sich; das primitive Aussehen ist nicht echt, es ist bewußt angestrebt, die Melodien verdanken ihr Dasein einer historisierenden Tendenz. Doch sind sie geschickt gemacht und gereichen dem künstlerischen Geiste ihrer Autoren zur Ehre.

Von welcher Seite her wir die Agios-Gesänge betrachten, werden wir auf abendländische Entstehung hingewiesen.

II. Gehen wir zu der Frage nach der „griechischen Gloria-Melodie“ über! Leider ist uns der Aufsatz Huglos nicht zugänglich. Doch dürfte es möglich sein, geeignete Gedankengänge zur Beurteilung der Frage a priori zurechtzulegen.

Das Gloria der Missa Nr. XIV, bezeugt bereits im 10. Jahrhundert, ist bekanntlich einer der Belege für den Tenorwechsel im III. Kirchenton von h nach c'; noch überwiegt der alte Tenor, daneben ist die Neuerung bereits eingeführt. Ähnlich gelockert wie die tonale Haltung ist der melodische Aufbau des Stückes; die mehreren Formeln, die hier gebraucht sind, schwanken zwischen rezitierendem Schema und freierer Durchführung. Dies sind die charakteristischen Eigenheiten der Komposition.

Nach Huglo soll nun für das Gloria XIV eine „griechische Gloria-Melodie“ benutzt worden sein.

Daß es um die Altersbestimmung des supponierten griechischen Gloria, sei es der handschriftlichen Quelle oder gewisser Merkmale im Gesangstück selbst, richtig steht, ist bei einer aus Solesmes kommenden Arbeit nicht zu bezweifeln. Falls nun im Text Abweichungen von unserem liturgischen Gloria vorkommen, was haben sie zu bedeuten? So viel wie sicher sind sie nicht auf das griechische Gloria-Urbild in den Apostolischen Konstitutionen zurückzuführen; denn die Fragmente einer lateinischen Übersetzung (etwa aus dem 4. Jahrhundert) in einer Veroneser Handschrift (aus dem 6. Jahrhundert)¹⁰ liegen zu weit ab; griechische handschriftliche Quellen mit dem griechischen Text setzen im Abendland erst im 11. Jahrhundert ein (sind vielleicht erst in der Periode des Humanismus nach dem Abendland gekommen). Aber wahrscheinlich dürfte eine Textgestaltung gegeben sein, die noch der endgültigen Fassung des Gloria-Textes vorausliegt. Und das griechische Gewand rührt von einer Übersetzung her; denn die byzantinische Liturgie kennt nicht das Gloria (eine Herkunft aus der früheren griechisch-alexandrinischen Liturgie scheidet erst recht aus).

Was die stilistische Haltung der als griechisch angesprochenen Lehnmelodie anlangt, ist zu erwarten, daß sich in ihr jene vorgenannten musikalischen Merkmale finden, die das Gloria XIV kennzeichnen. Hierbei ist für den allenfalls vorkommenden Tenorwechsel im III. Ton daran festzuhalten, daß dieser bislang als

¹⁰ A. Siegmund, a. a. O., S. 141.

spezifische Erscheinung der abendländischen Musikentwicklung verstanden wird und in Lehre und Praxis der byzantinischen Musik nicht nachgewiesen ist. So schränkt sich die Deutung der Lehnmelodie dahin ein: Wie die Textfassung gehört auch die Vertonung derselben gräzistischen Bewegung an, die hinter der „*Missa graeca*“ insgesamt steht.

Das oben erwähnte „*Doxa*“ aus Fleury vom Jahre 877 hat es schon gezeigt, und die vorliegende Lehnmelodie dürfte es bestätigen: Text-Entwicklung unseres Messe-Ordinariums und *Missa graeca* greifen zum Teil ineinander.

(Abgeschlossen im November 1951)

Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter

VON CORBINIAN GINDELE, BEURON

Es ist eine weitverbreitete Sitte, die einzelnen Verse im Psalmengesang der Klosterkirchen auf zwei Chorthälften oder auf einen kleinen Chor (*schola*) und den großen Chor (*chorus*)¹ zu verteilen. Ja, man sieht in diesem doppelchörigen Singen der Ps.-Verse geradezu die klassische Art des Ps.-Vortrags, also jene des frühen MA. Wie hat man sich aber tatsächlich die Aufführungspraxis des Ps.-Vortrags im frühen MA vorzustellen?

Um diese etwas schwierige Frage zu beantworten, geht man am besten von jener Einteilung aus, die für das frühe MA die wichtigste war: vom *psalmus directaneus* und dem Psalm mit Antiphon². Der Zeitdauer nach ist zwar in der heutigen Aufführungspraxis zwischen *psalmus directaneus* (= Psalm ohne Antiphon) und Psalm mit Antiphon nur ein ganz geringer Unterschied, aber im frühen MA war er sehr groß. Zeuge dafür ist Gregor v. Tours († 598), der die beiden Arten des Ps.-Vortrags als *verschiedene* Zeitmaße benützt. Wäre für ihn zwischen Psalm mit Antiphon und Psalm ohne Antiphon nur ein so geringer Unterschied, wie er in der heutigen Praxis zustande kommt, so wäre es sinnlos, jede von beiden Arten als Zeitmaß zu gebrauchen³. Welche der beiden Arten länger dauerte, darüber kann kein Zweifel herrschen: es ist der Vortrag des Psalms mit Antiphon, in welchem die Antiphon vor dem Psalm gesungen und nach den einzelnen Ps.-Versen wiederholt wird. Bei Gregor v. Tours bedeutet also Psalm mit Antiphon so viel wie Singen der Ps.-Verse mit Einschub der Antiphon zwischen den einzelnen Ps.-Versen. St. Benedikt benützt für diesen Ps.-Vortrag in seiner Regel nur den Ausdruck „Psalm mit Antiphon“, auch für den sog. Invitatoriumpsalm, den wir heute noch als echten *psalmus responsorius*, also als Psalm mit Einschüben, singen.

Von der Antiphon als Einschub zwischen die Ps.-Verse können wir nun ohne weiteres schließen, wie der Psalm und seine Antiphon auf den Sängerkhor verteilt wurden. Wenn nämlich die Antiphon immer wiederholt wird, ist es geradezu eine

¹ Chorus ist der Name für „alle“ Sänger. In diesem Sinn wird er auch für alle Sänger der Schola gebraucht.

² Vgl. P. Basilius Steidle, *Psalmus directaneus*. Benediktinische Monatsschrift, 1952, Heft 5/6.

³ De cursu stellarum ratio: Martius. Quando stella est in hor. 2. diei, si surgas, dicis nocturnus et galli canto, quae dupliciter . . . hoc est in directis 60 psalmos. Quibus expeditis, psallis in antyphanis 20 psal. et stilla illa venit ad horam 5. diei.

formale Notwendigkeit, daß die Antiphon immer vom gleichen Partner wiederholt wird und daß damit der Vortrag der Ps.-Verse immer dem *a n d e r e n* Partner zufällt. Diese Art der Verteilung muß scharf im Auge behalten werden, weil sie etwas vollständig anderes ist als jene Zweiteilung, die wir heute gewohnt sind, wenn die Ps.-Verse *s e l b s t* auf zwei Partner verteilt und die Antiphon nur am Anfang und Ende des Psalms von *b e i d e n* Partnern gesungen werden.

Wer war nun der Partner, der im frühen MA die Ps.-Verse vortrug? Wir wissen genau, daß in der frühchristlichen Zeit der Vortrag der Ps.-Verse ein Amt, die Leistung eines Einzelnen war. Ein Einzelner, der Lektor, las vor; ein Einzelner, der Psalmist, der Kantor, trug die Ps.-Verse vor. Wir wissen aber auch, daß bei besonderen Gelegenheiten, etwa bei Prozessionen, die Ps.-Verse nicht bloß von *e i n e m* Sänger, sondern von einer Sängergruppe vorgetragen wurden, so daß sich ein abwechselndes Singen einer kleinen und einer großen Chorgruppe ergab; die kleine sang die Ps.-Verse, die große die zu wiederholende Antiphon.

Die Zeugnisse für den Ps.-Vortrag als Leistung eines Einzelnen sind aber viel zahlreicher.

1. Nach Gregor v. Tours, den wir schon erwähnten, sang die ganze Schar der Mönche die Antiphon, die Ps.-Verse aber trug ein Kantor vor⁴.
2. In der südgallischen Klosterregel des hl. Aurelian († 551)⁵ werden 12 Psalmen auf 4, 18 Psalmen auf 6 Vortragende verteilt. Diese Anordnung hat nur einen Sinn, wenn sie bedeutet, daß je einer 3 Psalmen vortrug.
3. In der [südgallischen?] Magisterregel gibt es 24 Ps.-Vorträge, die mit der Tätigkeit der 24 Ältesten in der Geheimen Offenbarung verglichen werden. Dieser Vergleich ist nur sinnvoll, wenn nicht der ganze Chor, der ja beliebig groß sein konnte, sondern der Reihe nach 24 Mönche auftraten, um einzeln Psalmen vorzutragen⁶.
4. Auch in der Regel St. Benedikts⁷ ist der Vortrag der Ps.-Verse als Einzelleistung, nicht als Gesang zweier Partner, zweier Chöre zu bewerten:
 - a) Den Ps.-Vortrag darf nur der übernehmen, welcher die Fähigkeit und den Auftrag dazu hat.
 - b) Der Ps.-Vortrag wird dem Dienst des Tischlesers gleichgestellt.
 - c) Zum Dienst des Ps.-Vortrags „tritt man hinzu“, wie man zum Empfang der Kommunion oder des Friedenskusses (vom Abt)⁸ hinzutritt. (Der Vortragende stand wohl in der Mitte des Chores, vor dem Pult mit dem Psalmenbuch.)
 - d) Der Mönch, welcher die Psalmen singt, steht nicht unter den anderen, sondern so, daß er von allen gesehen wird, ob er für Fehler beim Ps.-Vortrag sofort an diesem Platz die entsprechende Buße leistet. Vgl. c).
5. In der römischen Ostervesper⁹ sang der erste Kantor mit den Sängerknaben den Psalm 109. Aus der Schilderung des folgenden Alleluja-Responsoriums muß man

⁴ Liber in gloria Martyrum.

⁵ Regula ad Monachos, Regula ad Virgines.

⁶ Regula Magistri, cap. 33; Psalmvortrag ist „impositio“ genannt.

⁷ Wegen der Zusammengehörigkeit aller genannten Mönchsregeln vgl. den schon erwähnten Artikel von P. Basilius Steidle; in der Regel St. Benedikts selbst die Kapitel 24; 43; 44; 47; 63.

⁸ Vgl. die Magisterregel, Kap. 21.

⁹ Michael Andrieu, Les Ordines Romani du Haut Moyen Age, Band III.

schließen, daß die Sängerknaben nur die „Wiederholungen“ sangen. Damit ergibt sich für den Psalm mit der Alleluja-Antiphon die Aufteilung: die Ps.-Verse wurden vom ersten Kantor, die Einschübe von den Sängerknaben gesungen. So dunkel der ganze Text ist, tritt doch klar zutage, daß die Ps.-Verse selbst nicht auf zwei Partner verteilt wurden.

Die Gegenargumente zur bisherigen Beweisführung sind nicht schwer zu widerlegen; sie lauten:

1. Die „doppelhörige“ Aufstellung der Sänger im päpstlichen Hochamt des frühen MA weist auf eine doppelhörige Verteilung der Ps.-Verse hin.
2. Die Mönchsregel der hll. Paulus und Stephanus setzt offenbar eine Beteiligung des Mönchschores als solchen am Vortrag der Ps.-Verse voraus, weil nach Beginn der „Verse“ durch den Vorgesetzten pünktlicher Einsatz vom ganzen Chor verlangt wird.
3. Nach der Enzyklopädie des hl. Isidor von Sevilla († 636) entsteht das antiphonale Singen durch wechselseitiges Vortragen der „Verse“ in zwei Chören.

Zu 1. Der *Ordo Romanus*¹⁰, in dem von der Aufstellung der Sänger die Rede ist, gibt an dieser Stelle doch nur Bestimmungen für diesen e i n e n Augenblick, also für die Prozessionsordnung zu Beginn des Hochamtes. Es soll genügend Platz da sein, weshalb sich die Sänger n u r in zwei Reihen aufstellen dürfen. Man darf von dieser geforderten Aufstellung nicht auf doppelhöriges Singen schließen, bei dem die Hälfte der Männer und Knaben auf der einen Seite und die andere Hälfte auf der anderen Seite gestanden hätte.

Zu 2 und 3. Bei diesen Texten ist entscheidend, wie die Ausdrücke „*versus*“ und „*psallentes*“ übersetzt werden. *Psallentes* darf aber nur in jenen Fällen mit „Ps.-Verse-Singend“ übersetzt werden, wenn es der Zusammenhang klar ergibt. Sonst bedeutet der Ausdruck nur „Sänger“ schlechthin. Für Isidors Enzyklopädie ist das ganz klar, denn er nennt damit die Heiden, die vor den Altären Kultlieder singen, „*psallentes*“! Auch „*versus*“ darf nur als „Ps.-Verse“ eines g a n z e n Psalms aufgefaßt werden, wenn es der Zusammenhang ergibt. Darum kann auch „*antiphona*“ als „*versus*“ bewertet werden; wir nennen sie ja auch „Kehrvers“. Wenn also bei Isidor das antiphonale Singen durch die „Verse“ zustande kommt, welche zwei Chöre abwechselnd vortragen, so ist dabei an (Ps.-) Vers u n d Kehrvers zu denken. In der angeführten Mönchsregel ist es ebenso: Gerade beim Vers als Antiphon hatten die „*psallentes*“ gemeinsam einzusetzen. Isidor konnte in seiner Erklärung des Wortes „Antiphon“ an jene „*Antiphonae*“ genannten Gesänge der mozarabischen Liturgie anknüpfen, welche genau so gebaut sind wie die großen Responsorien der römischen Liturgie, nämlich aus vielfach frei erfundenen, nicht der Heiligen Schrift zugehörigen Versen und refrainartigen, immer vom g l e i c h e n Partner vorzutragenden Zwischenstücken.

Zusammenfassend soll zunächst nur das eine scharf im Auge behalten werden: In den Gesangsformen Psalm mit Antiphon, Responsorium ist im frühen MA die Verteilung auf die vortragenden Partner immer noch so, daß dem einen die Verse und dem anderen n u r die zu wiederholenden Teile zufielen, mag dabei schon die

¹⁰ Michael Andrieu, *Les Ordines Romani du Haut Moyen Age*, Band II.

spätere Entwicklung sichtbar sein, die Verse nicht bloß von einem, sondern von mehreren Kantoren zugleich singen zu lassen. War nun der eine Partner auch ein „Chor“, wenn auch nur ein kleiner, so konnte für den Zuhörer leicht der Eindruck entstehen, Psalmengesang mit Antiphon sei von Natur aus ein gegenhöriges Singen. Man vergaß, daß ursprünglich das Psalmversesingen zum Amt eines Einzelnen gehörte. Seine Stimme und seine Kenntnisse mochten später nicht mehr ausgereicht haben!

Bezüglich der musikalischen Termini des frühen MA ist nun folgendes zu sagen: *psallere* ist in den meisten Fällen mit „singen“ zu übersetzen, *antiphona* ohne Psalm mit „antiphonaler Gesang“. Sind letztere Gesänge aus der frühchristlichen Zeit, so sind sie als responsoriale Formen zu bewerten; ihr lateinischer und griechischer Ausdruck entsprechen sich in diesem Fall vollkommen. In der Regel St. Benedikts ist „*psalmum imponere*“ am besten mit „Psalm vortragen“ wiederzugeben, nicht mit „anstimmen“, wozu der *Thesaurus linguae latinae* verleiten könnte. Wie das Wort *imponere* geradezu plötzlich zu einem musikalischen Terminus des frühen MA wurde, darüber lassen sich nur Vermutungen aussprechen. *Imponere* besagt hier immer eine solistische Tätigkeit: eine längere für *lectionem imponere*, auch für *psalmum imponere*, wenn es ein Psalm mit Antiphon war; eine kurze, wenn der Solist den Psalm als *psalmus directaneus* oder wenn er eine Antiphon nur zu beginnen, „anzustimmen“ hatte, damit alle weiterfahren konnten. Das Wort, das dem lateinischen Wort *imponere* wörtlich entspräche, finden wir in den etwas jugenhaften Ausdrücken „loslegen“, „hinlegen“. Eine ähnliche Ausdrucksweise gebrauchen wir im Deutschen, wenn wir sagen: „Er legte mir den Plan, den Gedanken vor.“ Ob man auch die Bedeutung von *imponere* = hineinlegen, hineingeben [in den Ablauf einer liturgischen Feier], heranziehen soll? Weiterschweifend könnte man bei *imponere* an „*superponere*“ denken, in der Art, daß man anfänglich an das Buch dachte, das die Gesänge und Texte enthielt und auf das Pult des Lektors und Kantors „gelegt“ werden mußte. Das entsprechende Buch auf das Pult Hinlegen, Aufschlagen wäre so die erste, aber wichtige Tätigkeit für den gewesen, der eine Antiphon, einen Psalm, eine Lektion vorzutragen hatte.

Die Worte *respondere*, *responsum*, *responsum dicere* sind mit „Singen der (Ps.-) Verse“ zu übersetzen, wenn sie zusammen mit dem Wort Antiphon oder ähnlichem Begriff erscheinen. Zur Abrundung der Untersuchung sei erwähnt, daß das „neue“ antiphonale Psalmensingen, das zu St. Augustins Zeit von Mailand her in den Kirchen Afrikas bekannt und eingeführt wurde, nicht so sehr die alte Aufführungspraxis des Psalmensingens¹¹ verdrängte, sondern daß neue Melodien und neue, frei erfundene, eng an das Kirchenjahr sich anschließende Texte von Italien herüberkamen. Der Ps.-Gesang bekam durch dieses Neue — man nannte es regelrecht „Antiphon“, den ganzen Gesang „antiphonalen Psalmengesang“ — frischen Antrieb, ähnlich wie das Stundengebet an sich durch die berühmten Hymnen des hl. Ambrosius, welche ebenfalls ganz auf die Tages- und Festzeit abgestimmt waren. In der Aufführungspraxis änderte sich nichts: Die Ps.-Verse wurden vorgesungen, und die übrigen sangen wie bisher die Einschübe.

¹¹ Der *psalmus „responsorius“* St. Augustins.

Die Ursachen, welche im späteren MA — damit sei der Zusammenhang mit unserer heutigen, nicht immer idealen Praxis hergestellt — beim Vortrage der Ps.-Verse selbst zur Verteilung auf zwei Chöre oder Chorthälften führten, sind nicht sehr musikalischer Natur. Man denke an das wachsende Psallierpensum der Mönche, als im MA zum Tagesoffizium immer noch mehr Heiligenfeste (duplex = Doppeloffizium), das Marianum und Totenoffizium kamen. Damit ging Hand in Hand der Verlust des viel länger dauernden, echten antiphonalen Singens, nämlich des öfter zu wiederholenden Kehrverses. Nun verlor der große Chor seine eigentliche Aufgabe; er begann sich an der Psalmodie selbst zu beteiligen, was um so leichter geschehen konnte, weil mit der wachsenden Zahl der Kleriker-Mönche immer mehr sich auf den Vortrag der Psalmodie verstanden. Diese Entwicklung ist durchaus verständlich, aber sie hat sich für die Gregorianik nicht als fruchtbar erwiesen; sie konnte es gar nicht, weil sie nicht im Musikalischen begründet war. Es änderte sich die Aufführungspraxis, ohne daß sich die Form der Musik änderte. Unter diesen Umständen muß wieder zu jener Aufführungspraxis zurückgegangen werden, welche wenigstens unseren Introiten und Communion-Gesängen, aber auch unseren Gradual- und Allelujagesängen entspricht: z u m W e c h s e l z w i s c h e n S o l o - u n d C h o r g e s a n g . In der Gregorianik tut frischestes Wasser not. Das wird aber nur möglichst nahe an der Quelle gefunden.

Die geistlichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkompositionen des Humanismus

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, HALLE (SAALE)

Unter den lateinischen Odenkompositionen der Renaissancezeit ist die von Georg Tranoscius (Tranowsky) (1591—1637), dem bedeutendsten lutherischen Liederdichter in Böhmen, stammende Odensammlung vom Jahre 1629 der allgemeinen Musikgeschichte bisher unbekannt geblieben. Die geistlichen Oden des Tranoscius erfordern heute jedoch Beachtung, nicht nur weil sie ein eigenartiges Beispiel für die enge Verbindung antik-humanistischer und geistlich-protestantischer Geisteshaltung der Spätrenaissance darstellen, sondern auch weil in ihnen die starke Beziehung zum Ausdruck kommt, welche die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts mit dem Osten Europas gehabt hat. Tranoscius übernahm in die Musik seiner Oden nicht nur mehrere protestantische Choralmelodien, sondern auch ganze vierstimmige Sätze von deutschen Komponisten wie Paul Hofhaimer, Peter Tritonius, Stadius Olthof, Johannes Crusius und Michael Praetorius. Dies war der bisherigen Forschung über Tranoscius nicht bekannt, man sah die Musik zu den geistlichen Oden irrtümlich als völlig eigene Kompositionen des Tranoscius an. Daher soll im Folgenden eine Beschreibung dieser Oden gegeben werden, wobei auch manches neue Licht auf die Odenkompositionen der Renaissance im allgemeinen fallen wird.

Georg Tranoscius ist hauptsächlich bekannt als Schöpfer der „*Cithara Sanctorum*“ (1636), des ersten großen lutherischen Gesangbuches in tschechischer Sprache, das

mehr als 150 Auflagen erlebte und das heute noch in Gebrauch ist. Tranoscius wird sogar als der „slawische Luther“ bezeichnet, da er den Protestantismus in Osteuropa in einer äußerst kritischen Zeit entscheidend unterstützte¹. Die diesbezügliche 300-Jahrfeier der slowakischen Lutheraner 1936 gab den Anlaß für zwei wissenschaftliche Festschriften über Tranoscius in tschechischer Sprache², über die Dmitrij Tschizewskij (dem ich auch die Anregung und manchen Rat für die vorliegende Studie verdanke) eingehend deutsch berichtet hat³. Tranoscius stammt aus Teschen, der Hauptstadt des ostschlesischen Piastenherzogtums, wo sein Vater Kupferschmied war. Georg wurde hier 1591 oder 1592 geboren. Die Familie kam aus dem Dorfe Trschanowitz (Trzanowice) bei Teschen, woher sie ihren Familiennamen hatte. Georg Tranoscius ist seinem Volkstum nach also Schlesier, er vereinigte in sich polnische, tschechische und deutsche Elemente. Seine geistige Bildung verdankt er jedoch hauptsächlich den Deutschen, er besuchte das Lyzeum zu Kolberg in Pommern, dann das Gymnasium zu Guben in der Nieder-Lausitz. Als 16jähriger studierte er bereits an der Universität Wittenberg. Die deutschen Studienjahre des Tranoscius sind noch wenig erforscht, so war bisher noch nicht einmal festgestellt, ob er in Wittenberg eine Dissertation verfaßte, was eigentlich anzunehmen ist.⁴ Er lebte dann als Schullektor und Pfarrer in verschiedenen Orten Böhmens und Mährens. Böhmen war aber damals der Ausgangspunkt des 30jährigen Krieges. Durch den Sieg der kaiserlichen, katholischen Partei 1622 wurde der Protestantismus in den kaiserlichen Erblanden nahezu ausgerottet, den Protestanten der Besitz entzogen, die Bevölkerung mit Gewalt katholisch gemacht⁵. Die wertvollsten und selbständigsten Elemente wanderten aus, wie der große Pädagoge Comenius und auch Georg Tranoscius, der aus Meseritsch flüchten mußte und der dann auf Schloß Arva (Orava) in Ober-Ungarn lebte, wo er seine geistlichen Oden herausgab. Es war eine Zeit heftigster politisch-religiöser Kämpfe, in der Tranoscius in eindeutiger und aktiver Weise Stellung für den protestantischen Glauben nahm, der damals das nationale, tschechisch-volkstümliche Element in Böhmen gegen den Katholizismus verteidigte. Schon Luther hatte die nationale hussitische Bewegung in Böhmen wie überhaupt die nationalen Bestrebungen in ganz Osteuropa unterstützt, da sie zu den Gegnern des mehr international eingestellten Katholizismus gehörten. Tranoscius veröffentlichte seine Oden zu einem Zeitpunkt, als dem Protestantismus der damals überhaupt schwerste Schlag drohte, im Jahre 1629. Der Kaiser erließ in diesem Jahre das „Restitutionsedikt“, auf Grund dessen die Protestanten sämtliche geistlichen Güter zurückgeben mußten und ihnen jede Verwaltung geistlicher Gebiete verboten wurde. Diese Ereignisse sind für das Verständnis der

¹ Die neueste Würdigung des Tranoscius in deutscher Sprache gab Walter Stöckl, Tranoscius. In: Kyrios. Vierteljahrsschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Ost-Europas, 2. Bd., 1937, S. 188—224. Vgl. ferner die eingehende Behandlung des Lebens und der Werke des Tranoscius durch R. E. Wagner, Heimische Dichter, Bielitzer Poeten. In der Festschrift für Th. K. Haase. Bielitz 1934.

² Tranoskéhoho Sborník. Hrsg. v. Verein „Tranoscius“. Sv. Mikuláš 1936. Jiří Třanovsky. Preßburg 1936. Zugleich Doppelheft der Zeitschrift „Bratislava“, X. Jg. 1936, H. 1 u. 2.

³ Neue Veröffentlichungen zur slowakischen Geistesgeschichte. 2. Teil. In d. Zeitschrift für slawische Philologie. Band XVII (1940), S. 187 ff.

⁴ Diesbezügliche Forschungen in der Bibliothek des Predigerseminars zu Wittenberg, in der sich die alten Dissertationen befinden, ergaben jedoch, daß keine Dissertation von Tranoscius dort erhalten ist.

⁵ Vgl. Wilhelm Mommsen, Vier Jahrzehnte europäischer Krieg (1618—1660) in der Propyläen-Weltgeschichte (hrsg. v. W. Goetz), Bd. 5. Berlin 1930. S. 404 ff.

Oden des Tranoscius nicht ohne Bedeutung, es handelt sich bei diesen lateinischen Dichtungen nicht um trockene Stilübungen in antiken Versmaßen, sondern um eine Sammlung, die auf das stärkste mit den weltanschaulichen Glaubenskämpfen ihrer Zeit verbunden war. Freilich schließen sich diese Oden in ihrem Stil ganz den humanistischen Oden dichtungen der Renaissance an, in denen man die lyrische Dichtung der Antike durch Verwendung der antiken Versmaße zu neuem Leben erweckte.

Eine musikalische Darbietung antiker Oden war bereits im Mittelalter bekannt. So wurden gelegentlich in mittelalterlichen Klöstern Horazoden streng im antiken Metrum gesungen, wie Guido von Arezzo mitteilt⁶. Auch an den mittelalterlichen Höfen wurden Horazoden von Geistlichen oder Spielleuten — wohl meist zur Rotte, Harfe oder Fiedel — gesungen⁷. Die metrische Vertonung antiker Lyrik erlebte dann im Zeitalter des Humanismus eine neue Blüte. Derartige Stücke wurden in der Regel jetzt mehrstimmig für drei und vier Stimmen gesetzt, jedoch immer so, daß alle Stimmen im gleichen Rhythmus, d. h. im einfachsten homophonen Satz gehalten waren. Im Gegensatz zu dem polyphonen Stimmgeflecht, das im späten Mittelalter üblich war, wurden bei den Odenkompositionen der Text und das Textmetrum stark in den Vordergrund gestellt. Die Anregung zu dieser Kompositionsgattung ging von Italien aus, nämlich von der Komposition antiker Metren in den Frottolen (Buch 1—9 und 11) (1504—1514) des Ottaviano Petrucci⁸ und in den Trienter Codices. In die gleiche Zeit fallen aber auch bereits die ersten derartigen Kompositionen in Deutschland, wo diese Kompositionsart dann im Laufe des 16. Jahrhunderts die stärkste Pflege fand, besonders in Süddeutschland, später vor allem in Mitteldeutschland. Der erste deutsche Komponist dieser Art war Peter Tritonius (Treybenreif), der 19 Oden des Horaz für die Ingolstädter Studenten — im Rahmen der Lateinvorlesungen des Conrad Celtes, eines Hauptbegründers des Humanismus in Deutschland — vierstimmig komponierte (gedruckt i. J. 1507). Bereits hier trat eine Hauptstimme in den Vordergrund, nämlich der Tenor. Ludwig Senfl legte diese Hauptstimmen des Tritonius dann eigenen Odenkompositionen auf die gleichen Horaztexte (Nürnberg 1534) notengetreu zu Grunde, verwendete sie jedoch meist als melodieführende Oberstimme (im Alt oder 2. Sopran)⁹. Außer zahlreichen gelehrten Liebhabern, wie Joh. Murelius und Johann Cochlaeus¹⁰, widmeten sich der Odenkomposition auch Meister von Rang, wie Benedict Ducis¹¹ und vor allem Paul Hofhaimer, der sein Lebenswerk mit der vierstimmigen Komposition von 35 antiken Oden (1539) beschloß¹² — ein Beweis dafür, daß es sich bei diesen Stücken nicht um blasse ästhetische Experimente handelte, sondern um eine neue musikalische Ausdrucksform, in der dem Textausdruck und dem harmonischen Verlauf ein viel größerer Wert als bisher beigelegt wurde. In diesen Odenkompositionen ging die Entstehung einer völlig neuartigen Musikanschauung vor sich, in der wichtige Grundlagen für die Musik der Neuzeit geschaffen wurden. Die

⁶ Vgl. Paul Eickhoff, Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Horatius III 9, nebst dem Bruchstück einer solchen zu III 13. In der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. VII, S. 108 ff.

⁷ Heinrich Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Handb. d. Musikwissensch. Potsdam 1931. S. 71.

⁸ Neuausgabe derselben durch Rudolf Schwartz in den Publikationen älterer Musik. VIII. Jg. Leipzig 1935.

⁹ Vollständiger Neudruck dieser Oden bei R. von Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. In der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. III (1887).

¹⁰ Zwei Oden des Cochlaeus hat Joh. Nic. Forkel mitgeteilt in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik, II. Bd. Leipzig 1801. S. 159 ff.

¹¹ Von den Oden des B. Ducis (Ulm 1538) hat sich nur ein Rest bei L. Lossius (Erotemata 1574) erhalten. (S. J. Reiß in ZfMW V, 639.)

¹² Vollständig hat diese Hans Joachim Moser vorgelegt in: Paul Hofhaimer. Stuttgart-Berlin 1929. Über die Renaissance-Oden hier besonders S. 162 ff. Außerdem hat Moser eine zusammenfassende Darstellung der Odenkomposition in seiner Geschichte der deutschen Musik, Stuttgart-Berlin 1920, I. Bd., S. 406 ff., gegeben. Vgl. auch Carl von Winterfeld, Über den Einfluß der gegen das sechzehnte Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. In: Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig 1850. S. 407 ff.

künstlerische Bewertung der Odenkompositionen wurde bis in die Gegenwart hinein durch das Anlegen falscher Maßstäbe stark getrübt. So bezeichnete Liliencron die Oden des Tritonius, Senfl und Hofhaimer noch als „äußerst steif und trocken“, er konnte sich auch mit ihrer „harmonischen Härte und Einförmigkeit“ nur sehr schwer abfinden¹³, ja, er sah in der Anwendung der antiken Versmaße auf Chorsätze geistlicher Art nur eine „schulmeisterliche Grille“. Demgegenüber hat neuerdings vor allem Moser auf die künstlerische Bedeutung der Oden hingewiesen, er sieht in den Oden Hofhaimers sogar den Höhepunkt von dessen Schaffen.

Durch den einfachen akkordischen Satz der Oden, die Homorhythmik, die Verlagerung der Hauptstimme in den Diskant, die starke harmonische Fundamentierung wurde das evangelische Kirchenlied im 16. Jahrhundert grundlegend mitbestimmt¹⁴. Außerdem wurden die antiken Versmaße und ihr Kompositionsstil auch in neuen Dichtungen und Kompositionen weltlicher wie geistlicher Art angewendet. In freier Anlehnung an die antiken Oden entstanden oft ganz neuartige Gebilde, besonders wurden solche neuen Oden für die protestantischen Schulen geschrieben¹⁵, in denen der tägliche Unterricht durch gemeinsames Odensingen der Schüler eingeleitet und beschlossen wurde¹⁶. Sehr beliebt waren Odengesänge im lateinisch-deutschen Schuldrama, an den Aktschlüssen wurde hierbei zu den gesungenen antiken Oden, wie z. B. zu Horazens „*Integer vitae*“, gelegentlich sogar getanzt¹⁷. Darin kommt ganz deutlich die Empfindung für das den alten Versmaßen innewohnende Bewegungsgefühl zum Ausdruck. Die Entdeckung der Körperbewegung in der Musik war in Verbindung mit den häufigen Kompositionen der den Lebensgenuß verherrlichenden Oden des Horaz dem Spiritualismus der mittelalterlichen Musik gänzlich entgegengesetzt. Die Wiederbelebung der Antike in der Renaissancemusik erstreckte sich nicht nur auf die alten Versmaße, sondern auf das gesamte Lebensgefühl. Wenn nun diese als durchaus weltlich anzusehenden antiken Versmaße von protestantischen Komponisten wie Tranoscius geistlichen Oden zu Grunde gelegt wurden, so muß man sich der Neuheit und Kühnheit dieses Vorganges bewußt sein. Freilich war er nicht der erste, der eine solche Verbindung von Antike und protestantischem Christentum vornahm, er stützte sich dabei auf eine mehr als 100-jährige Tradition.

Mit an der Spitze der christlich umgedeuteten Odenvertonungen stand Martin Agricola, der um 1530 vierstimmige Oden in antiken Metren auf Textvorlagen frühchristlicher Dichter schrieb; diese hatte er durch Prudentiusvorlesungen in Leipzig kennen gelernt¹⁸. Agricolas „*Melodiae scholasticae*“ (1. Ausg. Wittenberg 1557) sind auf Hymnentexte des Fabricius in antiken Versmaßen komponiert. Die Hymnen des frühchristlichen Dichters Prudentius wurden bereits 1515 von dem Hofhaimerschüler W. Greffinger auf ähnliche

¹³ R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert. In der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., VI. Jg. (1890), S. 311.

¹⁴ Vgl. Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931. S. 75.

¹⁵ S. Arthur Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1890. Im Anhang sind hier die vollständigen Sammlungen des Martin Agricola (*Melodiae scholasticae*. Mühlhausen 1578), Bartholomeus Gesius (*Melodiae scholasticae*. Frankfurt a. O. 1609), Ludwig Helmbold (*Crepundia sacra*, Mühlhausen 1596, Musik von Johann Eccard, Joachim a Burck und Nicolaus Hermann) und Joachim a Burck (*Odae sacrae*. Mühlhausen 1597) mitgeteilt.

¹⁶ Friedrich Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jh. Diss. Berlin 1903. S. 27.

¹⁷ R. v. Liliencron, Vierteljahrsschr. f. MW VI, 336.

¹⁸ Heinz Funk, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker. Diss. Freiburg i. Br. 1933. S. 60.

Weise in Musik gesetzt, dann nochmals von den Leipziger Komponisten Lucas H o r d i s c h und Sebastian F o r s t e r (Leipzig 1533).¹⁹ Seit 1520 waren lateinische Oden auf antike Metren sogar offiziell im sächsischen Schulbetrieb eingeführt worden! Die bedeutendste Komposition dieser Art war die von Statius O l t h o f zu der lateinischen Umdichtung der Psalmen in Horazische Versmaße, die der schottische Gelehrte Georg Buchanan vorgenommen hatte. Nachdem diese Dichtungen zuerst ohne Musik erschienen waren²⁰, wurden sie 1585 mit Olthofs vierstimmigen Sätzen veröffentlicht und erlebten in dieser Form bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen²¹. Diese lateinischen Psalmen fanden stärkste Verbreitung²² und verdrängten in den Lateinschulen die Übersetzung des französischen Hugenottenpsalters von Lobwasser (mit der Musik von Goudimel). Unter den Vorgängern der Odensammlung des Tranoscius müssen auch die lateinischen Übersetzungen protestantischer Kirchenlieder genannt werden²³, so die von Wolfgang A m m o n (*Libri tres odarum ecclesiasticarum*. Dinkelsbühl 1578. Mit sehr hübschen Holzschnitten), der über jeder Ode das Versmaß angibt, sich aber streng an das Versmaß der deutschen Vorlagen hält, genau wie Sylvester S t e i e r (*Hymnorum oeconomicorum . . . libri duo*. *Christliche Hauszhymni*. Nürnberg 1583); bei ihm sind sämtliche Gesänge in deutscher und in lateinischer Sprache gleichzeitig angegeben, die Musik ist vierstimmig homorhythmisch. Streng nach den deutschen Versmaßen übersetzte auch Johann L a u t e r b a c h in den sieben Büchern seiner „*Cithara Christiana Psalmidiarum sacrarum*“ (Leipzig 1585). Die Sammlung enthält außer Psalmen auch Festlieder, Katechismus-, Stände-, Gottseligkeits-, Sterbenslieder und Hymnen, sämtlich deutsch und lateinisch mit nur je einer einstimmigen Melodie. Antike Versmaße sind dagegen verwendet in den bisher wenig beachteten „*Hymni sacri et scholastici*“ des Wolfgang F i g u l u s aus Naumburg (Leipzig 1594), die nach dem Tode des Verfassers von Fridericus Birck etwas erweitert herausgegeben wurden (Leipzig 1604)²⁴. Diese Sammlung war für das Muldengymnasium zu Meißen entstanden und enthält für 35 lateinische und 14 deutsche Gesänge 4–8stimmige Kompositionen. Abgesehen von einigen Horazoden sind die Mehrzahl der Dichtungen selbständige Neuschöpfungen, ähnlich wie dann in der Sammlung des Tranoscius, ohne daß sich freilich direkte Beziehungen nachweisen lassen.

Der Komposition von Horazoden hat G l a r e a n im II. Buche seines *Dodekachordon* (Basel 1547) ein großes Kapitel gewidmet, das in den bisherigen Untersuchungen der Renaissanceoden nicht genügend berücksichtigt worden ist²⁵. Glarean gibt hier eine ganze Reihe von Anweisungen für die „*Erfindung der Tenores*“. Er verlangt, daß die Musik immer nur für eine einzige Ode geschrieben, nicht auf alle Oden des gleichen Versmaßes angewandt werde, eine Forderung, die auch späterhin nur selten (auch von Tranoscius nicht) beachtet wurde. Ferner erkannte Glarean die Gefahr der zu starken Einförmigkeit, wenn zahlreiche Strophen auf die gleiche Musik gesungen wurden; er verlangt daher, daß in jeder einzelnen

¹⁹ Rudolf W u s t m a n n , Musikgeschichte Leipzigs. I. Bd. Leipzig und Berlin 1909. S. 40 ff. Vgl. auch Otto C l e m e n , *Melodiae Prudentianae*, Leipzig 1533. Zeitschr. f. Musikwissensch. X (1927/28).

²⁰ Diese erste Ausgabe von 1566 befindet sich in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen in Halle (Saale). Sign. 47 J 9.

²¹ Ein vollständiger Neudruck bei Benedikt W i d m a n n , Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof. In d. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. V, 290–321. Vgl. ferner Ferd. B i s c h o f f in d. VjMW X (1894), S. 116, und Rud. S c h w a r t z hier S. 231 f. u. 411.

²² Sechs verschiedene Ausgaben, die untereinander völlig gleich sind, aus den Jahren 1595, 1597, 1602, 1619, 1664 und eine ohne Jahresangabe befinden sich in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale). Signaturen: 13 L 14, 13 H 17, 130 H 16, 166 J 23, 167 J 10 und 177 J 26.

²³ Vgl. hierzu Friedrich B l u m e , Die evangelische Kirchenmusik, S. 80.

²⁴ Ein Exemplar befindet sich in der Univ.-Bibliothek zu Halle (Saale). Dieser Band enthält auch das „*Compendiolum musicae*“ von Henricus Faber (Leipzig 1602) sowie eine ganze Reihe handschriftlicher vierstimmiger Gesänge, Hymnen und geistliche Oden über antike Metra von Georg Fabricius, G. Buchanan (Olthof), Adam Siber u. a.

²⁵ Neudruck im 16. Bd. der Publikationen d. Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 1888 (hrsg. von Peter B o h n). S. 131 ff.

Strophe von den Sängern die Musik improvisatorisch etwas geändert werden müsse! Diese Eigenart der Aufführungspraxis, die wohl für sämtliche Oden jener Zeit gilt, ist bisher ziemlich übersehen worden. Die Art der Aufführung aller derartiger Oden hat man sich also äußerst belebt und wechselvoll zu denken, ähnlich etwa dem Vortrag eines neuzeitlichen „Couplets“ oder „Chansons“, mit wechselndem Tempo, von Strophe zu Strophe wechselnden Betonungen. Wurde doch der Takt, die Mensur, beim Vortrag der Oden nicht beachtet, wie aus Glareans Darstellung eindeutig hervorgeht. Die meisten Oden jener Zeit — besonders die deutscher Herkunft — sind nicht mensural notiert, d. h. ohne jede Angabe von Takt- und Zeitmaß. Eine Ausnahme bilden die französischen Renaissanceoden, die streng im Takt notiert²⁶ und zweifellos auch so gesungen wurden, hatte der Franzose doch von jeher eine Vorliebe für strenges Zeitmaß, strenge Rhythmisierung. Ganz besonders frei scheint das Tempo bei den dramatisch-szenischen Vorführungen der deutsch-lateinischen Oden behandelt worden zu sein. Glarean sagt über sie: „die Noten der Affekte lassen sich nicht (auf)zeichnen, da sie ungleiche Zeitdauer besitzen“. Wenn der Text bei solchen Gelegenheiten nicht sehr gut in der Ausführung der Musik zum Ausdruck gebracht werde, so würden die Zuschauer vor dem Fallen des Vorhangs davonlaufen!

Die Komposition von Horazoden wurde auch in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert fortgesetzt, wie die Oden des Lucas Lossius (1565)²⁷, ferner wie die den „Hymni sacri“ (Erfurt 1594) des Sethus Calvisius angefügten Horazoden²⁸ zeigen, weiterhin die von Laurentius Stiphelius vierstimmig gesetzten Oden in „Ein Geistlich Gesangbuch für christliche Kirchen und recht Lutherische Schulen . . .“, Jena 1612²⁹. Unter den unmittelbaren Vorgängern des Tranoscius ist auch Johannes Crusius zu erwähnen, dessen „Isagoge ad artem musicam ex variis auctoribus collecta“ (Nürnberg 1592) einen Anhang mit Odenkompositionen enthält: *Harmoniae carminum usitatorum Hexametri, Elegiaci, Phalaecii, Sapphici, et Jambici, in iuventutis usum selectae*³⁰. Diese Sammlung enthält lateinische geistliche Texte auf antike Versmaße, darunter geistliche Umdichtungen antiker Vorlagen wie z. B. des folgenden Epigramms von Martial:

*Vitam quae faciunt beatiolem,
iucundissime Martialis, haec sunt: usw*

zu

*Vitam quae faciunt beatiolem
O carissime Christiane, sunt haec: usw*

Dazu veröffentlichte Crusius vierstimmige Musiksätze, die zum Teil von bekannten Komponisten wie Hofhaimer (z. B. der 15. Psalm), Tritonius, Olthof u. a. übernommen waren. Daß Crusius seine musikalischen Vorlagen aber auch teilweise stark veränderte, wird im Folgenden noch gezeigt werden.

Auch im Osten Europas wurden damals Oden in antikem Stil geschrieben. Der Siebenbürger Reformator Joh. H o n t e r u s komponierte bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts Horaz-

²⁶ Dies zeigen die Notenbeispiele bei Paul Masson, *Horace en musique. Contribution à l'étude de l'humanisme musical en France au XVI^e siècle*. In: *La Revue Musicale* VI (1906). Paris. S. 355—360.

²⁷ Der Titel dieser wie der meisten anderen Odensammlungen ist von Johannes Zahn angegeben im VI. Bd. von „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“. Gütersloh 1893.

²⁸ Ein Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Halle (Saale).

²⁹ Das von mir benutzte Exemplar der Ratsschulbibliothek Zwickau enthält zahlreiche handschriftliche Zusätze, so eine größere Intonationssammlung. Die Horazoden bilden den 4. Teil, nämlich die Nrn. 160—179. Liliencron berichtet von der ersten Ausgabe dieses Werkes, Jena 1607, in der Vierteljahrsschr. f. MW IX, 246 f.

³⁰ Das von mir benutzte Exemplar der Herzogl. Bibliothek zu Gotha ist mit folgenden Musiklehrbüchern zusammengebunden: Andreas Crappius (*Musicae artis elementa*. Lipsiae 1608), Erhart Büttner (*Rudimenta musica*. Coburgk 1625), Johannes Lippius (*Synopsis Musicae*. o. O. 1612) und Joachim Thuring(us) (*Nucleus Musicus de modis seu tonis*. Berolini 1622). Crusius, der auf dem Titelblatt seiner „Isagoge“ als „Halensis“ bezeichnet ist, stammte nicht aus Halle (Saale), sondern aus Schwäbisch-Hall. (Vgl. W S e r a u k y, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, I. Bd. Halle (Saale) 1935. S. 275.)

oden. Der Prager Mattheus Collinus veröffentlichte 1555 in Wittenberg bei Georg Rhau geistliche, protestantische Umdichtungen von Oden des Horaz und anderer antiker Lyrik mit einstimmigen eigenen Melodien. Die kleine Sammlung, die für Tranoscius bedeutsam wurde, enthält 26 Nummern, jede Nummer meist mehrere Odentexte und verschiedene Melodien. Aus den Widmungen geht hervor, daß diese Oden des Collinus hauptsächlich für böhmische Freunde des Verfassers bestimmt waren. Wie später Tranoscius gibt Collinus hier meist über jeder einzelnen Ode eine Bibelstelle an, die der betreffenden Ode zu Grunde gelegt ist³¹. Die Oden lehnen sich oft wörtlich an Horaz an, so beginnt Nr. 2 „Integer vitae, vacuusque fraudis“ statt „Integer vitae scelerisque purus“ bei Horaz, oder Nr. 4 beginnt „Qualiter arte valens“ statt „Solvitur acris hiems“ u. ä. Unter den Melodien des Collinus befinden sich zwei böhmischen Ursprungs³², deren eine weltlichen Tanzcharakter hat:



Das nationale, volkstümliche Element machte sich in dieser protestantischen Odensammlung also deutlich bemerkbar. Die bedeutendste und größte Sammlung lateinischer geistlicher Oden in Böhmen vor Tranoscius wurde von dem Prager Gelehrten Johannes Campanus³³ 1618 veröffentlicht³⁴, jedoch ohne Musik. Der 1. Teil enthält lateinische Psalmenübersetzungen, der 2. Teil 78 längere und 53 kurze Oden auf die protestantischen Kirchenfeste. Auch hier sind oft Bibelstellen angegeben. Zahlreiche Oden sind Übersetzungen von Liedern böhmischen Ursprungs, was jedesmal genau angemerkt ist. Auf einige weitere geistliche Oden- und Hymnensammlungen vor Tranoscius hat Albert Pražák hingewiesen³⁵.

Georg Tranoscius knüpfte unmittelbar an alle diese deutschen und böhmischen geistlichen Odendichtungen an, als er 1629 zu Brieg seine Sammlung veröffentlichte. Der Titel derselben ist³⁶:

*Odarum sacrarum sive Hymnorum,
Georgii Tranosci Teschinensis;
variis carminum generibus,
iisque rhythmicis, concinnatorum;
Libri tres.*

³¹ Das seltene Werk befindet sich als Unikum in der Universitätsbibliothek zu Bonn (Sign. E 741). Josef Müller wies in den Monatsheften f. Musikgeschichte II (1870), S. 10 darauf hin. Der Titel des Werkes ist: Harmoniae Univocae in odas Horatianas, et in alia quaedam carminum genera, collectae et novis piorum versuum exemplis illustratae Mattheo Collino. Vitebergae 1555. Eine Anzahl anderer Werke des Collinus erwähnt Albert Pražák, Tranovského Cithara Sanctorum. In der Zeitschr. Bratislava 1936, S. 45 ff.

³² Die zweite Melodie zu Nr. 12, ferner die zu Nr. 20.

³³ Campanus mußte als Protestant die Prager Universität, an der er lehrte, verlassen.

³⁴ M. Johannis Campani Vodniani Odarum sacrarum Libri duo, Quorum Priore Psalmi Davidici, posteriore odae Dominicales et feriales continentur; nunc primum simul editi et cantico canticorum aucti. Ambergae 1618. Exemplar ehemals in der Stadtbibliothek Breslau.

³⁵ Bratislava 1936. S. 44 f.

³⁶ Das Werk ist sehr selten. Ich benutzte das Exemplar der Universitätsbibliothek Halle (Saale). Sign. Ung. I. D. 157. Handschriftlich sind als frühere Besitzer hier angegeben: Leonh. Pükö 1661 und Johannes Conradus Mnsu. Trasylyv. 1661. Weitere Exemplare der Oden befanden sich in der Stadtbibliothek Breslau und im Teschener Stadtmuseum.

Accessit, ejusdem
 Dissertatio, brevis et perspicua, De Christiano-gentilismo,
 In carminibus, et aliis quibuscunque exercitationibus
 Christianis, diligenter vitando.
 B r e g a e , Typis Gründerianis 1629.

Der Hauptteil der Sammlung besteht aus drei Büchern lateinischer Strophenlieder, insgesamt aus 150 Oden. Den Anhang bilden: eine kurze theoretische Abhandlung theologischer Art über den Wert der christlichen Liederdichtkunst; ferner eine lateinische Ode, in der Tranoscius sein Leben beschreibt; dann eine Darstellung der in den Oden verwendeten Versmaße sowie zwanzig vierstimmige Musiksätze, die in der damals allgemein üblichen Art, in vier einzelnen Stimmen nebeneinander notiert sind. Aus einem folgenden, auf die Musik bezüglichen Epigramm kann man entnehmen, daß die Musik ebenfalls von Tranoscius stammt³⁷.

Aus den verschiedenen Widmungen, die Tranoscius seinen drei Odenbüchern voranstellt, sieht man, daß er auch persönlich eng mit seinen ostdeutschen lutherischen Nachbarn verbunden war. Die Widmungen sind u. a. gerichtet an den Fürsten Carl-Friedrich von Schlesisch-Münsterberg, den „gnädigen Herren und Mäzenaten“ des Tranoscius, an seinen Bielitzer Patron den Baron Johann von Sonnegk, an Samuel Heinitz, Superintendent in Oels usw.³⁸. Die dichterischen Gewährsleute, die in der theoretischen Abhandlung genannt werden, sind durchweg deutsche lutherische Theologen, unter ihnen bekannte Namen wie Aegidius Hunnius³⁹ und Lucas Osiander⁴⁰. Auch die geistlichen Oden des Wolfgang Ammon (Francus) werden genannt und die Psalmenübersetzung Buchanans (in der Ausgabe des Chytraeus d. h. mit der Musik Olthofs) mehrfach erwähnt.

Das erste Buch der Oden enthält 46 lutherische Lieder für die Festtage im Kirchenjahr von Advent bis Dreifaltigkeit. Das zweite Odenbuch ist eine Art christlicher Glaubenslehre in 35 Liedern (nach dem Vorbild der deutschen Katechismuslieder Martin Luthers). Die Oden behandeln die zehn Gebote, das Apostolische Glaubensbekenntnis, Vaterunser, Taufe, Abendmahl u. ä. Das dritte Buch enthält 68 Oden für die häusliche Erbauung, geistliche Morgen-, Abend-, Tischlieder u. ä. Mit dieser Anordnung schloß Tranoscius sich an die großen deutschen protestantischen Gesangbücher und geistlichen Odensammlungen an⁴¹. Trotzdem stellen

³⁷ In *Melodias sacras, ejusdem Georgii Tranoscii Teschinensis, Theologi; Epigramma: Et voce, et calamo, Tranosci, candide verbi / Praeco sacri, pandis scita verenda Dei: / usw.* Der Verfasser desselben ist Tobias Aleutnerus. Anlage und Inhalt der ganzen Odensammlung sind eingehend von R. E. Wagner beschrieben worden.

³⁸ Die Widmungen hat Stöckl vollständig mitgeteilt S. 200.

³⁹ Aegidius Hunnius hat u. a. eine Sammlung lateinischer Lieder verfaßt, die auf lutherische Kirchenlieder gesungen werden konnten: *Cynea-Cantio, oder Christliche Sterbensgedanken . . . auff Lutherischer Kirchen Gesänge Melodien gerichtet durch Conrad Bachmann.* Gießen 1615 (Exemplar in der Stadtbibliothek Leipzig).

⁴⁰ Osiander schrieb als erster geistliche vierstimmige Choralsätze mit der Melodie im Diskant „Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen“ Nürnberg 1586. (Neudruck bei Friedrich Zelle, Das erste evangelische Choralbuch. Wissensch. Beilage z. Jahresbericht d. 10. Realschule zu Berlin, Ostern 1903.)

⁴¹ So hat z. B. die Liedersammlung „Christliche Psalmen, Lieder, und Kirchengesänge“ von Nicolaus Selnecker (Leipzig 1587) die drei Teile: Psalmenlieder, Katechismuslieder, Festlieder. (Vgl. Zahn VI, Nr. 265). Das Gesangbuch von Johann Raw (Frankfurt a. M. 1589) enthält I. Hymnen und Festgesänge, II. Katechismuslieder, III. Psalmlieder, IV. Vermischte Gesänge. (Zahn VI, Nr. 290.) Das Gesangbuch von Martinus Fritzsche (Dresden 1593) hat genau die gleiche Anordnung wie Tranoscius: Fest-, Katechismus- und häusliche Lieder (Exemplar in der Ratsschulbibl. Zwickau). Die lateinischen *Odae sacrae* von Ludwig Helmbold (Mühlhausen 1626) enthalten ebenfalls Festlieder, Katechismuslieder u. ä. (Exemplar in der Universitätsbibl. Halle (Saale)).

die Oden des Tranoscius keine eigentlichen Kirchengesänge dar, wie W. Stöckl anzunehmen scheint, da er die Sammlung als lateinisches Kantional bezeichnet. Die Oden waren vielmehr hauptsächlich wohl für Schulzwecke gedacht, ähnlich wie die Humanistenoden.

Die Odendichtungen des Tranoscius sind im ganzen völlig eigene neuartige Schöpfungen, die sich teilweise dem Barockstil nähern⁴². Direkte Anlehnungen an fremde Vorbilder finden sich daher nur wenige. Meist sind es Bibelstellen, die die Anregung zu den Oden gaben und auf die jeweils über den einzelnen Oden verwiesen wird. Eine ganze Reihe von Entlehnungen einzelner Worte, Begriffe und Ausdrücke aus der bereits erwähnten Odensammlung des Campanus lassen sich nachweisen. So übernahm Tranoscius in seine 3. Ode einige charakteristische Wendungen von Campanus, die nicht in dem beiden zu Grunde liegenden Bibeltext stehen (von mir gesperrt):

Bibeltext, Jesaja 45, 8 (nach der Vulgata-Ausgabe v. 1914):

*Rorate coeli desuper, et nubes pluant iustum:
aperiatur terra, et germinet salvatorem:
et iustitia oriatur simul: ego Dominus creavi eum.*

Luthers Übersetzung:

*Träufelt ihr Himmel von oben, und die Wolken regnen Gerechtigkeit!
Die Erde tue sich auf und bringe Heil, und Gerechtigkeit
wachse mit zu! Ich der Herr schaffe es.*

Campanus, Ode 1:

(1. Str.) *Rorando coeli defluant,
Nubesque justum depluant,
Aperta terra emachina
Florem Salutis germina. usw.*

Tranoscius, Ode 3:

1. *Rorate coeli: Pandire
Siphunculos supernè:
Nobisque rorem spargite
Salutis aeviternae.*
2. *Coite nubes imbricae,
Ad ima devenite;
et ferte germen, unicè
Quietis expetitae.*
3. *Compluta terra emachina,
Velocius vireto,
Nobisque florem germina
Vitae, virore laeto. usw.*

Deutlich läßt sich erkennen, wie Tranoscius sein Vorbild erweiterte. Eine größere Anzahl derartiger Entlehnungen des Tranoscius von Campanus hat Jaroslav Ludvíkovský mitgeteilt⁴³.

⁴² Vgl. die Studie über die Oden des Tranoscius von Jaroslav Ludvíkovský „Tři Kapitoly o Třanovského latinské duchovní lyrice“ in: Jiří Třanovský. Auch in der Zeitschr. Bratislava 1936, S. 1–38.

⁴³ S. 21 ff.

Tranoscius schrieb seine 150 Oden in zwanzig verschiedenen Versmaßen, deren fünf genau von Horaz übernommen waren⁴⁴. Die Mehrzahl der rhythmischen Schemata hat er dagegen in freier Anlehnung an die antiken Versmaße zusammengestellt oder sich auch mehr oder weniger eng an den Rhythmus protestantischer Chormelodien angeschlossen⁴⁵. In mehreren Fällen griff er, wie vor ihm Collinus, nicht nur auf die Metra, sondern auch auf die Texte des Horaz im einzelnen zurück und dichtete sie auf geistliche Weise um. Hierbei wurden einzelne Worte, oft auch nur einzelne Silben oder Vokale von Tranoscius übernommen. So wurde aus der Ode I, 31 des Horaz:

1. *Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates? Quid orat, de patera novum
Fundens liquorem? Non opimae
Sardiniae segetes feraces, usw.*

bei Tranoscius in der 39. Ode:

1. *Quid elevatum, poscit Homuncio
Fratrem? Quid orat, Solis in atrio
Dextrae Parentis assidentem?
Omneque; ferre bonum, potentem? usw.*

Aus der bekannten Ode I, 1 des Horaz:

*Maecenas atavis edite regibus,
O et praesidium et dulce decus meum,
Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse iuvat metaque fervidis . . .*

wurde bei Tranoscius in der 88. Ode:

*Jesu Davidicis edite stirpibus,
O dulcis fidei cardo, fidelibus;
Sunt qui se, bona dum plurima computant,
Terrarum dominos putant. usw.*

Derartige Assonanzen, ähnliche Worte und Wortklänge werden dann oft eine ganze Ode hindurch aus einer Horazode entlehnt. Ähnliche Umdichtungen deutscher weltlicher Lieder waren bereits das ganze 16. Jahrhundert hindurch im deutschen protestantischen Kirchenlied wie auch bei den böhmisch-mährischen Brüdern üblich. Man übernahm auf diese Weise bekannte volkstümliche Gesänge und gab ihnen einen neuen, geistlichen Sinn. Es war wohl nicht so sehr der Kampf gegen alles Volkstümlich-Heidnische, der hierin zum Ausdruck kam, wie Kurt Hennig annimmt⁴⁶, sondern vielmehr eine gewisse geistige Verbundenheit mit den weltlichen Dingen, an die man sich so eng anlehnte. Bei Tranoscius war das Original des Horaz in solchen Fällen immer ganz deutlich zu erkennen. Es entstanden so äußerst

⁴⁴ Nämlich genus VIII (nach Horaz Ode I, 9), genus X (nach Horaz I, 6), genus XIII (nach Horaz I, 2), genus XIV (nach Horaz I, 5) und genus XIX (nach Horaz lib. Epodon Ode 1). Genus XI ist nur teilweise (nämlich nur die 1. und 3. Zeile) nach Horaz Ode I, 2 geschrieben. Für genus XII ist das Versmaß aus einem Epigramm *M a r t i a l s* entnommen. Vgl. die Mitteilung der Musik hier am Ende.

⁴⁵ Nämlich in genus III, VI, VII, IX, XVIII und XX.

⁴⁶ Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Halle (Saale) 1909. S. 100 ff.

kunstvolle Gebilde, in denen römische Antike und Protestantismus eine enge Verbindung eingingen⁴⁷.

Tranoscius nahm auch Aussprüche von Kirchenvätern, wie des Ignatius von Loyola (Ode 25) (vgl. später genus XVIII) oder des Thomas a Kempis zum Inhalt einzelner Oden, ferner übersetzte er Psalmen (den 88. Psalm in Ode 67) und einige deutsche protestantische Choräle. Die folgenden drei Oden sind Übersetzungen von Chorälen Martin Luthers: die 8. Ode von „Vom Himmel kam der Engel Schar“, die 15. Ode von „Gelobet seist du Jesu Christ“ und die 31. Ode von „Jesus Christus unser Heiland“. Um eine Vorstellung davon zu geben, wie frei und selbständig Tranoscius die Übersetzungen vornahm, sei das bekannte Weihnachtslied in der Fassung des Tranoscius dem Texte Luthers (in der zeitgenössischen Fassung von Sethus Calvisius 1622) gegenübergestellt:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Caelestis aulae Concio</i> ⁴⁸ ,
<i>Rurantium consortio</i>
<i>Refulsit: Haec novitia</i>
<i>Illi ferendo nuncia:</i> | 1. <i>Von Himmel kam der Engel-schar /</i>
<i>Erschein den Hirten offenbar /</i>
<i>Sie sagten ihn ein Kindlein zart</i>
<i>Das ligt dort in der Krippen hart.</i> |
| 2. <i>Bethlae puellus cunūlis</i>
<i>(Ductu Michaeae) bubulis</i>
<i>Incumbit: ILLE gentium</i>
<i>Dynasta, JESUS, omnium.</i> | 2. <i>Zu Bethlehem, in Davids Stadt /</i>
<i>Wie Micha das verkündet hat /</i>
<i>Es ist der HERre JESus Christ,</i>
<i>Der ewer aller Heyland ist.</i> |
| 3. <i>Dei renati gratiā,</i>
<i>Mele sonate dulcia;</i>
<i>Perfecta VESTRI portio,</i>
<i>Et frater, HIC, est pusio.</i> | 3. <i>Des sollt ihr billich fröhlich seyn /</i>
<i>Dasz Gott mit euch ist worden ein /</i>
<i>Er ist geborn ewr Fleisch und Blut /</i>
<i>Ewr Bruder ist das ewig Gut.</i> |
| 4. <i>Furor quid hosti proderit?</i>
<i>Vestri DEUS curam gerit,</i>
<i>Adstatq(ue); vobis providus,</i>
<i>Tumescat orcus lividus.</i> | 4. <i>Was kan euch thun die Sünd und Todt?</i>
<i>Ihr habt mit euch den waren Gott /</i>
<i>Laßt zürnen Teufel und die Hell /</i>
<i>Gotts Sohn ist worden ewr Gesell.</i> |
| 5. <i>Non cogitat vos linquere,</i>
<i>SALTEM velitis fidere:</i>
<i>Tonet! Cohortis perditae</i>
<i>Minas, nec hujus pendite.</i> | 5. <i>Er wil und kan euch lassen nicht /</i>
<i>Setzt ihr auff ihn ewr zuversicht /</i>
<i>Es mögen euch viel fechten an /</i>
<i>Dem sey Trotz, ders nicht lassen kann.</i> |
| 6. <i>Vexilla tandem classica</i>
<i>Tolletis, ó gens caelica:</i>
<i>Id ponderantes gaudio</i>
<i>Nitete finis inscio.</i> | 6. <i>Zu letzt müßt ihr doch haben recht /</i>
<i>Ihr seyd nun worden Gotts Geschlecht /</i>
<i>Des dancket Gott in Ewigkeit /</i>
<i>Gedultig, frölich allezeit.</i> |

⁴⁷ Eine nicht sehr verständnisvolle Beurteilung der Horaz-Paraphrasen des Tranoscius hat J. Ludvikovsky (in *Listy filologické* LXIII, 1936, 67—80) gegeben. (Vgl. D. T z s c h i z e w s k i j, *Zeitschr. f. slawische Philologie* 1940. S. 190).

⁴⁸ Zum besseren Verständnis seien hier einige der teilweise sehr wenig gebräuchlichen lateinischen Worte in deutscher Übersetzung angegeben.

Zu Str. 1: *Concio*, *contio* = Versammlung. *Rurare(i)* = auf dem Lande leben. *Refulgere* = hell aufleuchten.

Zu Str. 2: *Cunulae* = kleine Wiege. *Bubulus* = zum Rind gehörig.

Zu Str. 3: *Mele* plur. von griech. *melos* = Weise, Lied. *Pusio* = kleiner Knabe.

Zu Str. 4: *Providus* = fürsorglich. *Tumescere* = anschwellen. *Lividus* = mißgünstig.

Zu Str. 5: *Saltem* = wenn nur. *Minae* = Drohungen. *Pendere* = abhängig sein.

Zu Str. 6: *Vexilla classica* = mit fliegenden Kriegsfahnen. *Nitere* = glänzen. *Inscius* = unbekannt.

Wieviel wortgetreuer, aber auch trockener war die Übersetzung dieses Liedes bei Joh. L a u t e r b a c h i. J. 1585 gewesen, von der zum Vergleich die erste Strophe mitgeteilt sei:

*Alto ruens coeli chorus
Apparuit pastoribus,
Dicens: puer sub aspero
Tener cubat praesepio.*

Während Tranoscius sich in seiner ersten Luther-Ode noch an das deutsche Versmaß angeschlossen hatte, gab er dieses in der Nachdichtung von Luthers Osterlied „Jesus Christus unser Heiland“ auf. Er steigerte die wuchtige, harte Sprache Luthers durch pathetische Ausrufe („evax!“) und anschauliche Bilder (z. B. „fulmen irae Patrium / lenivit“ statt „der den Todt überwandt“). Die Übersetzung ist wieder sehr frei:

Tranoscius Ode 31

1 *Jesus triumphat, Victor (evax!) omnium⁴⁹
Qui, fulmen irae Patrium
Lenivit; ac suo gravi nos funere,
Extraxit orci carcere.*

2. *Qui labis expers natus est, REUS fuit,
Poenasq(ue); PRO NOBIS, luit;
Litem diremit, nosq(ue); PATRI nexuit,
Qui ferre jam non respuit.*

3. *Peccata, mors, Daemon, poliq(ue);
munera,
Haerent sub ejus dexterâ;
Potestq(ue); vultq(ue); sublevare fortiter,
Sese colentes puriter.*

L u t h e r (i. d. Fassung d. Calvisius 1622)

1. *Jesus Christus, unser Heyland /
Der den Todt überwand /
Ist auferstanden /
Die Sünd hat er gefangen /
Kyrie eleison!*

2. *Der ohn Sünde war geboren /
Trug für uns Gottes Zorn /
Hat uns versöhnet /
Daß uns Gott sein Huld gönnet.
Kyrie eleison!*

3. *Tod / Sünd / Teufel / Leben und Gnad /
Alls in Händen er hat /
Er kan erretten
Alle / die zu ihm treten /
Kyrie eleison!*

Es scheint kennzeichnend für Tranoscius zu sein, daß er seine Auswahl unter den wenigen Liedern Luthers traf, die keine Übersetzung oder Bearbeitung von Bibelstellen, sondern ganz frei gedichtet waren⁵⁰. Bei Tranoscius kommt in der sprachlichen Behandlung im einzelnen ein ähnlich freies Bestreben zum Vorschein. Noch zwei weitere deutsche Kirchenlieder wurden von ihm übersetzt, nämlich „Wies Gott gefällt, so g'fällt mirs auch“ von A. Blaurer⁵¹ streng nach dem deutschen Versmaß in der Ode 107:

1. *Ut vult Jehova, vult mea
mens, undiquaq(ue); certa:
Gravant quidem me fumea;*

⁴⁹ Zu Str. 1: Lenire = besänftigen. Zu Str. 2: Labis = ohne Flecken. Luere = büßen. Dirimere = trennen. Respuere = von sich weisen. Zu Str. 3: Polus = Himmelsgewölbe. Colens = verehrend.

⁵⁰ S. Eduard Emil K o c h, Geschichte des Kirchenliedes u. Kirchengesangs. 3. Aufl. Stuttgart 1866 Bd. I, S. 242. „Vom Himmel kam“ ist nach Luc. 2 geschrieben, aber sehr frei ausgeführt.

⁵¹ Tranoscius gibt Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, als Autor dieses Liedes an. Dies scheint aber eine Verwechslung mit dem Landgrafen Moritz von Cassel zu sein, der die Melodie zu Blaurers Text verfaßte. (Vgl. Zahn Nr. 7574.) Zu der folgenden 1. Str.: Nuere = winken. Maestus = traurig.

*Sed morte sint referta
 Vel omnia,
 Est obvia
 Tandem DEJ potestas:
 Ut is nuit
 Sic res fluit:
 Curas domabo maestas. (8. Str.)*

ferner „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ von dem Wittenberger General-superintendenten Paul Eber in der Ode 137:

1. *Rex, Christe Jesu, maxime,
 Homo-Deus verissime;
 Adflicte, pro me, vi truce⁵²,
 Pro meq(ue); caese dein cruce.*

Tranoscius paßte dieses Lied dem Versmaß und der Melodie von „Vom Himmel kam“ (genus VI) an und mußte daher die sechszeiligen Strophen Ebers zu vierzeiligen kürzen; aus den 8 Strophen Ebers wurden bei Tranoscius im ganzen 12, da er den Text vollständig übersetzte⁵³. Die Übersetzung deutscher Kirchenlieder setzte Tranoscius dann in tschechischer Sprache in seiner „Cithara Sanctorum“ fort, hier benutzte er außer Luther und Eber noch folgende deutsche Autoren: Steuerlein, Schmuck, Helmbold, Dachstein, Jonas, Nikolai, Hegenwald, Reusner, Selnecker, Knolius und Moller⁵⁴. Die „Cithara“, die vollständig in tschechischer Sprache geschrieben ist, weist sonst gar keine Beziehungen zur Odensammlung des Tranoscius auf⁵⁵. Die Annahme R. E. Wagners, daß die „Cithara“ aus den Oden entstanden sei, ist daher nicht zutreffend. Während die „Cithara“ einen streng biblischen, kirchlichen Charakter hat, zeigt sich in den Oden die Vorliebe des Tranoscius für ungewöhnliche, kunstvolle und ausgesuchte sprachliche Wendungen, für pathetische Ausrufe, Fragen, barocke Vergleiche und Bilder.

Neben den zahlreichen deutschen Einflüssen muß auch die Verbindung der Oden mit Liedern böhmischen Ursprungs erwähnt werden. So wird in der Überschrift der 136. Ode auf ein böhmisches Lied verwiesen, das von Johann Hermann stammt und dessen 1. Strophe aus der „Cithara Sanctorum“⁵⁶ zum Vergleich mitgeteilt sei:

Tranoscius Ode 136
Pro bono vitae fine.

1. *Cum furet, HORAE
 Meta, dolore,
 Tu mihi praesto
 Mi DEUS, esto.*

Johann Hermann
*Když přigde má hodina,
 Ze budu mjt umřiti,
 Kriste, tě Hospodina
 Prosjm, rač se mnau byti:*

⁵² Afflictus = übel zugerichtet. Trucidare = totschiagen. Caedere = schlagen. Deinde = weiterhin.

⁵³ Lauterbach hat sich bei seiner Übersetzung dieses Liedes dagegen wieder streng an die Strophenlänge des deutschen Vorbildes gehalten.

⁵⁴ Nicht Müller, wie es unter Nr. 154 in dem Verzeichnis in Tranoského Sborník 1936, S. 173 ff. heißt.

⁵⁵ D. Tschizewskij wies nach, daß die vermeintlichen „Reminiszenzen“ von Cithara und Oden aus dem Bibeltext stammen. (Zeitschr. f. slawische Philologie 1940. S. 187 ff. Hier auch eine deutsche Inhaltsangabe des umfassenden Aufsatzes von J. Viličkovský über die geistlichen Dichtungen des Tranoscius („Duchovní poesi Tranoského“ in Jiří Tranoský 1936 S. 66–126.)

⁵⁶ Neuausgabe Pessti 1871. Nr. 929.

<p>2. <i>En tibi, flatum</i> <i>Te Patre natum:</i> <i>Hunc ope dulci,</i> <i>Obsecro, fulci! (14 Str.)</i>⁵⁷</p>	<p><i>Ro, Ty sám mne sprowod'a spas,</i> <i>Uděl mi milosti swé,</i> <i>Dussi mau w postlednj čas</i> <i>Poraučjm gá w ruce twé.</i></p>
---	---

Zum Verständnis sei auch die deutsche Übersetzung dieses Liedes von Nicolaus Hermann (aus dem 16. Jahrhundert) mitgeteilt⁵⁸:

*Wenn mein Stündlein ferhanden ist
 und sol hinfarn mein straffe,
 So gleit du mich, Herr Jhesu Christ,
 mit hülf mich nicht verlasse,
 Mein Seel an meinem letzten end
 befehl ich dir in deine Hend,
 du wolst sie mir bewahren*⁵⁸.

Geistliche böhmische Lieder waren im 16. Jahrhundert weit verbreitet, nachdem Michael Weiße 1531 eine große Anzahl ins Deutsche übersetzt hatte; gingen doch viele böhmische Lieder auch in den deutschen Kirchengesang über und hielten sich noch lange in den herrnhutischen Brüdergemeinden und in den evangelischen Gemeinden Böhmens⁵⁹. (Wird fortgesetzt)

Zwei Beiträge zum mehrstimmigen Weihnachtslied des 16. Jahrhunderts¹

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

II. Das Weihnachtsliederbuch des Cornelius Freundt

Cornelius Freundt, der seit 1565 als Kantor in Zwickau tätig war, hinterließ nach seinem Tode (1591) neben eigenen Kompositionen, von denen etwa drei Dutzend noch erhalten sind, eine Reihe selbstgeschriebener Musiksammlungen, die sich heute ausnahmslos in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau befinden^{1a}. Unter diesen nimmt eine 28 Weihnachtslieder umfassende Sammlung einen besonderen Rang ein. Georg Göhler entdeckte sie vor über 60 Jahren und gab sie 1897 heraus². Konrad Ameln veranstaltete kürzlich eine Neuausgabe dieses inzwischen beliebten und kaum noch zugänglichen „Weihnachtsliederbuches“³. Die folgende Studie bringt zunächst eine kritische Betrachtung dieser Neuerscheinung und beschäftigt sich dann mit dem Inhalt der Sammlung und seiner vermutlichen Herkunft.

⁵⁷ Furere = rasen. Meta = Ende. En (griech.) = da hast du. Flatum = Seele. Fulcire = stützen.

⁵⁸ Aus Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. III. Bd. Leipzig 1870. S. 1211 f.

⁵⁹ Vgl. Carl von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. Leipzig 1843. I. Bd. S. 265 ff.

¹ Vgl. Die Musikforschung V, 1952, S. 160 ff. Beide Beiträge entstanden im Sommer 1952.

^{1a} Zur Biographie, zu den eigenen Werken und den Sammlungen siehe Georg Göhler, Cornelius Freundt, phil. Diss. Leipzig 1896.

² Ms. 81, 1: Das Weihnachtsliederbuch des Zwickauer Kantors Cornelius Freundt, herausg. von Georg Göhler, Leipzig 1897.

³ Weihnachtsliederbuch von Cornelius Freundt, neu herausg. von Konrad Ameln, Bärenreiter-Ausgabe 1934, Kassel und Basel 1950.

Die Neuausgabe stellt zweifelsohne eine wesentliche Bereicherung unseres Weihnachtsliedbestandes dar, doch läßt sich eine Diskrepanz zwischen dem Vorwort, das wissenschaftliche Ansprüche verrät, und dem Notentext, der lediglich eine praktische Ausgabe darstellt, nicht übersehen.

Göhler hat (laut Ameln) „zu hoch“ transponiert, nämlich im allgemeinen um eine große Terz. Ameln transponiert aber auch, meistens um einen Ganzton, höher. Während Göhler durch die Wiedergabe der originalen Tonhöhen das Vorbild erkennbar gemacht hat, verzichtet Ameln auf diese wichtige Hilfe.

Ameln überträgt die Notenwerte, wie allgemein üblich, bei Alla-breve-Takten im Verhältnis 2 : 1 und bei Tripeltakten im Verhältnis 4 : 1. Nur bei zwei Sätzen („*Joseph, lieber Joseph mein, wes ist das feine Kindelein*“ und „*Psallite*“) macht er unbegründete Ausnahmen und läßt die ursprünglichen Werte (1 : 1) stehen, ohne das eindeutig mitzuteilen. Ausgerechnet diese munteren Lieder, die wahrscheinlich beide Chanson-Kontrafakte sind, übertragen aber selbst mit geistlichem Text das leidige Trauertempo nicht, das durch diese Inkonzsequenz allzu leicht eingeschlagen wird.

Ameln zieht „nach Möglichkeit auch andere Überlieferungen der gleichen Sätze mit heran“, unterläßt es aber bis auf eine Ausnahme⁴, auf die Quellen hinzuweisen. Der Benutzer erfährt also nicht, welche Stücke wirklich aus dem Manuskript des Cornelius Freundt stammen. Damit bleibt vom „Weihnachtsliederbuch“ eigentlich nur der schöne Titel, denn das Originalrepertoire ist — auf unbekannte Weise — auseinandergerissen worden.

Ameln fußt in seinem Vorwort fast ausschließlich auf Göhlers Ergebnissen, macht das aber nicht genügend deutlich. Auch teilt er nicht mit, daß die ergänzte Stimme bei dem 6stg. „*Uns ist geboren ein Kindelein*“ größtenteils von Georg Göhler stammt.

Es bleibt eine vom Verlag sehr schön ausgestattete, im Notenbild und in der Übertragungstechnik gegenüber dem Erstdruck wesentlich verbesserte Ausgabe, die den Bedürfnissen der Praxis gute Dienste tun wird, aber für die zitierte „Forschung“ unbrauchbar ist. Praktische Neuausgaben älterer Musik sollten aber, wenn sie zugleich Quellenausgaben sind (also keine Kompilationen aus wissenschaftlichen Ausgaben) und damit (ausgesprochen oder unausgesprochen) auch wissenschaftliche Bedeutung haben, niemals auf einen kurzen kritischen Bericht verzichten. Dem Herausgeber, der ja das ganze Material zur Verfügung hat, wird das nur eine geringe Mühe machen. Auch läßt sich solcher Bericht auf ein bis zwei Druckseiten bequem unterbringen. Der Benutzer wird hierfür sehr dankbar sein. Als vorbildliche Beispiele seien nur Blumes „Chorwerk“ und Besselers „Capella“ genannt.

Von den 28 Sätzen des „Weihnachtsliederbuches“ stammt nur gut die Hälfte, nämlich fünfzehn, von Cornelius Freundt⁵. Diese umfassen einfache liedartige und etwas kunstvollere motettische Stücke, die stilistisch etwa die Mitte halten zwischen

⁴ Bei „Psallite“ Hier ist ein Druckfehler stehen geblieben: Der Satz erschien nicht im IV., sondern im VI. Band der *Musae Sioniae* von Praetorius.

⁵ Jetzt sprost herfür aus Dauids Stemmelein
 Von Edler art ein Kindelein zart
 Freu dich Sion vnd Jubilier
 Ihr Kinderlein hört fleisig an
 Wie schön singt vns der Engel schar
 Sehr grose ding hat Got gethan
 Helfft mir Gots güte Preisen
 Heut kompt zu vns vom Himmelsthron
 En praeter rerum seriem
 Ihr Himmel preist vnd Lobet Got
 Ehr sei dir lieber Herre Gott(= 2. Teil des vorigen)
 Was Got aus Lieb im Paradeis
 Vom Himmelsthron kompt Gottes Sohn
 Freut Euch Ihr Menschenkinder All
 Ein Kindelein klein zu Bethleem

Tenorliedern älterer Prägung und neueren Cationalliedern, aber insgesamt wegen ihrer überwiegend homophonen Haltung schon mehr den letzteren zuneigen. So weisen nur wenige von ihnen eine klar erkennbare Hauptstimme auf, und meistens ist gar nicht zu entscheiden, ob Tenor oder Diskant Melodieträger sind. Überhaupt sind die fünfzehn, vermutlich frühestens in den 1560er Jahren entstandenen Sätze Freundts von geringerer melodischer Substanz als die anderen, etwas älteren Lieder der Handschrift. Alle fünfzehn sind mehrfach in Zwickau überliefert⁶.

„Jetzt sprost herfür aus Davids Stemmelein“ ist auch aus einem Wittenberger Druck bekannt, nämlich aus den 1591 von Jacob Fuhrmann herausgegebenen *Cantiones latinae et germanicae . . .*, wo es mit hinzugefügter fünfter Stimme auftritt. „Helft mir Gots güte Preisen“ befindet sich gleichfalls in einem Wittenberger Druck, den von Paul Eber 1570 herausgegebenen *Cantilenae piae et suaves . . .*⁷ Allerdings haben die Zwickauer Handschriften in diesem Falle mit dem Druck nur den Text von Paul Eber gemeinsam, während die Kompositionen keinerlei Ähnlichkeit miteinander zeigen. Schließlich erscheint „Freu dich Sion vnd Jubilir“ im Breslauer Ms. 15. Im übrigen scheinen aber nach der heutigen Quellenlage die Freundtschen Lieder im mehrstimmigen Satz über den Zwickauer Bereich nicht hinausgedrungen zu sein.

Nur drei der anderen dreizehn Stücke sind einem bestimmten Komponisten zuschreibbare originale Weihnachtslieder, die beiden von Johann Walter (aus dem Wittenberger GB. von 1544, auch 1570 bei Paul Eber) und das von Johann Hermann (auch in den *Vetera nova carmina sacra et selecta de natali domini* des Wolfgang Figulus von 1575). Die anderen zehn sind teils anonym und unbekannter Herkunft, teils Kontrafakte weltlicher Sätze.

Originale Weihnachtslieder sind sicher „Geboren ist Vns der Heilige Christ“ und „Vns ist geborn ein Kindelein“. Ersteres hebt sich durch seinen jubelnden Ton und die schöne Wiegenbewegung über den Durchschnitt der Sammlung hinaus. Sein Text ist dem in zahlreichen Varianten vorkommenden „Puer natus in Bethlehem“ entnommen und mit der Doxologie verbunden. Die auf -o endenden Strophen („Hic jacet in praesaepio . . .“) sind vermutlich Originalbestandteile eines Benedicamus-Tropus⁸. Beide Sätze sind bisher nur aus zwei weiteren Zwickauer Handschriften bekannt (Ms. 100, 5, nur im Tenor- und Ms. 47, 138, nur im Diskantexemplar vorhanden) und anonymen Herkunft. Die von Ameln geäußerte Vermutung, „Vns ist geborn ein Kindelein“ könnte von Cornelius Freundt stammen, ist mit Vorsicht aufzunehmen, denn der Satz ist wesentlich kunstvoller als die überwiegend schlichten

⁶ Für alle Zusammenhänge zwischen dem „Weihnachtsliederbuch“ und den andern Zwickauer Handschriften s. Göhler a. a. O. S. auch Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau . . ., bearb. von Reinhard Vollhardt, Beilage zu MfM, Leipzig 1893—1896.

⁷ Der Inhalt der beiden Wittenberger Drucke ist im Anhang dieser Studie wiedergegeben. — Nachtrag: „Helfft mir Gots güte preisen“ ist in einem weiteren Druck überliefert, in den *Vetera nova carmina sacra . . . de natali domini* von Wolfgang Figulus, 1575, Frankfurt/Oder. Hier ist Paul Eber als Komponist angegeben. (Der Text ist sicher von ihm. Über die Zuverlässigkeit der Zuschreibungen Figulus' s. Fußnote 13, Nachtrag.) Der Satz ist identisch mit dem aus der Eberschen Sammlung, hat also mit dem Freundtschen Satz nur den Text gemeinsam.

⁸ Siehe Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. I, 1863, S. 309 ff., und Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singsweisen*, Bd. I, Freiburg i. Br. 1886, S. 312 ff.; freundlicher Hinweis von Dr. Stäblein, Regensburg.

Freundtschen Stücke, er ist in seiner Faktur gewichtiger, niederländischer^{8a}. Auch „*Das alte Jhar vergangen ist*“ scheint eine ursprünglich geistliche Liedmotette zu sein. Sie ist in zahlreichen Zwickauer und Breslauer Handschriften überliefert⁹, außerdem in den *Schönen außerleßnen . . . Liedern* 20 des Clemens Stephani von 1568 und in Paul Ebers Weihnachtsliedern von 1570. Eine einzige Zwickauer Handschrift (das unvollständige Ms. 100, 5) schreibt sie Arnold de Fine zu, sonst nennt keine andere Quelle einen Komponistennamen. Vollhardt¹⁰ setzt hinter diese Zuschreibung ein Fragezeichen. Göhlers und Amelns Zuschreibung ist also nicht sicher; und das Entstehungsjahr 1568, das Ameln nach dem Druck Stephanis annimmt, ist für diesen polyphonen Satz bestimmt zu spät angesetzt.

Schon Göhler fiel der starke weltliche Einfluß bei manchen Stücken auf¹¹. Es gelang ihm der Nachweis, daß „*Ein Kindlein ist Vns heut geboren*“, das in drei weiteren Zwickauer Handschriften überliefert ist, eine Kontrafaktur einer französischen Chanson von Clemens non papa ist, nämlich „*Entre vous filles de quinze ans*“ aus dem 11. Chansonbuch Susatos von 1549. Auch vermutete er, daß „*Heut ist geboren Gottes Sohn*“ von Josquin Baston gleichfalls kein originales geistliches Lied sei. Ameln übernimmt beides, doch betritt er in der Annahme, daß Cornelius Freundt den neuen Text für „*Entre vous filles . . .*“ geschrieben habe, wieder schwankenden Boden. Das könnte auch irgend jemand anders im wittenbergisch-zwickauischen Bereich getan haben. Die Komposition von Baston ist sicher eine Chanson, eventuell „*C'est à grant tort*“, doch müßte das Vorbild erst gefunden werden.

Bei zwei weiteren Liedern, die außer in Zwickauer Handschriften auch in Ebers Weihnachtsliedern überliefert sind, konnte ich das weltliche Original auffinden, bei „*Psallite*“ die französische Chanson „*Hola he*“¹² und bei „*Gaude, gaude, laetare*“ das Instrumentalcarmen „*Hilf glückh mit freuden*“ (Nr. 136 im Ms. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg). Das letztere läßt sich schon ohne die Gewißheit einer weltlichen Vorlage als nicht geistlich und nicht liedmäßig erkennen. Kurze Motive, Ostinatofiguren, häufige Tonrepetitionen und die Diskrepanz zwischen Text und Melodik sind deutliche Beweise für die schlechte Bearbeitung eines Instrumentalstückes.

Für „*Joseph, lieber Joseph mein, wes ist das feine Kindelein*“, das in zwei weiteren Zwickauer Handschriften erhalten ist, kann die Herkunft aus dem Französischen als sicher angenommen werden. Die geschlossene dreiteilige Form, die strengen Imitationen beweglicher Motive, das typische Chansonparlando auf kleinen Noten lassen keinen Zweifel daran, daß das Original des Liedes unter weltlichen Chansons zu suchen ist. Allerdings ist der Text wie bei „*Psallite*“ sehr geschickt unterlegt. Thomas Popel hat den Satz sicher nicht komponiert, wie Ameln annimmt. Ob er überhaupt mit dem Lied zu tun hat, läßt sich nach dem Ergebnis der „*Psallite*“-Untersuchungen bezweifeln. Ähnlich ist es mit dem unvollständigen „*Zu Bethleem*“

^{8a} Nachtrag: Wie mir Herr Dr. Ameln kürzlich mündlich mitteilte, ist der Satz tatsächlich von einem Niederländer, nämlich von Balduin Hoyoul, unter dessen Namen er im Ms. 17 der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart als Nr. 8 überliefert ist.

⁹ Für die Breslauer Handschriften siehe Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890.

¹⁰ a. a. O. S. 46.

¹¹ a. a. O. S. 53 ff.

¹² Siehe *Mf. V*, S. 160 ff.

im *Krippelein*“, das handschriftlich auch in Breslau überliefert ist (Ms. 14). Nach den beiden in Ebers Weihnachtsliederbuch erhaltenen munter-beweglichen Stimmen zu urteilen, liegt auch hier eine Chansonkontrafaktur vor. Schwierig wird die Entscheidung bei dem letzten zu untersuchenden Liedsatz „*Virga Jesse floruit*“, der außer in mehreren Zwickauer Handschriften und dem Breslauer Ms. 14 in den Weihnachtsliedern von Paul Eber und denen von Wolfgang Figulus zu finden ist. Göhler nimmt mit den von mir (Mf. V, S. 166) widerlegten Argumenten Thomas Popel als Komponisten an, Ameln hält das Stück für Kontrafaktur durch Popel. Gerade aber hier fallen die ausgezeichnete Textunterlegung und die geradezu wortgezeugte Melodik auf, und es ist kaum zu entscheiden, ob ein weltliches Tanz- oder ein geistliches Wiegenlied vorliegt. Letzteres ist fast eher anzunehmen. Über die Beteiligung Popels gilt das oben Gesagte. Unterstrichen wird das noch durch einen Vergleich der beiden Fassungen dieses Satzes bei Freundt und bei Eber: die Handschrift enthält die kunstvollere, vermutlich also jüngere Fassung, wie einige Takte im Mittelteil der Komposition aussagen. Wenn aber der Druck die ältere Fassung aufweist, dann ist kaum anzunehmen, daß ein einzelner, zudem noch wesentlich späterer Hinweis auf Thomas Popel großes Gewicht haben kann¹³.

Das Ergebnis dieser Untersuchung läßt sich nicht mit wenigen Worten zusammenfassen. Eines wird aber deutlich: So einfach, wie Göhler und Ameln die Probleme darstellen, sind sie nicht. Ein gewisses Licht wirft der Druck von Paul Eber auf die komplizierten Verhältnisse. Immerhin hat er mit der Freundtschen Handschrift sieben Liedsätze und acht Texte gemeinsam. Dennoch läßt sich keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden feststellen, denn von den zwei Stücken, die allein gewisse Abweichungen zweier Fassungen aufweisen („*Virga Jesse floruit*“, „*Psalte*“), enthalten Druck und Handschrift je einmal die ältere Fassung. Vorläufig gilt es, sich damit zu begnügen, daß vermutlich beide, Eber und Freundt, aus älteren wittenbergisch-zwickauischen Quellen geschöpft und unmittelbar gar nicht miteinander zu tun gehabt haben. Spätere Quellenfunde werden hoffentlich neue Hinweise und eine endgültige Lösung dieser Probleme bringen. Daß jedenfalls Ebers Druck und Freundts Handschrift nicht die einzigen Weihnachtsliedsammlungen jener Zeit gewesen sind, beweisen außer dem Druck von Figulus auch einige weitere Zwickauer Handschriften¹⁴.

A n h a n g : Da die beiden Wittenberger Drucke von 1570 und 1591 wenig bekannt sind und der spätere von ihnen schwer zugänglich ist, sei ihr Inhalt hier wiedergegeben¹⁵:

I. Cantilena aliquot pia et suaves quatuor et quinque vocum quibus ecclesia celebrat memoriam admirandae incarnationis fili Dei Domini nostri Jesu Christi in usum pueritiae. — Etlidhe geistliche und liebliche Gesenge mit welchen die christliche Kirche rhümet und preiset

¹³ Siehe Mf. V, S. 167 — Nachtrag: In letzter Minute konnte ich den Figulus-Druck von 1575 einsehen, wofür ich Herrn Dr. Hans Halm von der Bayerischen Staatsbibliothek, München, meinen herzlichen Dank ausspreche. Der Druck, in dem „*Virga Iessae floruit*“ als 2. Teil von Nr. 20 auftritt, nennt Wolfgang Figulus als Komponisten dieses Satzes, der damit als geistliches Original anzusprechen wäre. (Der Druck bringt die etwas kunstvollere Fassung, die auch von Cornelius Freundt übernommen ist.) Wie vorsichtig man aber bei den Zuschreibungen Wolfgang Figulus' sein muß, ergibt sich daraus, daß dieser in ebendemselben Druck den bekannten Walterschen Satz „*In dulci iubilo*“ (aus dem Wittenberger GB. von 1544, auch 1570 bei Paul Eber und bei Cornelius Freundt) für seinen eigenen ausgibt und in allen vier Stimmen mit Wolfgang Figulus zeichnet.

¹⁴ Ms. 47, 138: 20 Weihnachtslieder; Ms. 80, 1: 11 Weihnachtslieder; Ms. 100, 5: 78 Sätze, überwiegend Weihnachtslieder.

¹⁵ Über beide Drucke bereite ich eine eingehendere Arbeit vor.

die hl. und wunderbare Menschwerdung des Sohns Gottes zu Nutz der Jugend . . . , Wittenberg 1570, herausgegeben von Paul Eber. Von diesem Druck sind nur noch zwei Stimmen (Alt und Tenor) erhalten, die im Stadtarchiv zu Heilbronn aufbewahrt werden.

1. *Dies est laetitiae*
2. *Puer natus est nobis*
3. *Ecce annuncio vobis gaudium magnum*
4. *O Jesu proles nobilis*
5. *O admirabile commercium, 5voc.*
6. *En natus est Emanuel Dominus*
7. *Parvulus nobis nascitur*
8. *In natali Domini*
9. *In dulci iubilo*
10. *Puer natus in Bethlehem . .*
11. *Deus Domini mei Abraham*
12. *Josephi fili David*
13. *O Sydus praeclarissimum*
14. *Nesciens Mater virgo virum*
15. *Gaude ij. laetare*
16. *Angelus ad pastores ait: Annuncio gaudium magnum*
17. *Laetamini in Domino*
18. *Virga Iesse floruit*
19. *Ex virgine nunc Maria*
20. *Olim promissus Abrahae*
21. *Psallite — Singt und klingt*
22. *Ipse Deus sapiens*

1. *Christum wir sollen loben schon*
2. *Ein Kindelein so löbelich*
3. *Vom Himmel hoch da kom ich her*
4. *Gelobet seistu Jesu Christ*
5. *Frewt euch ij. jhr Christen*
6. *Zu Bethlehem im Krippelein, 5voc.*
7. *Geborn ist der heilig Christ*
8. *Lobet Gott jr lieben Christen*
9. *Vns ist geboren ein feines Kindelein*
10. *Ehr sey Gott in der höhe*
11. *Joseph lieber Joseph mein, hilf mir wiegen*
12. *Joseph lieber Joseph mein . . . Sause liebe Ninne*
13. *Wolauff ij. zu dieser frist*
14. *Das alte Jar vergangen ist*
15. *Helfft mir Gotts güte preisen*
16. *Bewar mich Herr vnd sey nicht fern von mir*
17. *Herr Christ der einig Gottes Sohn, 5 voc.*
18. *Kompt her zu mir spricht Gottes Son*
19. *Warlich sagt Christus wer guts tut*
20. *Wenn wir in höchsten nöten sein*
21. *Ghabt euch wol zu diesen zeiten*
22. *On ehr und gunst lebt der gelert*
23. *Nv far hin alle mein trawren*
24. *Wolher ij. mit frischem mut*

Außerdem enthält das Vorsatzblatt des Heilbronner Exemplars den handschriftlich notierten Satz:

Beatus auctor saeculj

II. *Cantilenae latinae et germanicae IIII. et V. vocum in salutiferum Iesu Christi Domini nostri Natalem. Lateinische und Deutsche Weihnacht Lieder mit Vier und Fünff Stimmen*, Wittenberg 1591, herausgegeben von Jacob Fuhrmann. Dieser Druck ist eine erweiterte Neuauflage des von 1570. Er übernimmt dessen gesamten Inhalt (nur setzt er die vier weltlichen Lieder in den Appendix) und fügt je fünfzehn lateinische und deutsche Sätze und einen Kanon hinzu.

Ein vollständiges Exemplar (5 Stimmbücher) befindet sich in der Stifts- und Läröverksbiblioteket in Strängnäs (Schweden)¹⁶, ein unvollständiges (Diskant, Tenor, Baß) in der Universitätsbibliothek in Breslau¹⁷.

23. *Nil sum nulla miser*
24. *Canamus grates*
25. *Angelus ad pastores ait: Annuncio vobis*
26. *Ecce Maria genuit, II. T. Ecce agnus Dei, 5 voc.*
27. *Videntes stellam magi, II. T. Et apertis thesauris suis, 5 voc.*
28. *Sydus ex claro veniens, II. T. Qui maris terrae, 5 voc.*
29. *Nuncium vobis fero, II. T. Thus Deo myrrham, 5 voc.*
30. *Speremus meliora omnes, 5 voc.*
31. *Alleluia vox laeta personat, II. T. Alleluja prae gaudio resultant, 5 voc.*
32. *Resonet in laudibus*
33. *Iesus mel in ore*
34. *En natus est Emanuel*
35. *In natali Domini*
36. *Puer natus in Bethlehem*
37. *Pastores quid nam vidisti*

18. *Vom Himmel kömpt ein newer Engel geflogen*
19. *Wie wunderbarlich ist Gott*
20. *Geh deinen Weg auff rechten steg, 5 voc.*
21. *Nun ist es zeit zu singen hell*
22. *O Maria reine Magd*
23. *Nu schlaff du liebes Kindelein*
24. *Er sendet dir auch sein Engelein*
25. *Lob sey dem Allmechtigen Gott*
26. *Jesus das zarte Kindelein, 5 voc.*
27. *O Jesu liebes Brüderlein, 5 voc.*
28. *Lobt Gott jr Christen*
29. *Isst sprost herfür*
30. *Lobt Gott jr Christen*
31. 32. 33. entsprechen 18—20 des älteren Druckes
34. *Vns ist geboren ein Kindelein, 5 voc.*
35. *Jesu nu sey gepreiset*

Am Ende des Vagans befindet sich ein Kanon: *Fuga in vnis. 4. Vocum. Ehre sey Gott in der Höhe.*

¹⁶ Siehe Ake Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*, Upsala 1952, S. 57 f.

¹⁷ Mein Dank gilt der Universitätsbibliothek Wroclaw (Breslau), die mir freundlicherweise ein Register dieses Druckes übersandte.

Procopius von Templin und das deutsche Lied im 17. Jahrhundert

VON NORBERT TSCHULIK, WIEN

Um 1600 begann unter dem Einfluß des monodischen Prinzips die Wandlung des deutschen Liedes vom Chor- zum Sololied (vgl. Walter Vetter „Das frühdeutsche Lied“, Münster 1928 und N. Tschulik „Laurentius von Schnüffis“, Diss. Wien 1949). Hierbei zeigten sich in der ersten Jahrhunderthälfte Bayern, Österreich und die Schweiz äußerst konservativ, Nord- und Mitteldeutschland hatten in weitestem Maße die Führung im Liedschaffen inne. Später aber wurde der Süden tonangebend; diese Erkenntnis ist aber noch nicht alt; denn man sprach lange von einer liedlosen Zeit in Süddeutschland und von einer liedlosen Zeit im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts überhaupt, da die musikwissenschaftliche Forschung seit noch nicht allzulanger Zeit begonnen hat, in das Neuland des süddeutschen Raumes tiefer vorzudringen. Der Kapuzinerpater Procopius von Templin, der sich neben dem Münchner Geistlichen Johannes Khuen (vgl. B. A. Wallner im Peterskalender, München 1920 und ZDMG II/262) im zweiten Drittel des Jahrhunderts um das süddeutsche Lied verdient gemacht hat, führt uns in seinem Liedwerk eine entscheidende Phase der Liedentwicklung anschaulich vor Augen. Sein musikalisches Werk wurde aber bisher in der Literatur noch keiner näheren Untersuchung unterzogen. Eine grundlegende Arbeit über Biographie und schriftstellerisches Werk des Procop von Templin wurde von Veit Gadiant in „Deutsche Quellen und Studien“ (Heft 3, Regensburg 1912) veröffentlicht. Gadiant hat hier ganze Arbeit geleistet, geht aber auf die Musik mit keinem Wort ein. In der Musikliteratur nennen Vetter und Wallner (a. a. O.) den Namen, Eitner (Quellenlexikon) bringt einige Lebensdaten, Bäumker („Das katholische deutsche Kirchenlied“, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1886/1911) auch Werktitel und einige Liedproben (ohne nähere Kommentare!).

Wir geben zuerst einige biographische Notizen: Procops Geburtsjahr ist mit 1608 nicht vollständig bewiesen, doch schlüssig anzunehmen. 1626 bekehrte sich der in Templin im Brandenburgischen Geborene zum Katholizismus. 1627 trat er in den Kapuzinerorden (in Raudnitz, Böhmen) ein. 1642 erschien sein erstes Opus in Passau, 1644 war Procop in Znaim, 1652 Guardian in Prag, 1651 im Auftrag seiner Oberen in Rom. Daneben (1645 / 1651 / 1653 / 1654) nahm er immer wieder in Wien Aufenthalt und wirkte als angesehener Prediger an der Schottenkirche. 1656 befand sich Procop in Linz, ab 1657 in Passau. Und schließlich, als sich der Salzburger Verlag Joh. Bapt. Mayr zur Veröffentlichung der umfangreichen Predigtbücher bereiterklärte, übersiedelte Procop mit Erlaubnis seiner Vorgesetzten nach Salzburg. Jedoch auch mit München pflegte er Beziehungen, und einige seiner Werke wurden dort verlegt. Procopius starb während eines Aufenthaltes in Linz am 22. Nov. 1680. Von seinen 36 Büchern wollen wir hier nur die mit Noten — Liedtexte haben die meisten — versehenen nennen: 1. „*Mariae Hülf Ehrenkränzel*“ (1642); 2. „*Mariae Hülf Lobgesang*“ (1659); 3. „*Hertzensfrewd und Seelentrost*“ (in zwei Bänden 1660/61); 4. „*Eucharistale*“ (1661); 5. „*Poenitentiale*“ (1662). — In den anderen Werken sind die Liedtexte ohne Melodien aufgezeichnet. Dazu finden wir im „*Conjugale*“ (1663) folgende Notiz: „*Die Melodien zu den Gesängen findest du*

in ihren eigenen von mir im Truck gefertigten Büchern“. Im Vorwort zum „*Mariale*“ (1665) aber heißt es: „... seynd mit eigenen Melodien sambt Orgelbaß vor diesem in sonderbaren Octav-Büchern getruckt worden / aber Vulcanus hat in der Passauerischen Brunst, Anno 1662... die meisten darvon auffgekauft: verhoffe doch / sie sollen... nochmals nachgedruckt werden“. Zu dieser erhofften Neuauflage der im großen Brand der Stadt Passau vernichteten Notenbücher, von denen unserer Kenntnis nach kein einziges erhalten geblieben ist, ist es aber nie gekommen. Doch ist dieser Verlust für uns nicht unersetzlich. Gadiant teilt mit, daß ein großer Teil der in späteren Werken vorkommenden Gesänge (487 von insgesamt 576) aus „*Hertzens-Freud*“, „*Ehrenkränzeln*“ und „*Lobgesang*“ übernommen worden sei, so daß uns diese drei erhaltenen Werke, wobei ersteres eine Zentralstellung einnimmt, den größten Teil der Musik zu Procops Liedern überliefern. (Leider sind die Frühwerke nur in wenigen Exemplaren als Kostbarkeiten von Bibliotheken erhalten, während die späteren Predigtbücher in reicher Zahl zu finden sind.)

Procop von Templin ist weniger selbständiger Komponist als Organisator im allgemeinen; er ist der Erscheinung Rists im norddeutschen Raum vergleichbar. Als musikalische Mitarbeiter zur „*Hertzensfreud*“ fungierten Pater Berenger aus Formbach (1632/95) und Pater Albinus (*ord. Min. Cap.*, nähere Daten unbekannt). Georg Kopp, Organist des fürstlichen Hochstiftes zu Passau (vgl. Eitner, Quellenlexikon), scheint als Komponist der Lieder in „*Groß-Wunderthätigen Mutter Gottes Mariae Hülf Lobgesang*“ und im „*Eucharistale*“ auf. Im „*Poenitentiale*“ ist kein Liedautor namentlich angeführt. Procop berichtet in der „*Dedication*“ zum ersten Teil der „*Hertzensfreud*“ von seiner Zusammenarbeit mit den Patres des Klosters Formbach, die er auf seine Bitten „gleich prompt, willig und bereit“ fand. „Inner wenig Tügen war das halbe Warck schon fertig“! Dann ersuchte er „geschwind umb Verfertigung des übrigen halben Theils auch an / damit das gantze Warck einem einzigen Authori allein zugehören möchte / und sihe hier habe ichs auch / worin sich... bemühet hat P. Berenger, deme die anderen Conventualen steiff an die Hand gestanden und mitgeholfen haben“. Wir können die Melodien zur „*Hertzensfreud*“ somit als Gemeinschaftsarbeit der Formbacher Mönche bezeichnen.

Nagl-Zeidler-Castle („*Deutschösterreichische Literaturgeschichte*“, Wien 1899) zitieren eine Stelle, an der Procopius sagt: „*Gesänge macht ich allerlei, versah sie mit der Melodey*“. Das „*machen*“ bezieht sich hier auf das Dichten, das „*versehen*“ auf die organisatorische Leistung, die aber auch einzelne selbständige Einfälle nicht ausschließt. In HF II/S. 673 (bei Gadiant a. a. O. Nr. 72b und 455b) finden wir folgende Bemerkung: „*Das 200. Gesang. Das folgende Vogellied hab ich zwar nicht gemacht / weiß auch nicht wer dessen Author: doch / weil es auff das heutige Evangelium gegründet / hab ichs manchem zu einer geistigen Recreation in dieses Buch mit einkommen wollen lassen*“. Zuweilen steht bei einem Liedtext „*im Thon*“ oder „*In wohlbekannter Melodey*“ (Anwendung des Kontrafaktverfahrens; z. B. HF II/68. Ges. „*An Wasserflüssen Babylons*“ — ein protestantisches Kirchenlied nach dem 137. Psalm).

Die wichtigste Basis für die Lieder zu den Werken Procops ist das Kirchenlied, dessen Zeugnisse uns Bäumker (a. a. O.) vor Augen führt. Verschiedene Grund-

typen dieser Lieder werden bei Procop, oft ziemlich wörtlich, übernommen, dann aber auch ein wenig oder stärker variiert:

Bäumker I 110a
HF II/76

BI/43

HF 19/37/72

BI/30

HF 1

BI/32a

HF 64

Hiebei bemerken wir häufig eine Verlebendigung der Melodie gegenüber den meist in breiten Notenwerten diatonisch einerschreitenden Kirchenliedern. Längeres Ausruhen an Teilabschnitten und stereotype Beginnformeln gehören zu den charakteristischen Merkmalen des Kirchen- wie des Procopschen Liedes. Der „Volksliedtypus“ ist besonders häufig anzutreffen:

HF II/7

Der Tanzeinfluß, der bei den süddeutschen Monodisten eine große Rolle spielt (vgl. Norbert Tschulik „Das Barocklied in der Schweiz“, Schw. Musikzeitung, Feb. 1952, S. 46), ist auch bei Procop – wenn auch nicht häufig – zu bemerken, z. B. im „Poenitentiale“ (5. Ges.) und in HF II/42:

Die Mü-cken und Flie-gen dem Licht gern zu-zie-hen gar

in die bren-nend Flam-men stoßens die Köpf zu-sam-men...

Auch die doppelte Taktvorzeichnung kann den Tanzeinfluß nicht auslöschen, da die Fehlbetonung des Wortes „stoßens“ eine klare Sprache spricht. In anderen Fällen ist Taktwechsel für die rhythmische Situation typisch. In HF II/58 belegt die Rhythmik die Kontrafaktierung.

Das Procopsche Lied arbeitet wie auch später Laurentius von Schnüffis (vgl. Tschulik a. a. O.) mit Typen, wobei variative Bindungen auf der ganzen Linie vorliegen, wie wir an Beispielen, und zwar HF II/9–40–42, bzw. HF II/3 und 5 belegen können. Wir beobachten ferner an mehreren Liedern die Variation durch Umkehrung:

HF II/9

II/42

II/40

II/3

II/5

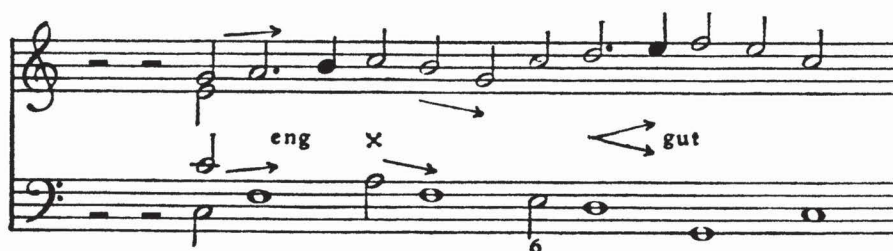
II/46 (mit Umkehrung)

II/44

II/60

II/31

Individuelle Züge fehlen allerdings meistens, so daß der Eindruck des Einförmigen stark spürbar ist. Nur selten sind die Melodien ausdrucksvoll, obwohl die Melodik stets dem Sprachrhythmus angepaßt ist und nach lebendiger Entwicklung strebt. Die Trockenheit der Frühmonodie ist eben stark spürbar. Die Tonalität aber zeigt schon deutlich das Vorherrschen des Dur-Moll-Prinzips, wenn auch die Aufeinanderfolge der Tonstufen (in der alten Tradition befangen) noch immer recht sorglos gehandhabt wird. Das Klangbild wirkt daher oft hart, die harmonische Entwicklung unbeholfen. Wenn Procop von sich sagt, er habe die „*Exempeln*“ in „*zierlicher hochdeutscher Sprach*“ vorgelegt, so ist dies etwas überheblich. Procop's Sprache ist nie frei von Härten, manchmal halbprosaisch, meist holprig im Rhythmus, gezwungene, gekünstelte und falsche Reime sind keine Seltenheit. Procop war keine dichterische Potenz, obwohl er selbst auf das Wort besonderen Wert gelegt wissen wollte, nachdem er sagt: „*Prinzipal-Intention-Zil sei nicht etwa die Musica gewesen sondern in Ansehung / daß das Meditations-Exertitium . . . bei Ordensleuten wie bei weltlichen Personen floriere*“, habe er die Arbeit auf sich genommen. Sein Werk ist also nicht Dichtung (Selbstaussprache), sondern Zweckschrifttum im Dienste der Gegenreformation (vgl. M. L. Wolfskehl „Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock“, Gießen 1934). Diese didaktische Absicht, als Postludium zur Predigt protestantischer Herkunft, mußte auf die Entwicklung des Musikalischen hemmend wirken. Dies war aber notwendig, um den Weg von der polyphonen Kunst des mehrstimmigen Chorliedes zum Sololied, das auch den Text im Vordergrund haben wollte, zu finden. — Die Ausstattung des Basso continuo ist nirgends mehr bei Procop in der Absetzungspraxis der Mehrstimmigkeit befangen. Bei Khuen kommen Reste polyphonen Musizierens noch vor („*Munera pastorum*“, 1651). Die Oberstimme des Begleitparts muß nicht mit der Singstimme zusammengehen; solches wird sogar durch die enge Stimmführung (Gefahr von störenden Einklängen) und Parallelführung der Sing- und Baßstimme (Gefahr von Quintenparallelen) verhindert:



In den Melodien zum „*Poenitentiale*“ ist bereits jener Stil geboren, den kurz darauf Laurentius von Schnüffis und sein hochbedeutender Mitarbeiter Romanus Vötter aus Memmingen zur Hochblüte bringen. Die Lieder zu den Werken Procops von Templin sind Grundlage für alle anderen Komponisten geistlicher Lieder im süddeutschen Raum der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Wo wurden die Lieder Procops gesungen? „*Begehre die Lieder zwar unter das divinum officium nicht einzumengen*“, sagt Procopius, doch soll man sich „*derselben zu Hauß / zu Feld / in Kirchen / bey Processionen / unnd dergleichen vielfältigen Begebenheiten bedienen*“. Die Gesänge sind „*trostreich / lustig / lieblich zu lesen / zu betten / zu betrachten / zu singen / und mit allerhand musikalischen Instrumenten auffzumachen*“. Letztere Anweisung zur instrumentalen Aufführung der Lieder ist besonders interessant.

Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik

VON PAUL NETTL, BLOOMINGTON (INDIANA)

Unter den böhmischen Mäzenen des Barock nimmt Franz Anton Graf Sporck (1662–1738) einen hervorragenden Platz ein. Sein Name erscheint auf fast jedem Gebiet der Kultur. Er gilt als der Begründer der Freimaurerei in Böhmen und war jedenfalls der Begründer des „Hubertusordens“. Um das Kunstleben Böhmens hat er hervorragende Verdienste. Er berief Matthias Braun aus Tirol nach Böhmen und beschäftigte Peter Brandel mit bedeutenden Malaufträgen. Seine Haus-Kupferstecher Renz und Montalegre, Meister der Nürnberger Schule, illustrierten die von ihm herausgegebenen oder finanzierten Prachtwerke der Buchdruckerkunst. Er hatte in Lysa bei Prag eine bedeutende Privatdruckerei, deren Erzeugnisse helles Licht auf die Kultur des böhmischen Barock werfen.

Auf dem Gebiete der schönen Literatur wird Sporck in Verbindung mit Christian Günther und Johann Benjamin Hancke genannt. Gustav E. Pazaurek¹ hat die kunstgeschichtliche Bedeutung des Grafen erörtert, und H. Benedikt² hat die allgemeine Bedeutung und die Biographie dieser interessanten Persönlichkeit dargestellt. Da diese Arbeiten sich nur gelegentlich und unzureichend mit seinen Beziehungen zur Musik beschäftigen, so sei hier ein Versuch gemacht, die Sporckliteratur nach dieser Seite hin auszubauen.

Der erste Hinweis auf Sporck in dieser Hinsicht findet sich in Matthesons „*Grundlage einer Ehrenpforte*“ von 1740. Matthesons Angaben bedürfen der Nach-

¹ Literatur bei Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaiserthums Österreich.

² Heinrich Benedikt, Franz Anton Graf Sporck, Wien 1923.

prüfung. Eitner³ bezeichnet mißverständlich Sporck als „einen guten Organisten um 1696“. In seinem Artikel über Joh. Heinr. Krause erörtert Mattheson⁴, daß Krause „den berühmten Organisten zu Lissa, den der ohnlängst verstorbene Herr Graf von Sporck in Rom hatte lernen lassen, mit Bewunderung zu hören“ Gelegenheit hatte. Wer der „berühmte Organist“ zu Lysa war, erfahren wir gleichfalls von Mattheson: „Franz Tiburtius Winckler, aus Wien gebürtig, genoß von dem Grafen Sporck die Gnade, daß derselbe ihn die Musik und die Organistenkunst auf seine Kosten zu Rom erlernen ließ.“ Das ist alles, was wir von Sporcks Zeitgenossen über den musikalischen Gottesdienst zu Lysa hören.

Von besonderer Bedeutung sind die Beziehungen des Grafen zu Johann Sebastian Bach. Julius Rietz hat im 6. Band der Gesamtausgabe der Bachschen Werke die Originalniederschrift der Sanctus-Partitur der h-moll-Messe behandelt. Am Schlusse der Originalpartitur des Sanctus findet sich danach die Bemerkung⁵: „Die Parteyen (die vier letzten Buchstaben unleserlich) sind in Böhmen bei Graff Sporck.“ Diese Bemerkung hat Spitta und Schering veranlaßt, dem Grafen besondere Bedeutung für die Bachforschung zuzumessen. Wahrscheinlich hat Bach eine Abschrift der Sanctus-Stimmen dem Grafen nach Lysa oder Kukulj gesandt oder sie ihm gelegentlich eines Aufenthalts in Sachsen persönlich überreicht. Rietz wirft die Frage auf, ob etwa Sporck die Stimmen wieder Bach zurückgestellt hat, oder ob die Sporck übergebenen ein zweites Exemplar dieser Stimmen darstellen. Deshalb hatte schon Siegfried Dehn versucht, diese „böhmischen“ Stimmen des Sanctus sicherzustellen. Er hatte sich an Johann Friedrich Kittl (gest. 1868), den damaligen Direktor des Prager Konservatoriums, gewendet. Aber nichts war entdeckt worden. Der Verfasser dieses Aufsatzes, der in Nordostböhmen beheimatet ist, hat wiederholt die Sporcksche Bibliothek in Kukulj (leider waren schon etwa 1925 nur klägliche Reste einer einst bedeutenden Bücherei vorhanden) besucht⁶. Aber keine Spur von Beziehungen Bachs zu Sporck war zu ermitteln. Demgemäß erklärte schon Rietz, daß ein „dort angestellter Beamter berichtet, daß viele alte Musikalien schon vor vielen Jahren theils verschenkt, aus einer Hand in die andere, theils anderweitig abhanden gekommen seien“. Unter anderem sei ein Teil derselben den Gärtnern zum „Umbinden der Bäume“ gegeben worden. In dieser Hinsicht versagte auch das Böhmisches Landesmuseum in Prag, das die Tagebücher des Sporckschen Kapellmeisters und Majordomus Tobias Seemann beherbergte.

Arnold Schering hat in seinem berühmten Artikel über die h-moll-Messe (Bach-Jahrbuch 1936) und in seinem Buch „Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert“ auf den Grafen hingewiesen. Er stellte die Hypothese auf, daß die vier kurzen Messen in F, A, G und g im Auftrag des Grafen geschrieben worden seien. Die allgemeine Ansicht ging dahin, daß die Messen für den katholischen Gottesdienst in Dresden geschrieben seien. Nach Schering kommt jedoch Dresden ebenso wenig in Frage wie Leipzig, da hier die Aufführung einer Messe nur mit der einer

³ Quellenlexikon.

⁴ Ehrenpforte, Neudruck S. 400.

⁵ Partitur des gesamten Werkes sowie Stimmen des Sanctus früher Staatsbibliothek, Berlin.

⁶ Nur eine nicht bedeutungslose Textbüchersammlung aus dem 18. Jahrhundert, die ich später erwarb, war auf unsere Tage gekommen. Sie enthält z. B. das so seltene Originaltextbuch von Mozarts „La Clemenza di Tito“.

Kantate möglich gewesen sei, was jedoch wegen der Aufführungsdauer ausgeschlossen war. Auf der Suche nach einem anderen „Besteller“ dieser Messen stößt nun Schering auf den Grafen. Er nimmt an, daß möglicherweise Sporck diese Messen für die Inthronisation des Herzogs Moritz Adolf Karl von Sachsen (des Neffen Augusts II.), mit dem der Graf eng befreundet war, zum Bischof von Königgrätz bestellt habe. Für Scherings Ansicht könnte man noch ins Treffen führen, daß Königgrätz die Kreisstadt von Kukul war und etwa 40 km von den Sporckschen Residenzen Lysa und Kukul entfernt ist. Die Inthronisierung fand am 3. August 1732 statt, und ein Jahr später wurde der Herzog als Bischof von Leitmeritz installiert. Auffallend ist, daß die erste Messe in *F* zwei konzertierende Hörner hat, was gleichfalls die Scheringsche Hypothese stützen könnte, da auch die von Bach in der Bauernkantate verwendete Sporcksche *Bon Repos*-Arie, mit Anspielung auf des Grafen Vorliebe für das Horn, von diesem Instrument begleitet ist. Hier ist die *Bon Repos*-Arie auf den Text: „*Zu klug und nach der Städter Weise*“ bezeichnet. Diese letztere Melodie gehört in der Tat dem galanten Vokabular der Zeit an. Sie lautet bekanntlich bei Bach:



während sie in Gregorio Lambranzis „*Neue und Curieuse Tantz-Schul*“ (Nürnberg 1716) auf Seite 51 des 2. Teils als „*Menuet*“ in folgender Gestalt erscheint:



Quantz bringt das Thema in seiner *D*-dur-Flötensonate in folgender Gestalt⁷:



⁷ Vgl. auch Hasse: „*Per questo dolce amplesso*“ aus „*Artaserse*“:



sowie Paganellis „*Speme di questo core*“ aus „*Narciso al fonte*“:



(Vgl. Schenk. Giuseppe Antonio Paganelli, Salzburg 1928.) Die Melodie hat sich in dem nach Böhme (Volks-tümliche Lieder der Deutschen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert) dem achtzehnten Jahrhundert angehörigen Liede „*Morgenroth*“, sowie in Silchers „*Waldhorn*“ erhalten.

Die Einführung des obligaten Horns in der „*liederlichen*“ Aria durch Bach ist nicht zufällig. Alle Quellen berichten übereinstimmend, daß Sporck das Horn aus Frankreich nach Böhmen brachte. Wurzbach⁸, der auf Gerbers beiden Lexika, Zeidlers „*Universal-Lexicon*“ (1744) und Dlabacz (Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1815) fußt, bemerkt: „*Während seiner Anwesenheit in Paris war eben das Waldhorn in Aufnahme gekommen. Graf Franz Anton hatte kaum einen Vortrag dieses Instruments gehört, als er sofort zwei Leute aus seinem Gefolge darin unterrichten ließ. So wurden Wenzel Benda und Peter Ralik die ersten böhmischen Waldhornspieler und verpflanzten dieses nachmals immer beliebter werdende Instrument nach Böhmen.*“ Nach Benedikt waren es die Hornisten Wenzel Swejda und Peter Röllig (Ralik), die nach des Grafen Rückkehr nach Versailles zur Instruktion auf dem Instrument gesandt wurden. Röllig starb in Kukul 1723, sein Grab ist noch heute erkennbar. Sachs (Reallexikon der Musikinstrumente) im Artikel Waldhorn: „*Nach Deutschland brachte das erste der böhmische Graf F. A. von Sporck oder Spörcken.*“ (!)

Die von Bach verwendete Lieblingsarie Sporcks ist nach allen Quellen ein altes französisches Jagdlied, dessen Melodie eine starke Ähnlichkeit mit dem altniederländischen „*Wilhelm von Nassau*“ hat. Nach F. von Duyse wurde die Melodie im 16. Jahrhundert auf das Lied „*Folle entreprise*“ gesungen. Sporcks Hausdichter Gottfried Benjamin Hancke hat das französische Original „*Pour aller à la chasse faut être matineus*“ in das deutsche „*Auf, auf, zum fröhlichen Jagen*“ umgestaltet. In dem Renzschen Stich zu den Regeln des Hubertus-Ordens ist das französische Original mit der Melodie abgedruckt. Sporck hat das Lied persönlich in Frankreich gehört, wie aus seinem Brief an seinen Korrespondenten Grossa („*Auf mein von Paris mitgebrachtes Reh Liedel*“) hervorgeht. Außer von Hancke wurde es auch von Brunetti in Breslau übertragen und lautet in seiner Übertragung folgendermaßen:

„*Wenn man das Wild will jagen, so muß man früh aufstehn,
Und denen stolzen Hirschen beherzt entgegen gehn.*“

Spitta (Musikgesch. Aufsätze S. 227) sagt über die Melodie: „*Deren Erfinder scheint Dampierre heißen zu haben.*“ Dampierre war jedoch, wie bekannt, der oberste Jägermeister Ludwigs XIV., und das Jagdhorn wurde daher „*à la Dampierre*“ genannt. Die Melodie im Renzschen Stich lautet:



⁸ Biograph. Lexicon des Kaiserthums Österreich.

Bemerkenswert die nach uralter Jagdweise⁹ hervorgestoßenen Jagdrufe: „Tayean, ho ho ho, bricolt mireau vireau“, die im Deutschen mit „Auf, auf! Guttmann, nur frisch heran, Ihr Hunde greifet an. Sultan, hört's an, Compan, nur frisch heran, auf auf, was jagen kann“ lauten. Diese Melodie, die in der Form als Jagdlied nicht für geistliche und moralische Gedichte verwendet werden konnte, wurde nun offenbar von Kapellmeister Tobias Seemann adaptiert. Das bereits erwähnte Hanckesche Gedicht erschien 1727 in den „Weltlichen Gedichten“ mit der Bemerkung: „Auf eine gewisse Melodie“. Die von Seemann adaptierte Melodie wurde später mit Veränderung des zweiten Teils auf Schenkendorfs „Wenn alle untreu werden“ (1814) gesungen und erscheint auch in der Melodisierung des Prager Studentenliedes von Eichendorff („Nach Süden nun sich wenden“). In anderer Fassung heißt das Lied „Bon Repos“-Arie nach Sporcks Schloß bei Lysa oder nach dem bei Benedikt mit Nr.66 bezeichneten Druck, dem sogenannten „Bon Repos Büchlein“, dessen Inhalt eine Zusammenstellung lehrhaft-religiöser Texte ist. Das Büchlein führt den Titel: „Christliche Kinder-Lehr oder das heilige Vater Unser; Der Englische Gruß; Das Apostolische Glaubensbekenntnus; Die Zehn Gebotl Gottes; Die Fünff Gebotl der Kirchen; Die sieben heiligen Sacramente; Samt der gantzen Christlichen Gerechtigkeit in Reymen verfaßt“. Es wurde 1721 bei Wolfgang Wiekhart in Prag gedruckt. Sämtliche Gedichte und fast alle Gedichte in den übrigen Sporck-Drucken sind nach der Bon Repos-Arie zu singen. Sie lautet (Original im Diskantschlüssel):



Am Schluß findet sich die folgende Bemerkung: „Zu End eines jeden Gesetzlein kan dieser nachfolgende Bitt-Schluß gesungen werden:“



Die dem Titelblatt vorangehende Seite des Büchleins trägt einen „Magnificat“ betitelten Stich, der sich auf den ersten Blick als eine Variante des Stiches von Johannes Sadeler (Antwerpen 1585) „Mariae Lobgesang“ präsentiert. Der Originalstich Sadelers trägt jedoch ein fünfstimmiges Magnificat von Cornelius Verdonck. Die Originalvorlage dieses Stiches ist ein Gemälde von De Vos. Der Graf – bzw. sein Editor – hat einfach den Sadelerschen Stich „übernommen“ und die Verdonck-

⁹ Vgl. die Caccie des 14. Jahrhunderts.

sche Komposition durch sein Magnificat auf die „*Bon-Repos*“-Arie, die natürlich nur für Diskant und Baß gesetzt ist, ersetzt¹⁰. Die beiden Notentafeln werden von zwei Engeln gehalten. Im Original singt augenscheinlich Maria den Tenor, die „den Noten abgewandt ihren Part von einer Gambe her ablauscht“ (Seiffert). In der Sporckschen Nachbildung hat Maria eine andere Kopfhaltung. Der Sinn des Musizierens in Sadelers Stich ist dem Sporckschen Nachstecher völlig verloren gegangen, sonst hätte er nicht das von einem Generalbaß begleitete einfache Lied von zwei Gambisten, einem Zink und einer Flöte spielen lassen. So ist diese sinnlose Nachbildung für den Mangel an historischem Denken der Zeit charakteristisch. Wir dürfen annehmen, daß der Sporck-Druck mit dem Magnificat, der 1721 herauskam, Bach nicht unbekannt blieb. Bachs großes Magnificat entstand 1723. Ist die Annahme zu kühn, daß Bach gewisse Anregungen zu seinem Werk durch den Sporck-Sadelerschen Stich erhalten hat? Diese Vermutung ist vielleicht im Einklang und im Sinne Scherings, den ich hier wörtlich zitieren möchte¹¹: „Gewaltige Bilder spät-mittelalterlicher Marienglorien müssen Bach vor Augen gestanden haben, als es dieses Loblied aller Loblieder sang.“

*

Die persönlichen Beziehungen zwischen Bach und Sporck sind vorläufig in Dunkel gehüllt. Ob Sporck Bach überhaupt persönlich kennen gelernt hat, etwa in Karlsbad, wohin der Graf jährlich zur Kur reiste — Bach war 1718 dort —, ist ebenso fraglich wie die Annahme, daß er ihn etwa gelegentlich seiner sächsischen Reisen traf. Vielleicht hat Picander, der dem Grafen 1725 seine „*Sammlung erbaulicher Gedanken*“ widmete, die Bekanntschaft vermittelt. Auch Hancke, der seit 1726 „*Sächsischer Accis Rechnungs Secretarius*“ war und seit 1733 einen wichtigen Posten in Dresden bekleidete, könnte der Vermittler gewesen sein. Ob nicht Bach auch Hanckesche Kantatentexte komponierte, ist eine weitere Frage. Hancke sagt in seinem 1730 anonym veröffentlichten „*Poetischen Starstecher*“: „Herr Hancke ist selbst ein Musikus und hat vollständige Musiken komponiert und aufgeführt.“ Ein guter Teil seiner Dichtungen hat Kantatenform mit „*Aria*“ und „*Rezitative*“ bezeichneten Teilen. Die Beziehungen Bachs zu diesem schlesisch-sächsischen Barock-Dichter bedürfen weiterer Klärung.

Hancke hatte übrigens mit Mattheson eine kleine Reiberei. In der „*Großen Generalbaßschule*“ (1731) findet sich auf Seite 443 ein ausgiebiger Angriff gegen den „*Poetischen Starstecher*“, als dessen Autor Mattheson Hancke bezeichnet. Hancke hatte eines der Lobgedichte für Mattheson kritisiert, was die Wut des Hamburger Musikpapstes auslöste. Immerhin ist es bemerkenswert und scheint Zeugnis zu geben von Hanckes musikalischen Kenntnissen, daß Mattheson es für nötig hielt, sich auf Autoritäten wie Brockes, Fabricius und andere zu berufen, um seinen Ruf als Organist zu bestätigen.

Im Jahre 1727 wurde Sporck in einen Streit mit den Jesuiten in dem Kukus benachbarten Städtchen Schurz verwickelt. Die Jesuiten hatten die Errichtung eines vom

¹⁰ Über den Originalstich und die Verdoncksche Komposition vgl. Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts in AfMw. I, 49.

¹¹ Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrh., S. 38.

Grafen — einem militanten Jansenisten — gestifteten Kreuzes verhindert. Benedikt schildert ausführlich den Grund dieser Streitigkeiten, in deren Verlauf Sporck in gewohnter literarischer Kampf Stimmung 1728 in Dresden bei Harpeter die „Hexen-Lieder“ herausgab, denen dann eine weitere Anzahl von Publikationen gegen die Schurzer Jesuiten folgte. Die Lieder schildern das Treiben auf der für den Kalvarienberg bestimmten Höhe, die nunmehr, ein Tummelplatz von Hexen und Teufeln, zu einem Blocksberg geworden sei. Das Titelblatt stellt eine Walpurgisnacht auf dem Kalvarienberg dar. Hier ist der von Benedikt nicht mitgeteilte vollständige Titel der sogenannten „Hexen-Assemblée“, der ersten Anti-Jesuiten-Publikation:

Funkel-nagel-neues
ALTVAETERISCHES LIED
von erschröcklichen freudenreichen Begeben-
heiten, und entsetzlich Trostreichen Exem-
peln, mit Moralien gezieret auch gantz deutlich
beschrieben,
Wohin die sogenannte
Hexen-Assemblée
zur Nacht-Zeit zu fahren pflaget,
In einer besondern aufferbaulichen Melodie
vorgestellet, verfaßt und componiret
von
Tenoro Ritornello
dem allerbesten Castraten aus dem Schweitzer-
Gebürge, Und auf öffentlichem Jahr-Marckt
bey einem gemahlten Bilde von einer eintzigen
Person mit allen 4 Haupt Stimen zugleich in
einem Thon abgesungen und mit fistulierender
Annehmlichkeit erhoben.
Das Exemplar dem Armen zu Nutze, und
dem Reichen zu Trutze vor einen Kreuzer
feyl geboten, wer es etwa Lust zu kaufen hat.
Gedruckt in diesem Jahre.

Die Hexenlieder enthalten einige Arien, die ich hier wegen der Seltenheit dieser Drucke mitteilen möchte. Die erste ist die Hexenarie, die nach der Melodie „Ihr lieben Christen“ gesungen wurde. Ich vermute, daß alle drei hier mitgeteilten Arien französischen Ursprungs sind.





Vielleicht ist der folgende Marsch aus „Decas Rosarii Pseudo Jesuitici“, ein einheimisches Gewächs, von Seemann oder Sporck adaptiert.

Potz Creutz tausend Saperment



Schließlich ist noch eine „Aria Bipartita“ aus dem „Konzert des Bruder Lustig mit dem Eremiten Pasquin, als dieser jenem seinen Abmarsch von dem Berg an das Kuk(u)ser Thor ankündigt“, mitgeteilt:



Da aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts wenige Proben volkstümlicher Musik in Böhmen überliefert sind, so werden die hier mitgeteilten nicht unwillkommen sein. Der bedeutendste Beitrag des Grafen zur Musikkultur seines Zeitalters ist die Einführung und Selbsthaftmachung der italienischen Oper in Böhmen, die seinem Ehrgeiz und seiner Energie zu verdanken ist. Selbstverständlich, daß der Graf die italienische und französische Oper auf seiner zweijährigen Kavaliereise 1679, kurz nach dem Tode des Vaters, in Italien und Frankreich, zweifellos auch in Wien gelegentlich seiner häufigen Reisen in die Hauptstadt, aber auch in Dresden

kennengelernt hat. Das Jahr 1680, da der kaiserliche Hof in Böhmen weilte und auf dem Hradschin italienische Opern von Draghi aufgeführt wurden, fällt gerade in die Zeit seiner Reise. In Kukulsthal wurde mindestens seit 1698 Theater gespielt. Wandernde Truppen spielten nicht nur zur Vergnügung der gräflichen Herrschaft, sondern auch zur Belustigung der Kurgäste des neuerrichteten Kukulsthalbades. Im gräflich Sporckschen Palais in Prag musizierte eine vom Grafen erhaltene Hauskapelle, die auch bei den Komödien mitwirkte, die auf dem im Garten des Palais errichteten Haustheater seit mindestens 1701 aufgeführt wurden. Sporcks Interesse an der italienischen Oper stellte sich nach der Krönung Karls VI. zum böhmischen König ein, bei der Fuxens „*La Costanza e Fortezza*“ mit lange nicht gesehenem Pomp aufgeführt wurde. Die von Benedikt herangezogenen Quellen beweisen jedoch, daß der Graf, durch seine Jagd- und privatpolitischen Interessen verhindert, der Aufführung nicht beiwohnte. Aber es waren nicht musikalische Interessen allein, die Sporck veranlaßten, der italienischen Oper große Aufmerksamkeit zu schenken.

Sporck beschloß Anfang Juni 1724, für den von ihm neubegründeten Badeort Kukulsthal eine venezianische Operntruppe aufzunehmen, um der „*hiesigen Nachbarschaft und vielleicht dem ganzen Königreich etwas noch nie Gesehenes und Gehörtes zur Lust und Vergnügung vorstellen zu lassen*“. Von diesen Vorführungen erhoffte er einen weiteren Aufschwung des Bades, das sich bereits einer ansehnlichen Frequenz des böhmischen und schlesischen Adels erfreute. Wichtiger aber erschien dem Grafen ein anderer Gesichtspunkt. Durch seine zahlreichen, rechthaberischen Prozesse und seine nicht immer angenehme, stolze, auf Recht und Moral pochende Eigenart war er beim größten Teil des böhmischen Adels und beim Hofe — berühmt wurde seine Einkerkung in die Daliborka — in Ungnade gefallen. Trotzdem war das Interesse des Kaiserpaares an diesem originellsten Kopf des österreichischen Adels nicht erloschen, und als die dem Hofe nahestehende Gräfin Schwarzenberg in das damals zur Schwarzenbergschen Herrschaft Wildschütz gehörende Johanniskukulsthal zur Kur reiste, wurde sie von der Kaiserin beauftragt, das nahe Kukulsthal zu besuchen, für das so große Reklame gemacht wurde, und ersucht, der Kaiserin darüber Bericht zu erstatten. Sporck bot alles auf, um der Fürstin den Aufenthalt in Kukulsthal so angenehm wie möglich zu machen. Den Höhepunkt der Belustigungen und Feste sollten die Aufführungen der venezianischen Oper bilden. Aber die Truppe, die über Innsbruck, Salzburg, Linz und Prag reiste, kam zu spät. Ihr Impresario war der Sänger Antonio Denzio, und die Oper, die die Gesellschaft in Kukulsthal aufführte, war „*Orlando Furioso*“ von Antonio Vivaldi, der übrigens mit Denzio in ständiger Verbindung war und mehrere Engagements für die Prager Oper vermittelte¹². Diese Oper wurde von Hancke ins Deutsche übersetzt und findet sich in dieser Form in seinen „*Weltlichen Gedichten*“¹³. Oskar Teuber beschreibt in seiner „*Geschichte des Prager Theaters*“ den Ursprung der Prager Oper. Ihm waren die von Benedikt benutzten Quellen teilweise unbekannt. Er nennt daher auch irrtümlich als Komponisten des „*Orlando*“ Antonio Guerra, einen Sänger, der die komische Rolle des Serpillo sang. Wir hören jedoch von Hancke, daß die Arien der

¹² Korrespondenz Seemann-Hancke im Böhm. Landesmuseum.

¹³ Vgl. Georg Burkert, Gottfried Benjamin Hancke, ein schlesischer Spätbarock-Dichter. Diss. Breslau 1933.

Oper von Vivaldi, die Rezitative dagegen von Antonio Bioni, der die Aufführung der Oper in Kukul und später in Prag leitete, stammen.

In der von Benedikt herangezogenen Korrespondenz zwischen Hancke und Seemann findet sich ein Brief Hanckes, der, wie ich glaube, eines der interessantesten Dokumente zu den deutschen Opern-Bestrebungen des Spätbarock ist. Es handelt sich um eine Kritik des „*Orlando Furioso*“, die Hancke als einen feurigen Advokaten der deutschen Oper zeigt. Am 26. Oktober 1724 erkundigt er sich bei Seemann, wie es Denzio, der bereits seine ersten Vorstellungen in Prag gegeben hatte, gehe, und spricht dabei seinen Zweifel an einem Erfolg aus (Er hatte ja am 13. und 14. August in Kukul den „*Orlando*“ gesehen.):

„Denn es is ein großer Unterschied bey einem großen Herren in Pension stehen oder auf Hazard agiren wollen. Es ist wahr, die Banda war gutt, aber nicht unvergleichlich, denn wenn ich die gantze opera betrachte, so war erstlich die poetische Composition contra regulas comicas; es wird nehmlich in jedweder opera erfordert, daß entweder eine Staats- oder Liebes-Intrigue vorgestellet, und hierbey die Tugend belohnet, das Laster aber bestraffet wird; hier aber kam nicht dergleichen vor; denn die ganze opera war ein confusum chaos, woraus man nicht klug werden, noch die obscuren und unbekanntenen Nahmen die Logistella, Orontis, Malagigi etc. erkennen kunte, es sey denn, daß man des Ariosts Orlando Furioso gelesen hätte. Jetzo aber auff die Musicalische Composition zu kommen, so lasse ich zwar den Bioni in seinem Wehrte; allein es gehöret zur Componirung einer rechten opera etwas mehrers: denn in dem Orlando furioso ist keine tendre Arie, ja alle Arien sind meistens einerley; und wenn diese piece auff unsern theatris repräsentiert werden solte, so würde sie vor nichts mehrers als eine Pastorella passiren. Bei unsern deutschen Opern sind wir delikater und müssen 1^o in einer opera nicht allein die themata, sondern 2^o auch die Instrumente abwechseln, und quod potissimum 3^o mit einander concertiren, 4^o setzt man affetuosi soli, und 5^o Arien mit obligaten passen.“

Wer Opern von „Kapellmeister Kayser, Hendel, Telemann und Hoffmann“ gehört habe¹⁴, könne nur ein „*non tangimur istis*“ ausrufen. Aber das Ausländische gefalle, weil es eben ausländisch sei. Von den Sängern verdienten Beifall Denzio als Orlando und Barbara Bianchi als Bradamante¹⁵. Anna Maria Giusti sang die Angelica, Königin von Indien, „*affectiret unerträglich und macht Chiens-courants oder Bockstriller*¹⁶. Die Alcina (der Anna Caterina Negri aus Bologna) aber ist die schlechteste, und hat nichts lobenwürdiges als die entendue ihres Halses. Der Ruggiero des Lorenzo Moretti (aus Venedig) aber ist garnicht auszustehen.“ Denzios Kompanie bestand aus 23 Personen, darunter sieben Sänger und sechs Sängerinnen. Die Damen waren von ihren Müttern, die Bianchi und Negri von ihren Vätern begleitet. Der alte Bianchi aus Mailand blieb in Kukul, wo er 1725 starb. Sein Grab ist in Gradlitz, unweit von Kukul, erhalten. Hanckes Kritik zeigt den schlesischen Dichter als Verfechter der deutschen Oper. Er will sich verpflichten, für den Grafen eine deutsche Operntruppe zusammenzustellen nur gegen Erstattung der Kosten. Er sei nur an der Ehre der deutschen Nation interessiert. Es müßte untersucht werden, ob und wie weit hierdurch sich auch Sporck für eine „nationale“ Bühne in so früher Zeit interessierte.

¹⁴ Benedikt, S. 131.

¹⁵ Ich ergänze die Personen hier nach Teuber.

¹⁶ Ein von allen (Caccini, Tosi) Gesanglehrern hochgeschätztes Ornament.

Wenn wir nun Hanckes *Orlando*-Übersetzung ansehen, so gewahren wir, daß sein Libretto nicht besser ist als jene Texte Hamburger Geschmacks, die wir aus Reinhard Keisers Opern kennen, die Texte von Faustking, Postel, Holter, König, Hunold, Feind und Bressand. Hanckes Übersetzung verkürzt den originalen Text und erzielt hiermit größere Übersichtlichkeit der komplizierten Handlung. Er behält nur sechs Personen und den Chor. Im Sinne der Intermezzo-Freudigkeit und in Annäherung an die opera buffa und an die Hamburger „Komik“ fügt er ein Intermezzo „*Serpillo und Melissa*“ ein, von dem ich den Lesern dieser Zeitschrift einen Dialog nicht vorenthalten möchte. Melissa ist eine einfältige Person, die von dem rohen Serpillo nach allen Regeln der Kunst ausgebeutet wird:

Melissa: Ich schenke Dir das Geld, den Ring, die Kett und Uhre.

Serpillo: Jetzt ist mein Wunsch erfüllt, adje der alten Hure.

*Melissa: Du hast mir mein Geld gestohlen,
Du verlachst mein heißes Sehnen,
Du greifst mich an Ehren an.*

*Serpillo: Und ich sag es unverhohlen,
Daß ein Weib mit stumpfen Zähnen
Den Serpil nicht rühren kann.*

Melissa: Ich muß Klagelieder singen.

Serpillo: Ich vor Lachen fast zerspringen.

Melissa: Rache, Rache!

Serpillo: Lache, Lache!

Melissa: Du verführst die jungen Kinder.

*Serpillo: Deiner wartet schon der Schinder,
Alter Drache!*

Melissa: Wetterhahn!

Hancke hatte 1724, um Sporck als Begründer der italienischen Oper in Böhmen zu ehren, eine Schrift verfaßt (in den „*Weltlichen Gedichten*“ aufgenommen), in der „*Der Muldau-Fluß dem Grafen vor Introduction der Wellschen Opern im Nahmen des Königreich Böheimb*“ seinen Dank abstattet. Da dieses Gedicht so viel wie unbekannt geblieben ist — es findet sich weder bei Benedikt noch bei Burkert —, so sei hier kurz darauf hingewiesen. Es ist ein typisch barockes, mit hyper-Lohensteinschem Bombast überladenes Machwerk mit Schmeicheleien, die vermutlich auch Sporck innerlich ablehnen mußte. Aber einzelne Stellen sind nicht ohne Interesse. Zum „*Lob der Musik*“ singt Hancke:

*Weg mit der Redner-Kunst! Music kan Hertz und Sinnen
Durch schmeichlerischen Thon ohn alle Müh gewinnen,
Man höre, wie ein Darm den frohen Geist bezwingt,
Der Hautbois süßer Ton durch Marck und Adern dringt.*

Dann wendet sich der Dichter der Historie zu. Er stellt der alten Barbarei den neuen Geist entgegen, dessen Repräsentant Sporck ist, und eine seiner Errungenschaften ist die Oper:

*Denn was Italien vor sein Vergnügen hält,
Wird jetzt nicht weit von mir, so gut wie dort bestellt;
Nunmehr darf man nicht die Alpen übersteigen:
Womit Venedig prangt, kan Dir der Kukus zeigen.*

Auf den „Orlando Furioso“ kommt er aber in folgenden Versen zurück, wobei er ausdrücklich das in seinem an Seemann gerichteten Brief erwähnte Postulat vom Siege der Tugend anführt:

*Man höre doch, wie die aus Erz gezwungne Sayten
Der Freude neue Krafft, der Qvaal ein Grab bereiten.
Bald klagt Angelica der mitleyd-vollen Lufft,
Daß sie oft den Medor doch fruchtloß hat gerufft;
Bald weint Angelica, daß sie voll Blut und Wunden
Das, was sie sehnlich liebt, halb lebloß hat gefunden.
Bald qvällt die Eyfersucht der Bradamante Brust,
Bald küsset sie Ruggier mit innig-süßer Lust.
Alcina klagt den Schmertz den Wäldern und den Steinen,
Und Philomela hilfft bey ihrem Schicksal weinen.
Orlando fällt zuletzt aus Lieb und Raserey,
Und klagt, daß falsche List der Weiber Zierath sey;
Doch muß bey dem Beschluß zu allerseits Vergnüen
Der Tugend reines Gold bey Sturm und Wellen siegen.*

Graf Sporck hat für die Musikgeschichte seines Landes mehr getan als irgendein anderer Aristokrat seiner Zeit. Diese Zeilen sollen die Erinnerung an eine Zeit wachrufen, die in der Pflege der Kunst die wichtigste Aufgabe des Mächtigen sah.

Das Harmonische Feld des gleichschwebend temperierten Tonsystems

VON GEORG KRÖNER, ESSLINGEN AM NECKAR

Das Harmonische Feld

Bild I. Wir ordnen in einem Schema die Töne des gleichschwebend temperierten Tonsystems (GtS) so an, daß die harmonischen Beziehungen der Töne deutlich hervortreten, und nennen die dabei sich ergebende Anordnung das Harmonische Feld (HF) des GtS.

In Bild I haben wir einen von As bis gis⁴ reichenden Ausschnitt aus dem HF. Wir entnehmen ihm, daß alle Töne auf geradlinigen Reihen von harmonischen Intervallen (Oktaven, Quinten, Quarten, Terzen, Sexten, Dezimen, Undezimen, Duodezimen) liegen und daß in dem durch diese Reihen gebildeten Geflecht jeder Ton ein Knotenpunkt mehrerer harmonischer Intervallreihen ist.

Die Punktsymmetrie des Harmonischen Feldes

Der Ton d¹ ist der Mittelpunkt des Ausschnitts; um ihn gruppieren sich alle Töne punktsymmetrisch. Die drei einen Durdreiklang bildenden Töne C, E, G sind in bezug auf d¹ punktsymmetrisch zu den drei einen Molldreiklang bildenden Tönen e³, c³, a². Durch Punktspiegelung wird also aus dem Dur — aufwärts — Dreiklang C E G der Moll — abwärts — Dreiklang e³ c³ a². Diese gleichzeitige Vertauschung von Geschlecht (Dur und Moll) und Richtung (aufwärts und abwärts) tritt, wie das HF zeigt, bei Punktspiegelung immer ein, auch wenn wir an die Stelle von d¹ einen anderen Punkt als Spiegelzentrum setzen. Die doppelte Umkehrung von Geschlecht und Richtung ist die Grundeigenschaft der Punktspiegelung im HF.

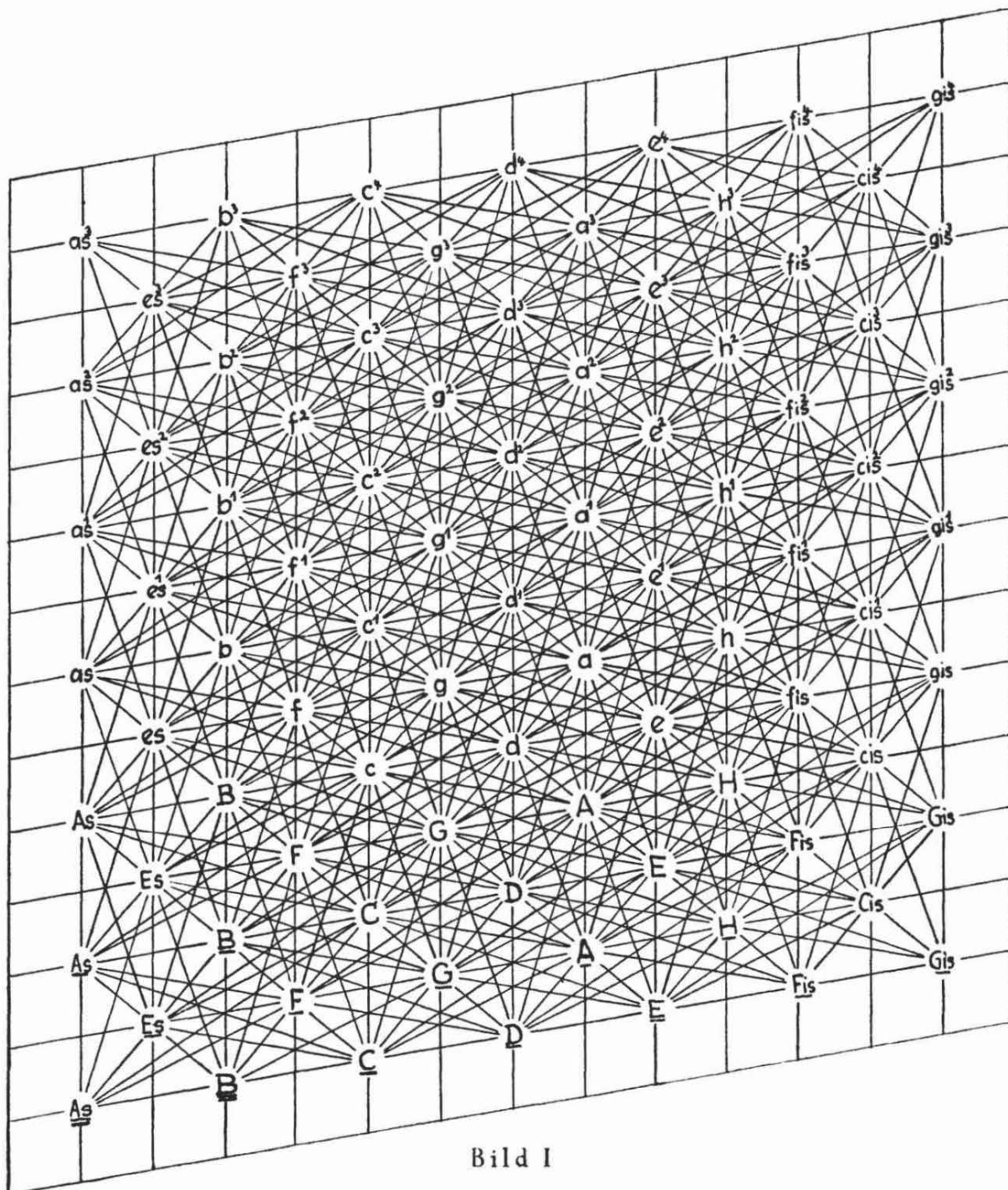


Bild I

Bilden wir sämtliche in bezug auf d^1 punktsymmetrische Tonpaare auf die Tastatur des Klaviers ab, dann sind alle diese Tastenpaare symmetrisch in bezug auf die d^1 -Taste des Klaviers. Die Punktsymmetrie des HF und die Tastensymmetrie der Klaviertastatur bringen die gleiche Grundtatsache zum Ausdruck, nämlich die Symmetrie des Tonnamensystems in bezug auf den Ton d.

Beispiel 1

Tonleiter

- Halböne

Beispiel 2

Dreiklang

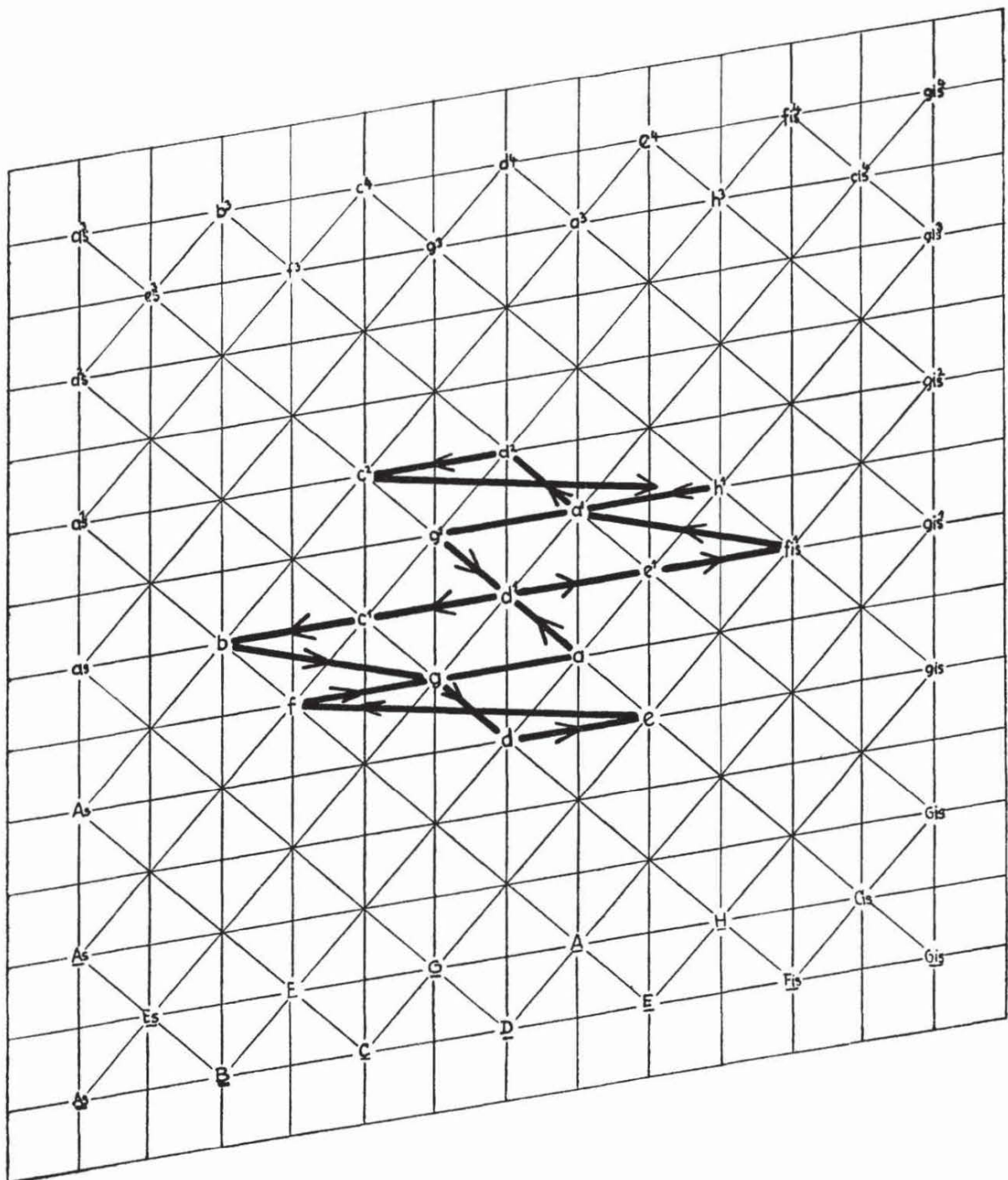


Bild II

Notenbeispiele 1 und 2. Das ist musikalisch so auszudrücken: Jeder musikalische Zusammenhang (beispw. Tonleiter, Dreiklang) ergibt im Spiegelbild und in das andere Tongeschlecht versetzt auf der Klaviertastatur das entsprechende Bild. Dabei ist für eine \sharp -Vorzeichnung die der Spiegelbild-Tonart entsprechende b -Vorzeichnung zu setzen. Hierbei ist Hugo Riemanns dualistische Theorie zugrunde gelegt, wonach der Grundton der Dur-Leiter die Tonika, der der (natürlichen oder aeolischen) Moll-Leiter der Dominantton ist.

Wird der Ausschnitt des HF nach allen Seiten hin bis ins Unendliche erweitert, dann erhalten wir das vollständige HF. Dieses ist offenbar in sich punktsymmetrisch in bezug auf jeden darin vorkommenden Ton.

Die Punktspiegelung von Melodien

Bild II. Eine Melodie ist eine Folge von Tönen. Bilden wir diese Tonfolge im HF ab, dann entsteht, wenn wir die in der Melodie aufeinanderfolgenden Töne miteinander verbinden, ein Streckenzug. Spiegeln wir diesen an einem beliebigen Ton des HF, dann erhalten wir einen neuen, zweiten Streckenzug, der nun wieder als Melodie gedeutet werden kann. Wir können also auf diese Weise zu jeder Melodie eine zweite Melodie erhalten.

Beispiel 3

:
 Melodie

Anm.: Hier ergibt sich die bekannte melodische Entsprechung von Dur und Phrygisch, (axial, bzw. hier auch) punktsymmetrisch gespiegelt.

Notenbeispiel 3. Die zwei Melodien unterscheiden sich, da sie an allen entsprechenden Stellen punktsymmetrisch sind, wegen der Grundeigenschaft der Punktsymmetrie so, daß Richtung und Geschlecht überall vertauscht sind. Die zweite Melodie ist, wegen der vertauschten Richtungen, in der Ausdrucksweise der Zwölftonmusik, die Umkehrung der ersten. Wird die Spiegelung an einem Ton d vorgenommen, dann sind die zwei Melodien auf dem Klavier tastensymmetrisch. Stellt ein Klavierspieler neben seinem Klavier einen Spiegel auf und spielt mit der rechten Hand die erste Melodie, dann spielt sein Spiegelbild mit der linken Hand die dazu tastensymmetrische zweite Melodie.

Die Achsensymmetrie des Harmonischen Feldes Der Durklang der 6 ersten musikalischen Obertöne

Bild III. Wir tragen im linken unteren Teil des HF 6 Töne ein, deren Schwingungszahlen im reinen Tonsystem im Verhältnis 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8 stehen, indem wir an die Stelle der Tonnamen diese Verhältniszahlen setzen. Die 6 Töne sind in bezug auf einen Grundton mit der Schwingungszahl 1 Obertöne und bilden im Hinblick auf diesen Grundton einen Durklang. Da von dem Oberton mit der Verhältniszahl 7 in der Musik kein Gebrauch gemacht wird, so sind unsere 6 Töne die 6 ersten musikalischen Töne der Obertonreihe und bilden daher den Durklang der 6 ersten musikalischen Obertöne.

Die Achsenspiegelung an der Ganztonachse

Diesen Durklang spiegeln wir nun Ton um Ton an der Ganztonachse (GTA) as_{12} des HF und erhalten so eine zur ersten Tongruppe kongruente zweite Tongruppe. Die Töne dieser Gruppe haben, wegen der Kongruenz, das gleiche Verhältnis der Schwingungszahlen wie die der ersten und ergeben deshalb den gleichen, nur um 4 Oktaven höher liegenden Durklang der 6 ersten musikalischen Obertöne. Die Spiegelung an der GTA bewirkt also bei unserem Sechsklang keine Veränderung des Klangcharakters.

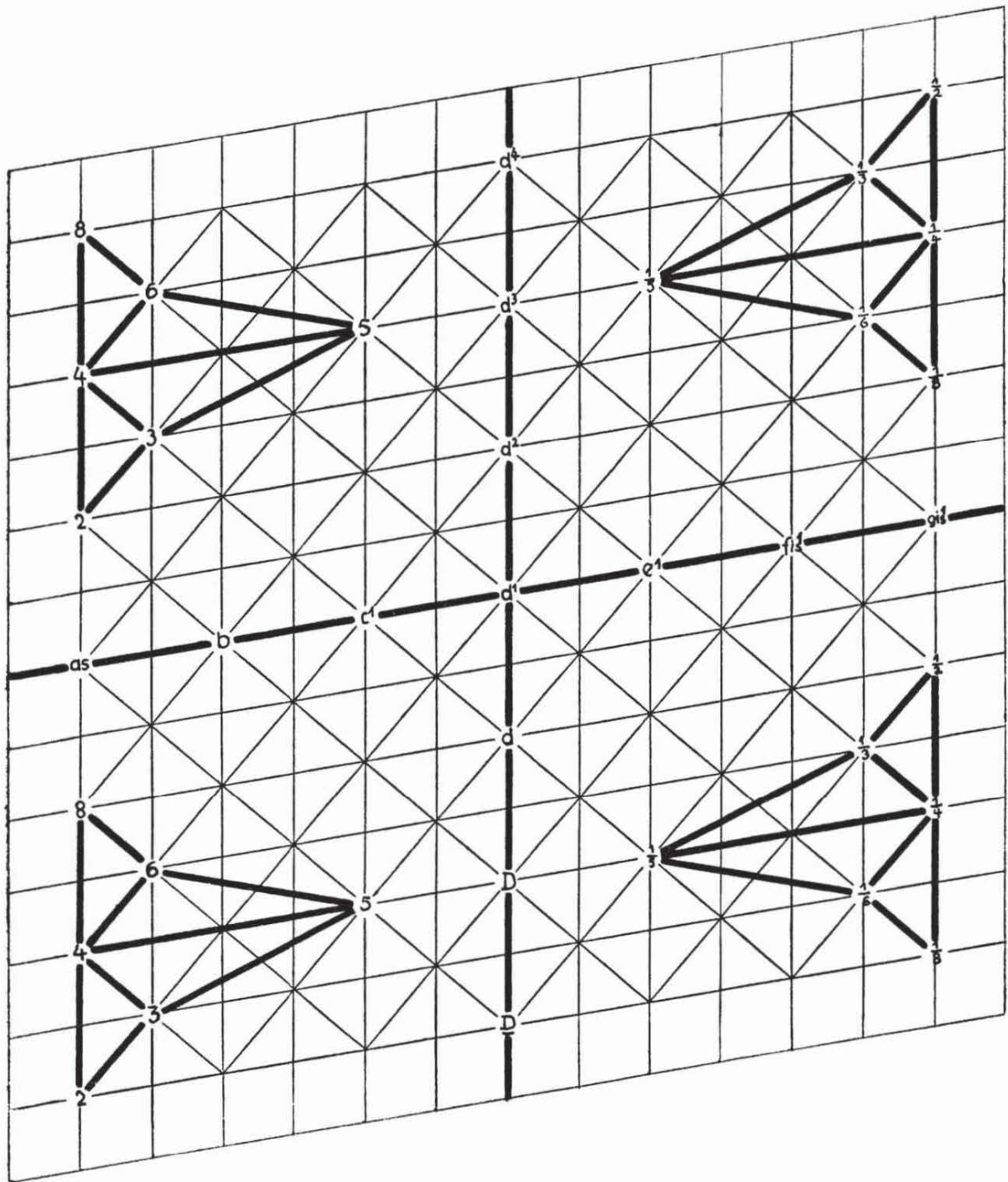


Bild III

Wie steht es nun mit der Wirkung der Spiegelung auf die Reihenfolge der Töne des Sechsklangs? Die Antwort gibt uns das HF. Wir entnehmen ihm, daß der tiefste Ton sich in den höchsten spiegelt und umgekehrt, daß also bei der Spiegelung an der GTA die Richtung (aufwärts und abwärts) der Tonfolge geändert wird.

Die Achsenspiegelung an der Oktavenachse

Spiegeln wir die zweite Gruppe von 6 Tönen an der Oktavenachse (OA) $D-d^4$, dann entsteht rechts oben eine dritte Sechstongruppe. Die an die Stelle der Tonnamen gesetzten Verhältniszahlen der Frequenzen im reinen Tonsystem zeigen,

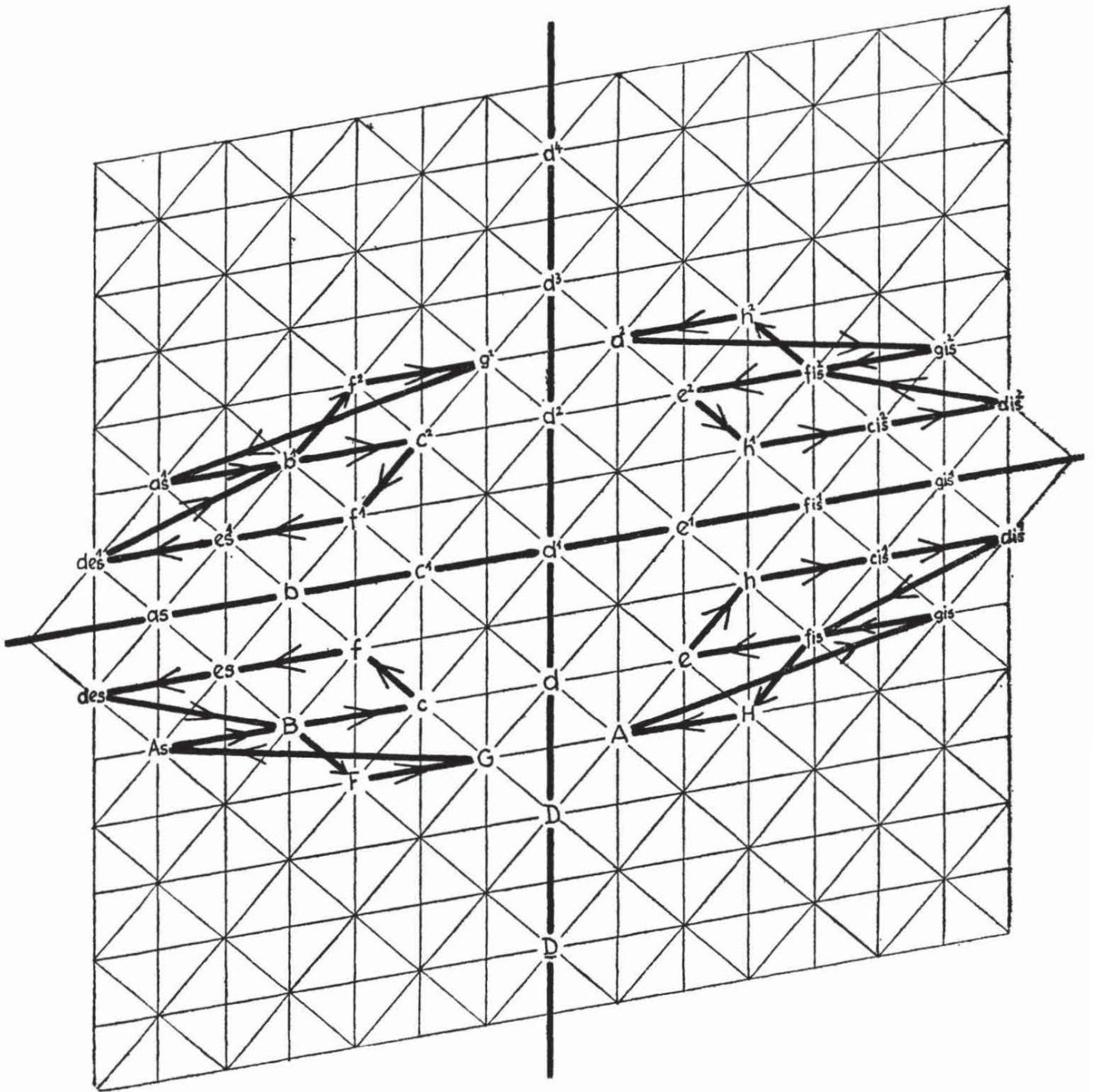


Bild IV

daß die 6 Töne mit den Schwingungszahlenverhältnissen $\frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6} : \frac{1}{8}$ wenn wir die Töne als Klänge auffassen und dann Unterklänge heißen, einen gemeinsamen Oberton 1 haben.

Der Mollklang der 6 ersten musikalischen Unterklänge Diese 6 durch den gemeinsamen Oberton 1 verbundenen Unterklänge bilden einen Mollklang, den wir folgerichtig als den Mollklang der 6 ersten musikalischen Unterklänge bezeichnen müssen.

Den 4. Sechsklang rechts unten können wir auf 3 Arten erhalten, nämlich durch Spiegelung der 3 ersten Sechsklänge an den 2 Achsen und am Achsenschnittpunkt.

Wir haben damit gefunden:

1. Durch die Spiegelungen an einem Ton und an den 2 durch den Ton gehenden Achsen entsteht ein geschlossener Ring von 4 konsonanten Tongruppen.
2. Wenn wir als eine konsonante Tongruppe den Durklang der 6 ersten musikalischen Obertöne nehmen, dann entsteht bei diesen Spiegelungen entweder wieder ein Klang dieser Art oder der Mollklang der 6 ersten musikalischen Untertöne.
3. Die Achsenspiegelung an einer Oktavenachse verwandelt das Geschlecht, vertauscht also Dur und Moll.
4. Die Achsenspiegelung an einer Ganztonachse verwandelt die Richtung, vertauscht also aufwärts und abwärts.
5. Die Punktspiegelung verwandelt sowohl das Geschlecht als auch die Richtung.

Achsenspiegelung von Melodien

Bilder II und IV. Verschieben wir jeden Ton der e-moll-Melodie des Bildes II um eine große Sext aufwärts, dann erhalten wir die cis-moll-Melodie des Bildes IV rechts oben. Die Abbildungen der 2 Melodien, der e-moll-Melodie und der cis-moll-Melodie, sind, wegen der Transposition, kongruent. Durch Spiegelung an den durch d¹ gehenden Achsen entsteht aus der cis-moll-Melodie ein Ring von 4 harmonisch verwandten Melodien. Zu dem gleichen Ring von 4 Melodien wären wir gekommen, wenn wir die F-Dur-Melodie des Bildes II um eine große Sext abwärts verschoben hätten.

Es leuchtet ein, daß in der gleichen Weise aus jeder beliebigen Melodie durch Spiegelung an einem beliebigen Oktaven-Ganzton-Achsenkreuz immer ein Ring von 4 harmonisch verwandten Melodien gebildet werden kann.

Bilder III und IV. Die Melodien eines Rings von 4 harmonisch verwandten Melodien können in 6 Melodienpaare geordnet werden, nämlich in

- 2 Paare mit dem Gegensatz Dur / Moll
- 2 Paare mit dem Gegensatz aufwärts / abwärts
- 2 Paare mit dem Gegensatz aufwärts Dur / abwärts Moll

Die harmonische Grundlage einer Melodie

Bild IV. Die cis-moll-Melodie rechts oben setzt sich aus 8 voneinander verschiedenen Tönen zusammen.

Diese bilden im HF einen geschlossenen Tonhaufen, dessen Töne harmonisch in engem Zusammenhang stehen, da aus ihnen die folgenden Dreiklangakkorde gebildet werden können:

a ²		fis ²	cis ²
a ²	e ²		cis ²
	e ²		cis ² gis ²
	e ² h ¹		gis ²
	e ²	h ²	gis ²

h^1		gis^2	dis^2
	h^2	gis^2	dis^2
h^1	fis^2		dis^2
	h^2	fis^2	dis^2

Die 9 unter sich durch gemeinsame Töne verbundenen Dreiklangakkorde ergeben im HF ein Netz von Dreiklangakkorden, das als die harmonische Grundlage unserer Melodie anzusehen ist.

Die harmonische Geschlossenheit des Melodienrings

Bild IV. Jeder der 9 in der cis-moll-Melodie enthaltenen Dreiklangakkorde bildet mit den 3 aus ihm durch Spiegelung hervorgegangenen Dreiklangakkorden zusammen einen Zyklus von 4 Dreiklangakkorden; so ergibt $a^2 e^2 cis^2$ den folgenden Zyklus

	c^2	g^2	a^2	e^2	
es^1					cis^2
	
es					cis^1
	c	G	A	e	

Da jeder der 9 Dreiklangakkorde der cis-moll-Melodie einen solchen Viererzyklus ergibt, so enthält jeder der 4 symmetrischen Tonhaufen ein gleichgebautes Netz von 9 Dreiklangakkorden, welches die harmonische Grundlage der betreffenden Melodie des Melodienrings darstellt. Wir haben es also bei den 4 harmonisch verwandten Melodien des Melodienrings mit Melodien zu tun, bei denen die durch die Töne der Melodien gebildeten Dreiklangakkorde zyklisch vertauscht sind. Daraus folgt aber, daß von den 4 Melodien des Melodienrings harmonisch keine eine Vorzugsstellung innehat und jede gleichwertig neben jeder anderen steht.

Die Invarianz des Harmonischen Feldes gegenüber Spiegelungen

Bild I. Das HF ist punktsymmetrisch in bezug auf jeden beliebigen Ton und achsensymmetrisch in bezug auf jedes beliebige Oktaven-Ganzton-Achsenkreuz. Bei den Spiegelungen werden alle harmonischen Elemente des HF, Dreiklangakkorde und Harmonische Intervall-Reihen, in gleichartige harmonische Elemente, also wieder in Dreiklangakkorde und Harmonische Intervallreihen, verwandelt. Das HF ist also gegenüber allen Punkt- und Achsenspiegelungen harmonisch invariant. Durch diese Invarianz wird das Gleichschwebend temperierte Tonsystem zu einem in sich geschlossenen harmonischen Ganzen, das sich aus den Harmonischen Intervallreihen der Oktave, der Quinte, der Quarte, der Terzen, der Sexten, der Dezime, der Undezime und der Duodezime aufbaut¹.

¹ Die Notenbeispiele und der Text zu den Beispielen 1 und 2 wurden mir in freundlicher Weise von Herrn Kirchenmusikdirektor Hans-Arnold Metzger, Eßlingen am Neckar, zur Verfügung gestellt. Dafür und für viele Anregungen, die ich als Mathematiker vom Musiker gerne angenommen habe, bin ich Herrn Metzger zu großem Danke verpflichtet.

John Meier

Ein Leben im Dienste am Volkslied

VON ERICH SEEMANN, FREIBURG I. BR.

Am 3. Mai 1953 verschied in Freiburg i. Br. im Alter von nahezu 89 Jahren Prof. Dr. John Meier, ord. Honorarprofessor an der dortigen Universität. Sproß einer führenden Bremer Senatorenfamilie, studierte er Germanistik bei Hermann Paul und Eduard Sievers und habilitierte sich für dieses Fach 1891 in Halle a. d. S. Doktordissertation und Habilitationsschrift behandelten Themen der deutschen Sprach- und Literaturgeschichte, und diesen Gebieten gehörten auch noch manche seiner späteren Arbeiten an. Daß seiner, der sich zum Organisator großen Stils auf dem Gebiete der Volkskunde entwickeln sollte (er leitete 38 Jahre lang den Verband deutscher Vereine für Volkskunde), in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift gedacht wird, ist durch den Umstand begründet, daß auch diese Wissenschaft ihm entscheidende Anregungen verdankt.

Ihm, dem jungen Germanisten, wurde die Neuherausgabe der „Bergreihen“ anvertraut, einer melodilosen, öfters aufgelegten Gebrauchsliedersammlung des 16. Jahrhunderts. Die Beschäftigung mit diesen alten, meist verklungenen Liedern weckte zugleich sein Interesse für den lebenden Volksgesang, und wenige Jahre nach der 1892 erfolgten Ausgabe der Bergreihen konnte er eine mit K. Köhler gemeinsam unternommene Ausgabe der an der Mosel und Saar gesungenen Lieder nach Wort und Weise vorlegen. Wie schon bei den Bergreihen gab er auch bei letzterer Sammlung zu jedem Liede Hinweise auf sein sonstiges Vorkommen und seine Verbreitung, sich hierbei nicht nur auf jüngere Volksliedsammlungen stützend, sondern auch ältere Drucke und Flugblätter zu Rate ziehend. Nach Möglichkeit suchte er auch die Urheber der Lieder festzustellen. Durch solche Arbeit wurde sein Blick ganz besonders auf die Wandelbarkeit des Volksliedes gelenkt, traten ihm doch ständig unterschiedliche Spielformen eines und desselben Liedes vor Augen. Mit scharfer Logik an einem umfänglichen Material durchgeführte Untersuchungen ließen ihn zu einer anderen Auffassung vom Wesen des Volksliedes kommen, als sie zu seiner Zeit galt. Am ausführlichsten hat er seine „Rezeptionstheorie“ in seinem 1906 erschienenen Werke „Kunstlieder im Volksmunde“ dargelegt. War man vorher geneigt, dem Volkslied im Gegensatz zum Kunstlied einen überindividuellen Ursprung zuzuschreiben, so wies er darauf hin, daß ein jedes Lied als eine geistige Leistung einen individuellen Verfasser als Urheber besitzen müsse; entscheidend sei, daß das Volk den von ihm übernommenen Liedern gegenüber ein absolutes Herrenrecht ausübe und mit ihnen nach Gutdünken schalte und walte; durch die Wandlungen, die die Lieder im Volksmunde erfahren, erhalten sie mit der Zeit das Gepräge der Gemeinschaftsdichtung, und es entsteht jene Unzahl von unterschiedlichen Fassungen, von denen jede als gleichberechtigt anzuerkennen ist.

John Meier hatte seine Anschauungen an den Texten entwickelt, und diese standen in der seitherigen Forschung auch durchaus im Vordergrund. Er wies als guter Beobachter des Volkes aber immer wieder darauf hin, daß beim Volkslied Wort und Weise eine unzertrennbare Einheit bilden und letztere den Sängern noch mehr zu

Herzen geht als der Text. So war es nur natürlich, daß er, obwohl Nichtmusiker, der Frage nachging, ob sich bei den Melodien der Volkslieder nicht dieselben Erscheinungen beobachten ließen wie bei den Texten. Es traf zu: Auch hier fand sich eine rege Variantenbildung, ein Um- und Zersingen, ein Angleichen und Kontaminieren und freizügiges Wandern. John Meier, der mit solchen Hinweisen den Zugang zu einem noch wenig bebauten, aber für viele Sparten der Musikwissenschaft doch ungemein aufschlußreichen Forschungsgebiet der musikalischen Folklore wies, hatte nur zu bedauern, daß die Musikgelehrten sich mit dem Melodiegut des Volkes noch kaum befaßt hatten, und mußte es als äußerst wünschenswert bezeichnen, daß dies bald nachgeholt würde.

Wenn in der Folgezeit in dieser Richtung Beachtliches geleistet wurde, so hat auch hier wieder John Meier entscheidende Antriebe gegeben. Dies spielte sich folgendermaßen ab. England besaß in Childs „*The English and Scottish Popular Ballads*“. Dänemark in Grundtvigs „*Danmarks gamle Folkeviser*“ eine Ausgabe des älteren Volksliedgutes von hoher wissenschaftlicher Qualität. Deutschland hatte zwar seit 1893 in dem auf einer Erkschen Veröffentlichung beruhenden, von K. M. Böhme herausgegebenen dreibändigen „*Deutschen Liederhort*“ eine umfängliche Ausgabe seines Volksliederschatzes, sie war aber unzuverlässig, fehlerhaft und in keiner Weise als wissenschaftlich anzusprechen. Als nun 1905 der eben gegründete „*Verband deutscher Vereine für Volkskunde*“ seine erste Tagung in Hamburg abhielt, brachte John Meier den Antrag ein, es möge eine wissenschaftliche Ausgabe der deutschen Volkslieder geschaffen werden, und die Einzelvereine sollten diese Aufgabe durch Registrierung ihres Materials unterstützen. Es war klar, daß sie nicht gelöst werden konnte, wenn man keinen Überblick über die weiterstreuten und vielfach auf Bibliotheken und in Vereinsarchiven lediglich handschriftlich vorliegenden Volksliedaufzeichnungen besaß. Nach jahrelangem Kampf um die Mittel konnte John Meier 1914 in Freiburg i. Br. das Deutsche Volksliedarchiv gründen und ihm die Aufgabe zuweisen, aus handschriftlichen und gedruckten Quellen sowie dem lebenden Volksmund das gesamte Volksliedgut bei sich zu sammeln, es durch Register und Kataloge zu ordnen und es für die Forschung bereitzustellen. Die Aufstellung eines Melodienkatalogs wurde einer besonderen Musikabteilung zugewiesen, die aus rein personellen Gründen zunächst in Berlin tätig war, aber nach deren Wegfall mit der Textabteilung in Freiburg, wo auch die Oberleitung unter John Meier verblieb, vereinigt werden sollte. Im Laufe der Zeit konnten in Freiburg durch die Tätigkeit des Zentralarchivs selbst, seiner landschaftlichen Sammelstellen und vieler privater Helfer rund 280000 Liedaufzeichnungen aus dem gesamten deutschen Kulturgebiet vereinigt und in 14 verschiedenartigen Katalogen registriert werden. Damit liegt für die Volksliedforschung, und somit auch die Erforschung der Volksmelodien, ein Material griffbereit, das durch Umfang und Übersichtlichkeit erst eine zuverlässige Unterbauung der in Angriff genommenen Untersuchungen garantiert.

Der längst von ihm selbst erhobenen Forderung auf Schaffung einer wissenschaftlichen Ausgabe der deutschen Volkslieder trat John Meier 1928 näher, allerdings mit gewissen Bedenken, da noch längst nicht alles Quellenmaterial erfaßt war. Im Gegensatz zu den Werken von Child, der fast gar keine Melodien mitzuteilen

hatte, und von Grundtvig, der sich zunächst auf die Texte beschränkte und die Melodien getrennt auf spätere Bände verwies, sollte das Deutsche Volksliedwerk bei jedem Liede Text und Melodie vereint behandeln. Ein solches Vorgehen war aber nur möglich, wenn Text- und Melodieforscher am gleichen Orte arbeiteten und ihre Beobachtungen, Vermutungen und Ergebnisse jederzeit persönlich miteinander besprechen konnten. Da aber die Musikabteilung des Archivs sich immer noch in Berlin befand, berief John Meier als Mitarbeiter am Volksliedwerk eigene Musikhistoriker nach Freiburg, und es haben im Laufe der Jahre eine Anzahl solcher an seiner Ausarbeitung mitgewirkt.

Ganz anders als bei den Texten, über die schon manche Arbeit vorlag neben einer weitgehenden Zusammenfassung der Belege, war auf dem Gebiete der Melodien Arbeit von Grund auf zu verrichten. Zusammengehöriges mußte erst mühsam zusammengesucht und die Herkunftsfrage jeweils geklärt werden. Und wie der Textforscher nicht an den deutschen Grenzen halt machen konnte, sondern sein Lied auf dessen Wanderung weit über dieselben hinaus verfolgen mußte, so mußte auch der Musikhistoriker, wollte er die von ihm zu behandelnden Melodien in einen übergreifenden geschichtlichen Zusammenhang stellen, seine Blicke auf die Volksüberlieferung Gesamteuropas und weiter Teile Asiens richten. Auch bei diesen Erhebungen haben Text- und Melodieforscher getreulich Hand in Hand gearbeitet. Nach Abschluß der Vorarbeiten und Klärung vieler methodischer Fragen konnte 1935 der erste Halbband des *Deutschen Volksliedwerkes* erscheinen; ihm sind inzwischen vier weitere gefolgt, ein sechster steht im Ausdrucken. Zur Aufnahme größerer Abhandlungen, wie sie sich aus der Arbeit am Volksliedwerk heraus ergaben oder von Fachgenossen des In- und Auslands angeboten werden konnten, gründete John Meier das „*Jahrbuch für Volksliedforschung*“, in dessen acht bis jetzt erschienenen Bänden auch manche bedeutsame und aufschlußreiche Arbeit über Fragen der Volksmusik erschienen ist. Neben den editorischen Arbeiten ging ständig die an den Katalogen einher. Diese wurden nach anderen Prinzipien als der Berliner Fundortkatalog aufgestellt und weisen bereits in hohem Maße Forschungsergebnisse aus. Der bedeutsamste ist ein Typenverzeichnis der altdeutschen Balladenmelodien, daneben erwachsen aber auch Verzeichnisse anderer Gruppen, wie der altdeutschen Tanzweisen, der mittelalterlichen Melodik, landschaftlich umrissenen Sangesgutes usw. Zu welch weiten Ausblicken diese Forschungen führen, zeigen u. a. die neueren Bände des Deutschen Volksliedwerks und die auf den Sammlungen des Deutschen Volksliedarchivs beruhenden Arbeiten von W. Wiora.

John Meier, der bis zum letzten Tage sein Institut leitete und umsorgte, hat es auf seinen Tod dem Lande Baden-Württemberg vermacht, und dieses hat die Schenkung angenommen und sich verpflichtet, das Deutsche Volksliedarchiv als freies und selbständiges Institut in Freiburg i. Br. weiterzuführen. So ist der Weiterbestand des Werkes, das er aufgebaut hat, nach menschlichem Ermessen gesichert, und eine Dankesschuld an ihn kann abgetragen werden in dem Bemühen, dieses sein Werk in redlicher Arbeit weiterzuführen, auszubauen und zu immer umfassenderen Leistungen zu befähigen.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

In meinem Aufsatz „Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio“¹ sprach ich auf Grund eines dort veröffentlichten Berichtes der Regierungsbehörde in Graz über den Nachlaß Anerios an Kaiser Ferdinand II. vom 14. September 1630 die Vermutung aus, daß nicht Marco Scacchi, sondern G. Fr. Anerio dem am 4. Mai 1623 verstorbenen Asprilio Pacelli als polnischer Hofkapellmeister folgte. Diese Vermutung wird durch A. Chybinski: *Slownik Muzyków Dawnej Polski do roku 1800* (= Die Musiker Altpolens bis 1800), Krakau 1949, S. 3 und S. 149 vollauf bestätigt, der sich auf eine in der „*Polski Rocznik Muzykologiczny*“ T. 3 (1939) zur Veröffentlichung bestimmte, infolge des Krieges aber nicht mehr erschienene Arbeit von K. Tyszkowski: *Starania Zygmunta III o pozyskanie Cl. Monteverdiego i Giov. Fr. Aneria do Kapeli Król. w. Warszawie (1623)* beruft. Danach gewann Sigismund III. von Polen (1587—1632), der bekanntlich italienische Musik und Musiker sehr förderte, nach erfolglosen Bemühungen um Claudio Monteverdi, Giovanni Francesco Anerio an Stelle des verstorbenen Pacelli zum Warschauer Hofkapellmeister. Offenbar zogen sich die Verhandlungen mit dem polnischen Königshof in die Länge, denn die definitive Anstellung Anerios kann nicht, wie ich vermutete und wie auch A. Chybinski annimmt, bereits im Jahre 1623, sondern frühestens erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahres erfolgt sein. G. Liberali macht nämlich an Hand einer Chronik des Klosters S. Teonisto in Treviso bei Venedig auf eine am 9. Juni 1624 dort stattgefundene Feier anlässlich der Einkehrung von Novizen aufmerksam, bei der neben Musikern aus Treviso und Venedig auch Giovanni Francesco Anerio an der Orgel mitwirkte². Sein Aufenthalt in Italien und der betreffende Vermerk in der Klosterchronik „... 1624, Spessa fatta per la sagra a di 9 zugno ... a Don Francesco Anerio Organista Romano per sonar l'organo L[ire] 37.10“, machen es jedenfalls höchst unwahrscheinlich, daß Anerio damals bereits polnischer Hofkapellmeister war. Andererseits ist nicht anzunehmen, daß Anerio eigens aus Rom, wo er nachweisbar bis 1621, wahrscheinlich aber noch 2—3 Jahre darüber hinaus, Kapellmeister an der Kirche S. Maria de Monti war, nach Treviso geholt worden wäre, um an der Feier im dortigen Kloster S. Teonisto mitzuwirken. Liberali vermutet wohl zu Recht, daß sich Anerio damals in Venedig aufgehalten hat; vielleicht hatte er dort wegen der Verhandlungen mit Polen Fühlung mit Claudio Monteverdi aufgenommen. Nicht lange kann Anerio sein Amt als polnischer Hofkapellmeister bekleidet haben, denn bereits 1628 wurde Marco Scacchi zu seinem Nachfolger bestimmt (Chybinski, a. a. O. S. 112). Scacchi bezeichnet sich selbst in seiner Streitschrift „*Cribrum musicum*“ von 1643 gegen den Danziger Organisten Paul Syfert als Schüler von Giov. Fr. Anerio und dürfte auch von diesem in die polnische Hofkapelle gebracht worden sein, in die er nach 1623 als „S. R. M. Musicus“ eintrat. Anerio war von seinem Posten zweifellos aus gesundheitlichen Gründen zurückgetreten, denn eine andere Stellung bekleidete er nachher nicht mehr. Zwei Jahre später hatte er die Absicht, von Polen nach Rom zurückzukehren, offenbar um sich dort dauernd zur Ruhe zu setzen.

¹ Die Musikforschung, Jg. 2, 1949, S. 210 ff.

² G. Liberali: Giov. Francesco Anerio. Un suo fugace soggiorno a Treviso e le esecuzioni corali-instrumentali al monastero di S. Teonisto dal 1559 al 1667, in: Note d'Archivio per la storia musicale. Anno 17, 1940, S. 171—177.

Unterwegs erkrankte er jedoch und verstarb bekanntlich in Graz, wo er am 12. Juni 1630 am St. Andräfriedhof als „Ihr Khönighhlichen Mayt: in Poln gewester Capelmaister“ — wie die Eintragung in den Sterbematrikeln der Grazer Stadtpfarre Bd. 1, fol. 308 lautet — beigesetzt wurde. Sein Grab ist nicht mehr erhalten, denn der St. Andräfriedhof wurde bereits im Jahre 1787 aufgelassen. Auch in der aus dem 18. Jahrhundert stammenden „Nachricht Aller der Jenigen, welliche in denen Khrufften dises löbl. vnd andächtigen Gottshaus bei St. Andree zu Grätz Prödiger Ordens seint beygesezt worden“ konnte ich seinen Namen nicht finden. Daß Anerio auch als Komponist fruchtbar war und bis zuletzt die Gunst des Königshofes genoß, geht aus dem bereits in meinem früheren Aufsatz mitgeteilten Bericht hervor. Ob seine in Polen entstandenen Werke tatsächlich restlos verschollen sind, bedarf noch näherer Untersuchung.

Die von Lexikon zu Lexikon weitergeschleppte und auch von Chybinski nicht zurückgewiesene Behauptung, Anerio sei bereits um 1609 in der polnischen Hofkapelle gewesen und nach einjährigem Aufenthalt in Warschau wieder nach Polen zurückgekehrt, ist natürlich falsch³. Sie beruht auf einer bloßen Vermutung Haberls⁴, auf Grund der durchaus glaubwürdigen und nunmehr auch voll bestätigten Angabe von M. Scacchi in seinem „*Cribrum musicum*“, derzufolge Anerio „*Musices moderator*“ Sigismunds III. war. Haberl nahm aber noch fälschlich an, Anerio sei bald nach 1620 gestorben, und wußte daher seinen Aufenthalt in Polen, über dessen Zeitpunkt Scacchi nichts Näheres verlauten läßt, nicht anders zu deuten, da Anerio nachweislich 1611—1621 Stellungen in Italien bekleidete. Die Annahme, Anerio sei zweimal zu ganz verschiedenen Zeiten in der polnischen Hofkapelle tätig gewesen, entbehrt jeder Begründung.

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

VON REINHOLD JAUERNIG, WEIMAR

(Schluß)

J o h a n n S e l n e r stammte nicht, wie Eitner (9, 137) angibt, aus Neustadt in der Pfalz, sondern aus Nabburg. Das beweist zuerst der Eintrag in der Wittenberger Universitätsmatrikel unter dem 16. Juni 1550: *Johannes Selner Naburgensis*, aber auch der Eintrag in dem Wittenberger Ordiniertenbuch¹³⁵: *Johannes Söldner Naburgensis*, hat fast 4 Jahre in Wittenberg studiert und dann fast 7 Jahre „*in schola Dresdensi cantorem egit*“. Ordiniert am 17. März 1560, voziert „*gen Leibenitz hart bei Dresden*“ (jetzt Dresden-Leubnitz). Endlich beweist seine Herkunft aus Nabburg das Epithalamium: *Elegia de nuptiis honesti viri Johannis Selneri Naburgensis et honestae virginis Valburgae, Egidii Leneri, civis Witebergensis filiae, per Johannem Seckerwitz Vratislaviensem, Witebergae 1553*. Darin rühmt der Dichter unseren Selner wegen seines vielseitigen wissenschaftlichen Interesses, „*quodque dat eximium Musico blanda decus*“. Aus dem Schluß der angehängten *Gratulatio ad Johannem Selnerum in sacro conjugali, scripta a Johanne Critio Cygneo* ergibt sich, überein-

³ Chybinski erwähnt übrigens in der Literaturangabe zum Artikel G. F. Anerio weder die grundlegende Studie von Fr. X. Haberl: G. Fr. Anerio in: Kirchenmusikal. Jahrb. Jg. 1 (1886), S. 51 ff., noch auch die Aufsätze von R. Casimiri: Maurizio, Felice e Giov. Franc. Anerio in Riv. mus. ital. Vol. 27, 1920, S. 607 ff., und G. Liberali, wie oben (Anm. 2).

⁴ Fr. X. Haberl: a. a. O. S. 53.

* Der Verf. bittet, folgende Berichtigungen zu beachten: S. 147, Z. 4 v. u. ist nach „ließ“ die Fußnotenziffer 39 zu ergänzen. — S. 148, Z. 4/5 müssen die Wörter von „Galliculus“ bis „Meißen“ gestrichen werden. — S. 148: Die Fußnote 43 muß 43a heißen. Im Text bei „Frölich“ muß statt 44 die Ziffer 43a stehen. Die Fußnote 43 muß lauten: Die Registraturen der Kirchenvisitationen im ehemaligen sächsischen Kurkreise 4, 456.

¹³⁵ Veröffentlicht von Georg Buchwald, Band 1 (1894), S. 117, und Band 2 (1895), S. IX. Die Pfarrstelle heißt jetzt Dresden-Leubnitz-Neuostra.

stimmend mit der Eintragung im Ordiniertenbuche: „*versatus hic [Wittenberg] ferme quadriennium*“; Selner rüstet sich zur Zeit der Drucklegung des Epithalamiums zur Abreise von der Wittenberger Hochschule nach Dresden:

*Et cum nunc humiles velis penates
Nostros deserere et tuos locare
Dresdam jam celebrem lares in urbem
Te, sis ut, petimus, memor tuorum,
Qui vitae cupiunt tuae salutem . .*

Nach Grünberg (2, 876) ist Selner 1583 gestorben.

Die Vorrede Konrad Peutingers zu der von Ludwig Senfl herausgegebenen Motettensammlung (datiert: Augsburg 28. Oktober 1520) hat Erich König neu gedruckt¹³⁶. Peutinger bezeichnet darin Senfl als Basler. König bemerkt dazu, daß andere nicht minder wichtige Zeugnisse Zürich als seine Heimat nennen. Vielleicht habe Senfls Vater, der aus Freiburg i. Br. stammte, bei seiner Übersiedlung von dort nach Zürich, wo er am 30. Juli 1488 das Bürgerrecht erwarb, vorübergehend seinen Wohnsitz in Basel genommen, wo ihm sein Sohn zwischen 1485 und 1488 geboren sei. Doch habe später Zürich als seine Heimat gegolten, da er dort seine Kindheit verlebte. — Daß bald der Ort der Geburt, bald der spätere Aufenthaltsort der Eltern als Herkunftsort angegeben wird, können wir in den Matrikeln aller Universitäten dauernd beobachten. Hingewiesen sei hier auf die Eintragung Luthers in die Erfurter Universitätsmatrikel, allerdings nicht von seiner eigenen Hand: *Martinus Luther ex Mansfelt*. Das war der Wohnort der Eltern Luthers, nicht sein Geburtsort.

Zu Michael Stifel, den Eitner (9, 290) wegen der musiktheoretischen Abschnitte in seiner *Arithmetica integra* (1543) anführt¹³⁷, ist Kaweraus Artikel in RE³ 19, 24 ff. noch heranzuziehen.

Thomas Stoltzer ist nach Eitner (9, 300 f.) aus Schweidnitz (Schlesien) gebürtig und am 29. August 1526 als Kapellmeister des Königs Ludwig in Ungarn gestorben. Diese letztere Angabe ist allerdings etwas verdächtig. An diesem 29. August 1526 ist nämlich König Ludwig bei Mohacs von Suleiman geschlagen worden und auf der Flucht ertrunken. Daß St. als Kapellmeister am königlichen Hofe lebte, bezeugt ein Brief von ihm vom 23. Februar 1526 an Herzog Albrecht von Preußen, der ihn nach Königsberg holen wollte. Auf das Leben Stoltzers vor 1526 fällt ein Licht aus einem Briefe des Wittenberger Studenten Sebastian Helmann aus Breslau an Johann Heß¹³⁸ ebenda vom 8. Oktober 1521: „Philipp Melancthon hat mit allen seinen Schülern in der Wittenberger Pfarrkirche am Michaelstage (29. Sept.) unter beiderlei Gestalt kommuniziert. Ich wünschte, Du richtetest Dich nach dieser unserer Kirche, besonders im Messelesen. Aber Du wirst Deiner Klugheit gemäß handeln.“ Dann heißt es weiter: „*Scipsi et thome Stolcer, ut a se relegaret missas; utrum placebit ei meum admonitum, incertum.*“ G. Bauch¹³⁹ bemerkt zu diesem Briefe, daß Stoltzer Domvikar in Breslau und von 1522 ab *minister capellae* der Königin Maria von Ungarn, der Gemahlin Ludwigs, war¹⁴⁰.

Christoph Stymmel, der Verfasser des Dramas *Studentes*, wird von Pietzsch (AfMf 7, 156) genannt. Ergänzungen dazu geben Ellinger S. 307 ff., besonders aber Otto Clemen in der Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichtes, 27. Jahrgang, Heft 1 (1937), S. 51 ff.

Zu den Notizen über Conrad Tockler (Eitner 9, 414) hat Pietzsch (AfMf 3, 328)

¹³⁶ Konrad Peutingers Briefwechsel (1923), S. 321 ff.

¹³⁷ Melancthons Praefatio dazu in CR 5, 6.

¹³⁸ Nik. Müller, Die Wittenberger Bewegung (1521 und 1522), 1911, S. 17.

¹³⁹ Geschichte des Breslauer Schulwesens in der Zeit der Reformation (1911), S. 198.

¹⁴⁰ Freundliche Mitteilung von † Prof. D. Dr. Otto Clemen in Zwickau, der mir auch verschiedene andere Hinweise insbesondere auf solche Literatur gab, die nur in der Zwickauer Ratsschulbibliothek vorhanden ist.

Berichtigungen und Eergänzungen veröffentlicht. Weiteres Material hat Otto Clemen in NASG 41, 116–119 zum Abdruck gebracht.

Joh. Uthdreerus (Eitner 10, 16) ist in der Wittenberger Universitätsmatrikel am 6. August 1563 als *Johann Uttreger Zernestanus* eingetragen. Anders lautet sein Name in dem Druck des Musikwerkes: *Bartholomaei Frenzelii Cotheni septem psalmi poenitentiales. Musicis harmoniis ornati a Johanne Uchdreero Sueruestano. Anno Jesu Christi 1581. — Islebii excudebatur per Andream Petri*. In ihm finden wir ein Begleitgedicht an den Rektor von Bernburg, Bartholomäus Frenzel¹⁴¹, und an den Konrektor Johann Nebel¹⁴². U. war demnach vermutlich Kantor in Bernburg.

Johann Vogelsang aus Lindau (Eitner 10, 120) dürfte mit dem am 14. September 1548 in Ingolstadt inskribierten *Joannes Theophilus Vogelsangus ex Veldkirchio* zusammenhängen, der wiederum identisch sein wird mit Hans Vogelsang, Priester und lateinischem Schulmeister in Feldkirch, der um 1557 die Pfründe und Kaplaneistelle U. L. Frauen in der Pfarrkirche daselbst erhielt¹⁴³.

Michael Voigt (Eitner 10, 154) wird auch von Pietzsch (AfMf 7, 109) genannt: am 23. Februar 1549 wurde er auf Melanchthons Empfehlung hin Kantor und 4. Schulkollege an der Fürstenschule in Meißen. Pietzsch zitiert auch Melanchthons Briefe an den Rektor dieser Schule, Georg Fabricius, vom 31. Januar und 6. Februar 1549 (CR 7, 326. 331), beide abschriftlich in der Zittauer Stadtbibliothek. In dem ersten Brief heißt es: „*Mitto ad te iuvenem Mersburgensem, Michaelem, qui et canere et docere artem potest. Intelligit enim τῆν θεωρίαν harmoniarum. Sed vos ipsi de eo statuetis . . . Si non placebit, remittite eum ad nos! Nam hic in templo certum munus habet.*“ Demnach hatte Voigt in der Wittenberger Stadt- oder Schloßkirche ein bestimmtes Amt inne. In dem zweiten Briefe rechnet Melanchthon damit, daß Voigt, „*qui in docenda arte musica artem suam scholae vestrae deferet vobisque de se iudicium permittet*“, bereits in Meißen eingetroffen ist. Hinzuzunehmen sind nun zwei Briefe des Rektors Georg Fabricius aus Meißen an Melanchthon vom 15. Januar und 1. Februar 1549, die Melanchthon mit den beiden oben genannten Briefen beantwortet hat¹⁴⁴. Der erste Brief beginnt: „*Collega Musico in mea schola jam quartum mensem careo.*“ — Joh. Reusch, Kantor an der Stadtschule zu Meißen, dann nur ein Jahr in gleicher Eigenschaft in der Fürstenschule daselbst, kehrte als Rektor an die Stadtschule zurück, „*quanta cum molestia mea et adolescentiae incommodo, facile intelligi potest. Quia autem negotium tibi Lipsiae datum intelligo eligendi aliquem.*“ Melanchthon war, wie fast regelmäßig, zur Neujahrsmesse in Leipzig gewesen (vgl. CR 7, 292), „*te etiam atque etiam oro cum scholae nomine, tum meo, ut doctum aliquem Musicum ac bonum virum huc mittas. Habemus adulescentes satis exercitatos, qui etiam cantilenas componunt, quorum studiis atque industriae consultum cuperem. Labores non nimii sunt, et stipendium satis liberale, quod augeri iam simul posset, si hominem sedulum et idoneum haberemus.*“ Im Anfang des 2. Briefes heißt es: „*Musico in schola nostra, ut scripsi ad te antea, caremus iam menses aliquot et de eo vel literas tuas expectamus vel hominem aliquem peritum et bonum, quem si invenisti in Academia vestra aut alibi, ad nos primo quoque tempore venire iube; sin minus, fac nos literis tuis certiores, nam propter adolescentum multitudinem aegre caremus collega, praesertim tot menses.*“ Die beiden Briefstellen sind bezeichnend für das lebhaftes Interesse, das Fabricius der Musik entgegenbrachte, und für den Eifer, mit dem er den Musikunterricht an seiner Schule betrieb (vgl. AfMf 3, 314).

¹⁴¹ In Wittenberg immatrikuliert am 13. Juli 1559 als Barth. Frenzelius Kotensis [aus Köthen]; zu ihm vgl. Beckmann, *Historie des Fürstentums Anhalt* (7. Teil, S. 338).

¹⁴² In Wittenberg am 8. Juli 1558 immatrikuliert als Joh. Nebel Bernburgensis.

¹⁴³ Anton Ludwig, *Vorarlberger an in- und ausländischen Hochschulen vom Ausgang des XIII. bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts* (1920), S. 103.

¹⁴⁴ Veröffentlicht NASG 63, 161 f. (Otto Clemen).

In CR 7, 712 steht ein Brief „Docto et honesto iuveni, D. Michaeli Voicio, musico et cantori Torgensi, amico suo charissimo, Georgius Fabricius S. D.“, dem leider ein Datum abgeht. Doch ist das Schreiben wahrscheinlich kurz nach dem 21. März 1551 anzusetzen. Aus diesem Briefe sei nachstehende Stelle angeführt: „Opus musicum, quod apud nos inchoasti, id credo te cotidie excolere atque perficere, cum adolescentum studiosorum gratia, quibus opera tua multum profuturus es, tum etiam, ut tuum nomen cum utilitate aliorum propages ad posteros.“ Offenbar war Voigts Weggang aus Meißen nach Torgau als Kantor und Nachfolger Johann Walters erst vor kurzem erfolgt, ohne daß ihm Fabricius sein rasches Scheiden von seiner Schule übel genommen hätte.

Gregor Vorberg (auch Forberg) nennt sich nach Eitner (10, 138) in seiner sechsstimmigen Messe *Laubanus Lusatus, ecclesiae Truttnoviensis pastor*; der Pfarrer im böhmischen Trautenau stammte also aus Lauban in der Lausitz. In der Trautenauer handschriftlichen Chronik des Simon Hüttelist heißt es: „Anno Domini 1594 den 8. Tag December ward der ehrwürdige Herr Gregorius Forbergk von Lauban auf Begehr einer Gemein von einem ehrbaren Rat ordentlich gen Trautenau vociret und den 19. Tag December in den Pfarrhof eingeführt. Den 29. Tag December zog er gen Frankfurt a. O. zur Ordination. Am 22. Januar 1595 hat derselbe seine erste Messe gesungen [gemeint Luthers Deutsche Messe]. Und am 9. Oktober 1595 hielt der Herr Gregorius, Pfarrherr allhie, aufm Pfarrhof Hochzeit mit des Herrn N. Pfarherrns Schobricius Tochter Susanna.“ Studiert hat er in Leipzig, wo er im Wintersemester 1579 inskribiert wurde. Von Leipzig aus zog er als Schulkollege an das Gymnasium in Thorn. Auf seinen Fortgang von Thorn bezieht sich das Gedicht Fol. 4^b in *Mag. Hulderici Schoberi*¹⁴⁵ *paralipomena, insignia, symbola varia* (Toruni 1593). Noch ein anderes Gedicht von Schober zu Ehren Vorbergs zeigt uns, daß sich dieser noch anderweitig als Musiker betätigt hat, ist aber zugleich ein begeistertes Loblied auf Frau Musica:

In Decadem Musicam Gregorii Vorbergii
*Daedala quae numeros Radiumque scientia versat*¹⁴⁶
Fertur ad aetherias Ala gemella domos.
Dignior hoc titulo, quae raptat ad aequora coeli,
Musica (Nepenthes et Panacea) fuit.
Haec igitur quoties tractat Vorbergius artem,
Protinus alata sidera mente petit,
Atque Deo plenus caput inter nubila condit,
Haurit et e vivo fonte salutis aquam,
Concentusque sui dulci modulamine mentes
Non secus ac magnas ad meliora trahit.
Dignus ob id studio facilique favore bonorum,
Musica Musarum quos levat alma melo.
Musica coelorum moderatrix temperat orbes,
Musica nos coelo, quo fuit orta, refert.
Haec desiderium nobis infundit Olympi,
Haec agit in laudes flammea corda Dei

¹⁴⁵ aus Lübben, WS 1577 in Leipzig immatrikuliert, bacc. März 1582; Mag. WS 1583, 1585 Konrektor am Gymnasium in Thorn, aber hier, erst 39 Jahre alt, am 2. Oktober 1598 gestorben (Goedeke, Grundriß 2², 111, Nr. 172).

¹⁴⁶ Die kunstvolle Wissenschaft, die sich mit Zahlen und Strahlen beschäftigt (d. i. die Mathematik und Astronomie), schwingt sich als ein doppelter Flügel zu Himmelshöhen empor. Würdiger dieses Namens ist die Musik (Trauer stillend und Allheilmittel), die zur Fläche des Himmels fortreißt, gewesen. So oft daher Vorberg diese Kunst betreibt, strebt er geradewegs nach den geflügelten Gestirnen, birzt, Gottes voll, das Haupt unter Wolken, schöpft Wasser aus der lebenden Quelle des Heils und zieht durch den süßen Wohlklang seines Gesanges nicht anders als wie ein Magnet die Sinne zu Besserem.

*Haec recreat Sardam cervosque hominesque ferasque,
 Quis credat? Stygium flexit et ipsa canem.
 Extinguit rapidos animorum Musica motus,
 Et bene compositis motibus arma parat,
 Continet audaces luctum premit, opprimit iram,
 Vim quoque morborum ceu medicina levat.
 Conciliat somnos, templum, Convivia, Mensas
 Ornat, et in quovis est comes apta loco.
 Perge tuis igitur nos delectare Camoenis,
 Perge placere Deo, perge placere bonis!
 Non frustra facies, te praemia digna sequentur,
 Ingens est Christum glorificare lucrum.
 Ingens, Vorbergi, qui Christo servit, in aevum
 Regnat et a Christo glorificatus ovat.*

In Danzig erschien 1555 bei Franciscus Rhodus eine Gedichtsammlung von einem Poeten aus Schluckenau (Böhmen), der sicherlich mit dem im Sommersemester 1549 in Leipzig immatrikulierten *Johannes Koditzsch Schluccaviensis* und mit einem gleichnamigen Bautzener Domherrn identisch ist: *L[icentiatu] Joannis Codicii Schlucknaviensis epigrammatum liber quintus, dicatus nobilitate et virtute praeclaris adolescentibus Domino Fabiano a Zema iuniori, Palatinidi Mariaeburgensi &c, et Domino Christophoro Burgravio a Donen Baroni &c.* Wir stoßen in dieser Gedichtsammlung auf zwei Gedichtchen an einen Musiker *Christoph Walther*. Der Poet stellt mit dem einen Gedicht Walthern eine Dichtung über die Versuchung Jesu in der Wüste zu; Walther hatte sie als Text zu einer Komposition erbeten. Im 2. Gedicht dankt der Poet Walthern für eine leckere Mittagsmahlzeit und stellt ihm in Aussicht, ihn künftig nach Verdienst zu verherrlichen.

*Ad doctum virum D. Christophorum Waltherum,
 musicum praestantiss. etc.*

*Metra, quibus triplex canitur tentatio Christi,
 Ceu petis, hic trado, vir celebrande, tibi,
 Instruat ut notulas ad carmina Musica certas.
 Scilicet hic usus debet andesse datis.*

Ad eundem

*Fercula, vir praestans, adii tua, iussus Olympi
 Sol ubi sub medii volveret axe rotas.
 Pro quibus eximio deberem carmine dotes
 Reddere, dum curam dat mea Musa tibi.
 Stridula sed quoniam vix possum plectra movere
 Non et futiliter gratitat anser olor,
 Accipe devoto fusas e pectore grates,
 Has licet ex animo cernis adesse rudi.
 O utinam quondam vires me rite levarent,
 Quo detur meritum scribere posse melos.
 Gauderet, facerem, te noscere longa vetustas,
 Quod mea propenso damna favore fugas.
 Non modo det curti Lachesis dispendia fili,
 Fiet, cum reliquos enucleabo libros.*

Sollten die beiden Epigramme dem bei Eitner (10, 165) genannten Christoph Walther gelten, der vor 1574, in welchem Jahre er heiratete, Organist an der kurfürstlichen Kapelle in

Dresden wurde und wohl vor 1592 starb, so müßte er, der im Wintersemester 1534/35 in Wittenberg als aus Döbeln stammend inskribiert wurde, vor seinem Dresdener Amte in West- oder Ostpreußen tätig gewesen sein. Nicht nur, weil die Gedichtsammlung in Danzig gedruckt ist, sondern auch deshalb, weil die beiden Adelige, denen sie gewidmet ist, nach Marienburg und Königsberg weisen. Der 1539 als Sohn des Marienburger Woiwoden Achatius von Zehmen geborene und am 16. Februar 1558 in Wittenberg als *Nobilis et generosus Baro Fabianus a Zemen Prutenus* immatrikulierte Westpreuße wurde 1581 als Nachfolger seines gleichnamigen Oheims Woiwode von Marienburg. Der am 20. März 1558 in Wittenberg inskribierte *Nobilis et generosus dominus Christophorus Burggravius a Dona Prutenus* war im Sommersemester 1559 Rektor der Königsberger Universität (wie es gelegentlich auch andere adelige Studenten an deutschen Hohen Schulen wurden) und verabschiedete sich am 27. Oktober 1560 von dem akademischen Senat¹⁴⁷.

Eitner (10, 213) berichtet bei Johann Weinmann aus Nürnberg, Organisten zu Wittenberg, gestorben 1542, die Angabe in Gerbers Neuem histor. biogr. Lexikon der Tonkunst, daß in Hans Walthers Cantional Choralmelodien, von Weinmann komponiert, vorkämen, dahin, daß in Georg Rhaus Sammelwerk von 1544 *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII* unter Nr. 52 der vierstimmige Satz „Vater unser im Himmelreich“ begegnet. Eine Beschreibung dieses Sammelwerkes findet sich bei Wackernagel (S. 192 f.), jedoch fehlt Weinmanns Name unter den Komponisten. Dagegen bringt W. A. 35, 387 f. eine bis ins Einzelne gehende Beschreibung und (S. 389, Z. 2) die Angabe, daß die 6. Komposition des 1538 oder 1539 entstandenen Katechismusliedes Luthers „Vater unser im Himmelreich“ (W. A. 35, 270 ff.) von Johann Weinmann stammt. Nikolaus Müller¹⁴⁸ gibt eine Biographie des Komponisten, zu der aus Akten¹⁴⁹ nachgetragen sei: Am 5. Dezember 1542 bittet Walpurg, die Witwe des in der Nacht vom 28. zum 29. November verstorbenen Organisten¹⁵⁰, Rektor, Magister und Doktoren der Universität Wittenberg, ihr das Einkommen ihres Mannes auf etliche Jahre zum Unterhalt und zur Erziehung ihrer Kinder zu belassen. Ihr Mann hätte ihr nichts hinterlassen als sechs kleine unerzogene Kinder, eine baufällige, wüste Hütte und insonderheit große Schulden, in die er z. T. durch seine langwierige schwere Krankheit geraten sei. 36 Jahre habe er als Organist der Schloß- und der Stadtkirche gedient. Ihre ältesten zwei Söhne seien vom Vater im Orgelspiel dermaßen unterwiesen, daß, wenn ihnen das Weiterstudium ermöglicht werde, sie bald ihres Vaters Amt übernehmen könnten. Ihn hätten sie schon während seiner Krankheit und auch sonst vertreten. Am 13. Dezember gab die Universität das Gesuch befürwortend an den Kurfürsten weiter. Sie bemerkte dabei, daß der gute Organist Hans Keller, „itzund bei den Grafen von Mansfeld in Diensten“, sich um die Stelle beworben habe und bereit sei, zugunsten der Witwe und ihrer Kinder (zunächst auf ein Jahr) auf den größten Teil der Einkünfte zu verzichten und nur etwa das für die Verpflegungskosten erforderliche Geld zu fordern. Am 15. Dezember übermittelte Kanzler Brück die Vorgänge dem Kurfürsten, fügte aber hinzu, daß Bugenhagen, Stadtpfarrer und Superintendent in Wittenberg, bei ihm gewesen sei und gegen Keller Einwendungen erhoben habe. Melancthon habe ihm (Bugenhagen) erzählt, Keller sei schon einmal in Wittenberg gewesen, habe aber nicht studiert, sondern „sei der Büberei nachgegangen“, hätte „sich auch noch unterstanden, bei etlichen Weibern anzuklopfen“, die dann über ihn Klage geführt hätten. Bugenhagen und Melancthon fürchteten, Keller möchte „durch die Musica einen Haufen Studenten an sich hängen“ und bei Nacht auf den Gassen Unfug treiben. — Wir erfahren nur noch, daß der Kurfürst

¹⁴⁷ Freytag, S. 54 f.

¹⁴⁸ Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522 (1911), S. 351 ff.

¹⁴⁹ Ernestinisches Gesamtarchiv im Landeshauptarchiv Weimar, Reg. Kk 1408.

¹⁵⁰ Dieser Brief wird von Wilibald Gurlitt, Johann Walter und die Musik der Reformationszeit (S. 113) angezogen. Die Witwe war eine geborene Poff aus Wittenberg.

am 8. Oktober 1544 der Universität mitteilt, daß er auf Fürbitte Luthers genehmigt habe, den jungen Gesellen Paul, der bisher des verstorbenen Mannes Stelle vertreten hatte, als Organisten anzunehmen. Seine Besoldung solle jährlich 60 Gulden betragen, aber 10 davon habe er drei Jahre hintereinander an die Witwe und die Kinder seines Vorgängers abzugeben. Nik. Müller (vgl. Anm. 148) kennt Pauls Familiennamen Reißmann und die Vornamen von zwei Söhnen Weinmanns, Maximilian und Konstantin. Aber nicht Maximilian, der an der Schloßkirche der interimistische Nachfolger seines Vaters war, ist am 23. August 1567 in Wittenberg gestorben, sondern Maximilians Sohn Christian¹⁵¹. Konstantin Weinmann ist in Wittenberg im Wintersemester 1543/44 gratis inskribiert worden.

Matthaeus oder Matthias Weißmann, der bei Eitner fehlt, aber von Pietzsch (AfMf 3, 329) angeführt wird, erscheint in den Rechnungen des Gemeinen Kastens und in den Amtsbüchern von Zwickau (im Ratsarchiv daselbst) und zwar 1534/35, 1538/39 und 1539/40 als Kantor zu St. Katharina, Mich. 1540 bis Mich. 1545 als Kantor zu St. Marien. Anderslautende Nachrichten bei Tobias Schmidt¹⁵² und Herzog¹⁵³ sind unrichtig. Nach Michaelis 1545 verließ er Zwickau, weil der Zwickauer Pfarrer Mag. Leonhard Beyer einen häßlichen Verdacht gegen ihn aufgebracht hatte. Er wandte sich nach Schneeberg, wo er ebenfalls als Kantor wirkte, und starb im November 1569. Seine Witwe Dorothea lebte noch 20 Jahre später in Schneeberg. M. Weißmann darf nicht mit dem im Wintersemester 1508 in Wittenberg inskribierten *Matthias Weyßman de Zwickavia* verwechselt werden (5. Sept. 1510 bacc., 28. Dez. 1514 Mag.), der bereits kurz vor dem 22. März 1518 in Leipzig starb, nachdem von ihm 1516 und 1517 drei Schriften bei Wolfgang Stöckel in Leipzig im Druck erschienen waren¹⁵⁴.

Bei Eitner fehlen zwei Brüder des am 20. März 1572 als Lektor der Theologie in Freiberg (Sachsen) verstorbenen Hieronymus Weller von Molsdorf¹⁵⁵, nämlich Nikolaus und Matthias. Nikolaus, 1503 geboren, viel gereist in seiner Jugend, war ein guter Musiker und kunstreicher Organist, „ist in England, da er lieb und wert gehalten, auch zu Antorff [Antwerpen] und Cölln“ [wohl Köln a. Rhein] gewesen. Endlich habe er sich nach Nürnberg begeben, wo er 1537 starb. — Matthias, 1507 am St. Matthiastag (24. Februar) geboren, „ist ein vortrefflicher Musiker und bei 20 Jahren an Herzog Heinrichs Hof gewesen, welcher ihn in wichtigen Sachen gebraucht und verschickt“ [also als Gesandten verwendete]. Nach des Herzogs Tod habe er die Orgel im Dom zu Freiberg verwaltet, sei auch daselbst in den Rat gewählt worden. Er starb am 3. April 1563 in Freiberg und wurde im Dom bestattet¹⁵⁵. Briefe Luthers an Hieronymus Weller (W. A. Briefwechsel 5, 373 f. 518 ff. 546 f. 609) lassen uns einen Blick auf einen Tisch- und kurze Zeit auch Hausgenossen Luthers tun, der viel mit Schwermut zu kämpfen hatte. Auch Matthias hat daran gelitten. Am 7. Oktober 1543 tröstete ihn Luther (W. A. Briefw. 7, 104). Er solle seinen schwermütigen Gedanken nicht nachhängen, sondern fröhlich sein in Christo und den für ihn sorgen lassen. Dem Herrn Christo solle er ein Lied schlagen auf dem Regal. „Und greift frisch in die claves und singet drein, bis die Gedanken vergehen, wie David und Elisaeus taten.“ Und an anderer Stelle: „Greift in das Regal oder nehmt gute Gesellen und singet wider den Teufel, bis Ihr lernt ihn spotten.“ In einem Briefe des Nürnberger Predigers Veit Dietrich aus dem Jahre 1537 (AfRg 13, 9) heißt es von Matthias W., daß er Herzog Heinrich viele Jahre diente „et scribendo in Cancellaria et faciendo modos in templo“; in den Rechnungsakten von 1530

¹⁵¹ AfRg 29, 182.

¹⁵² Chronica Cygnea (1656), S. 435.

¹⁵³ Geschichte des Zwickauer Gymnasiums (1869), S. 68. Den Hinweis auf die Angaben aus den Rechnungen und Amtsbüchern verdanke ich † Herrn Professor D. Dr. O. Clemen in Zwickau.

¹⁵⁴ Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins (6, 22⁵⁸).

¹⁵⁵ Entnommen dem Buche von C[hristoph] F[riedrich] L[ämmel], Historia Welleriana i. e. Historische Beschreibung des Adelligen Geschlechts und Lebens des Hochberühmten Theologi, Herrn Hieronymi Welleri von Molsdorff Leipzig (1700), S. 47 f.

wird er als Hoforganist mit einer Besoldung von 2¹/₂ Gulden vierteljährlich geführt. Sicherlich hat er seine Hauptbesoldung vom Hofe als Sekretär bezogen. In diesem Briefe Veit Dietrichs heißt es, daß Nikolaus W. in den letzten Zügen liege.

Über Johann Willenbruch aus Danzig, der Ende 1545 oder zu Beginn des Jahres 1546 bei Adrianus Petit Coclico in Wittenberg Musik hörte (AfMf 7, 100 unter Joh. Dantiscanus), handelt noch Otto Clemen in „Unbekannte Drucke, Briefe und Akten aus der Reformationszeit“ (1942), S. 26 ff.

Der bei Eitner (10, 369) als Komponist erwähnte Stephan Zyrler wurde in Rohr, Niederbayern, geboren, was aus der Eintragung in der Heidelberger Universitätsmatrikel vom 26. September 1539 hervorgeht: *Steffanus Zierler de Roer, Ratispon. dioc.* (AfMf 5, 76). Er gehörte damals zu dem Freundeskreis, der Georg Forster während seiner 10jährigen Studienzeit in Heidelberg umgab und der ihm später bei der Veranstaltung seiner Liedersammlung behilflich war, erst mit der Ermunterung, dann mit Übergabe von Liederschriften und Originalkompositionen¹⁵⁷. Forster kommt wohl in der Matrikel von Ingolstadt (17. Juli 1531) und von Wittenberg (15. Oktober 1534) vor, fehlt aber in der Heidelberger (AfMf 5, 71; 7, 98). Aus obigen Zusammenhängen ergibt sich aber, daß sein Studienaufenthalt in Heidelberg entgegen der bisherigen Annahme nach der Wittenberger Zeit anzusetzen ist¹⁵⁸. Forster hat den 4. Teil seiner Liedersammlung (Nürnberg 1556) dem ehrbaren und achtbaren Stephano Zierlero, kurfürstlichen Secretario zu Heidelberg, gewidmet¹⁵⁹.

Das zeitlich nächste Datum für die Lebensschicksale Zyrlers liefert uns eins der Epigramme, die Georg Rotaller¹⁶⁰ seiner lateinischen poetischen Übersetzung von Hesiods ἔργα καὶ ἡμέραι angefügt hat: *Hesiodi Aseraci opera et dies elegiaco carmine Latine redditi autore Georgio Rotallero. Eiusdem Epigrammatum Liber 1546. (Francoforti ex officina Petri Brubachii anno 1546.)* Das Epigramm ist auf Fol. 52^b zu finden unter der Überschrift *Stephano Zyrlero Bauaro optimo musico eis τὰ ἔργα καὶ Louariensia*. Rotaller teilt dem „trefflichen Musico“ mit, daß sie sich von der allgemeinen Kirchweihfröhlichkeit doch nicht ausschließen möchten. Morgen werde er „cum Suchtenio“ zu Zyrler kommen. Dieser solle seine Studierstube mit Kränzen schmücken, ein Gelage wollten sie nicht feiern, aber

*Musica difficiles abigat de pectore curas
Et varios reddant organa mota sonos.
Dulcis et effundat sociales fistula cantus,
Si fas est hilarem concelebrare diem.*

Das Gedicht muß entstanden sein vor dem Wintersemester 1543/44, in dem Rotaller in Wittenberg zu studieren begann¹⁶¹, aber auch noch vor dem 10. Juli 1541, weil an diesem Tage Alexander von Suchten wegen Ketzerei nach Rom zitiert wurde. Das ist nämlich der Suchtenius, mit dem Rotaller bei Zyrler fröhlich sein wollte. (Suchten leistete der Zitation nach Rom Folge und wurde in der Engelsburg einige Zeit gefangen gehalten.) Andererseits kann das Gedicht erst nach Mitte 1540 entstanden sein, da Suchten in der 1. Hälfte dieses Jahres noch in Elbing war¹⁶². So muß das Gedicht in die 2. Hälfte 1540 oder 1. Hälfte 1541 fallen. In dieser Zeit waren Zyrler, Rotaller und Suchten in Löwen zusammen.

¹⁵⁶ Archiv f. Sächsische Geschichte 10, 1142.

¹⁵⁷ Georg Forsters Teutsche Liedlein in 5 Teilen, von M. Elisabeth Marriage (1915), S. V

¹⁵⁸ Gegen Marriage (S. VI) und Eitner (4, 34).

¹⁵⁹ Marriage S. XVIII und 169 f.

¹⁶⁰ Rotaller ist 1528 zu Leeuwarden in Friesland geboren, später Rat und Requetenmeister zu Mecheln und 1569 Präsident der kgl. spanischen Regierung zu Utrecht († 1581).

¹⁶¹ Franz Buchholz, Die Lehr- und Wanderjahre des ermländischen Domkustos Eustachius von Knobelsdorf (Braunsberg 1925), S. 94.

¹⁶² Vgl. dazu Buchholz S. 89 und 87. Suchten hatte am 14. Dezember 1538 von einem ihm zugefallenen Frauenburger Kanonikat Besitz ergriffen (ebenda S. 86).

In der erwähnten Widmungsvorrede von 1556 ist Zyrler zum ersten Mal als „*kurfürstlicher Sekretär zu Heidelberg*“ erwähnt. So wird er auch in einem am 15. Januar 1559 präsentierten Briefe an Kurfürst Ottheinrich genannt, in dem Johann Sturm in Straßburg „*den Stefan Zyrler, da er von der Cantzley ein Zeitlang sein möcht*“, als Hilfskraft bei den Vorarbeiten zur Fortsetzung des Sleidanschen Geschichtswerks vorschlug¹⁶³. Ferner erscheint er als kurfürstlicher Sekretär zu Heidelberg unter dem 22. und 26. Februar 1559¹⁶⁴. Am 18. Oktober 1559 betraute ihn der neue Kurfürst Friedrich III. mit einer wichtigen Mission. Der Theologieprofessor Tilemann Heßhusen hatte den Diakonus Wilhelm Klebitz wegen seiner calvinistischen Abendmahlsauffassung und -lehre in den Bann getan. Der Kurfürst suchte die Beiden zu versöhnen. Da aber Heßhusen nur noch zorniger sich gebärdete, setzte der Kurfürst ihn am 16. September ab und entsandte Zyrler nach Wittenberg, um von Melanchthon ein Gutachten einzuholen, das dieser am 1. November erstattete¹⁶⁵.

Die Verbindung, in die Zyrler so mit dem *praeceptor Germaniae* gekommen war, veranlaßte ihn nach Melanchthons Tod zu einem Epitaphium, in dem er in eigenartiger Weise mit Melanchthons deutschem Familiennamen Schwarzerd(t) spielte:

*Conditur en corpus tellure Melanthonis atra,
Conueniens nomen quae merito atra dedit.
Nam quid in hac vita praesensit (quaeso) sereni?
Omni nonne fere tempore nigra fuit?
Spiritus ast inter stellas micat ille coruscans
Temporaque expectat corporis alba sui.*

Das Gedicht wurde zuerst abgedruckt im Anhang zu Peter Lotichius Secundus, *In obitum Philippi Melancthonis elegia* (Heidelberg 1560), war mir aber in diesem Druck nicht zugänglich. Darnach erschien es unter den poetischen Nachrufen auf Melanchthon in *Scriptorum publice propositorum a gubernatoribus studiorum in academia Witebergensi, tom. IV* (1561), Fol. P 8^b. Das Gedicht muß auch als ein Beweis für die engen Beziehungen gewertet werden, die zwischen Melanchthon und Heidelberg sich entwickelt hatten¹⁶⁶. Viele Erinnerungen an seine Heidelberger Studienzeit (1509—12) hat er später wieder hervorgeholt¹⁶⁷. — Am 1. Januar 1560 richtete er bekanntlich an Rektor und Senat der Heidelberger Universität ein Schreiben, in welchem er seinen Neffen Sigismund Melanchthon empfahl, der noch 1560 als Professor der Physik angestellt wurde.

Nach einem Originalbrief dieses Neffen Melanchthons an Kaspar Peucer (Heidelberg, 6. April 1566), einst in der v. Wallenberg-Fenderlin'schen Bibliothek zu Landeshut in Schlesien¹⁶⁸, hat Friedrich III. unseren Zyrler zusammen mit dem Kanzler Christoph Probus¹⁶⁹ und dem Rechtsprofessor Christoph Ehem¹⁷⁰ auf den Reichstag zu Augsburg 1566 mitgenommen. 1561 twar Zyrler kurfürstlicher Rat¹⁷¹ geworden. Die letzte bisher erreichbare Nachricht besagt, daß er wie Probus in den Verdacht geriet, den ketzerischen Meinungen des Thomas Erastus über die Person Christi und die Dreieinigkeit zuzuneigen¹⁷².

Das Epitaphium für Melanchthon zeigt uns Zyrler als neulateinischen Dichter. Als solchen hat ihn Jakob Micyllus gefeiert¹⁷³:

¹⁶³ Schottenloher, Pfalzgraf Ottheinrich und das Buch (1927), S. 187.

¹⁶⁴ Ed. Winkelmann, Urkundenbuch der Universität Heidelberg 2 (1886), S. 119 f. Nr. 1058 f.

¹⁶⁵ CR 9, 960; Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg 2 (1864), S. 73.

¹⁶⁶ Vgl. Karl Hartfelder, Melanchthons spätere Beziehungen zu seiner pfälzischen Heimat (Studien der evangelisch-protestantischen Geistlichen des Großherzogtums Baden 8 (S. 111—129).

¹⁶⁷ Hartfelder, Melanchthoniana paedagogica, 1892, S. 195—199.

¹⁶⁸ Freundl. Hinweis von † Prof. D. Dr. O. Clemen.

¹⁶⁹ Hautz a. a. O. (vgl. Fußnote 165) 1, 414.

¹⁷⁰ ADB 5, 693 f.; Hautz 2, 7.

¹⁷¹ Hautz 2, 73.

¹⁷² Hautz 2, 85.

¹⁷³ Jacobi Micylli Argentoratensis sylvarum libri quinque 1564, S. 424.

*Usque tuum nostro vivet sub pectore nomen,
Et praesens tecum tempus in omne ferar.
Ipsam me virtus, ipsam tua fama tenebit,
Dum quercus frondes, dum feret Ister aquas.*

Endlich sei noch ein kurzes Gedicht von Joh. Posthius erwähnt, in dem er Zyrler sein Beileid zum Tode seiner Gattin, „*quam caram obsequium fecerat et pietas*“ und zugleich seinen Glückwunsch zur Wiederverehelichung mit einer Sabina ausspricht¹⁷⁴. Diese Sabina war Tochter der Barbara geb. Schwarzerdt, verehelicht mit dem kurfürstlichen Rat Sebastian Hügel, also eine Enkelin des einzigen leiblichen Bruders von Philipp Melanchthon¹⁷⁵.

Im Anschluß noch eine Ergänzung: Pietzsch schreibt im Archiv für Musikforschung Jg. 7 (1942) S. 166 von Laurentius R h a n i s i u s , daß er am 4. Juni 1571 als Kantor und Professor am Pädagogium zu Gandersheim angestellt wurde und Schüler in Musik und Arithmetik unterrichtete. Er gab Ende 1573 seine Stellung auf. Über seine Herkunft und seine späteren Schicksale sind wir nicht unterrichtet. Dazu ist zu sagen: Rhanisius, auch Ranisius, ist in Pößneck geboren und war im 2. Halbjahr 1571 in Jena immatrikuliert, also zu der Zeit, als er als Kantor in Gandersheim angestellt wurde. Ob er vorher, voraussichtlich in Wittenberg oder Leipzig studiert hat, konnte ich bisher nicht nachprüfen. (Die Angabe der Immatrikulation aus Mentz-Jauernig: „Die Matrikel der Universität Jena, Bd. 1 (1548—1652) Jena 1944“.) Nach seiner Rückkehr von Gandersheim wird er Kantor in Jena und hat dieses Amt 9 Jahre hindurch versorgt und wahrscheinlich zugleich seinen theologischen „*cursus*“ in Jena durchgemacht. Im Herbst 1583 wird mitgeteilt (Staatsarchiv Weimar B 3018 c), daß er schon ein Jahr lang Altengönna geistlich versorge. Er wird am 2. November 1583 zur Pfarre nominiert. Er stirbt 1609 zu Altengönna (B 3519 a Bl. 23). Ich kenne 4 Kinder von ihm: Joachim und Johann inskribieren in Jena im 1. Halbjahr 1605, Philipp Jacob im 2. Halbjahr 1612. Die Tochter Margaretha heiratet in Jena am 11. Januar 1608 den Lehrer an der Jenaer Stadtschule Balthasar Börner, der am 4. September 1611 an der Pest stirbt; sie heiratet zum zweiten Mal in Jena am 12. 4. 1613 den Goldschmied David Frank in Jena (Kirchenbücher daselbst).

Ein unbekannter Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Ein Mitarbeiter an der Gesamtausgabe der Werke Johann Seb. Bachs, nämlich der erste Herausgeber der englischen und französischen Suiten (Jg. XIII, 2), konnte bisher nicht ermittelt werden. Der textlich unbefriedigende Band wurde von Ernst Naumann (nicht Alfred Dörffel, wie in MGG angegeben) im Jg. XLV, 1 in berichtiger Form nochmals vorgelegt. Da der Jg. XIII, 2 als einziger der Gesamtausgabe eines Vorwortes sowie eines Revisionsberichtes entbehrt und da auch Ernst Naumann im Vorwort zu seiner Ausgabe pietätvoll den Namen seines Vorgängers verschweigt, konnte die Anonymität bisher nicht gelüftet werden.

Gleich nach Erscheinen der Suiten im Jahre 1865 wurden Stimmen der Kritik laut. In der von Selmar Bagge redigierten Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien noch im selben Jahre eine Besprechung, in der sich der ungenannte Rezensent darüber wundert, daß die Bachgesellschaft einen textlich unkorrekten Band ohne Namensnennung des Herausgebers vorlege. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wenn sich nun herausstellt, daß der anonyme Redak-

¹⁷⁴ Johannis Posthii Germersheimii Parergorum poeticonum pars prima . . . Eiusdem Posthii Parergorum pars altera nunc recens edita cum Adoptivis (Heidelberg 1595), S. 74.

¹⁷⁵ Nik. Müller, Georg Schwarzerdt, Der Bruder Melanchthons und Schultheiß zu Bretten (1908), S. 220.

teur des Bachbandes in diesen Jahren selbst ein — wenn auch nur formeller — Mitarbeiter an der besagten Zeitschrift gewesen ist. Es war Franz Espagne, der Nachfolger Siegfried Dehns als Kustos der Musikabteilung in der Königl. Bibliothek zu Berlin. Espagnes Verdienste um die Bachausgabe waren bis jetzt kaum bekannt. Er besorgte u. a. die Kollationen für Wilhelm Rust (Vgl. BGA XV, 1 S. XXVII und S. XXXIII) und war unermüdlich in der Beschaffung autographen Materials. Durch seine Initiative war der an Bachautographen ungem. reichhaltige Nachlaß Robert Fischhofs an die Berliner Bibliothek gelangt. Seit 1863 stand Espagne mit dem Münchener Konservatoriumsdirektor Franz Hauser in Verhandlungen wegen des Ankaufs seiner Privatsammlung, die eine Fülle von Bachiana enthielt. Allerdings gelangte die Sammlung erst nach Espagnes Tode an die Berliner Bibliothek. Immerhin konnte Espagne Franz Hauser dazu bewegen, seine Sammlung für die Bachausgabe zur Verfügung zu stellen. Ein Brief Hausers an Espagne vom 4. X. 1864 gibt hierüber Auskunft:

„ . . . Ich muß Sie dringend ersuchen, mir die im vorigen Jahr Ihnen geliehenen Handschriften umgehend gefälligst zu übersenden“. Einige Zeilen später heißt es: „Hoffentlich wird der nächste Bachband nicht lange auf sich warten lassen“. Dieser nächste Bachband, der 1865 erschien, enthielt aber die besagten englischen und französischen Suiten. Hauser war also offensichtlich über Espagnes Redaktion dieses Bandes informiert. Durch zwei Briefe Alfred Dörffels, ebenfalls an Espagne gerichtet, wird diese Tatsache eindeutig erwiesen:

Leipzig d. 2. Juni 1865.

„Hochgeehrter Herr,

Die Gelegenheit der an Sie zu bewirkenden Zusendung der Probeabzüge von Bach's franz. Suiten benutze ich, um einige Bitten Ihrer freundlichen Gewährung zu unterbreiten . . .“¹

Leipzig, d. 15. Nov. 1865

„ . . . Die Bach'schen Suiten (Jahrgang 13 Lf. 2 der Bach-Ausgabe) werden baldmöglichst nun ausgegeben werden, indem das Directorium beschlossen hat, das später etwa noch eingehende Vorwort nachzuliefern. Ich weiß nicht, ob Sie hiervon in Kenntniß gesetzt worden sind. Besser wäre freilich, es käme letzteres zu gleicher Zeit. Ob die Titelblätter bereits fertig sind, weiß ich ebenfalls nicht; doch hat man mir gesagt, ich möchte die ursprünglichen Titel dazu aufschreiben. Vielleicht nehmen Sie, geehrter Herr, Veranlassung, das Vorwort bald einzuliefern, worüber große Freude bei B. & H. entstehen würde. . . . Was ich hier wegen der Bachausgabe schreibe, thue ich auf eigene Hand, bescheide mich daher bereitwilligst, wenn Sie sagen sollten, daß ich kein Recht hierzu habe.

Mit Hochachtung Ihr ergebenster

Alfred Dörfel.“¹

Espagne war sich offensichtlich darüber im klaren, daß seine Arbeit einer Kritik nicht standhalten würde, denn er hätte andernfalls keine Veranlassung gehabt, die Einsendung eines Vorwortes zu unterlassen. Naumann versuchte im Vorwort zum Jg. XLV der Bachgesamtausgabe eine Rehabilitierung für den anonymen Herausgeber, indem er geltend machte, daß dieser noch nicht daß Rust-Wagenersche Autograph habe benutzen können. Das ist keineswegs erwiesen, denn Wagener war ein häufiger Gast der Königl. Bibliothek, und es konnte für Espagne nicht allzu schwierig sein, dessen Autograph einzusehen. Die wahren Gründe für das Verhalten Espagnes sind nicht bekannt, vielleicht spielen auch persönliche Dinge in diese Angelegenheit hinein. Zumindest darf nicht übersehen werden, daß sich Espagne schon 1861 mit der Ausgabe Beethovenscher Volkslieder einer sehr scharfen Kritik Alexander Wheelock Thayers aussetzte (Vgl. Deutsche Musikzeitung 1861, S. 372, 394, 413) und daß auch 1867 eine Schubertlieder-Ausgabe auf Grund des vernichtenden Urteils von Johannes Brahms vom Verlag Rieter & Biedermann abgelehnt wurde.

¹ Autograph in der Öffentl. Wissenschaftl. Bibl. Berlin.

Zwei Probleme der Bachpraxis

VON HERMANN KOCK, CONCEPCION (CHILE)

I.

In einem der letzten Hefte von „Musik und Kirche“¹ schreibt Helmut Walcha über die Verwendung eines Trompetenportativs im 2. Brandenburgischen Konzert. Er meint, daß „diese herrliche Musik jeden Versuch rechtfertigt, ihr zum Klange zu verhelfen“ . . . „Dieses Vorgehen ist völlig unhistorisch“ .

Aber nicht nur in bezug auf die Trompete stößt die heutige Bachpraxis, wenn sie „historisch“ verfährt, auf unüberwindliche Schwierigkeiten: auch bei Fagott, Horn, Cello, Baß, in den Gesangstimmen usw. gibt es Stellen, die einwandfrei nicht wiederzugeben sind. Wenngleich in größeren und reichen Musikzentren diesen Schwierigkeiten auf die eine oder andere Art zu begegnen ist, so ist damit der „Provinz“ nicht geholfen. Hier verzichtet man eher auf die Wiedergabe, als daß man sich an Bach „versündigt“; oder man greift zu — dann natürlich — „unhistorischen“ Aushelfsmitteln.

Und doch haben Bach und seine Zeit gezeigt, wie man in solchen Fällen vorzugehen hat. Nur hat unser, in Teilgebieten verankertes, historisches Wissen bislang verhindert, dies echt Bachsche Mittel anzuwenden. Wir meinen die Kunst der Alteration.

Wir gehen von der Praxis Bachs aus:

1. Bach alteriert im Großen, indem er Werke umschreibt, neu instrumentiert oder umformt, und das so sehr bei eigenen wie bei fremden Werken.
2. Bach alteriert im Kleinen, indem er dekoloriert oder koloriert. In beiden Fällen handelt es sich um die schriftlich fixierte Art der Alteration.
3. Bach alteriert „sur le livre“.

So handelte Bach selber. Seine Instrumentisten und Sänger aber, wollten sie seine Musik, fast ohne Proben, überhaupt wiedergeben, mußten ebenfalls von der Alteration Gebrauch machen. Diese Praxis gibt uns den Schlüssel zu der ungeklärten Frage: Wie konnten Bachs Musiker seine Musik wiedergeben, wenn heutzutage die größten Virtuosen Unmenschliches leisten müssen — mit H. Walcha —, „das Konzert e i n i g e r m a ß e n blasen zu können“? Bach setzte seinen Musikern eine *res faciend a*² vor. Diese spielten dann so gut wie sie „konnten“, d. h. sie machten damit, unter Beachtung der Harmonie und des Taktes, das was ihnen technisch möglich war, alles natürlich „sur le livre“. Das war ihr gutes Recht, ein Brauch der Zeit, eine Übung, in der ihr Kantor selber Meister war. So erklärt es sich auch, warum Bach 27 Jahre lang in Leipzig musizieren konnte, ohne darum in seinen schriftlichen Anforderungen nachzulassen. Die von ihm im Notenbild festgehaltene *res faciend a* war nicht im Sinne eines späteren Wagner oder Berlioz gedacht; also keine *res facta*. Es gab damals keine „Hei'igkeit“ der Noten. Wenn darum Straube schreibt: „. . . eine Ehrfurcht, die jede Note wichtig nehmen heißt“ . . . „Diese Buchstabentreue zu lehren . . .“, dann verfährt er, wie viele andere, unwissenschaftlich.

Die mäßigen „musikalischen Wissenschaften“ seiner Musiker vorausgesetzt, wird es sich dabei gemeiniglich um ein Dekolorieren gehandelt haben. Insbesondere bei den Bläsern. Wohingegen Laute, Viola da Gamba, Orgel und Cembalo reichlich von der Diminution Gebrauch machen konnten.

Es liegt also kein Grund vor, auf die Wiedergabe sogenannter unspielbarer Werke zu verzichten.

¹ Jahrg. 1952, Heft 2.

² Den Ausdruck *res faciend a* haben wir eingeführt, um jene Musik zu kennzeichnen, welche vom Autor zwecks Anbringung von Alterationen gesetzt worden ist. Folglich unterscheiden wir: *res faciend a*: die zu „erarbeitende“ Sache, *res facta* (wie bisher) die „gearbeitete“ Sache. Wir hoffen, damit einem Mangel abgeholfen zu haben.

Die so sehr verschrieene Kunst der mehr oder weniger freien Transkription hat dabei ihre volle Daseinsberechtigung. Dabei kommt es nicht auf das „Was“, sondern nur auf das „Wie“ an. Bei solch freier Bearbeitung — aus der Bachschen *res facienda* wird eine *res facta* — hat dann die Improvisation „sur le livre“ keine Berechtigung. Wohingegen der Originalpartitur gegenüber diese Kunst jederzeit zu Recht angerufen werden kann.

Da der moderne Musiker diese Praxis so gut wie nicht beherrscht, wird es sich als nötig erweisen, die Dekolorierung oder Diminution zunächst schriftlich festzulegen. Wir haben dann in der Praxis erfahren, daß jüngere Musiker sehr bald stilgerechte Alterationen improvisieren.

Auf der einen Seite gewinnt die Musik Bachs an Farbigkeit und Lebendigkeit. Auch die innere Anteilnahme der Musiker erscheint gesteigert. Kleinen und kleinsten Bachensembles wird damit die Möglichkeit geboten, Bach stilgerecht zu musizieren. Auf der anderen Seite wird der moderne Virtuosen-Dirigent all seiner gewohnten Triumphe beraubt.

Nicht unerwähnt bleiben kann, daß Robert Haas und andere Autoren Bach von dieser Alterationspraxis ausgeschlossen wissen möchten. Wir sind dieser Feststellung nachgegangen. Je mehr wir uns aber damit abgaben, um so weniger überzeugte sie uns. Eine historische Rechtfertigung dieser einzigen Ausnahme in Deutschland scheint nicht zu erbringen zu sein. Daß sich damit Walchas „unhistorisches Experiment“ als historisch einwandfreie Anwendung der Alterationspraxis erweist, sei nur noch angemerkt.

II.

In einigen Konzerten weltberühmter Streicher glaubten wir zu merken, daß innerhalb von kleineren musikalischen Gebilden (Motiv-Thema) plötzliche, unmotivierte Klangverschiebungen stattfanden, etwa in dem Sinne, wie wenn ein Organist innerhalb solcher Figuren neue Register zu- und abstößt oder von einem Manual auf ein anderes wechselt. Wir stellten fest, daß es sich jedesmal um einen Saitenwechsel handelte, gelegentlich auch um einen ungewöhnlichen Lagenwechsel. Jedenfalls erfuhren wir, daß der Streicher diesen, durch Saitenwechsel bedingten, Klangwechsel als sein gutes Recht ansieht. Doch wurde behauptet, daß Meisterinstrumente klanglich mehr oder weniger homogen seien, ein Saitenwechsel also nicht unbedingt einem Klangwechsel gleichkäme. Wir machten daraufhin die Probe auf Exempel und ließen uns, bei Antonio Antoncich in Valparaiso, 4 Violon und 6 Geigen aus Meisterhand vorführen (Amati, Bergonzi, Guadagnini, Guarnerius usw.). Auch bei diesen Instrumenten ließ sich die Theorie der Klanghomogenität nicht erweisen. Dazu lasen wir (*Boletín de Música y Artes Plásticas-Unión Panamericana*), daß Heifetz jüngst eine Stradivari besonders lobte, weil ihre 4 Saiten eine ungewöhnliche Klangausgeglichenheit aufwiesen. Das mag alles genug bekannt sein, und wir laufen ernstlich Gefahr, damit „offene Türen einzuräumen“, und doch muß es sich unter Streichern dabei um eine unbekannte Gegebenheit handeln; denn auch bedeutende Virtuosen hören über diese Klangverschiedenheit hinweg und lassen Bachsche Motive oder jene kleineren Gebilde, welche Bach unter dem sog. Artikulationsbogen zusammenfaßt, klanglich zerstückelt ertönen. Wir verwiesen schon auf den Vergleich, welchen Orgel (oder Cembalo) hervorrufen: es wäre undenkbar, daß etwa ein Ramin oder Walcha bei Bach unablässig Klangunterbrechungen spielten. Bei den Streichern ist das aber das Normale.

Wir legten damals theoretisch fest, daß ein Saitenwechsel einen Klangwechsel hervorruft. Zumindest müßte daher ein Saitenwechsel innerhalb von Bachs Artikulationsbögen vermieden werden. Ob sich dieses Verbot auch auf ganze Themen erstrecken ließe, könnte nur von Fall zu Fall bejaht werden; denn ein Lagenwechsel würde unter Umständen einen nicht minder lästigen Klangwechsel hervorrufen.

Wir versuchten, die gewonnene Theorie in die Praxis umzusetzen, und gerieten damit in ein wahres Wespennest, obwohl wir in keiner Weise unser Verlangen in Form eines Gesetzes

stellten! Wir mußten uns darüber belehren lassen, daß, traditionellerweise, der Streicher den Saitenwechsel dann vollzieht, wenn es ihm *t e c h n i s c h* erforderlich erscheint, und daß jede davon abweichende Vorschrift einer Ungeheuerlichkeit gleichkommt. Das musikalisch Fragwürdige dieses Vorgehens kommt ihm nicht in den Sinn, oder doch nur bei besonderer Gelegenheit. Aber ein Meisterschüler Saturetzkys probte mit Vergnügen diesen „neuen“ Bach. Nachdem wir besonders geartete Lagenwechselübungen studiert hatten, hörten wir, nach einigen Monaten fleißigster Arbeit, einen Bach, der tatsächlich etwas Neues war. Später haben wir weitere Versuche dieser Art angestellt und sind normalerweise den gleichen Schwierigkeiten begegnet:

1. Der Streicher ist so sehr seiner „Schule“ verfallen, daß er die Notwendigkeit dieser Umstellung weder geistig noch musikalisch einsehen mag.
2. Hat er sich zu dieser bekannt, fehlt ihm die nötige Technik des schnellen und unmerklichen Lagenwechsels.
3. Es fehlt ihm die nötige freie Zeit.
4. Er kann es nicht wagen, seinen solchen „neuen“ Bach öffentlich zu spielen.
5. Er ist klanglich nicht gewandt genug, das Gebot des bedingten Saitenwechsels spielend anzuwenden.
6. Das Beispiel der „Großen“ ermuntert nicht dazu, Neues zu wagen.

All dieser Schwierigkeiten ungeachtet — zumal eine historische Rechtfertigung nur schwer zu erbringen wäre — glauben wir, daß das musikalisch-künstlerische Ergebnis den Versuch rechtfertigt. Allein die Bejahung der Priorität von Klang und Farbe vor der Technik (beim Streicher nicht selbstverständlich) und monatelanges, ernstes Probieren ermöglichen es, die hier von uns angedeutete Praxis *g e k o n n t* in Bachs Musik widergespiegelt zu sehen.

Wie ich nachträglich aus Hubert le Blanc „Verteidigung der Viola da Gamba“, Bärenreiter-Verlag (Seite 112 ff.), ersehe, ist die von mir vorgeschlagene Praxis bereits vor über 250 Jahren geübt worden, und zwar zu einer Zeit, als gerade J. S. Bach selber Geiger war. Le Blanc meint, daß man sie „des besseren Klanges wegen“ gebrauchte, sie nun aber (1730 oder 40) eine „veraltete Art“ sei. Seine Verteidigung der neuen Methode — die dann auch wirklich 250 Jahre lang die Streicher beherrscht hat — kann uns nicht beeindrucken: es ist eine rein materialistisch-mechanische Idee die eine idealistisch-technische ersetzen soll. Obwohl mit Le Blanc nicht einwandfrei *e r w i e s e n* ist, daß Bach selber „unsere Art“ verwendet hat, ist das zumindest nicht mehr so unwahrscheinlich, wie das schien, als wir auf diesen Zeugen noch nicht hinweisen konnten.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Wintersemester 1953/54

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter GMD Dr. F. R a a b e : Die Symphonie, ihre Entstehung und Entwicklung (2) — Musik und Lebens-Stil in fünf Jahrhunderten; mit Musikbeispielen von der Gotik bis zur Gegenwart (2) — Musiklehre für Anfänger (1).

Bamberg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. R o e s s e r t : Die Oper von W. A. Mozart (2) — Das deutsche Sololied seit Johannes Brahms (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre I und II (je 1) — CM instr. (2) — Akademischer Chor (2).

Basel. Prof. Dr. J. H a n d s c h i n : Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker (2) — Ü: Aurelian und Hucbald (1) — CM und musikwissenschaftliches Colloquium (2) — S (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Entwicklung der Variation (1) — Harmonikale Analyse von Werken der Spätromantik (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Die altgriechische Musik (2) — Ludwig van Beethoven (1) — Ü: Ludwig van Beethoven (1) — Das Lied von Schubert bis Hugo Wolf (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik in der Geschichte IV (von Beethoven zur Gegenwart) (2) — Ü: Die Musik in der Geschichte IV (2) — Grundprobleme der Musiksoziologie (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Das deutsche Musikschritfttum des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Ü: Das deutsche Musikschritfttum des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Assistent Dr. K. Hahn: Die Instrumentalmusik im Generalbaß-Zeitalter (2) — Ü: Die Instrumentalmusik im Generalbaß-Zeitalter (2) — Die Instrumente des Barocks (1) — Ü: Die Instrumente des Barocks (1).

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

Lehrbeauftragt. Dr. E. Rebling: Die deutsche Oper (2).

NN.: Ü: Notationskunde I (2) — Ü: Tabulaturen (2) — Musikorganisation und -praxis des 19. Jahrhunderts (2) — Akustik (1) — Musik der Sowjetunion (1).

— Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Die mehrstimmige Messe von Palestrina bis Haydn (1) — Johannes Brahms (2) — S: Stilkundliche Ü über das musikalische Werk von Michael Praetorius (2) — Pros: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation (2) (durch den Assistenten) — Doktoranden-S (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum, Chorgemeinschaft (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Wort und Ton im Lied Franz Schuberts (2) — Musikalische Akustik (1) — Ü zur Vorlesung „Wort und Ton im Lied Franz Schuberts“ (2).

Dozent Dr. K. Reinhard: Geist und Form der Musik Ostasiens (Ill, Japan) (2) — Moderne Musik in Übersee (1) — Ü zur europäischen Volksmusik (2) — Ü zur Transkription und Analyse exotischer Musik (2) — Ü im Phonogramm-Archiv des Völkerkunde-Museums — Praktikum, Instrumentalkreis.

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

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Die Symphonie von Haydn bis Mahler (2) — Maurice Ravel (2).

Priv.-Dozent Dr. Ing. F. Winkel: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik (Die stationären Vorgänge im Klang) (2) — Kolloquium über spezielle naturwissenschaftliche Phänomene in der Musik.

Prof. Dr. K. Forster: Große Werke der Chorliteratur, beginnend bei Beethoven (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik der Antike und der außereuropäischen Völker (2) — Die Geschichte der Messe (1) — S: Ü zur Geschichte der Messe (2) — Colloquium: Die Anfänge der Musik (1) — CM voc.: Ausgewählte Messensätze von G. de Machaut bis Palestrina (1).

Prof. Dr. L. Dikemann-Balmer: J. S. Bachs Matthäus- und Johannespassion (1) — J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte (praktische Analyse) (1) — S: Studien zur Vertonung des Todes- und Auferstehungsgedankens in den verschiedenen Musikepochen (2) — J. S. Bachs h-moll-Messe und Kunst der Fuge (1) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Béla Bartók: Werke und Stil (1) — Notationskunde: Die Mensuralnotation von 1450 bis 1600 (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die Musik der Troubadours, Trouvères und Minnesänger (1) — Geschichte der Symphonie und Suite (2) — Meisterwerke der Musik (mit Schallplatten) (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) — Instrumentenkunde II (1) — Ü zum evangelischen Kirchenlied (2) — Akad. Streichquartett: Dvořak.

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Formenlehre (Fortsetzung), Harmonielehre für Fortgeschrittene, Kontrapunkt (der zweistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenz: Die Geschichte der Klaviermusik in ihren Hauptepochen II. Teil (1) — Ü des S zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Die Klassik in der Musik (2) — Der Liedstil Hugo Wolfs (1) — Ü: Stimmbildung und Stilkunde für Redner (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Wandlungen des Musiklebens vom 18. bis 20. Jahrhundert (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — S: Ü zur Geschichte der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — S: Ü zur Vorlesung über Wandlungen des Musiklebens (2) — Pros: Musikbibliographische Ü (mit Dr. Krautwurst) — CM voc., instr. (mit Dr. Krautwurst) (je 2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Grundfragen der Musikgeschichte (2) — Beethoven, Persönlichkeit und Werk (1) — S: Ü über Werke von J. S. Bach und G. F. Händel (2) — Pros: Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Einführung in die Musik des Mittelalters (2) — Die musikalische Kontrafaktur (2) — Übertragungen von Denkmälern der Ars antiqua (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik der Vorzeit und der Antike (2) — Ü zur Musik des Balkans (1). — Mittel-S: Ü zur Geschichte der Musikerziehung (2) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurliitt: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Geschichte der Musik um 1900 (1) — S: Ü zur Stilanalyse (2) — Pros: Ü zur Einführungsvorlesung (2) — CM: Musik des 15. Jahrhunderts (2) (durch Dr. H. Heckmann).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. Eggebrecht: Pros: Ü zur Geschichte des Liedes (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik zwischen Barock und Klassik (3) — S: Ü zur Geschichte der Messe von Guillaume de Machaut bis Josquin Després (2) — CM voc.: Alte a-cappella-Musik (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Die Musik der Antike (2) — Pros: Die romantische Klaviersonate (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — II (2) — III (1) — Kontrapunkt I (1) — III (2) — Kontrapunktische Ü nach Hindemith (Forts.) (1) — Akad. a-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik im Reformationszeitalter (1).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musiktheorie der Renaissance und des Frühbarocks (1) — Formen frühbarocker Musik (1) — Stilkundliche Ü (2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Einführung in die Musikgeschichte (1) — Die ein- und mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Das Generalbaß-Zeitalter, insbesondere Heinrich Schütz (2) — Ü dazu (2) — Ludwig van Beethoven (2).

Dozent Dr. W. Siegmund-Schultze: Musik in der Geschichte (2) — Musik in der deutschen Geschichte (1) — Grundprobleme der Musikästhetik (1) — Musik in der Sowjetunion (1) — Besprechung einzelner Klassiker (1).

- Hamburg.** Prof. Dr. H. H u s m a n n : Einführung in die Musikwissenschaft (4) — Pros: Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ (2) — Haupt-S: Grundfragen der Musikästhetik (2) — CM instr. (2).
 Prof. Dr. F. F e l d m a n n : Das Problem der Bildlichkeit in der Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts (2).
 Prof. Dr. W. H e i n i t z : Strukturprobleme in der Musik (1) — Neue Wege der Volksmusikforschung (1).
 Dr. G. S i e v e r s : Ausgewählte Kapitel aus der Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — CM voc. (2).
- Hannover.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftr. Dr. H. S i e v e r s : Joseph Haydn — Wolfgang Amadeus Mozart (1) — Probleme der Gegenwartsmusik (1) — Kammerorchester (Besprechung und Aufführung kammermusikalischer Werke (2)).
- Heidelberg.** Prof. Dr. Th. G e o r g i a d e s : Die Symphonie (3) — Ü: Kompositionslehre seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (2).
 Lehrbeauftr. Dr. S. H e r m e l i n k : Vom liturgischen Sinn und Wesen der Kirchenmusik (1) — Pros: Orchesterbesetzung und Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (2) — Kontrapunkt (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (2)
- Innsbruck.** Prof. Dr. W. F i s c h e r : Allgemeine Musikgeschichte III (3) — Johann Sebastian Bach (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).
 Dozent Dr. H. v o n Z i n g e r l e : Das Lied seit Schubert (1).
 Dozent Dr. W. S e n n : Einführung und Ü zur landschaftlichen Musikforschung (1).
 Lektor Prof. K. K o c h : Harmonielehre und Kontrapunkt (4).
- Jena.** Prof. Dr. H. B e s s e l e r : Die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft und Instrumentenkunde (2) — S: Besprechung neuer Literatur (2) — Madrigalchor (2).
 Dozent Dr. G. H a u ß w a l d : Die Kammermusik des Barockzeitalters (2) — Ü zur Vorlesung (2).
 Lehrbeauftr. Dr. L. H o f f m a n n : Geschichte der russischen Musik (1) — Ü zur Notations- und Quellenkunde (2).
- Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. N e s t l e r : Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Igor Strawinsky und der Begriff der Klassik in der Musik (mit Schallplatten) — Arbeitsgemeinschaft: Analyse von Werken alter und neuer Musik — Einführung, Aufführung und Diskussion von Werken alter und neuer Musik — Akad. Chor — Akad. Orch.
- Kiel.** Prof. Dr. F. B l u m e : Geschichte der italienischen und spanischen Musik im ausgehenden 15. und anfangenden 16. Jahrhundert (2) — S zur italienischen und spanischen Musikgeschichte um 1500 (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. A b e r t und Prof. Dr. K. G u d e w i l l) (2).
 Prof. Dr. A. A. A b e r t : Liturgische Spiele und Intermedien (2) — Ü zur Geschichte der liturgischen Spiele (2).
 Prof. Dr. H. A l b r e c h t : Grundriß einer Musikgeschichte des Mittelalters (3) — Lektüre der „Musica“ des Johannes Affligemensis (2).
 Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in die Werke von Heinrich Schütz (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).
- Köln.** Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Die abendländische Musik im Altertum und Mittelalter (3) — Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2) — Mittel-S: Die Oper der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: J. S. Bach, Kantaten (2) — Offene Abende des CM (1) — Paläographische Ü (mit Dr. A. K r i n g s) (1) — CM voc., instr. (mit Dr. H. H ü s c h e n , Dr. A. K r i n g s) (je 2).

Prof. Dr. W. K a h l : Franz Schubert (2) — Ober-S: Die Suite (2).

Dozent Dr. H. K o b e r : Elektroakustik (1).

Lektor Prof. Dr. H. L e m a c h e r : Repetitorium der Harmonielehre (1) — Meisterwerke des Barock (1).

Lektor Dr. K. R o e s e l i n g : Stufen- und Funktionstheorie (1) — Kontrapunktische Analysen (1) — Instrumentationslehre (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. S e r a u k y : Das Generalbaßzeitalter (2) — Geschichte der Klaviermusik (1) — S: Ü zu den antiken Musikkulturen (2) — S: Ü zum Generalbaßzeitalter (2).

Dozent Dr. H. Chr. W o l f f : Die Übergangszeit um 1600 (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Operngeschichte von Richard Wagner bis zur Gegenwart (2).

Dr. R. E l l e r : Notationskunde, Quellenkunde und Literaturkunde (2) — Das Volkslied (2) — Ü zur Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — CM (2).

Prof. Dr. R. P e t z o l d t : Musik in der Geschichte (2) — Musik in der deutschen Geschichte (2) — Grundprobleme der Musiksoziologie (1).

Dr. P. S c h m i e d e l : Tonpsychologie (2).

Mainz. Prof. Dr. A. S c h m i t z : Musikgeschichte der Antike und des frühen Mittelalters (2) — Das klassische Streichquartett (1) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Colloquium: Einführung in die Musikgeschichte (2).

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

Prof. Dr. E. L a a f f : Geschichte der Klaviermusik von Bach bis zur Gegenwart (2) — CM voc. Großer Chor, Kleiner Chor (je 2) — CM instr. (Orchester) (2).

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l : Beethovens Symphonien (2) — Die Musik Rußlands und der osteuropäischen Völker (1) — Geschichte der älteren Klaviermusik (1) — S: Tabulaturen (1) — S: Colloquium über aktuelle Fragen im Musikleben (1) — CM voc. (1) — CM instr. (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. U t z : Allgemeine Musiklehre (1) — Harmonielehre (1) — Analyse musikalischer Meisterwerke (1) — Meisterwerke der Orgelliteratur erläutert und vorgeführt (1) — Orgelstruktur, Kenntnis aller Systeme und kritische Betrachtung im Lichte der Orgelbewegung (1) — Univ.-Chor (2) — Univ.-Orchester (2) — Orgelunterricht (2) — Ü im Generalbaßspiel und in der Kunst der freien Improvisation an der Orgel (1).

München. Prof. Dr. R. v o n F i c k e r : Musikalische Paläographie des 12. bis 15. Jahrhunderts (2) — Anton Bruckner (1) — S-Ü (2).

Prof. Dr. W. R i e z l e r : Das Problem der Sonate bei Beethoven und Schubert (2) — Die Krise der Musik in der Gegenwart (1) — S: Colloquium über Probleme der modernen Musik (2).

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

Assistent Dr. H. S c h m i d : Pros (2).

— *Technische Hochschule.* Dr. F. K a r l i n g e r : Musikalische Kulturgeschichte I (Der Tanz) (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. K o r t e : Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in Analyse und Interpretation (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2).

Prof. Dr. W. E h m a n n : Das Geistliche Konzert und Lied (mit praktischen Vorführungen) (2).

Dozentin Dr. M. E. B r o c k h o f f : Stile und Richtungen der modernen Musik II (2) — Ü für Anfänger: Die Klaviersonate (2) — Ü für Fortgeschrittene: Analyse an Notenbild und Schallplatten (2).

Domchordir. Msgr. H. L e i w e r i n g : Das Motu Proprio Pius' X. in seiner Bedeutung für die Formgesetze der liturgischen Musik (musikalische Beispiele) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre (Forts.) (1) — Ü im zweistimmigen Satz (Forts.) (1) — Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel (1) — Einführung in die Modulationslehre mit praktischen Ü (1) — Praktische Generalbaß-Ü (1) — Einführung in die Funktionstheorie (1) — Harmonisations-Ü (1) — CM instr. (2).

Regensburg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule.* Privatdozent Dr. B. Stäblein: Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Heinrich Schütz (2) — S: Carl Orff (2).

Lektor Dr. F. Haberl: Die Entwicklung der choralen Meß- und Offiziumsgesänge (1) — Ü im Choralgesang für Theologen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Franz Schubert (1).

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

Rostock. Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik zur Zeit Bachs und Händels (2) — S: Ü zum europäischen Volkslied (2) — Pros: Hauptperioden der Musikgeschichte (1) — CM voc., instr. (je 2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Keller: Beethoven (mit musikalischen Beispielen) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Johannes Brahms (2) — Rhythmik, Tempo und Dynamik in der Musik (II) (1) — Pros: Mensuralnotation II (bis 1450) (2) (durch den Assistenten Dr. v. Dadelzen) — S: Ü zu Schuberts Liedkunst (2) — CM: Großer Chor (2) (durch Organist P. Horn) — Kleiner Chor (2) — Orchester (2) (durch den Assistenten Dr. v. Dadelzen).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Mozart und seine Zeit (3) — S (2) — Notationskunde III: Mensuralnotation II (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Der gregorianische Choral und seine Bedeutung für die abendländische Musik (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Die Musikgeschichte Ost- und Westeuropas als Ganzheit (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Die außereuropäischen Musikinstrumente (2).

Lektor F. Schleichfelder: Instrumentenkunde I (1) — Theoretische Formenlehre I (1) — Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).

Lektor K. Lerpberger: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (2) — Formenlehre I (2) — CM voc. (2).

Würzburg. (Keine Vorlesungen über Musik)

Zürich. Prof. Dr. h. c. P. Hindemith: Theorien und Theoretiker (1) — Bau und Füllung musikalischer Formen (2) — Neuere und Neueste in der Musiktheorie (1) — S: Ü im Tonsetz (2) — Ü über musikalische Formen (2).

Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters (2) — Pros: Ü zur griechischen Musiktheorie (1) — Ü zur Melodik und Form der gregorianischen Gesänge (1) — S: Lektüre und Besprechung von M. Praetorius „Syntagma musicum“ III (2).

Prof. Dr. F. Gysi: J. S. Bach, Leben und Werke (2) — Das Oratorium seit Händel (1) — Die klassischen Tanzformen (1) — Pros: Vergleichende Stil-Ü (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie (2) — S (gemeinsam mit Prof. Cherbuliez): Lektüre und Besprechung von M. Praetorius „Syntagma musicum“ III (2).

— *Eidgenössische Technische Hochschule.* Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Musikalische Akustik, mathematische Grundlagen und Technologie der Musik (1) — Abrégé de l'esthétique musicale (1) — Beethoven, Leben und Werk (2).

Besprechungen

Otto Johannes Gombosi: Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kopenhagen, Ejnar Munksgaard, 1939, Neudruck 1951, XVI und 148 Seiten.

Wenn G.s Buch jetzt in einem Neudruck erscheint, so ist das ein sichtbares Zeichen für das Interesse, dem es begegnet. Es ist zugleich mit Recht der Grund, hier das Werk auf seine Anregungen hin zu prüfen, — denn es ist anzunehmen, daß die Ideen des Verf. durch die Zeitumstände nicht zu der Wirkungsmöglichkeit gekommen sind, die sie verdient gehabt hätten.

G. unternimmt nämlich nichts anderes als den Versuch, unsere gesamten Anschauungen über die antike Musik von Grund auf zu revidieren, wobei sich ihm gerade ganz prinzipielle Fragen in der entgegengesetzten Beleuchtung zeigen. Ein solches Buch ist für die Wissenschaft von unschätzbarem Wert, denn nichts kann auf einem so komplizierten Gebiet wie dem der antiken Musik willkommener sein als der nicht zu umgehende Zwang, alles noch einmal von vorn zu durchdenken — und G.s Ausführungen sind so strikt, daß man sich ihnen stellen muß.

Das Buch ist so angelegt, daß der Verf. zunächst in sehr nützlicher Weise „die herrschende Anschauung vom Musiksystem der Antike“ rekapituliert. Darauf folgt die „Kritik der herrschenden Anschauung“, in der vor allem die Vermengung von Oktavgattungen und Transpositionsskalen bekämpft wird. Sodann kommt G. zur Beweisführung, wobei er in Anknüpfung an C. Sachs' grundlegende Aufsätze das Problem auf die Saiteninstrumente einengt. Leitend ist die Idee, daß die Grundzeichen der Notenschrift leere Saiten der Leierinstrumente darstellen. Nach einer Erörterung der literarischen Zeugnisse werden dann eingehend die an Musikszenen auf Vasenbildern zu erhebenden Befunde ausgebreitet. Danach folgen wieder Erörterungen über die Notenschrift, das Tonsystem und die praktisch verwendeten Leierstimmungen, sodann Bemerkungen über die Spielweise dieser Instrumente und endlich eine Diskussion der erhaltenen praktischen Denkmäler der antiken Musik.

Versuchen wir, über die angeschnittenen Probleme Klarheit zu bekommen, so geht man am besten vom grundlegenden, der Skalenlehre, aus. Daß die Transpositionsskalen sehr viel älter sind, als man bisher

annahm, scheint mir G. bewiesen zu haben. Seine Interpretation der einschlägigen Stellen ist ihm einwandfrei gelungen. Auch daß Quartgattungen im Gegensatz zu den Transpositionsskalen nicht mit den Stammesnamen bezeichnet, sondern gezählt werden, ist eine berechtigte Feststellung. Freilich erscheint es mir trotzdem nicht so unbedingt verdammenswert, wenn wir heute etwa statt „1. Quartgattung“ „dorisches Tetrachord“ sagen, denn erstens trifft es nicht, wie G. behauptet, zu, daß der Terminus „Tetrachord“ nur im ganzen System, also nur im dorischen, verwendet wurde, sonst aber nur „Quartgattung“ — denn etwa Bakchios (ed. v. Jan, S. 308) benutzt „Tetrachord“ dafür —, und zweitens werden die Oktavgattungen (etwa Kleonides, a. a. O., S. 197/98, Bakchios, a. a. O., S. 308/09) mit den Stammesnamen bezeichnet. Ebenso ist es richtig, daß die Antike nur sieben Oktavgattungen unterscheidet und damit keine hyper-Gattungen. Aber das Riemannsche System gibt trotzdem die Aufdeckung ihres inneren Aufbaus und eine harmonische Abrundung, freilich eine moderne. Denn — und damit kommen wir zum Wesentlichen — das System der Transpositionsskalen hat doch nur Sinn, wenn sich in der Normaloktave eines Saiteninstrumentes eben ihnen entsprechende bestimmte Oktavgattungen ergeben, — und damit entstehen dann auch die zu ergänzenden hyper-Gattungen. Dieser Sinn der Transpositionsskalen macht es meiner Ansicht nach auch unmöglich, daß sie, wie G. will, älter als die Oktavgattungen sind — denn sie setzen diese zu ihrer Erklärung einfach voraus. Gewiß sind die Transpositionsskalen am ehesten aus einem Harfeninstrument mit begrenztem Umfang entwickelt worden, aber auf einem Blasinstrument mit seinem zweioktavigen Umfang sind die Oktavausschnitte das Natürliche und alle realisierbar — es ist eben falsch, das ganze Tonsystem nur aus den Saiteninstrumenten herleiten zu wollen. Zudem besteht immer die Möglichkeit, daß auch die vielsaitigen Harfen — die in Griechenland keine Rolle spielen, aber um so mehr im Orient, der in der Ausbildung der Tonsysteme Griechenland vorangeht — für die Entwicklung des Tonsystems in Frage kommen, und auf ihnen sind ebenfalls die Oktavausschnitte das Gegebene.

Langsam unentwirrbar geworden ist die Frage, ob das Dorische oder das Hypolydische die Grundlage des griechischen

Musiksystems bildet. Zunächst scheint mir notwendig, eines einmal besonders herauszustellen: Die Frage ist im Grunde in manchen Erörterungen nur die, ob wir heute das eine oder das andere in unserer Notation ohne oder mit Vorzeichen schreiben. Das aber ist, prinzipiell gesehen, lediglich eine Frage der modernen Konvention und hat — grundsätzlich betrachtet — auch nicht das Geringste mit den — nunmehr um so deutlicher zu formulierenden — Verhältnissen des griechischen Tonsystems zu tun. Allein schon unter diesem modernen Gesichtspunkt ist es äußerst verwirrend, wenn G. (S. 9/10) für Ptolemäus das Dorische, für Aristoxenos das Hypolydische zugrunde legt, so daß das Dorische in der bekannten Art einmal als *e-e ohne* Vorzeichen, das andere Mal als *f-f* mit $5\flat$ erscheint. Aber in dem angegebenen Fall dünkt mich G.s Verfahren auch historisch nicht gerechtfertigt, denn Ptolemäus basiert trotz einiger abweichender Anschauungen so sehr auf Aristoxenos, daß zwischen diesen beiden Schriftstellern am allerwenigsten eine so ausschlaggebende Differenz anzunehmen ist.

Denn eine Teilfrage ist bereits von G. ausgeschaltet worden: die, in welcher absoluten Tonhöhe die griechischen Systeme gestanden haben. Hier ist sicher überhaupt kein fester „Kammerton“ anzunehmen. Der Kitharist konnte, wie sich G. (S. 46) ausdrückt, „sein Instrument so hoch stimmen, bis die Saiten krachten“.

Dann aber besteht die tatsächliche historische Problematik in einer Reihe von Fragen, die, statt sauber getrennt zu werden, zumeist restlos miteinander verwechselt werden. Ich dünkte, es sei folgendermaßen vorzugehen.

Gibt es zunächst eine Oktavgattung, die dem griechischen Musiksystem zugrunde liegt? Offensichtlich ist ursprünglich die dorische Oktavgattung die Grundlage des *systema teleion*.

Gibt es weiter eine Transpositionsskala, die dem griechischen System zugrunde liegt? Diese Frage ist sinnlos! Alle Transpositionsskalen sind einander gleichberechtigt, jeweils (im späteren Entwicklungsstadium) um einen Halbton höher oder tiefer.

Mit der vorangehenden Frage ist vielmehr etwas ganz Spezielles gemeint, nämlich: Zeigt die Kithara in ihrer Grundstimmung — einmal ganz exakt ausgedrückt — eine

Oktavgattung, die, nach oben und unten verlängert, eine bestimmte Transpositionsskala ergibt? Dabei kann es sich nach allgemeiner Auffassung nur um eine ideelle Grundstimmung handeln — denn jeder Kitharist wird das Instrument gleich in der jeweiligen Tonart des zu spielenden Stückes gespielt haben. G. freilich rechnet nach dem Vorgang von Sachs mit einer gleichbleibenden Stimmung der Kithara, auf der die verschiedenen Leitern nicht durch Umstimmen, sondern durch Greifen erzielt werden. Damit wird die Frage um so wichtiger. Es ist, glaube ich, aber prinzipiell notwendig, bei der Frage der Entstehung der Tonsysteme von einem Umstimmen leerer Saiten auszugehen, denn nur dieser Vorgang kann die Idee ganzer hoch und tief verschiebbarer Tonsysteme erklären — ein Greifen würde immer nur zur Vorstellung chromatischer Erhöhungen führen. G. nimmt das oben erläuterte Prinzip zu Hilfe und erklärt demnach Stammzeichen der Notenschrift als leere Saiten, abgeleitete Zeichen als Griffe. Dabei betrachtet er die *Instrumentalnotation*, denn die sog. Gesangsschrift kennt nur Stammzeichen. Die bei G. derart verborgene Frage ist also eigentlich überhaupt die ganz andere nach dem Sinn der Instrumentalnotation.

Die von G. gegebene paläographische Behandlung der Instrumentalnotation hält diese für griechisch, vielleicht in Argos entstanden und in Athen verändert. Da ich gelegentlich einen eigenen, seit langem vorliegenden Versuch veröffentlichen will, der erneut für vorderasiatischen Ursprung der Notation eintritt, sei die Diskussion über den vorliegenden Punkt auf diesen größeren Zusammenhang verschoben.

Der Gebrauch der Umkehrzeichen der Instrumentalschrift ist nicht nur oft dargestellt worden, sondern bereits, scheint mir, auch befriedigend erklärt — ich denke etwa noch an S. 17/18 des Handbuchs der Notationskunde von Joh. Wolf. Demgegenüber führt G.s abweichende Deutung als Fingersatzanweisung, also als Tabulatur, auf etliche Unschönheiten und Widersprüche, so daß man hier zunächst noch keinen Gewinn sieht.

Insbesondere arbeitet G. heraus, daß die einen Stimmungen *e* (aber kein *f*), die anderen *f* (aber kein *e*) enthalten. Die ersteren interpretiert er als Tiefstimmungen, die letzteren als Hochstimmungen. Damit wird

— vorsichtig ausgedrückt — eine verwirrende Änderung der Terminologie herbeigeführt. Denn man wird daran festhalten müssen, daß diese Begriffe sich auf die relative Höhe der Transpositionsskalen beziehen. Nehmen wir einmal an, eine Kithara sei in hypodorisch $a-a$ als Grundskala gestimmt, so erhält man durch Erhöhung von f zu fis phrygisch, ebenso aber auch durch Vertiefung aller Töne außer f . Die erste Skala ist eine Normalstimmung, die zweite stimmt u. a. die Außenoktave $a-a$ zu $as-as$ herunter und ist eine Tiefstimmung. Umgekehrt erhält man durch Vertiefung von h zu b dorisch, ebenso aber auch durch Erhöhung aller Töne außer h , wobei die Rahmenoktave zu $ais-ais$ hochgestimmt ist. Im ersten Fall erhält man normal dorisch, im zweiten hochdorisch. Es gibt stets prinzipiell drei Lagen einer Skala, hoch, normal, tief, nur kommen für eine bestimmte Tonart in einer Grundstimmung nur zwei in Betracht, wenn man doppelte Erhöhungen und Vertiefungen ausschließt. Wäre aber z. B. mixolydisch $h-h$ Grundstimmung, so ergäbe sich dorisch einmal normal mit Erhöhung des f zu fis , andererseits nunmehr als tiefdorisch mit $6\flat$ und Herabstimmung der Außenoktave. Deswegen läßt sich jedes Transpositionssystem dreifach auffassen, selbständig, als Vertiefung des nächsthöheren und als Erhöhung des nächsttieferen. Etwa hypoiastisch ist identisch mit tiefhypophrygisch und hochhypodorisch.

Deshalb meint Ptolemaios, gegen Aristoxenos gerichtet, in der von G. S. 99 angezogenen Stelle, hypoiastisch sei eben überflüssig, da es den benachbarten Originaltonarten gegenüber nichts Neues bringt. G. S. künstliche Terminologie hat ihn diese einfache Erklärung der Stelle nicht sehen lassen.

Daraus kann man wiederum auf die Grundstimmung des Systems schließen. Da Aristoxenos nur hypophrygisch, hypolydisch, phrygisch und lydisch mit Tiefstimmungen führt, nicht aber hypodorisch, das ja die tiefste Transpositionsskala überhaupt ist, dürfte hypodorisch die gesuchte Grundstimmung sein. Wäre dorisch Grundstimmung, so ergäbe sich neben normalem hypodorisch mit fis , also $1\sharp$, ein tief-hypodorisch mit $6\flat$. Hypolydisch endlich ist ganz unwahrscheinlich, weil es neben den

normalen Skalenlagen überhaupt nur Hochstimmungen besitzt.

Damit vermengt erscheint die Frage nach dem Aufbau der Vokalnotation. Sie besitzt eine Mitteloktave, die das komplette griechische Alphabet fortlaufend für alle enharmonischen und chromatischen Töne benutzt. So entstehen Buchstabentriaden an Stelle der Zeichenumkehrungen der Instrumentalnotation. Nimmt man deren Anfänge, A, D, H , usw., so stehen sie auf $f', e', d' \dots f$. Das ist eben eine hypolydische Skala. Aber Riemann hat schon mit Recht darauf hingewiesen, daß die unteren Töne der Pykna als „feststehende“ das Entscheidende sind, so daß also das tiefe e hinzuzunehmen ist, — was wieder dorisch ergibt, d. h., genau genommen, doch nicht, sondern den Tonraum einer None $f'-e$ und damit überhaupt keine Oktavgattung. So kann man nur in der bekannten Weise untersuchen, in welcher Skala die meisten vollständigen Triaden benutzt werden. Das Riemannsche Ergebnis, daß $ABG, KLM, ChPsOm$ des Dorischen das einfachste Bild ergibt, ist indessen zu korrigieren. Man könnte nämlich noch die verbundenen Tetrachorde in die Betrachtung einbeziehen, und dann zeigt sich, daß dieses im Dorischen mit NOP keine Triade benutzt, denn diese ist $NXiO$. Aber Lydisch und Phrygisch mit ihren hypo-Tonarten erfüllen diese Voraussetzung. Bei weitem am besten aber schneidet wieder ab das Hypodorische mit $ABG, KLM, TYPh, ChPsOm$, die erste und letzte Triade für das verbundene Tetrachord. Bedenkt man weiter, daß diese Transpositionsskala als „gemeine“ bezeichnet wurde, so scheint es, als ob sie nicht nur diejenige wäre, die man nach dem eben Entwickelten bei der Anlage der Vokalnotation zugrunde gelegt hat, sondern daß sie auch irgendwie besonders einfach und beliebt war. Das paßt ausgezeichnet zu der oben herausgearbeiteten Hypothese, daß in der ihr entsprechenden hypodorischen Oktavgattung vielleicht die Grundstimmung der Kithara zu suchen ist. Damit zeigt sich, wie eng auch hier wieder Oktavgattung und Transpositionsskala miteinander zusammenhängen. So ist noch gerade in der Grundlagenforschung der antiken Musik manche Frage ungelöst, — bei der Kompliziertheit der Probleme nur allzu verständlich. Auf manch andere, von G. S. Buch ausgelöste Gedankengänge kann hier nicht mehr näher einge-

gangen werden. Ich bekenne zum Schluß aber nochmals gern, daß ich G.s Schrift zu den anregendsten musikwissenschaftlichen Werken auf diesem Gebiet zähle, die wir überhaupt besitzen.

Heinrich Husmann, Hamburg

J. A. H u i s m a n : Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide. Mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter. Domplein, Utrecht 1950. (Studia litteraria Rheno-Traiectina 1.)

Auf die textlichen Erörterungen dieser sehr schönen Dissertation sei hier nicht eingegangen, obwohl sie meist zutreffend und auch für den Musiker nicht bedeutungslos sein dürften.

Musikalisch interessiert zunächst der Versuch, Walthers Melodien als Fortentwicklung kirchlicher Weisen festzustellen und zu würdigen. Der 2. Philippston wird dabei mit dem Aachener Weihnachtsliede: „*Nusis uns willekommen*“ zusammengestellt. Der Versuch überzeugt allerdings nicht recht, da einerseits die Aachener Melodie erst im 14. Jh. aufgezeichnet wurde und andererseits die Unterschiede doch beträchtlich sind, so daß H. zu einer Konjektur seine Zuflucht nehmen muß. Wir wissen zwar nicht, wie zuverlässig die Überlieferung der Waltherschen Melodie ist, aber sie ist in sich wohl geordnet und verständlich, H.s Konjektur entbehrt also einer zureichenden Begründung. Dabei wäre auch die Begründung des Königs auf einer Weihnachtsmelodie außerordentlich kühn, und es bliebe weiter zu fragen, ob eine Melodie mit so bewußter Kontrafaktur („parodistische Schmeichelei“ heißt es bei H.) für andere Texte noch benutzbar war. Ich möchte die Abhängigkeit Walthers dieser drei Gegengründe wegen bezweifeln. Schließlich, wenn Walther seinen Spruch 1205 zu Aachen vorgetragen hat, wäre auch die umgekehrte Abhängigkeit zu prüfen. Man tut gut, die Frage offen zu lassen.

Schlimmer steht es um die Abhängigkeit des Palästinaliedes von einigen Partien einer Josefshymne: „*Te Joseph celebrent*“ (vgl. Editio Vaticana). Die ältesten Quellen, die U. Chevalier (Repertorium hymnologicum, Nr. 20120) für diesen Hymnus bringt, gehören dem 17. Jh. an. Die Beweisführung, die Melodie sei älter, weil ja Walther sie benutzt habe, ist nicht schlüssig. Die Gestalt der Melodie, eine asklepiadeische

Strophe, läßt höheres Alter bezweifeln: Wider dieses sprechen die Ligaturen auf der Mehrzahl der langen Textsilben und sogar auf Halb- und Vollschlüssen, die in dieser Regelmäßigkeit für die Zeit um 1200 durchaus unwahrscheinlich sind und der Melodie einen steifen Takt aufzwingen, wie er für eine Choralkomposition des 17. Jh. mög-

lich wäre: $\overline{D} \overline{FE} \mid \overline{F} \overline{Ga} \mid \overline{DC} \mid \overline{FEF} \mid \overline{DC} \mid \overline{CD}$.

Er geht nicht vom Wortakzent aus. Für mittelalterliche metrische Verse (und so auch für asklepiadeische Verse) ist ein abwechslungsreicherer Rhythmus und als dessen Grundlage der Wortakzent kennzeichnend.

Davon aber abgesehen, und auch abgesehen von den nicht geringen Unterschieden, die bei H. dann zu Leistungen Walthers werden (so daß das zu Beweisende zum Beweisgrund wird): Es ist unwahrscheinlich, daß eine festgefügte asklepiadeische Strophe so zerarbeitet wird, daß der natürliche Anstieg Prim-Terz / Prim-Quint / Quint-Oktav (-Prim) umgewandelt und dabei die Oktave preisgegeben wird. Die Quinte des Abgesangs hat der Komponist unmittelbar finden können als Entsprechung zur Prim. Daß er sie erst durch eine Umgestaltung der Hymne gefunden hätte, erscheint als ein nicht gerechtfertigter Umweg.

Vor allem aber werden die rhythmischen Unterschiede nicht gesehen. Ein gut Teil der Vershebungen fällt auf Nebentöne der Choralmelodie, wie immer man sie vortragen mag, d. h. auf solche Töne der Melismen, die nie einen Akzent tragen konnten. Die behauptete Umkomposition hätte nur auf dem Papier erfolgen können, auf dem die Melodie zu toten Noten erstarrt ist und man die Akzentsilben nach Belieben unterlegen kann. Bei der gesungenen Melodie ist eine solche Schaffensweise ungewöhnlich. Ein solcher Tausch zwischen Hebungstönen und Nebentönen schafft neue Melodien, aber keine Varianten oder Variationen. Er bedeutet eine Abstraktion der Melodie vom Rhythmus, die für unser Beispiel erst bewiesen werden müßte.

Eine Beeinflussung Walthers durch den Choral an sich ist natürlich gar nicht zu bezweifeln, und die Kirchentöne mit ihrer tonalen Raumordnung führen von sich aus zu gewissen Melodietypen, die hinreichend die Ähnlichkeit zwischen beiden Melodien erläutern.

Wichtiger scheint mir der Versuch, nachzuweisen, wie Walther sich zum Rezitative stellt. Ich greife einige Punkte heraus: Die Rückkehr zum rezitativischen Vers der Nibelungenstrophe in der Palinodie, seine Verwendung in Teilen des Leiches, desgleichen im „feinen Tone“, seine Kombination mit der Canzonentechnik in der „Hofweise“. Bei dieser will H. ferner in dem mit dem Abgesang einsetzenden episch-rezitativischen Teil—unter Zugrundelegung des Ausfahrtssegens—Nachklänge der Zauberspruchtechnik nachweisen. Wir müssen dankbar für solche Hinweise sein, freilich darf man dabei nicht übersehen, daß wir nicht wissen, wie getreu die Überlieferung der Waltherischen Melodien in der Colmarer Handschrift ist. Vor allem aber darf nicht ohne weiteres, wie H. will, das gregorianische Rezitativ dem Spruchrezitativ gleichgesetzt werden. (Ich darf der Einfachheit halber auf meine Untersuchung über das archaische Rezitativ im Jb. f. Volksliedforschung Bd. 8 hinweisen.) Ist doch nicht einmal das Mainzer liturgische Rezitativ mit dem römisch-gregorianischen identisch.

Am erfolgreichsten scheint H. dem Nachweis der numerischen Komposition nachgegangen zu sein. Die Rolle der Zahl für die mittelalterliche Kunst, ebenso wie für die musikalische Komposition, ist bekannt. Was die letztere betrifft, so verweise ich für die nachmittelalterliche Zeit auf die Arbeiten von W. Werker (Bachstudien. Ferner handschriftliche Arbeiten über Bach und Mozart auf der Landesbibliothek Dresden). Für die vormittelalterlichen Zeiten möchte ich auf die sehr wichtigen Studien von P. Lukas Kunz (Aus der Formenwelt der Gregorianik 1947) hinweisen. Gerade im Anschluß an die Studien von Kunz, die auch die Sequenz betreffen, ist H.s Arbeit sehr zu beachten.

Ich muß darauf verzichten, zu allen Einzelheiten bejahend oder bezweifelnd Stellung zu nehmen. Doch glaube ich sagen zu dürfen, daß das Bejahende überwiegt. So überzeugen die Ausführungen über die Verszahl bei Walthers Reichston oder der Palinodie. Wichtig ist aber vor allem folgendes. H. stellt wie Lukas Kunz einen dreiteiligen Bau fest, bei dem die beiden Flügel in der Zahl der Verse genau übereinstimmen, während Kunz von Entsprechungen der Silbenzahl redet. Dabei gibt es Dichtungen und also gleichzeitig Musikwerke, deren

äußere Gliederung diesem Bau A B A oder AC B CA usw. genau entspricht. Hier wird kein Zweifel entstehen. Es gibt aber andere Fälle, wie bei den Sequenzen und Leichen, deren Strophengliederung über diesen Bau A B A oder AC B CA hinwegschreitet. Er ist trotzdem nicht grundsätzlich anzuzweifeln. Ich habe den Leich Reinmars von Zweter geprüft, und es ergibt sich, daß viele sonst schwer deutbare Besonderheiten des Leiches sich aus diesem dreiteiligen Aufbau nach der Zahl der Verse erklären lassen, so der Wechsel der Rhythmen oder eine gewisse „Monotonie“ in dem zentralen Teil, um Punkte zu nennen, die H. nicht erwähnt. Diese Tatsache ist auch nicht so ungeheuerlich: Beim Doppelkursus mit verkürztem zweiten Teil entsprechen sich etwa A B und A' B' (wobei A und B mehrere Gruppen umfassen mögen, wobei sehr leicht A' B' gleich A gesetzt und B zum Mittelteil werden kann).

Auf der anderen Seite und besonders bei den lateinischen Sequenzen sind H.s Zahlensymmetrien stellenweise zu genau. Seine Verse (die den Bewegungen entsprechen, die ich in Acta Musicologica 1951 etwas oberflächlich „Motive“ genannt habe) gewinnt H. so, daß er, anscheinend ohne die Musik zu Rate zu ziehen, dort Versabschnitte annimmt, wo die verschiedenen Texte eines Sequenzmodells stets ein Wort enden lassen. Diese Bestimmungsmethode ist ungenau. Es kann durchaus Zufall sein, daß an einer Stelle alle 4 oder 6 Belegstellen ein Wortende bringen. Wäre ein Text weniger überliefert, müßte H. viel mehr Verse ansetzen, wäre ein Text mehr überliefert, so möchte ich vermuten, daß er weniger Verse anzusetzen hat. Und in der Tat zwingt z. B. die Heranholung der Sequenzen Sancti martyris (Anh. h. 53, Nr. 178) dazu, für den Typ „*Justus ut palma, major*“ einige Verse weniger aufzustellen, als H. will. Oder wenn wir von der Musik ausgehen, ist der Schlußvers, melodisch stets gleichgestaltet, entweder immer oder nie als gesonderter Vers zu behandeln und nicht je nach dem Zufall der Textüberlieferung verschieden. Wenn trotz dieser Fehlermöglichkeiten oder gar nachweisbaren Fehlern die aufgestellten Zahlensymmetrien genau stimmen, so macht das stutzig. Man darf bei einer Folge von kleinen Zahlen annehmen, daß manche Kombinationen möglich sind, von denen dann die eine oder andere genau stimmt.

Damit möchte ich die numerische Kompositionsweise keineswegs bezweifeln. Es muß aber geprüft werden, bis zu welchen Grenzen und bis zu welcher Allgemeingültigkeit (für die damalige Zeit) sie geht.

Ewald Jammers, Heidelberg

Ernest Walker: *Music in England*. Third Edition revised and enlarged by J. A. Westrup. Oxford, At The Clarendon Press. 1952. 468 S.

Der Hrsg. erklärt im Vorwort, es wäre unpraktisch gewesen, die Erweiterungen und Beiträge von neuem Material als seine Arbeit zu kennzeichnen, weil sie eng mit dem ursprünglichen Text verbunden wurden. Deshalb übernehme er die Verantwortung für das Ganze. Die Bereicherungen erstrecken sich besonders auf zwei Gruppen: die ältere Musik, deren reiche Beispiele und Ausgaben-Zitate die in den letzten 30 Jahren vielseitigen und ausgedehnten Neuausgaben englischer Musik erkennen lassen, und die Darstellung der Musik der letzten 30 Jahre englischen Musiklebens. — Die ersten zwei Kapitel führen in die Musik Englands bis ca. 1550 ein. In klarer und objektiver Weise wird an begrüßenswert vielen Beispielen ein Überblick gegeben. Für die rota „*Sumer is icomen*“ hält der Verf. mit Schofield entgegen Bukofzer an der alten Datierung 1240 fest. Zur Frage der Herkunft des Fauxbourdon ist Besslers Theorie noch nicht berücksichtigt. Der Verf. hält (28) „*O rosa bella*“ für keine Komposition Dunstables, glaubt andererseits nicht, daß Power und Dunstable eine Person seien. Die neue Klangfülle, die gegen Ende des 15. Jh. auftritt, demonstriert der Autor an einem Beispiel des wenig bekannten Brown (33), wie denn überhaupt die Fülle der oft abgeschlossene Satzteile umfassenden Beispiele aus Manuskripten und Neudrucken sehr dankbar aufgenommen werden muß. Fayrfax, Taverner u. a. werden mit zahlreichen Beispielen stilistisch gekennzeichnet. Die Kompositionen Heinrichs VIII. nennt der Verf. eklektisch von schwächster Art. Ausführlich wird die große ältere Zeit englischer Musik von 1550 bis ca. 1630 behandelt. Tye, Whit, Tallis sind die drei größten Komponisten um die Jahrhundertmitte. Die Madrigale sind durch Fellowes' umfassende Publikationen leicht zugänglich. Das englische Madrigal sei Verbindung der weltlichen kontrapunktischen Musik der Italiener und der in Italien wohnhaft gew-

senen Niederländer mit der harmonischen halbvolkstümlichen Frottole. (77). Die Frottole kommt hier nicht mehr in Frage! Für das englische Madrigal sind es schon die veredelte Villanelle und das Madrigaletto. Mit Recht wird Byrds geistlicher Musik etwas mehr Platz eingeräumt. Nicht deutlich genug ist die vollständige Abhängigkeit des englischen vom späteren italienischen Madrigal einerseits und der Unterschied, die nationale Eigenart des englischen andererseits herausgestellt. Nur Dowland und der jüngere Ferrabosco zeigten den Einfluß des neuen italienischen Stils, der Monodie. Mit Recht wird Dowland nicht nur wegen seiner ergreifenden Lautengesänge gefeiert, sondern auch seine Vielseitigkeit hervorgehoben. Auch die Virginalmusik findet eine zusammenfassende Darstellung. Besonderes Interesse verdient wohl das Kapitel „*Music under Charles I and the Commonwealth*“. Hier werden die weniger bekannten Kleinmeister Peerson, Lanieri Child, Rogers, Christopher Gibbons und Matthew Locke mit Beispielen belegt. Fesselnd sind die instrumentalen Sätze des Jenkins (166), ebenso Locke's *Fantasia* Nr. 5, mit ihrer kühnen Chromatik (169). Purcell und seine Zeitgenossen finden anschauliche Darstellung. Die Wiedereröffnung der Theater und die öffentlichen Konzerte sind eine Errungenschaft der Restauration. Blows Kirchenmusik ist in vieler Hinsicht fesselnd. Der „beschwingte Rhythmus“ des Beispiels „*Cantate Domino*“ ist doch wohl der einer Sarabande. (181). Nicht so viel Neues erfahren wir aus dem Kapitel Händel in England, wie aus dem folgenden, Händels Zeitgenossen. Das Beispiel aus Crofts „*O Lord*“ (251) ist wahrhaft „eindrucksvoll und männlich“. Die Musik „*under the later Georges*“ (das sind Georg III., † 1820, IV., † 1830) zeichnet sich aus durch reiches Leben: die „*Ancient Concerts*“, „*Vocal Concerts*“, „*Professional Concerts*“, die von Salomon veranstalteten Konzerte, die Händel-*Commemorations*. Ist Christian Bach wirklich genügend gekennzeichnet durch die Feststellung „*a composer of considerable facility, but little artistic steadness?*“ (274). Unter den Komponisten ragt Samuel Wesley hervor, nach ihm Crotch. Es ist merkwürdig, sagt der Autor (288), wie mikroskopisch klein der Einfluß Haydns und Mozarts, so populär sie waren, auf die englische In-

strumentalmusik war. Field, der Ire, und Clementi, der Römer, ragen in der Klaviermusik in England hervor, der letztere „Komponist zweier Welten“, der galanten Tradition des 18. Jh. und des neuen Dranges der Romantik (290). Es waren höchstens die Ausklänge eines galanten Stiles, wie ihn Chr. Bach vertritt, nicht des eigentlichen galanten Stiles, der um 1750 endet, den Clementi, geboren 1752, kennen lernte. Samuel Wesley und Goss, die Oratorien Macfarrens, Piersons, stehen im victorianischen Zeitalter über der Oper. Eine vielseitige Persönlichkeit ist Sterndale Bennet. *Englische Renaissance* betitelt sich das folgende Kapitel, in dem das Wirken Mackenzies, Parrys, Cowens, Stanfords, Elgars betrachtet wird. Auch das Musikleben blüht auf, *Crystal Palace Company, Royal College of Music, St. James's Hall, Popular Concerts, Promenade Concerts*, usw. sind Marksteine dieser Entwicklung, während Hallé im Norden dort nicht bekannte Orchesterkonzerte begründet. Der populärste Komponist der Epoche war Sullivan, mit seinem amüsanten *Mikado* (1885). Parry, Stanford, Elgar werden mit Beispielen in ihrer Bedeutung hervorgehoben. Unter den späteren Komponisten ist Frederic Delius eine aparte Erscheinung, eine seltene vereinzelt Persönlichkeit unter den Komponisten. Trotz eines vielleicht manchmal dilettantischen Zuges scheint er uns der eigenartigste. Daß er von deutschen Eltern stammt, verschweigt uns der Verf. In der Musik des 20. Jh. (XII. Kap.) hat Ralph Vaughan Williams mit seinem vom englischen Volkslied beeinflussten Werk den stärksten Eindruck gemacht (345). Cyril Scott wird in seiner zwiespältigen Wirkung (endend in eine nervöse Monotonie des Effektes, 351) charakterisiert.

Bax, Bliss, endlich die stärkste musikalische Potenz des gegenwärtigen England, Britten, werden lebendig gezeichnet. Natürlich lehnt der Verf. als Musikhistoriker Brittens Bearbeitung der *Beggar's Opera* ab: er zeige eine ganz außerordentliche Unempfindlichkeit gegen den Zeitduft der Original-Melodien (358). Sehr fesselnd ist das Kapitel über *Volksmusik*. Einzelne Landschaften, die Insel Man, von der eine prächtige dorische Melodie mitgeteilt wird, Wales und Schottland sind besonders originell, während die Musik des Highland reiche archaische Elemente aufweist. — Im

Schlußkapitel versucht der Verf. allgemeine Kennzeichen der englischen Musik festzustellen. Zu ihnen rechnet er die auf dem Kontinent zwar nicht unbekannt, aber in England besonders reich gebrauchten „false relations“, Querstände und gleichzeitige Verwendung von einfachem und alteriertem selben Ton. Ob das nicht auf einer Überschätzung beruht? Unsere älteren Ausgaben (mithin die kontinentaler Musik) wagten nicht, solche verminderten oder übermäßigen Oktaven zu transkribieren, die, wie Apel gezeigt hat, in den Tabulaturen bei Gegenbewegungen häufig sind. Die Frage der Alterationen ist in solchen Fällen immer zu ängstlich behandelt worden. Kennt doch noch Bach solche chromatischen ungleichen Oktaven. z. B. im Italienischen Konzert 2. Satz, wo h über b läuft, und im 2. Satz des ersten Brandenburgischen Konzertes, wo mehrfach solche Töne zusammenreffen (Baß: g—as—g, Oberstimme: gleichzeitig b—a—b u. a.). Als Besonderheit des englischen Musiklebens hebt der Verf. noch die Vorliebe für musikalische Titel, Grade hervor, deren Ursprung im Dunkel liegt (400). Eine Bibliographie, die vorwiegend englische Autoren zitiert, beschließt das ausgezeichnete Buch, das bei aller Zurückhaltung, ja bei manchmal etwas — für kontinentale Begriffe — unpersönlichem Stil einen glänzenden Überblick über Englands Musikgeschichte überhaupt zu geben vermag.

Hans Engel, Marburg

Willi Apel: *The notation of polyphonic music 900—1600*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 4. Aufl., 1949, XXV und 462 S. Text und 28 S. Notenbeispiele.

Wenn ein Buch von über 500 Seiten über die Notation mehrstimmiger Musik, also sogar nur ein Teilgebiet der gesamten Notationskunde, innerhalb von sieben Jahren, die noch dazu z. T. Kriegsjahre waren (die 1. Auflage erschien 1942), eine 4. Auflage erlebt, dann läßt das ahnen, welches Bildungsbedürfnis und -niveau jenseits des Ozeans selbst in so speziellen wissenschaftlichen Sparten besteht. Und es zeigt weiter, daß das vorliegende Werk selbst so ausgezeichnet sein wird, daß es diese Verbreitung verdient.

Zunächst fällt die wohlervogene Begrenzung des Stoffgebietes als ein großer Vorteil des Werkes auf. Joh. Wolfs „*Handbuch der Notationskunde*“ hatte in zwei Bänden

(Bd. 1, 1913, Bd. 2, 1919) das gesamte Gebiet dargestellt, — aber während der 2. Band die Tabulaturen recht eingehend behandelt, müssen die verschiedenen Gegenstände des 1. Bandes stark zusammengedrängt werden und manches tritt zurück und kommt nicht zu seinem Recht. So ist die Beschränkung, die sich A. auferlegt, als weise anzuerkennen.

Ob die Zusammenstellung des Stoffgebietes glücklich ist, erscheint nicht ohne weiteres ebenso einleuchtend. Wolf behandelte im 1. Band Notenschriften, die Tonhöhen angeben, im 2. Band solche, die instrumentale Griffe bezeichnen. Das ist ein in den Eigenarten der Notation selbst liegender, sachlich begründeter Unterschied. Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit aber sind musikalische Prinzipien, die nichts mit der Notenschrift zu tun haben. Tatsächlich sind sowohl Tonhöhen- wie Griffschriften für einstimmige wie für mehrstimmige Musik angewendet worden, und umgekehrt hat jede der beiden musikalischen Gattungen sowohl die eine wie die andere Notationsart benutzt. Weiter erfordern die Notationen der frühen Mehrstimmigkeit die Erläuterung von Gegenständen, die dem Gebiet der einstimmigen Musik angehören (Liquescenz-Plika, aquitanische Neumen, usw.).

Der Verf. dürfte auch auf dem Gebiet der hierher gehörigen, die einstimmigen Notationen betreffenden Fragen ein ausgezeichnete Kenner sein. Ich weise mit Vergnügen auf die richtige Lesung der ersten Ligatur (auf *-ruunt*) der Oberstimme des aquitanisch notierten *Viderunt Hemanuel* (S. 211 und Anhang, Bspl. 31) hin, einer Ligatur, die selbst einen Fr. Ludwig (Adler-Handbuch, 1/S. 148) zu Fall gebracht hat.

Ebenso ist eine Behandlung der Modalnotation und insbesondere der Entstehung der Mensuralnotation nicht möglich ohne ein Eingehen auf die gregorianische Quadratnotation.

Übrigens ist die Formulierung „Quadratnotation“ selbst keine Schöpfung Ludwigs (Apel, S. 217), sondern bereits vorher als Bezeichnung der betreffenden Art der Choralnotation ein geläufiger Terminus, den Ludwig in Ermangelung eines besseren im Repertorium, S. 47, für die quadratische Notation modaler Musik als Gegensatz zur Mensuralnotation nicht sehr geschickt übernahm. Michalitschke brachte dann „Moduschrift“, während ich in Analogie zu „Men-

suralnotation“ die Bezeichnung „Modalnotation“ verwandte, eben damit „Quadratnotation“ als Bezeichnung einer rein paläographischen Eigenheit erhalten bleiben kann.

Auch die Hereinnahme der einstimmigen Trouvèrenotation könnte bei der Behandlung der modalen Notation Vorteile bringen.

Andererseits sprechen aber sehr gewichtige Gründe gegen die gleichzeitige Behandlung der gesamten Notenschriften der einstimmigen Musik. Etwa die Choralnotationen mit ihren vielfachen Besonderheiten, von den rhythmischen Problemen ganz zuschweigen, sind etwas durchaus Eigenständiges, und die Notenschriften der Antike haben erst recht keine Beziehung zur europäischen mehrstimmigen Musik mehr. Im Hinblick darauf erscheint auch mir die von A. getroffene Entscheidung eine sehr glückliche und sympathische.

Freilich nimmt sich die Einfügung der Tabulaturen auch dann noch immer wie ein Fremdkörper aus. Aber bei der glänzenden Konzentration, mit der A. sie behandelt, dürften rein praktische Gründe auch hierfür genügend schwer ins Gewicht fallen: das Werk A.s bietet eine Zusammenfassung der für die europäische mehrstimmige Musik wichtigen Notationen unter Weglassung alles Sekundären und ist so tatsächlich eine moderne, äußerst elegante Lösung einer dringenden Aufgabe.

Die Anordnung des Stoffes vollzieht sich in drei großen Abschnitten, zuerst die Tabulaturen, sodann die weiße Notation, endlich die schwarze. Das ist aus pädagogischen Gründen sehr einleuchtend, — schon Ludwig behandelte in seinen Universitätsübungen die Notationen (von den Tabulaturen jetzt einmal abgesehen) in dieser, der gewöhnlichen Reihenfolge entgegengesetzten Anordnung, freilich noch rigoroser in der Folge: 1. weiße Notation, 2. ars nova, 3. mensurale ars antiqua, 4. modale Notation.

Auf die einzelnen Kapitel des Werkes näher einzugehen, ist bei dem außergewöhnlichen Reichtum des Buches unmöglich. Es sei aber festgestellt, daß die Behandlung über das bei Joh. Wolf Gebotene ganz wesentlich hinausgeht, dessen Werk damit freilich nicht entbehrlich wird, und daß die Exaktheit und wissenschaftliche Schärfe des Verf. das höchste Lob verdienen. Insbesondere ist die weitgehende Berücksichtigung der verschie-

denen Quellen hervorzuheben. Die schöne, klare Darstellung der oft so komplizierten Fragen erscheint mir als ein weiterer, besonders anzuerkennender Vorzug des Werkes. Seine Ausstattung mit Faksimiles ist außerordentlich reich, und die schöne Wiedergabe insbesondere der rote Farbe benutzenden ars-nova-Beispiele ist sehr gut gelungen.

Als einen besonderen Fortschritt seines Buches bezeichnet Verf. (S. 220) mit Recht die Tatsache, daß er der modalen Notation zum ersten Mal die ihr gebührende eingehende Behandlung gewidmet hat. Es ist tatsächlich die erste größere Darstellung des gesamten diesbezüglichen Fragenkomplexes, — und, darf ich gleich sagen, eine hervorragend gelungene. Bei den besonderen Komplikationen dieser Notenschrift ist das eine um so höher zu bewertende Leistung. Vor allem hat mir die Vorsicht und Besonnenheit imponiert, mit der A. vorgeht, — mit der sonst oft anzutreffenden bloßen Aufstellung von Thesen ist, so anregend sie sein können, ja auch nicht das geringste erreicht. Daß ich mit A. in fast allen Fragen einer Meinung sein kann, erscheint mir nicht nur aus diesem Grunde wichtig, — es ist um so bedeutungsvoller, als wir beide unabhängig voneinander gearbeitet haben (mein Organaband von 1940 ist durch die Kriegsverhältnisse A. nicht mehr zugänglich gewesen). Ich führe als solche Übereinstimmungen hier vor allem an: die Lesung der Ternariaeketten der Kopulae im 1. Modus (S. 232, Bspl. i; dazu neuerlich einige Bemerkungen von mir *Musikforschung* V, 1952, S. 127/8), die Ablehnung des 4. Modus (S. 223; diese Ablehnung ist meiner Ansicht nach auf die Organa zu beschränken, da in weltlichen Werken und den Konduktus der 4. Modus mir der dem Sechsilbler besonders gemäße Rhythmus zu sein scheint, vgl. meine Ausführungen a. a. O., S. 123 ff.), die Hervorhebung der Bedeutung der Konsonanzen (S. 244; in Übereinstimmung mit den ausführlichen Erörterungen der Theoretiker), die Lesung auf eine Simplex folgender Ternariae auch im 1. Modus (S. 253), die Anerkennung des auftaktigen 1. Modus (zumindest im organum purum, vgl. S. 270, oberes Bspl.), die Zulassung verschiedenzeitigen Silbeneinsatzes in verschiedenen Stimmen (Bspl. 37 c, — die Übertragung dieser raffinierten Klausel übrigens eine besonders eindrucksvolle,

schöne Leistung). Ebenso bin ich mit A. (S. 258 ff.) in der Beurteilung der Konduktusrhythmik einig: es sind sowohl modale Schemata wie auch der „isochrone“ 5. Modus anzuwenden. Dagegen sollen auch die Differenzen nicht verschwiegen werden: A.s Anwendung des 2. Modus an Stelle des auftaktigen 1. Modus (S. 232, Bspl. e, — die für A. notwendige Dehnung der Binaria im 2. Takt der Oberstimme geht nicht aus der Handschrift hervor und ist bei Lesung im auftaktigen 1. Modus unnötig), seine Einschränkung der aber auch von ihm normal angewandten Doppeltaktigkeit in bestimmten Klauseln, und, nur eine Einzelheit, die stetige Hineinnahme der aus drei Rhomben bestehenden Konjunktur in eine Quaternaria des 1. Modus, was A. mit Handschin verbindet, während ich glaube, daß hier in vielen Fällen, der späteren Motettenentwicklung entsprechend, die Rhomben erst auf die zweite Takthälfte zu setzen sind.

Heinrich Husmann, Hamburg

H a n s Z i n g e r l e : Die Harmonik Monteverdis und seiner Zeit. Edition Helbling, o. O. u. J. 32 Seiten und Noten-
anhang.

Diese Studie hat es trotz ihres Titels nicht mit Monteverdi, der großen, einmaligen Persönlichkeit, sondern nur mit ihm als Vertreter seiner Zeit zu tun. Der Verf. hat sich die Aufgabe gestellt, „darzulegen, welche Wandlung in der Verbindung von Harmonien der vielberufenen Ablösung des Systems der sog. Kirchentonalarten durch die . . . Dur-Moll-Tonalität entspricht“, und benutzt Monteverdi mit seiner im Neudruck vorliegenden Gesamtausgabe gleichsam nur als Materialquelle. An Hand zahlreicher, den Madrigalbüchern und dem „Orfeo“ entnommener Beispiele analysiert er Monteverdis Harmonik und gelangt zu dem Ergebnis, daß die Akkordfolgen sich bei ihm und seiner Zeit im wesentlichen den Anforderungen der Kontrapunktik unterordneten und „der Harmoniefolge für den ästhetischen Eindruck vom Komponisten die geringste Bedeutung zugemessen zu sein“ schiene. Die hervorragendste „Tat“ der jüngeren Generation (für die er vereinzelt in Neuausgaben vorliegende Werke von Carissimi, L. Rossi, Cavalli, Cesti, ja selbst von Scarlatti und eigenartigerweise auch von Corelli heranzieht) auf dem Gebiet der Harmonik aber sieht er darin, daß sie „nun auch die Aufeinanderfolge der Zusammen-

klänge in eine bewußte künstlerische Gestaltung einbeziehe“ und „ihrer Schätzung als eines besonderen Ausdruckswertes den Weg bahne“. So wichtig nun auch die gestellte Aufgabe und so verdienstvoll zweifellos die gründlichen harmonischen Analysen sind, so befriedigt doch das Ergebnis wenig. Gewiß war Monteverdi im Sinne der Problemstellung des Verf. ein Angehöriger der älteren Zeit insofern, als seine Harmonik keine gesteigerten „dominantischen“ Neigungen zeigt, aber daß seine Akkordfolgen trotzdem in stärkstem Maße ausdrucksbedingt und von durchaus primärer Bedeutung sind, darüber dürfte kein Zweifel bestehen. Man kann Werke des Meisters der „Seconda Prattica“ eben nicht, wie es der Verf. tut (die Beispiele sind sämtlich ohne Text wiedergegeben), analysieren, ohne wenigstens einen Blick auf den Affekt zu werfen, der den betreffenden Erscheinungen zugrundeliegt. — Ein unbestreitbarer Wert der Schrift liegt hingegen in der systematischen und von jedem Versuch einer außermusikalischen Deutung freien Zusammenstellung der für jene Übergangszeit charakteristischen Akkordverbindungen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Otto Rommel: Die alt-wiener Volkskomödie, ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Anton Schroll u. Co., Wien 1952. 1100 S., 250 Abb. Erstmalig wird in diesem Bande der gewaltige Stoff eines Vierteljahrtausends Wiener Volkstheaters als Ganzes übersichtlich greifbar dargeboten und kritisch durchleuchtet; Rommels Buch ist das fundamentale Werk über die Materie, wichtig nicht nur für Theater- und Literaturwissenschaft, sondern ebenso für unser musikalisches Fach. Der Verf. wurde für dieses Werk mit dem Preis der Stadt Wien für Geisteswissenschaften 1952 ausgezeichnet.

Zunächst liegt der Wert für unser Fach in der allgemeinen geisteswissenschaftlichen Grundlegung, im speziellen für die Musiktheaterforschung des Barock und des 18. Jhs. wie insbesondere für die Forschung um das Wiener Musiktheater. Wir blicken auf die Untergründe und das Wesen des Volkstheaters, auf die Bewegung der Nationen seit dem neuen englischen Theater des 17. Jhs., der Commedia dell'arte, des französischen Vaudeville, der deutschen und speziell wienerischen Erscheinungen von Stra-

nitzkys „Haupt- und Staatsaktionen“ über Prehauser, Kurz-Bernadon bis hin zum neuen Aufbruch des barocken Zauberspiels, das die „Zauberflöte“ aus sich heraustrieb; und darüber hinaus bis zu den Großen der Wiener Volkskomödie des 19. Jhs., zu Raimund und Nestroy, Mit sicherer Hand führt R. durch dieses Labyrinth, er unterläßt es auch nicht, die Gestaltungen der Hochkunst, die höfische Wiener Oper und die *Ludi Caesarei* der Jesuiten, gründlichst zu untersuchen. Nicht minder kommen die soziologischen Gesichtspunkte zu ihrem Recht, die die Texte besonders sichtbar machen. Der Kampf um das Gottschedsche Bildungstheater wird geradezu zum Prüfstein für die Lebenskraft der Wiener Volkskomödie und damit zur bedeutsamen Erkenntnisquelle dessen, welche urtümliche und bodenständige Kraft hier im zähesten Kampfe gegen kaiserliches Gesetz ihre Lebensrechte verteidigte, wengleich die Stegreifkomödie fallen mußte. — Aus diesem Blick auf das Gesamte und den vollen Untergrund wird Position und Wesen der höfischen Wiener Barockoper und der Jesuitenspiele erst völlig klar, und ganz besonders naturgemäß des Singspiels. Aber mehr noch: Wir erkennen die untrennbare Einheit, die Volks- und Hochkunst zusammenbindet, und dies nicht allein darin, daß die Volkskomödie Stoffe wie *Don Juan*, *Faust*, *Zauberflöte*, *Freischütz*, *Jedermann*, *Oberon* usw. kontinuierlich berührt, sondern es erschließt sich uns der urtümliche Begriff „Tradition“ in aller Tiefe und jenseits einer „Grenze“ zwischen Hoch- und Volkskunst als ein Spiel mit immer gleichen, ähnlichen Elementen, die zu immer wieder neuen Figuren geformt und durch Spitzenleistungen der Hochkunst eindeutig und für die Dauer geprägt werden! — Eines bedauert man nur an R.s Werk: daß er nicht selbst Musiker genug ist oder zur unmittelbaren musikwissenschaftlichen Auswertung mit einem entsprechenden Fachmann zusammengearbeitet hat. Denn hier hätte unmittelbar erschlossen werden können, was nachträglich nur mit großer Mühe auf Grund dieser ausgezeichneten Forschungsergebnisse nachgearbeitet werden kann.

Über diese allgemein geisteswissenschaftliche Grundlegung hinaus sind folgende Kapitel für die Musikgeschichte von besonderer Bedeutung:

2. Die Oper des Kaiserhauses und das Jesuitenspiel

Nach grundlegenden Auseinandersetzungen über die barocke Theatralik im 17. Jh. als „Schau-Spiel“ und „Anschauung“, über Entwicklung und Auflösung, bezw. Verflachung des Barock, gezeigt an eingehenden Textanalysen — auch des Jesuitenspiels —, untersucht Verf. das Verhältnis der Hochgattungen mit der Volkskomödie: „Ist eine direkte stoffliche Beeinflussung der Volkskomödie durch die pathetische Barocktheatralik von Oper und Ordensdrama nicht festzustellen, so bestehen doch unleugbar zwischen der Volkskomödie und der Intermedienkomik von Oper und Ordensdrama Beziehungen, die auffallend genug sind . . . Nimmt man an, daß die Berufsschauspieler auf diesem Gebiete ausschließlich die Empfangenden waren, wie es in der Regel geschieht, so steht man vor dem Kuriosum, daß lateinisch dichtende mönchische Pädagogen und italienische Hofdichter als Schöpfer des erfolgreichen Phänomens der Wiener Bühnenkomik anzusehen wären. Besonders wichtig für die Beurteilung dieses Problems ist wegen ihrer verhältnismäßig breiteren Fernwirkung die Komik des Ordensdramas; und da diese Komik sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. immer mehr auf die gesungenen allegorischen Zwischenspiele konzentrierte, berührt sich diese Frage auf das engste mit der nicht minder wichtigen nach dem Zusammenhange des volkstümlichen alt-wiener Zauberspiels mit den musikalischen Intermedien des Ordensdramas, der, so offenkundig auch der Gegensatz der beiden Welten ihren Stoffen und ihrem Ethos nach sein mag, im Künstlerisch-Theatralischen doch zweifellos bis zu einem gewissen Grade gegeben ist!“ (109). Bei der Untersuchung der Zeit nach 1720 stellt R. als bezeichnend fest, daß die von italienischen Dichtern in italienischer Sprache und für mit der italienischen Kultur vertrautes Publikum geschriebenen Komödienszenen nicht das geringste mit der Commedia dell'arte zu tun haben! Wir haben es hier mit Verwandlungen von Pickelhäring und Hanswurst zu tun (dies entgegen Weilen). Es ist also festzustellen: „daß sich die vornehmen italienischen Librettisten schon im 17. Jh. durch die Rücksicht auf ihr Publikum genötigt sahen, bei der volkstümlichen Komik der Wandertruppen in die Schule zu gehen, die ja dann im 18. Jh. durch Stranitzky so ent-

scheidend über die Konkurrenz der eindringenden italienischen Stegreif-Schauspieler siegen sollten“ (117). R. bestätigt hiermit die vielerlei entsprechenden Erscheinungen der Wiener höfischen Musikwelt, die uns Leopolds I. Vertonung deutscher Singspiele, die Ballettmusiken Schmelzers bis hin zum Schaffen von J. J. Fux bezeugen und ebenso mit Einflußnahme des heimisch-volkstümlichen Elementes etwa auf italienische Komponisten wie Poglietti übergreifen, nämlich, „daß österreichischer Adel und Wiener Hof trotz aller gesellschaftlicher Exklusivität . . . sich nie so weit von dem einfachen Volke ablöste und so verachtungsvoll fernhielt wie etwa der französische Hochadel und mancher deutsche Duodez-Hof“ (118). Wie wichtig diese Feststellung in musiksoziologischer Hinsicht für die Wesenserhellung der österreichischen Musik des Barock ist, liegt auf der Hand. — Die Intermedienkomik des Ordensdramas wie die der Hofoper steht eher unter dem Einfluß der volkstümlichen Bühnenkomik als umgekehrt (123).

3. Die Zeit Prehausers und Kurz-Bernadons

Es ist ungeklärt, wie in Wien eine so plötzliche Hochblüte eigenständiger Volkskomödie das Bild beherrschen konnte. Die soziologische Funktion dieser Volkskunst im höfischen Leben (s. oben) vermag allein einen Hinweis auf das sich hier nun voll entfaltende Fundament zu geben. Der überaus starke Einbruch der Italiener auch auf diesem Gebiete wirkte doch nur äußerlich, und 1760 ist der Spuk verschwunden. Er erweist sich als „Schule der Geschicklichkeit“, nicht mehr; viel Traditionelles in Wien bestimmt den Untergrund der Wiener Entwicklung. Wie eigenständig diese italienischen, wie die französischen Einflüsse von seiten des Théâtre de la foire in Wien verarbeitet wurden, erweisen die „Teutschen Arien“, seit 1737 veröffentlicht (hg. v. R. Haas DTÖ); es erweist dann auch Gluck. Man kann hier (etwa an Hand eines Vergleiches von Textstellen der „Gelseninsel“ mit in Violliers Buch über Mouret abgedruckten Texten — sogar in direkter Verwieberung) die geistige Verschiedenheit der Produktionen ermessen. In der Nachblüte der Commedia dell'arte (über ihre Pariser Form einwirkend) entstehen die neuen Intermezzi, die Stegreifburlesken mit Gesang, und es kommt so vor Standfuß-Weiße in Wien zu einem ausgesprochenen Singspiel-

genre, für das weiterhin die noch nicht geklärte und in vollem Umfange wohl nie zu klärende Zusammenarbeit Haydns mit Kurz-Bernadon (*Der neue krumme Teufel*, 1752) zeugt. Der starke französische Einfluß, insbesondere durch die Feerien (Le Sage und d'Orneval, Slg. des Théâtre de la Foire 1722), wird höchst wirksam in der Zauberkomödie. Das bodenständige Element hat hier auch im Singspiel der Volkskomödie — nicht anders als in der Instrumentalmusik — eine unglaublich beharrende wie durchdringende Kraft und siegt über den Italianismus in allen Spielarten. Ein ungeheurer Glücksfall war gewiß der Befehl Karls VI. betr. die teutschen Komödien, der für die Aufführung der italienischen Operetten verfügte: diese dürften „nicht anders gegeben werden als mit Untermischung der teutschen Comödien“. Diese von oben her bürokratisch diktierte Maßnahme hatte ganz erstaunliche Folgewirkungen, denn sie riß gleichsam ein Tor auf, durch welches sich ein breiter, nie mehr versiegender Strom von Musik in die Wiener Volkskomödie ergoß. Diese wurde dadurch für alle Zukunft zum Singspiel oder wenigstens zur „Posse mit Gesang“ (352). — Prehausers Stegreifkomödie ist die tragende Grundform der nunmehrigen Wiener Volkskomödie. Das Gemütvolle, aber auch das Bürgerliche und soziale Zeitkritik treten hervor und schaffen Gegensätze zum geschliffenen italienischen Spiel. Bei Kurz-Bernadon herrscht noch die barocke Universalität, die phantastische Einheit der Welt in der Zauberkomödie, die Keimform des alt-wiener Zauberspiels ist, ähnlich wie sie einst in den Werken des Hochbarock, einem „Pomo-d'Oro“ geherrscht hatte. „Die verschiedenen Wirklichkeiten waren der Sinngehalt.“ Die genannten volkstümlichen Stoffe und die entsprechenden Requisiten wie Zauberinstrumente usw. tauchen als altes Gut hier in Maschinenkomödie und Zauberburleske wieder auf. Das Ambigu-comique-Stück (s. „Neuer krummer Teufel“) erlischt 1758. — Nun fällt der Bildungstheatertendenz die Stegreifkomödie zum Opfer. Es entsteht das josefinische Lokalstück mit Gesang. Hensler, Schikaneder, Kringsteiner, Gleich u. a. sind tragende Textgestalter.

4. Die Zeit der Zauberflöte

Die alte Zauberkomödie mit allen barocken Regressen lebt nun erstaunlicherweise in Wien wieder auf. Die Feen- und Geister-

stücke (s. Frankreichs Initiative um 1700) sind allgemeine Voraussetzung dieser Renovation. In den Ritter- und Geisterromanen mit ihrem Geheimbundwesen tritt jedoch deutlich hervor, daß diese rationalistischen Interessensphären nichts mit „Romantik“ zu tun haben (488). Tragend sind in der Zeit Perinets Singspielkasperliaden (Haffnerbearbeitungen) und Henslers romantisch-komische Volksmärchen. Auf diesem Untergrunde erwächst Mozart-Schikaneders „Zauberflöte“. Schikaneder reißt in der Bewegung um die Wiedererweckung der Barocktheatralik die Führung an sich. Nach Komorzynskys Monographien untersucht Rommel noch einmal bis zum letzten Detail die Frage der Textdichterschaft Schikaneders (S. 495 ff. u. Anh. 3/I), und zwar 1) die zeitgeschichtlichen Wurzeln der Auffassung vom „Bruch“ in der *Zauberflöte* (Seyfried, Treitschke), 2) die Haltbarkeit der Aussage Cornets, 3) die Frage der vielberufenen „heimlichen Mitarbeiter“ Schikaneders (hier Perinet insbesondere als Zeuge); „Plan und Dialogisierung“ waren immer Eigentum Schikaneders, 4) Gieseckes Befähigung als Dramatiker, wobei Verf. nach Studium aller greifbaren Werke Gieseckes zum Schluß kommt: „... von Giesecke aus gesehen wäre die „Zauberflöte“ ein unbegreiflicher Zufall, denn sie hätte in seinem dramatischen Werke weder einen Vorgänger noch einen Nachfolger.“ R. geht des weiteren auf den Kern der Gieseckelegende, auf Treitschkes romantisierende Gesprächsnovelle „Zauberflöte, Dorfbarbier, Fidelio“ (1841), wie auf den dahinterstehenden Gewährsmann Seyfried ein, der 1790 knapp 15 Jahre (!) alt war, sowie auf das Verhältnis der *Zauberflöte* zu „Kaspar der Fagottist“, „Oberon“, „Dschinnistan“ und bricht überhaupt den Stab über die Wichtigkeit solcher Jagden nach „Entlehnungen“: „Nicht die Frage, welche einzelnen Motive Schikaneder aus dem unerschöpflichen Reservoir der „Contes des Fées“ des 17. u. 18. Jhdts. übernahm, ist entscheidend für die Formwerdung der „Zauberflöte“, sondern die Tatsache, daß Schikaneder wie Mozart von einer großen Idee erfüllt waren“ (500). — Was die Freimaurerei nun angeht, deren Einfluß jüngst Siegfried Morenz eine Abh. („Die Zauberflöte, eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten-Antike-Abendland“, Böhlau, Köln-Münster 1952) gewidmet hat, so stellt sich R. auf den vermittelnden und zweifelsohne der Lebenswirklichkeit von damals ent-

sprechenden Standpunkt, daß die Zauberflöte in der Tradition freimaurerischer Geistigkeit ebenso stark verankert ist wie in der Tradition der Wiener Volkskomödie barocker Prägung (512). — Was das allgemeine, immer wieder diskutierte „alogische“ Bild des Zauberflötentextes angeht, so weist R.s Buch mit dem Ganzen der Darlegungen wie auch im direkten Hinweise wohl den richtigen Weg: „Mozart und Schikaneder verfahren nicht pragmatisch und psychologisch motivierend, sondern — im Geiste des ererbten österreichischen Bildbarock — szenisch gestaltend. Von Bild zu Bild schreitend, läßt diese Art des Gestaltens notwendigerweise bisweilen Lücken der Motivierung und der „Bindung der Szene“ offen. Sie hat etwas Sprunghaftes und gerade dadurch Eindrucksvolles an sich. Die Verkennung dieses ihm ganz fremden Formcharakters nötigte Jahn zu der Annahme eines störenden „Bruches“ im Bau der Zauberflöte“ (514). Wenn Komorzynsky in seinen Büchern Schikaneder endlich volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, so leuchtet R. in die lebendigen Untergründe des Zauberflötentextes. Und der obige Hinweis auf die „bildhafte, barockentsprossene“ Gestaltungsweise führt zweifelsohne in die ganze Tiefe des Phänomens wie auch in die der lebendigen Wiener Tradition von damals. Ausführlich ist in der Folge das Schaffen Schikaneders analytisch wie in Inhaltsdarstellungen gewürdigt. Insgesamt: „Das altwiener Zauberspiel dankt ihm vor allem, daß es in letzter Stunde vor der Gefahr des Zerspieltwerdens bewahrt wurde, der es in den Händen Perinets ausgesetzt war“ (528).

5. Das 19. Jahrhundert.

Die weitere Darstellung Rommels vermittelt uns schließlich — es sei hier nur angedeutet — Klärung und lebensvolle Erfassung des Volkstheatergrundes, aus dem die Wiener Operette und Johann Strauß herauswachsen.

Der Verlag hat für eine vorzügliche Ausstattung Sorge getragen. Das reiche Abbildungsmaterial bietet die Ergänzung des aufschlußreichen Inhaltes dieses theatergeschichtlich wie geistesgeschichtlich gleichermaßen bedeutsamen Buches, an dem auch der Musikgeschichtler, der sich mit der Barockzeit in Wien und überhaupt mit dem Musiktheater vom 17. Jh. bis zum Biedermeier befaßt, nicht vorübergehen kann.

Andreas Liess, Wien

Heinrich Eduard Jacob: Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Christian Wegner Verlag, Hamburg 1952. 424 S.

Läßt der Titel eine Monographie erwarten, so widerspricht dieser Erwartung das Geleitwort, das der Romancier Thomas Mann dem Buch vorausschickt. Er nennt es „einen bezaubernden Künstler-Roman“. Er versichert, daß Haydn „hier ganz neu entdeckt worden“ sei. Dem Verf. eines historischen Romans darf man dichterische Freiheit zuerkennen. Aber diese romanhafte Monographie will doch mit ihren Notenbeispielen den Eindruck einer sachlichen Fundierung erwecken. Und da wird man schon bei der ersten Seite der Einleitung stutzig. Beethoven habe, so verlautet, auf dem Totenbett von Hummel ein Bild des Geburtshauses von Haydn gereicht bekommen und gerufen: „Wie ist das möglich? Wie konnte ein so großer Mann in diesem Stall geboren werden?“ Es war nicht Hummel, sondern der Verleger Diabelli, der ihm ein solches Bild brachte. Die bethlehemitische Antithese von Stall und großem Mann hat Beethoven nicht gebraucht, sondern laut Thayer 5, 467 gesagt: „Sieh mal dies kleine Haus und darin ward ein so großer Mann geboren“. Der Verf. kennt die Weinberge um Eisenstadt. Dann müßte er auch das Geburtshaus in Rohrau gesehen haben, das alles andere als ein Stall war, nicht nur auf dem Bild von Krögsch von 1829, das vielleicht auch die Vorlage zu Diabellis Verlagsstück bildete, sondern auch heute kein Stall ist, wo das Haus nicht mehr einsam als Hof steht, sondern in die Straßenfront eingebaut ist. Die Ouvertüre bringt noch weitere zweifelhafte Behauptungen: Haydn habe fast nie ein Buch geöffnet. Die „Tagesordnung des Sel. Herrn v. Haydn“, die sein Adlatus Elßler aufgezeichnet hat, besagt: „... kam um 9 Uhr wieder zu Hause, und setzte sich entweder zum Partiturschreiben, oder er nahm wieder ein Buch und las bis 10 Uhr“ (Pohl-Botstiber, III, 294). Die zahlreiche Literatur, welche der Autor am Schluß anführt, hat er, wo gelesen, so doch nicht beherzigt. Haydn „war keines Landmanns Sohn“; allerdings, der Vater war Wagner. E. F. Schmid (J. Haydn, ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters 1934, 194) führt aber aus: „Aber J. Haydns Vater ist nicht nur ein tüchtiger und gesuchter Wagnermeister gewesen, er war auch ein ganzer,

redter Bauer". Der Familie des Vaters ge-
steht der Verf. zwar die deutsche Herkunft
zu. Dafür muß aber die Mutter fremden
Blutes sein: der Unsinn, von Kuhač und
Hadow verbreitet, daß Koller nicht „lederner
Brustschutz eines Soldaten“, sondern das
slawische (er meint kroatische) „kolar“,
d. h. Wagner, bedeute, wird (20) wiederholt,
obwohl Schmid unwiderleglich nachgewiesen
hat (145), daß Koller Köhler heißt, wie denn
eine Abrechnung für den Vetter Haydns,
Franz Koller, Kollbauer statt Kohlbauer und
Kollen statt Kohlen schreibt, und ein Onkel
Haydns sich andererseits Kohler unterzeich-
net! Die Grafen Harrach sind nach Jacob
„böhmischer Uradel“. In Wirklichkeit erwarb
1529 Leo III. aus dem in der Steiermark be-
güterten Geschlecht die Herrschaft Rohrau.
Der Vater hat wieder geheiratet. „Niemand
konnte es ihm verargen“, meint Jacob. „Er
trat zu seiner Dienstmagd, der 19jährigen
Maria Anna Seeder in ein näheres Verhält-
nis, dessen Folgen nicht ausblieben. Die An-
gelegenheit, die umso peinlicher war, als
es sich um einen 56jährigen Mann und den
Marktrichter handelte, kam vors gräfliche
Gericht und Matthias ward zu einer Buße
von 10 Gulden „Fornicationis Straff“ (be-
gangene Unzucht) verurteilt“, so sieht es
bei Schmid (242) aus. Es ist nicht möglich,
die Liste der Verdrehungen — denn als
bloße Flüchtigkeiten und kleine Irrtümer
sind sie im ganzen zu schwerwiegend —
fortzusetzen. Nur wenige Punkte seien noch
genannt. Haydn sei 28 Jahre alt gewesen
und habe noch keine Frau berührt. Woher,
möchte man bei so vielen Stellen fragen,
weiß das der Autor so genau? Je älter Haydn
wird, desto mehr bekommt sein Verhältnis
zu den Frauen „etwas heimlich Donjua-
neskes“, versichert Jacob. Für die Beziehun-
gen zu Beethoven wird ausgerechnet mehr-
fach Emil Ludwig zitiert, der Biograph jedes
großen Mannes von Jesus Christus bis
Mussolini, der öffentlich entlarvte Plagia-
tor (239). Die Begegnung mit Beethoven
fand wahrscheinlich nicht 1792 auf der
Rückreise Haydns von London, sondern
1790 auf der Hinreise statt (Schiedermaier;
Schmidt-Görg in MGG). Beethoven war
nicht zweiter Kapellmeister und Chordirek-
tor, sondern Organist und Bratschist. Außer
der Trauerkantate hat Beethoven vermut-
lich auch die zweite fertige Kantate, die
Kantate zur Thronbesteigung Leopolds II.,
vorgelegt. „Ein Geistlicher“ Gelinek (242)

war der sehr fruchtbare Komponist Abbé
Joseph Gelinek. In der Tat, Joh. Chr. Bach
war 1792, wie der Verf. berichtet (268),
„schon nicht mehr in London“; denn er war
schon zehn Jahre zuvor in London ver-
storben. Wie der Verf. Anekdoten auf seine
Art ausschmückt, dafür sei die Geschichte
angeführt, wie Haydn sein eigenes Denkmal
besucht. „Scheu blicken die Kinder auf den
Herrn, der in der vornehmen Karosse so-
eben aus Wien gekommen ist . . . der Fremde
liest die Inschrift . . . „Das ist zu viel!“
stottert der Fremde. Bald darauf sieht man
ihn ins Dorf gehen und an einer stroh-
bedeckten Hütte betend niederknien. Es ist
das Häuschen, in dem er geboren wurde.“
Pohl-Botstiber, 97: „ . . . fuhr Haydn in Be-
gleitung der Grafen Franz, Karl und Ludwig
Harrach . . . nach Rohrau (wo er) beim Ein-
tritt in die väterliche Wohnung, vom Mo-
ment ergriffen, niederknien die Schwelle
küßte . . . Die Gesellschaft fuhr nun in den
Park, das Monument zu besehen . . .“ Ich
finde den sachlichen Bericht weit ergreifen-
der als das, was der Roman daraus macht.
Th. Mann hat recht: es ist ein Roman.
Warum aber dann die vielen musikalischen
Exkurse? Denn von Musik versteht der
Autor nicht viel. Bei uns in Deutschland
jedenfalls weiß jeder interessierte Laie, daß
Bachs „Kunst der Fuge“ nicht sein „größtes
wissenschaftliches Werk“ ist (95). „Die Er-
findung der Symphonie“ verdanken wir
Stamitz: „Diese drei Gebilde, Suite, Con-
certo grosso“ (das natürlich „Großer Wett-
kampf“ [102] ist), „und Ouvertüre ergriff
um 1740 ein genialer Mensch in Mannheim
und preßte sie so gegeneinander, daß aus der
Vereinigung etwas gänzlich Neues entstand:
die moderne Symphonie.“ (Dabei hängt
Haydn bekanntlich von der italienischen
Sinfonia und dem Concerto grosso ab — vgl.
die von mir angeführten Parallelen zu Vi-
valdi im Mozart-Jahrbuch 1953 (1951) —
und von der Wiener Sinfonie der Monn und
Wagenseil, auf den neuerdings Sondheimer
hinwies.) Es wird in diesem Buche manches
erfunden, nicht nur vom Biographen über
Haydn. Auch das moderne Hammerklavier
wird erfunden und zwar, wie der Verf. mit-
teilt, „von Stein und Andreas Streicher“
(173). Trotz dieser Erfindung habe Haydn
„nicht viel zur Erlösung des Klaviers bei-
getragen: Erstaunlich“, meint der Verf., „wie
wenig Haydn empfand, daß das Klavier, wie
die Violine, den Einsatz des „Privatesten“

fordert und subjektivste Persönlichkeit.“ So werden die Klaviersonaten mit wenigen Sätzen abgetan. Clementis Sonaten sind für ihn „von klirrender Kälte“. Ich empfehle ihm, sich von einem Pianisten einige Vorspielen zu lassen, etwa op. 14, 2 f, op. 26, 2 fis, op. 34, 2 g, um eine Vorstellung von der Größe dieses Meisters zu bekommen! Wir lernen, daß „der scherzende Mozart die Ewigkeit gestaltet“. Allerdings, dieser Mozart wird leider von „maßlosem Vergnügungstrieb“ beherrscht (216). Zur Todesursache Mozarts (217) wäre nachzutragen: Ralf Szametz, Hat Mozart eine Psychose durchgemacht? Med. Diss., Frankfurt a. M. 1936. „Wenn er ehrlich war (hoffentlich war er es nicht!)“, heißt es S. 207, „hätte er (Haydn in London 1790) allen sagen müssen, daß er in seinem ganzen Leben keinen Takt von Händel gehört habe.“ Nun war aber der Baron van Swieten seit 1778 wieder in Wien. In seinem Hause wurden Instrumentalwerke und Vokalkompositionen Händels aufgeführt. Mozart schreibt am 10. April 1780 in einem Brief, es sei nichts gespielt worden als Händel und Bach, zehn Tage später, Swieten habe ihm „alle Werke des Händels und Sebastian Bachs“ mit nach Hause gegeben. 1787 bearbeitete Mozart den Makkabäus. Es ist undenkbar, daß Haydn von dieser Händel-Renaissance Swietens nichts gewußt und gehört haben soll. Die musikalischen Analysen sind laienhaft, manchmal werden die Dinge verwechselt, wie S. 69 beim 1. Quartett, wo der zweite und vierte Satz Menuette sind, der fünfte ein Presto. Als „Ausrutschen“ läßt sich die Verwendung des weltlichen Kanons in der „Heiligmesse“ (312) nicht bezeichnen. Wenn der Kanon, was Deutsch (ZfMw 17, 172) als unsicher erklärt, überhaupt vorher vertont ist. Die „Theresienmesse“ sollte nach Brands Darlegungen (Die Messen J. H. s, 1941, 409) nicht mehr nach der Kaiserin Maria Theresia (Gemahlin Franz II.) benannt werden. (Die neapolitanische Prinzessin hieß nicht Thérèse, da sie keine Französin war.) Die Kaiserin hat die Abänderung der Stelle der Schöpfungsmesse mit dem Zitat aus der Schöpfung nicht „vor der Drucklegung“ verlangt (313), sondern als Gegenleistung für ihre Gabe: sie gab dem Fürsten Nikolaus II. dafür die Partitur der sog. Theresienmesse (Brand 410). Haydn veränderte auch nicht die „Intervalle der Solo-Baß-Stimme und der Hörner“. Es sind in der Messe nur die

Vorhalte ausgeschrieben. In der Messe ist das Tempo doppelt so langsam, Klarinetten und Violinen mit einer Achtelbegleitfigur ändern den Klang ins Sanft-Feierliche. Das Capriccio über die „Acht Sauschneider“ (335) ist nicht „nur handschriftlich vorhanden“, denn Soldan hat es schon 1939 in der Ed. Peters 4392 (Haydn, Klavierstücke. Urtext) veröffentlicht. Das Vorspiel zum dritten Akt *Lohengrin* verwechselt der Verf. mit dem Vorspiel zur Oper (312), das er meinte. Auf den Übersetzer geht es zurück, wenn von Harpsichord statt von Cembalo gesprochen wird, und von Zimbeln statt von Becken. Selbst die vielen Irrtümer — die keine Flüchtigkeiten sind — wären zu übersehen, wenn der Autor Corelli als „Neapolitaner“ bezeichnet, während Corelli in der Romagna, nicht weit von Bologna, geboren ist und nie ein Neapolitaner, Vertreter der neapolitanischen Schule, war, oder wenn er die große Sinfonie „Le Soir“ eine „Sinfonietta“ nennt — ein Begriff, der viel später aufgekommen ist, oder behauptet, daß Spontini nach dem unerwünschten Erfolg des *Cortez* von Napoleon abgesetzt worden sei und „mit Mühe der Bestrafung“ entging, was eine freie Zutat des Verf. ist, denn weder die Biographien noch des Autors Gewährsmann Fleischer (ZIMG, 1901/02, 3. Jg., S. 438) wissen etwas davon, noch auch, daß Beethoven ein einziges Ballett, *Prometheus*, geschrieben haben soll, während das *Ritterballett* dabei vergessen wurde; all das wäre zu übersehen, wenn hier trotzdem ein lebendiges und echtes Haydn-Bild entstanden wäre, was nicht der Fall ist! Wir wollen hoffen, daß die vielen lokalgeschichtlichen und geschichtlichen Erweiterungen des Stoffes auf besseren Füßen stehen als die eigentliche Biographie. Es sind Kapitel darunter, die sich sehr gut lesen. Th. Mann nennt besonders die Kapitel der Begegnung Haydns mit dem Astronomen Herschel und Napoleons Besuch der Aufführung der Schöpfung nach dem Attentat auf ihn. Beide haben wenig mit Haydn selbst zu tun oder sind freie Ausschmückung. Der Verf. übertreibt um des Effektes willen, malt in vergrößernden Zügen. Muß denn der Komponist der herrlichen Werke ein solcher Depp gewesen sein, daß er, als er von Kurz-Bernadon den Text zu der Posse „Der krumme Teufel“ empfing, ihn auf der Treppe zu lesen begann (45) und ihn erst einmal nicht recht verstand? Eine

Wiener Lokalposse? Die zweite Frage, die sich erhebt, ist: warum schreiben Literaten über Musik? Th. Mann merkt das freilich nicht, denn auch er hat im *Dr. Faustus* Kenntnisse vorgetäuscht, die er nicht hat. Aber das Vorwort des illustren Schriftstellers bewirkt nun, daß Musikkritiker Jacob als verdienten Forscher bezeichnen. Und daß dies Prädikat in keiner Weise zutrifft, davon dürften die angeführten Beispiele überzeugen. Keinesfalls ist Haydn hier „ganz neu entdeckt“ worden.

Hans Engel, Marburg

Friedrich Smend: Bach in Köthen. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin o. J. (1951). 229 S.

Die Tatsache, daß in derselben Stadt innerhalb von weniger als zwei Jahren über ein ganz bestimmtes Spezialgebiet der Bachforschung, ausgehend von der gemeinsamen Überzeugung von der Reformbedürftigkeit unseres Köthener Bachbildes, zwei Bücher entstehen, die in ihrem Inhalt, ihrer Methode, ihrer Bewertung der historischen Quellen und damit auch in ihren Ergebnissen so grundverschieden sind wie Veters¹ und Smends Bachbuch, ist gewiß ein Zeichen der zentrifugalen Kräfte, die heute (nicht nur in der Wissenschaft) unser Leben beherrschen. Selbstverständlich sind damit nicht nur Schattenseiten verbunden wie z. B. die Gefahr einer allzu sektiererischen Abgrenzung des eigenen Standpunktes oder eines reichen Aufwandes an Polemik (und Apologetik)², sondern auch Vorteile wie die Reichhaltigkeit an neuen Gedanken und Blickpunkten, die in wohltuendem Gegensatz zur Monotonie der Spitta-Epigonen mancher vergangener Jahrzehnte steht.

Steht bei Vetter die neue Deutung an sich bekannter Sachverhalte im Vordergrund, so bei Smend die Erschließung neuer Quellen. Sie ist in einem Ausmaße gelungen, das man nach Spitta, Bunge, Wäschke und Terry kaum mehr für möglich gehalten hätte, insbesondere bezüglich der Köthener Vokalwerke, im Gegensatz zu Vetter, der den Instrumentalwerken unverkennbar den Vorzug einräumt. Hauptquellen sind dabei die Archivalien des Landesarchivs Sachsen-An-

halt: die fürstlichen Kammerrechnungen von Anhalt-Köthen und die Protokolle der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen. Ihre Auswertung bringt es mit sich, daß S. einzelne Gattungen der in Köthen entstandenen Werke herausgreift (während z. B. die Klavierwerke nur gelegentlich gestreift werden) und eine geistesgeschichtliche Einordnung erst am Ende des Buches bietet. Die Monographie besteht somit aus einer Reihe von Einzelstudien, die sich in der Hauptsache mit der Besetzung der Köthener Orchesterwerke, mit den Köthener Kantaten (und Hunolds Dichtungen dazu) sowie ihren Beziehungen zu Sonaten- und Konzertsätzen, mit den von Leipzig aus geschaffenen Werken für Köthen, darunter der Trauermusik von 1729, der Weiterwirkung von spezifisch Köthener Formen in Werken der Leipziger Zeit und schließlich mit den von Köthen aus für Leipzig geschriebenen Kirchenwerken, besonders der Johannespassion und ihren Beziehungen zu Händels Johannespassion befassen. Mannigfaltige Exkurse und Hinweise halten dabei stets den Blick auf das Ganze frei.

Die Besetzung der Instrumentalwerke läßt sich mit Hilfe der nachgewiesenen Köthener Musikernamen weitgehend rekonstruieren. Überzeugend weist S. nach, daß die Köthener Werke genau auf die dortigen Möglichkeiten zugeschnitten sind, daß auch die sechs Brandenburgischen Konzerte aus der Köthener Praxis und für diese entstanden und für den Markgrafen von Brandenburg wohl nur noch einmal abgeschrieben wurden. Einzelne weiterhin offene Fragen beinträchtigen diese einleuchtende These nicht. Wenn z. B. die Besetzung des 3. Brandenburgischen Konzerts nicht ganz mit den bekannten Streichern (einschl. Ripienisten) darstellbar ist, so werden hier wohl auch einige Bläser zu Streichinstrumenten gegriffen haben. Ferner ist nicht recht glaubhaft, daß die Trompete des 2. Brandenburgischen Konzerts von einem einheimischen Bläser (J. L. Schreiber) gespielt worden sei. Warum sollte Bach sonst auf einen derart virtuosen Spieler in den übrigen Köthener Werken so völlig verzichten haben? Denn daß Schreiber auch in den Kantaten „vor schwierige und wichtige solistische Aufgaben gestellt“ gewesen sei (S. 25), läßt sich wohl kaum behaupten³, be-

¹ Musikforschung, 4. Jg. (1951), S. 226 ff.

² In anderen Zeiten wirkte Veters Beteuerung, das gewählte Sonderthema gehe allein auf seine Verantwortung (S. 1), ebenso befremdend wie Smends Ausspielen von SED-Preseurteilen gegen Vetter (S. 149) innerhalb wissenschaftlicher Abhandlungen.

³ Von den 9 musikalisch hinlänglich rekonstruierbaren Köthener Kantaten (134a, 173a, 202, den Urformen zu 32, 66, 145, 184, 193 und vielleicht 190) verlangen 5 keine Trompeten, zu einer sind keine

sonders im Vergleich zu den Weimarer Kantaten 172, 70 und 147. Dabei bieten Glückwunschkantaten doch sonst eine beliebte Verwendungsmöglichkeit für Trompete. Sollte der Virtuose des 2. Brandenburgischen Konzerts nicht doch eher ein durchreisender Gast gewesen sein?

Völlig verändert hat sich durch S.s Forschungen unser Bild von Bachs Köthener Kantaten schaffen. Nicht weniger als 4 im Jahr, also insgesamt 24 Kantaten, sind nach S. zu feststehenden Anlässen entstanden, und zwar je 2 zum Geburtstag des Fürsten und zu Neujahr: die eine geistlich, die andere weltlich. Darüber hinaus eine Anzahl von Gelegenheitswerken wie die Hochzeitskantate „*Weidhet nur, betrübte Schatten*“. Teile dieser Gratulationsmusiken (deren Texte z. T. in Hunolds Dichtungen überliefert sind) vermag S. nun noch in einer Anzahl von Leipziger Kantaten über die bisher bekannten hinaus nachzuweisen. Auch Kantate 145 geht offensichtlich auf ein Köthener Urbild zurück, so daß ihre Echtheit vollkommen glaubhaft wird — freilich mit Ausnahme des Chores „*So du mit deinem Munde*“, für den sich die Autorschaft Telemanns so einwandfrei nachweisen läßt⁴, daß S.s Versuch, ihn als Parodie aus dem Mittelsatz eines Köthener Kantatenchors für Bach zu retten, als gescheitert gelten muß. Wird man sich den Argumenten S.s in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle anschließen müssen, so stellt die Kantate „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ (Nr. 190) noch einige Probleme. Das Autograph, deutlich ein erstes Konzept, zeigt keines der Wasserzeichen der Köthener Werke, sondern das der Leipziger Jahre von 1723—1727⁵. Es besteht daher wenig Recht, die Kantate für Köthen in Anspruch zu nehmen. Selbst wenn man annimmt, Bach habe sie etwa im Dezember 1722 in Leipzig geschrieben, vielleicht um sie nicht nur in Köthen zu verwenden, sondern sie angesichts des vakanten Thomaskantorats auch den Leipzigern zur Verfügung zu stellen, so

Trompetenstimmen erhalten, eine verwendet die Trompete nur im Chor, und nur die Urform zu 145 stellt der Trompete (innerhalb der erhaltenen echten Sätze) in einer Arie relativ solistische Aufgaben, während die Zahl der in Kantate 190 verlangten 3 Trompeten die Köthener Möglichkeiten ohnehin übersteigt.

⁴ Nachgewiesen in meiner Studie „Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten“, *Bach-Jahrbuch* 1951-1952, S. 37 f.

⁵ Vgl. dazu BG 37, S. XLIV. Herr von Reibnitz, U. B. Tübingen, war so lebenswürdig, die Angaben der BG über Papiersorte und Konzeptcharakter anhand des Autographs neuerlich zu überprüfen.

würde es immer noch einen erheblichen Zufall bedeuten, wenn Bach dazu ebendieselbe Papiersorte benutzt hätte, die er ein halbes Jahr später in größeren Mengen besorgte: die These ist an zu viele Bedingungen geknüpft, um zu überzeugen. Dazu kommen zwei weitere Gründe: Die große Besetzung mit 3 Trompeten und 3 Oboen sprengt eindeutig den Rahmen der Köthener Möglichkeiten, und der Text, der zwar auf ein Fürstenhaus zu deuten scheint (S. 50), enthält (mindestens) eine Choralstrophe, was für den reformierten Hof in Köthen ungewöhnlich wäre und weder in der Kirchenkantate nach Hunolds Text (Smend S. 184 f.) noch in der Trauermusik von 1729 eine Parallele findet.

Damit wird nun aber leider auch die Glaubwürdigkeit einer weiteren These S.s in Mitleidenschaft gezogen: hat Bach wirklich zu jedem der beiden festlichen Anlässe alljährlich auch Kirchenkantaten geliefert? Es muß doch immerhin wundernehmen, daß sich nach Wegfall der Kantate 190 so gar keine der in Leipzig doch leicht wiederverwendbaren Kirchenkantaten aus der Köthener Zeit musikalisch nachweisen läßt (und textlich nur eine!). Daß am 10. Dezember 1718 eine Kirchenkantate aufgeführt wurde, ist unabweisbar. Ein weiteres Argument S.s für die regelmäßige Aufführung solcher Kantaten ist die Feststellung, daß „fast ausnahmslos“ 2 Taler für den Druck der „*Carmina*“ ausgegeben wurden, während der Druck eines einzigen Textes durchschnittlich 1 Taler kostete (für Neujahr 1720 ist ausdrücklich der Druck von 2 *Carmina* für zusammen 2 Taler belegt — S. 152, Anm. 24). S. folgert daraus, daß jedesmal eine weltliche und eine geistliche Musik aufgeführt wurden (S. 18). Das überzeugt zunächst. Wenn wir aber S. 72 erfahren, daß ausgerechnet zu demjenigen Fest (10. 12. 1718), zu dem allein die Aufführung einer Kirchenkantate nachweisbar ist, nicht 2 sondern 4 (!) Taler an Druckkosten ausgegeben wurden, dann wird diese Kombination doch einigermaßen zweifelhaft. Sollten mit den jeweils zweiten „*Carmina*“ vielleicht doch nur unvertonte Gratulationsgedichte nach Art des S. 192 ff. abgedruckten gemeint sein? — Fassen wir die Tatsachen nochmals zusammen, so ergibt sich:

1. Normalerweise wurden zum Geburtstag des Fürsten und zu Neujahr offenbar zwei „*Carmina*“ gedruckt; eines davon war die (weltliche) Gratulationskantate Bachs.

2. Am 10. 12. 1718 wurde auch eine Kirchenkantate aufgeführt; die Druckkosten betragen diesmal das Doppelte der sonst üblichen Summe.

3. Musikalisch ist keine Kirchenkantate der Köthener Zeit nachweisbar.

Setzen wir aber nun einmal den (keineswegs erwiesenen!) Fall, daß Bach tatsächlich außer zum 10. 12. 1718 keine Kirchenkantate in Köthen aufgeführt habe, so bliebe immer noch die höchst bemerkenswerte Tatsache, daß diese besonders reich ausgestattete Feier die erste war, die Bach in seiner neuen Stellung mit Ruhe vorbereiten konnte⁶. Die Auf- führung der Kirchenkantate ist also ganz offensichtlich auf Bachs Betreiben hin erfolgt. So uneingeschränkt man S.s Feststellung zustimmen muß, daß sich Bachs Satz vom „Endzweck“ einer „regulierten Kirchenmusik“ historisch-philologisch nur auf Bachs Tätigkeit in Mülhausen anwenden läßt, so hat Bach doch auch in Köthen den Gedanken einer „wohlzufassenden Kirchenmusik“ nicht ganz aus den Augen verloren!

Die zahlreichen Neufeststellungen S.s machen es nun auch möglich, die Chronologie der Köthener Kantaten zu rekonstruieren. Es ergibt sich, daß eine Zusammenarbeit Bachs mit Christian Friedrich Hunold (als Textdichter) für die Zeit vom Dezember 1718 bis mindestens Neujahr 1720 nahezu laufend nachweisbar ist. Am 16. August 1721 starb Hunold⁷. Es muß daher offen bleiben, ob seine Kantate „Heut ist gewiß ein guter Tag“ mit der Anspielung auf die bevorstehende Verheiratung Leopolds (11. 12. 1721) im August schon fertig vorlag, ob sie von fremder Hand vollendet wurde oder ob sie vielleicht (entgegen Smend) doch schon auf Dezember 1720 anzusetzen ist (war die Heirat damals schon vorzusehen?). Interessant wäre es nun noch, zu erfahren, wer die Texte nach Hunolds Tode lieferte: in diesem Dichter hätten wir dann möglicherweise auch den Textverfasser zur Johannespassion⁸ und zu Kantate 23 ge-

funden. — Das Urbild der Kantate 145 datiert S. mit Rücksicht auf die darin verwendeten Oboi d'amore, die „weiterentwickelten Formen der Sätze“ und die „schwierigeren Aufgaben“ für den Chor (S. 73 f.) in die letzte Köthener Amtszeit Bachs. Nun wird aber in dieser Kantate der Umfang der Oboi d'amore weder nach der Tiefe zu ausgenutzt noch sind die verlangten Höhen den damaligen Instrumenten (normalerweise) erreichbar: mit einem Umfang von d' bis cis⁴ weisen die Oboe-d'amore-Partien dieser Kantate eindeutig auf ein Urbild mit gewöhnlicher Oboe⁹. Auch die relative Schwierigkeit der Chorpartien wird angesichts der Unechtheit dieses Chorsatzes als Argument wirkungslos. Dagegen findet sich im Duett jene charakteristische Doppeltextigkeit, die uns bislang gerade an Hunolds Köthener Kantatentexten besonders aufgefallen war (dagegen z. B. nicht in Kantaten Nr. 173a und 184, Urform!), so daß eine Datierung in Hunolds Lebzeiten (etwa Dezember 1719 oder Neujahr 1721?) ebenfalls gerechtfertigt wäre. Liegen doch für die Beurteilung von Bachs Kantatenstil der Zeit zwischen 1719 und Estomihi 1723 keine datierbaren musikalischen Quellen vor!

Nachdem nun für eine größere Zahl von Vokalwerken der Nachweis ihrer Köthener Entstehung geliefert ist, läßt sich der Köthener Kantatenstil als dem Instrumentalstil von Konzert und Suite nahe verwandt erkennen und seine Nachwirkungen in die Kantaten der frühen Leipziger Zeit aufzeigen: ein wichtiger Beitrag zu den bisher noch wenig erforschten Stilmerkmalen der Bachkantate!

Nicht minder wichtig als S.s Neuerkenntnisse zu den Köthener Kantaten sind die zu den Trauerfeierlichkeiten für Fürst Leopold am 23. und 24. März 1728. Endlich liegt der vollständige Text der Musik vom 24. März vor, endlich ist das Prioritätsverhältnis Passion—Trauermusik eindeutig geklärt und der kirchliche Charakter des zweiten Werks klargestellt. Eine genaue Schilderung des Hergangs beseitigt alte Zweifel und stellt

⁶ Zu Leopolds Geburtstag 1717 war Bach eben erst aus der Weimarer Haft entlassen worden, und die Vorbereitungen zu Neujahr 1718 waren durch Bachs Leipziger Aufenthalt zur Abnahme der Pauliner-Orgel im Dezember 1717 beeinträchtigt.

⁷ Nach Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3; 2. Aufl. (1887), S. 335.

⁸ Spittas Darstellungen vom Zustandekommen des Textes zur Johannespassion (ohne Hilfe eines geeigneten Dichters) bedürfen jedenfalls nach S.s Forschungen einer Revision.

⁹ Auch in allen übrigen Fällen, in denen S. die Verwendung der Oboe d'amore in den späteren Überarbeitungen zur Datierung der Urform heranzieht, ist Vorsicht geboten. Nachzuweisen ist sie in keinem Köthener Werk! Auch in Kantate 120 könnte sie erst bei der Umarbeitung (möglicherweise in Verbindung mit Transposition des Satzes) hineingenommen worden sein — vgl. die beiden Fassungen des Magnificat!

neue Probleme. Wie die Quellen ausweisen, erklang nämlich nicht nur am Morgen des 24. März jene textlich bekannte Trauermusik mit den Parodien aus Matthäuspension und Trauerode, sondern bereits bei den Begräbnisfeierlichkeiten am 23. März (nachts) wurde eine Trauermusik „eine ziemliche Zeit gehört“. Nach S.s Annahme sind von ihr weder Text noch Musik erhalten; doch besaß Forkel ihre Partitur, die „Doppelchöre von ungemeiner Pracht“ aufwies, während von der Musik zum 24. 3., da es sich um ein fast ausschließlich aus Parodien zusammengesetztes Werk handelte, überhaupt keine Partitur angefertigt worden sei. — Die Argumente S.s, die uns auf die Spur eines bedeutenden verschollenen Originalwerks von Bach führen, sind recht überzeugend. Doch werfen sie eine neue Frage auf:

Forkels Nachlaßverzeichnis nennt eine dreiteilige Musik (so auch Smend S. 168). Es besteht kein Grund, anzunehmen, daß diese Teile mit den prächtigen Doppelchören eine geringere Ausdehnung hatten als in den bekannten Werken, insbesondere den Trauermusiken Bachs; also jeder etwa eine halbe Stunde, wie ja auch die Berichte von einer „ziemlichen Zeit“ sprechen. Die Musik muß also eine ganze Stunde länger gedauert haben, als S. annimmt, der von den vier Stunden, die die Feierlichkeiten dauerten, „mindestens drei Stunden“ für den fackelbegleiteten Umzug von der Schloßkapelle bis St. Jakob und „höchstens eine halbe Stunde“ für die sonstigen liturgischen Akte ansetzt (S. 88), so daß der Musik eine halbe Stunde verbliebe. Doch das nur nebenbei. Wichtiger ist die Frage nach den Ausführenden. Nach S. wären innerhalb von weniger als 24 Stunden insgesamt 7 verschiedene Teile von Trauermusiken aufgeführt worden, darunter allein in den erhaltenen 4 Teilen 5 z. T. recht ausgedehnte Chöre¹⁰ und in den verschollenen 3 Teilen weitere „Doppelchöre von ungemeiner Pracht“ — also ein musikalisches Ereignis, dem sich hinsichtlich seiner Konzentriertheit aus Bachs sonstigen Aufführungen wohl nur noch die der Matthäuspension an die Seite stellen lassen! Wer mag diese gewaltigen Chöre gesungen haben? Der Köthener Schulchor (S. 85), dem

Bach in seiner Köthener Amtszeit in jedem Werk nur einen einzigen vierstimmigen, einfach und meist akkordlich gehaltenen Chorsatz zumuten durfte? Oder reformierte Schuljugend, die doch sicher keine besondere Übung in der Figuralmusik besaß¹¹? Man möchte doch fragen, ob sich das, was in Leipzig bei einer ausgewählten Sängerschar unter günstigen Umständen gelegentlich möglich war, auch in Köthen verwirklichen ließ, oder ob die nächtliche Musik nicht doch vielleicht mit (weniger als 3?) Teilen derjenigen vom kommenden Tage übereingestimmt habe, auch wenn die Quellen, die ja schon in sich nicht übereinstimmen (S. 167, Anm. 88), dies nicht ausdrücklich erwähnen und die Titel der Texte nur die Feier vom 24. März nennen. Freilich ist das nicht sicher, selbst wenn man annimmt, daß Forkel die Übereinstimmung zweier Sätze mit der Musik der Trauerode von 1727 zwar erkannt, aber nicht für erwähnenswert gehalten hätte.

Die letzten Kapitel des Smendschen Buches sind der Frage nach dem „weltlichen“ Bach gewidmet. Klar sind die Gegensätze Bachscher Weltanschauung zu der des Barock herausgearbeitet, oder besser: zu der des landläufig mit „Barock“ bezeichneten Stils. Denn völlig unzeitgemäß, wie es etwa zunächst scheinen mag, ist auch Bachs lutherisch-christozentrisches Weltbild nicht: es war damals noch durchaus selbstverständlicher Besitz des deutschen Bürgertums, in dem jene mehr von der Antike her gespeiste, mehr anthropozentrische, höfisch-kosmopolitische Komponente des Barock wohl nie so stark Wurzel geschlagen hatte wie in den romanischen Ländern, von wo aus sie freilich auch eine große Zahl deutscher Musiker wie Händel, Hasse usw. in ihren Bann zog. Sehr schön wird dieser Unterschied an der Gegenüberstellung von Händels und Bachs Johannespassion deutlich. Der Vergleich zeigt, daß Bach Händels Werk gekannt hat. Diese Tatsache ist zwar nicht neu, sie wurde bereits durch P. Robinson (*Musical Times*, 1906, S. 468 f.) ausführlich dargelegt;¹² doch ist sie damals offenbar von der Bachfor-

¹⁰ Die Tatsache, daß im Textdruck die meisten Chöre als „Aria“ bezeichnet sind, bestätigt erneut die Möglichkeit, daß auch die Eingangs-„Aria“ der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ sehr wohl ein Chor gewesen sein kann (vgl. dazu *Musikforschung* Jg. 4 (1951), S. 244).

¹¹ Hans Engel, *J. S. Bach*, Berlin 1950, S. 50 vermutet, Bach sei „mit dem Thomanerchor“ in Köthen gewesen. Ich halte es für undenkbar.

¹² Robinson führt darüber hinaus noch eine Unzahl melodischer Anklänge als Beweismaterial an. Ob diese absichtlicher oder zufälliger Natur sind, bleibe dahingestellt (vgl. meine Stellungnahme zu Robinsons Methode in meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Leipzig 1951, S. 167 f.).

schung übersehen worden und mußte so ein knappes Halbjahrhundert später noch einmal entdeckt werden. Wichtig und überzeugend sind freilich die von Robinson nicht angestellten stilistischen Vergleiche Bach-Händel, die zeigen, in welcher Weise Bach sich „gegen die zum Musikalisch-Dramatischen neigende geistliche Musik des Barocks abgrenzte“ (S. 138). Der Vorwurf Christian Gerbers gegen die Opernhaftigkeit der neuen Passionsmusiken richtet sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegen Bachs Matthäuspassion und der Vorwurf der Verweltlichung seiner Kirchenmusik ist von seiten des Konsistoriums oder der Geistlichkeit — soweit die Quellen berichten — niemals gegen ihn erhoben worden. Das Problem „geistlich-weltlich“ ist daher kein Problem für Bach, sondern für die Menschen des 20. Jahrhunderts, denen „die für Bach noch völlig selbstverständliche Einheit des Daseins verloren gegangen“ ist.

Zum Schluß noch einige wenige Korrekturen: S. 30. Zeile 6 von oben lies „Erschallet, ihr Himmel“ (statt „... Lieder“).

S. 97, Z. 4 f. v. o. lies „Hier in meines Vaters Stätte“ (statt „Jesu, deine Gnadenblicke“)

S. 123, Z. 7 v. o. lies „B. H. Brockes“ (statt „C. H. . . .“)

S. 124, Z. 10 v. o. lies „Chr. H. Postel“ (statt „J. G. . . .“)¹³

Ferner ist nicht ganz einzusehen, warum Smend die Bezeichnung „h-moll-Messe“, die sich nun einmal eingebürgert hat, so krampfhaft vermeidet (z. B. S. 115). Die bisher dagegen vorgebrachten Gründe scheinen mir die Abschaffung dieses Namens nicht hinreichend zu rechtfertigen. Selbst wenn man — wohl mit Recht — annimmt, daß das Werk niemals von Bach vollständig innerhalb eines Gottesdienstes aufgeführt wurde, ja, daß es vielleicht niemals dazu bestimmt war, so bilden seine Zusammenfassung durch Bach unter 4 zusammengehörigen Zwischentiteln sowie der durchlaufende Text des Ordinariums missae noch genügend Veranlassung, es auch mit einem Namen zu benennen. Wem ist damit gedient, wenn dieser oder ähnlich problematische Titel wie „Kunst der Fuge“, „Wohltemperiertes Klavier, II. Teil“

oder „Musikalisches Opfer“ (unter Einbeziehung der später übersandten Teile) beseitigt werden? Alfred Dürr, Göttingen

Gustav M. Leonhardt: The art of fugue, Bach's last harpsichord work. The Hague, M. Nijhoff, 1952, 60 S.

Es war von jeher die Meinung der Praxis wie der Musikwissenschaft, daß Bachs „Kunst der Fuge“ für ein Tasteninstrument bestimmt ist, und erst der Spätromantik des 20. Jh. blieb es vorbehalten, dieses Werk zu orchestrieren oder in den subjektiven Streichquartettklang zu zwingen. Da aber, wie man dem Verf. leider recht geben muß, „die Stimmen der Wissenschaftler in den Fachzeitschriften das Ohr des Musikliebhabers nicht zu erreichen vermochten“, unternimmt er einen weiteren Versuch, diese Dinge der Allgemeinheit nahezubringen. L. beginnt mit einigen historischen Zeugnissen, die für die Klavierbestimmung des Werkes sprechen, — daß er bekennt, nicht einmal alle Bach-Jahrbücher vor Fertigstellung des Manuskripts eingesehen und daher später Festgestelltes nicht mehr in den Text eingearbeitet zu haben, ist freilich etwas merkwürdig. Gerade durch Einbeziehung der „Fachzeitschriften“ hätte sich, scheint mir, die Schlagkraft der Schrift noch wesentlich erhöhen lassen. Doch dürfte ein rein historisch-wissenschaftliches Vorgehen wohl auch gar nicht die Absicht des Verf. gewesen sein, der sich sofort den stilkritischen Erörterungen zuwendet. Diese sind nicht in jedem Fall unbedingt zwingend, aber im allgemeinen gut gesehen und ebenso geschickt vorgebracht. L. stellt mit wirklichem Feingefühl in einer schönen Analyse den Bachschen Klavierstil seinem Orchesterstil gegenüber und zeigt mit Glück, wie der Kompositionsstil der „Kunst der Fuge“ nur aus dem ersteren zu erklären ist. Hierbei fallen sogar einige Lesarten ab. Daß freilich die Spiegelfuge XVI und ihre Cembalobearbeitung als theoretisches Kontrapunktbeispiel bezw. praktische Ausführung gleichzeitig in die „Kunst der Fuge“ gehören sollen, ist wohl selbst noch ein romantischer Rest in der Auffassung des Verf. Auch würde ich persönlich die Orgel nicht ausschließen, — gerade hier hat sich ja auch die „Kunst der Fuge“ schon wieder gut eingeführt (Fritz Heitmann, Karl Matthaei u. a.). Ähnlich würde ich auch die Aufführbarkeit mancher Fugen des „Wohltempe-

¹³ So Goedeke (a. a. O., S. 334) u. andere. Auch Chrysander, Händel (Bd. 1, Leipzig 1858, S. 88) nennt ihn Christian, während er ihn in der Händel-Gesamtausgabe (Bd. 9) Wilhelm benennt. Leichtentritt (Händel, Stuttgart 1924) übernimmt S. 45 und 869 den ersten, S. 297 den letztgenannten Namen.

rierten Klaviers“ auf der Orgel für durchaus möglich halten, da in beiden Werken der Orgelumfang — doch wohl mit Absicht — eingehalten wird. Es folgen praktische Bemerkungen über Bindung, Verzierungen und Fingersatz (zu letzterem darf ich hinzufügen, daß ich bereits 1938 in meiner bei Steingraber erschienenen Ausgabe der „Kunst der Fuge“ einen vollständigen, nach den strengen Regeln des Orgelspiels gestalteten Fingersatz gebracht habe). Endlich beschließen einige Andeutungen über den Sinn barocker Musik das Ganze. Der wohlgelungenen Schrift darf man von Herzen wünschen, daß sie ihr Ziel, die „Kunst der Fuge“ wieder in die Hände des Musikliebhabers zu bringen, erreicht.

Heinrich Husmann, Hamburg

L u d w i g K. M a y e r : Musikgeschichte, ihre Entwicklung und ihre Meister. Verlag Leitner & Co. Wels und Wunsiedel (o. J.), 213 S.

Es handelt sich hier um den 4. Band von „Leitners Studienhelfern“, die sich als Einführungen oder Repetitorien in den Händen von Schülern, Studierenden, Lehrern und interessierten Laien bereits vielfach bewährt haben. Die Ziele sind also keineswegs sehr weit gesteckt. Um so erfreulicher ist es, daß die Musikgeschichte Mayers im Ganzen gesehen mehr darstellt, als der Untertitel andeutet, wenn auch einige Schwächen nicht übersehen werden dürfen. Um das Positive vorwegzunehmen: Der Stoff ist übersichtlich gegliedert, die Darstellung klar, konzentriert und allgemeinverständlich, ohne daß damit eine Senkung des wissenschaftlichen Niveaus verbunden wäre. Auch sind die neueren Forschungsergebnisse zu einem großen Teil berücksichtigt worden. Dagegen fragt es sich, ob die alte Riemannsche Epocheneinteilung: Beginn der Renaissance am Anfang des 14. Jahrhunderts, Beginn des Barock um 1600 für die Musikgeschichte heute noch aufrecht erhalten werden kann. Ist das Buch in manchem den kleinen Musikgeschichten von Einstein, Wolf und Moser verpflichtet, so werden doch in Anlage und Behandlung des Stoffes durchaus eigene und gangbare Wege beschritten. Daß Notenbeispiele und Quellenhinweise fehlen, daß die Gebiete Musiktheorie, Ästhetik und Musikgeschichtsschreibung nicht berücksichtigt oder nur gestreift werden, ergibt sich aus der Zweckbestimmung und der Beschränkung auf die wich-

tigsten musikgeschichtlichen Fakten. Dem entspricht wiederum die Beschränkung auf die Mitteilung von wichtigen Buchtiteln im Literaturverzeichnis. Eine Zeittafel und ein alphabetisches Verzeichnis mit Erklärungen von Fachausdrücken sind dem Buch angefügt. — Dem Titel entsprechend wird im ersten Teil vor allem die Entwicklung der Techniken, Gattungen und Formen dargestellt, während beginnend mit Schütz die großen Meister in den Vordergrund treten. Geschickt werden gattungsgeschichtliche Exkurse eingefügt, so z. B. bei Mozart über das Singspiel, bei Schubert über das Sololied. Beachtung verdient auch der Exkurs über Wesen und Grundlage der musikalischen Romantik, wie überhaupt die dem 18. und 19. Jahrhundert gewidmeten Abschnitte nach Qualität und Umfang an erster Stelle stehen. Wenn dagegen die Musik der Gegenwart auf einer einzigen Seite (S. 186) abgehandelt wird, so entspricht das einer Einstellung, die heute doch wohl nicht mehr allgemein geteilt wird. Im übrigen ist der Verf. bei der verdienstvollen Darstellung der nationalen Kreise des 19. Jahrhunderts nicht konsequent vorgegangen, da er hier die durch das Geburtsjahr 1875 gezogene Grenze mehrfach überschritten hat. Keinesfalls aber kann die schematische Aufgliederung der nach ca. 1875 geborenen Komponisten in Generationsgruppen unter den Schlagwörtern: Revolutionärer Durchbruch, Neue Musik und Neue Klassizität gutgeheißen werden, da z. B. Bartók und Strawinsky auch in die letzte Rubrik gehören und nicht nur in die erste.

Wenn das Buch auch sonst nicht ungeteilte Zustimmung finden kann, so vor allem, weil einige wichtige Namen fehlen, welche in einer Musikgeschichte, die eine beträchtliche Zahl von Namen bringt, nicht fehlen dürften. Vielleicht wäre es möglich gewesen, daß z. B. H. v. Bülow, A. Ritter und andere Vertreter der Münchener Schule, denen ein relativ breiter Raum gewidmet wird, etwas davon an Gombert, Merulo, Marenzio, Lechner, Benevoli, Böhm oder Sperontes abgetreten hätten, um nur einige der wichtigen fehlenden Namen zu nennen. Bei Buxtehude (S. 50, 64), D. Scarlatti (S. 61) u. a. genügt dagegen auch die Nennung des Namens nicht. Hier hätte auf eine kurze Würdigung nicht verzichtet werden dürfen. Sodann vermißt man einige Bemerkungen über die selbständige Instrumentalmusik des Mit-

telalters, über die rhythmischen Modi (S. 193), die französische Chanson des 16. Jahrhunderts oder die Brucknerschen Originalfassungen. Die katholische Kirchenmusik der Barockzeit tritt zu sehr zugunsten der Oper in den Hintergrund. Und schließlich noch zwei Richtigstellungen, denen noch weitere angefügt werden könnten: Ricercar, Fantasie, Capriccio und Kanzone (S. 34) können wohl dasselbe bedeuten, sie sind jedoch nicht grundsätzlich identisch. Scheins *Studentenschmaus* (S. 46) ist keine Suitensammlung, sondern ein Zyklus von Chorliedern. Vielleicht lassen sich diese Einwände bei einer Neuauflage berücksichtigen, die das im übrigen — um es noch einmal nachdrücklich zu betonen — wertvolle und instruktive Buch wohl verdiente.

Kurt Gudewill, Kiel

Fritz Högl er: Geschichte der Musik. (1. 2.) Wien, Österr. Bundesverl. (1949-51), 1. Antike bis zur Wiener Klassik. 2. Wiener Klassik bis zur Gegenwart.

Als eine „Musikgeschichte für jedermann“ vom Verlag angezeigt, will das vorliegende Werk in einem engeren Sinne nach der Absicht des Verf. (Bd. 2, S. 11) rein erzieherischen Zwecken dienen, wobei man vor allem an den Nachwuchs der praktischen Musiker wird denken müssen. Wenn eine derartige Musikgeschichte in dieser Zeitschrift gewürdigt werden soll, so ist natürlich zu fragen, ob sie im Hinblick auf den gedachten Leserkreis wirklich eine bestehende Lücke auszufüllen geeignet ist. Leider läßt sich das nur bedingt bejahen. Gewiß nimmt das Buch durch eine flüssige, anschauliche Gestaltung des Stoffes für sich ein. Das gilt vor allem für die Darstellung der kulturellen Grundlagen für größere Abschnitte, etwa Renaissance oder Barock. In dieser Richtung bewegen sich dann auch die sehr nützlichen kulturgeschichtlichen Zeittafeln am Schluß eines jeden Bandes. Die Kapitel über Bruckner, Wolf oder Brahms, über Bach und Händel ergeben gut gerundete Bilder, aus denen der Musikliebhaber vielen Gewinn ziehen wird. Sie bieten ihm, was in solchem Rahmen an Wissenswertem in eindringlicher Form geboten werden sollte, allerdings mitunter auf Kosten gebührender Proportion in der Stoffverteilung. Darunter leidet empfindlich, was im 2. Band im Kapitel über die nationalen Schulen von den nordischen Völkern oder was im 1.

Band über die englischen Virginalisten gesagt wird. Auf der anderen Seite führt in der verständlichen österreichischen Sicht des Verf. die Behandlung von J. M. Hauer oder J. Marx doch zu einer gewissen Gleichgewichtsstörung. Man halte auch im 1. Band die Ausführungen über Gallus und über Eccard nebeneinander.

Unter dem Zwang zu konzentrierter Darstellung hat der Verf. seine Aufgabe nicht immer glücklich gelöst. In der ersten Romantikergeneration durfte neben E. Th. A. Hoffmann Prinz Louis Ferdinand, unter den Schülern Lassos Ivo de Vento nicht fehlen. Von den 10 (nicht 9) Sinfonien Spohrs wäre eher als die neunte seine „Weihe der Töne“ oder das bemerkenswerte Experiment der „Historischen Symphonie im Styl und Geschmack verschiedener Zeitabschnitte“ zu nennen gewesen. Zudem ist Spohrs „überreiche Chromatik“ nicht lediglich als Verfallserscheinung seiner eigenen Musik, sondern mehr noch in ihrer Anregungskraft für die folgende Zeit zu bewerten. Die Frage nach der Entstehung der Mehrstimmigkeit (Bd. 1, S. 92) hätte zum mindestens auch vom Standpunkt der vergleichenden Musikforschung aus kurz beleuchtet werden müssen, etwa im Sinne der von Marius Schneider gewonnenen Erkenntnisse. Es geht heute nicht mehr an, Schuberts Klaviersonaten (Bd. 2, S. 127) nur eben zu registrieren, wie auch neben Mendelssohns Liedern ohne Worte mindestens noch seine 6 Präludien und Fugen sowie die „Variations sérieuses“ hätten erwähnt werden sollen (ebenda S. 142). Wenn schon der ursprüngliche Titel von Schumanns Phantasie op. 17 „Obolus“ (nicht „Obulus“, ebenda S. 135) angedeutet wurde, so durfte nicht verschwiegen werden, wozu dieses Werk mit seinem Ertrag ein „Obolus“ werden sollte, nämlich zum geplanten Bonner Beethovendenkmal.

Manches ist im Kapitel über Beethoven verzeichnet, und das wiegt in einer „Musikgeschichte für jedermann“ nach verschiedenen Entgleisungen des populären Beethoven-schrifttums wieder besonders schwer. So wird Beethoven mit leichter Hand als „Klassiker und Romantiker zugleich“ abgestempelt (Bd. 2, S. 70), in seiner Naturauffassung „war er am meisten Romantiker“ (S. 72), was ich in meiner Arbeit „Zu Beethovens Naturauffassung“ (in „Beethoven und die Gegenwart“, 1937, S. 220 ff.) hinreichend glaube widerlegt zu haben. An A. Schmitz'

„Das romantische Beethovenbild“, 1927 (vgl. bei Högler die Schilderung Beethovens im Alltagsleben, S. 81f.) sowie an L. Schiedermairs „Der junge Beethoven“, 1925 und ³/1951 scheint der Verf. in gleicher Weise achtlos vorbeigegangen zu sein, wenn man seine Charakteristik von Beethovens Vater liest oder die längst widerlegte Behauptung, Beethovens Großmutter habe ihr Leben in einer Trinkerheilstätte beschlossen (S. 82f.). Auf der anderen Seite hat sich der Verf. mit manchen neueren Forschungsergebnissen vertraut gemacht, deren Auswertung man nicht immer in Musikgeschichten begegnet, die sich an weitere Kreise wenden wollen. Ich hebe nur seine Behandlung des Impressionismus heraus (Bd. 2, S. 256), der nicht in üblicher Weise einseitig im Bereich des Harmonischen gewürdigt wird, sondern auch mit seinen rhythmischen Eigenwerten, eine Erkenntnis, der ja namentlich die Arbeit von H. G. Schultz, *Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil*, 1938, den Weg bereitet hat.

Leider fällt dann aber in jedem Bande zuletzt doch noch ein Schatten auf die gut gemeinte Hilfeleistung für den Benutzer des Werkes mit orientierenden Literaturnachweisen. Sie werden mit bibliographisch durchaus unzulänglichen Mitteln geboten, sie werden schon dadurch nahezu unbrauchbar, daß jegliche Erscheinungsvermerke fehlen oder daß mehrfach Zeitschriftenaufsätze nicht als solche kenntlich gemacht werden. Hier hätte eine neue Auflage vor allem mit kritischer Überprüfung anzusetzen. Willi Kahl, Köln

Hermann Matzke: *Musikgeschichte der Welt im Überblick*, Bonn, Athenäum-Verlag, 1949, 262 S.

Die vorliegende Einführung in die Geschichte der Musik besticht durch eine geschmackvolle Ausstattung, schönen Druck, wohlgelungene und geschickt ausgewählte Abbildungen und macht so einen lebendigen und ansprechenden Eindruck. Der Text ist recht glücklich gegliedert und angeordnet. Dem Titel entsprechend, sind einige Seiten den bekanntesten Theorien über den Ursprung der Musik sowie der vorgeschichtlichen und orientalischen Musik eingeräumt. Aber auch wenn das dem Werkchen vorangestellte Wort Huxleys vom größeren Wert Goethescher oder Beethovenscher Schöpfungen primitiven Werken gegenüber richtig

ist, so hat es die Wissenschaft jedenfalls keineswegs nur mit den Spitzenwerken zu tun, sondern die Gesamtentwicklung zu zeichnen, abgesehen davon, daß die Musik der alten und der orientalischen Welt eine Vollendung besitzt, die der unseren nicht nachsteht. So scheint mir dem Titel des Werkchens doch in keiner Weise Genüge getan. Die europäische Musikgeschichte ist geschickt behandelt und bietet eine Fülle von Wissenswertem, unterstützt durch gut gewählte Literaturhinweise. Die Zahl der Musikbeispiele ist freilich verständlicherweise nur gering geblieben. Die ältere Zeit ist im allgemeinen ansprechend referiert, obschon sich hier ein gewisser Mangel an näherer persönlicher Fühlung nicht übersehen läßt. Renaissance und Barock scheinen mir die gelungensten Partien zu sein, während die Behandlung der neueren Zeit vor allem durch das subjektive Empfinden des Verf. bestimmt wird. Es ist erstaunlich, in welchem geringem Maß hier von den modernen stilkritischen Methoden Gebrauch gemacht wird. Als Materialsammlung und populäre Einführung in den Stoff der Musikgeschichte dagegen vermag die Schrift ihren Zweck wohl zu erfüllen.

Heinrich Husmann, Hamburg

Handbuch der katholischen Kirchenmusik, in Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern herausgegeben von Heinrich Lemacher und Karl Gustav Fellerer, Essen, Verlag Fredebeul und Koenen 1949. 446 S.

Dieses Handbuch verfolgt den Zweck, eine „Übersicht über die wichtigsten Probleme der musica sacra“ zu bieten. Die Hrsg. lassen darin bewußt verschiedene Richtungen und Auffassungen zu Worte kommen, die freilich letztlich alle dem gleichen Ziele dienen, nämlich die Kirchenmusik im Geiste der Liturgie zu betreiben und mit ihr gemäß den kirchlichen Vorschriften zu dienen. Das Handbuch umfaßt folgende Hauptabschnitte, von denen jeder zahlreiche kleinere Beiträge enthält: 1. „Kirche und Musik“ (enthaltend u. a. „Kirchenmusik und Liturgie“ sowie „Seelsorge“, die Orgel, die Glocken usw.); 2. die „Kirchenmusikpflege“ (Kirchenmusik und Schulmusik, Jugendbewegung sowie Singschule, die Kindersinggruppe, der kirchliche Frauengesang, Kirchenmusik und Rundfunk, ferner die Kirchenmusik in den verschiedenen Gebieten Deutschlands sowie der umliegenden Länder, schließlich auch in

der Mission); 3. das „kirchenmusikalische Werk“ (Behandlung aller in Frage kommenden Literaturgebiete von der Gregorianik bis zur Moderne); 4. die „kirchenmusikalische Gestaltung“ (Behandlung sämtlicher Gebiete der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis) und 5. der „Kirchenmusiker“ (der Sänger, der Organist, der Chorleiter usw., Behandlung von Ausbildungs-, sowie Standes- und Rechtsfragen). An diesem Werk, das als unentbehrliches Nachschlagewerk gelten muß, haben alle namhaften Vertreter der heutigen katholischen Kirchenmusik mitgearbeitet. Der Handbuch-Charakter erweist sich als besonders glücklich in einem in Kleindruck gesetzten, nicht weniger als 20 S. umfassenden Personen- und Sachregister. In den insgesamt über 70 Beiträgen finden sich zudem zahlreiche Literaturhinweise.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

Joseph Müller-Blattau: Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik, Grundzüge und Probleme. Stuttgart 1952, Metzler, 44 S., 8 S. Notenbeispiele. (Gesetz und Urbild. Abhandlungen zur Pflege realistischen Denkens in der Wissenschaft.)

Man wird dem Verf. zustimmen müssen, wenn er im Vorwort die Beschäftigung mit dem Wort-Ton-Problem als eines der vorranglichsten Anliegen der Musikforschung bezeichnet. Obgleich schon zahlreiche Beiträge zur Klärung dieses Problems vorliegen, darunter einige wesentliche aus der Feder des Verf., wird doch noch viel Arbeit geleistet werden müssen, bevor eine Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses geschrieben werden kann. Die ausgezeichnete und konzentrierte Studie Müller-Blattaus zeigt die Grundzüge auf. Gestützt auf die Untersuchungen von Th. Georgiades über den griechischen Rhythmus, auf Zeugnisse antiker Autoren und unter Verwertung eigener Forschungsergebnisse weist der Verf. nach, wie im großen Kunstwerk des klassischen Altertums die Einheit von Wort, Ton und Körperbewegung verwirklicht war. Diese Einheit ging in der Folgezeit verloren, da die Orchestik sich vom Worte löste. Sie blieb im volkstümlichen Tanzlied und anderen Gattungen erhalten. In diesem Zusammenhang wird die treffende Prägung: „Natürliches Wort-Ton-Verhältnis“ gebraucht. In der Musik der Gegenwart da-

gegen sieht M.-Bl. in Teilen von C. Orffs Werk die alte Einheit von Wort, Ton und Körperbewegung bis zu einem gewissen Grade wiederhergestellt. Der Raum zwischen den beiden Eckpfeilern Antike und Gegenwart wird nun in der Weise ausgeschritten, daß zunächst an der Psalmodie der Abstand von der Wort-Ton-Einheit der griechischen Antike demonstriert wird. Mit Wort-Ton-Einheit meint M.-Bl. also stets die Mittelstufe zwischen den beiden Polen: Primat des Wortes und Primat des Tones. Es wird gezeigt, wie die Einheit von textlichem und musikalischem Rhythmus in der *Ars antiqua* durch die Wortferne der *Ars nova* abgelöst wird, wie ein ähnliches Ausschlagen des Pendels nach beiden Seiten in den Kantilenensätzen Dufays und in der niederländischen Chorpolyphonie erfolgt. Den Schwerpunkt des folgenden Abschnittes bildet die Behandlung der Kompositionslehre Schützens in der Fassung Bernhards. Dabei bilden die drei bekannten Stilskategorien zugleich die Festpunkte, auf die hin die Entwicklung verfolgt wird. Überzeugend wird dargestellt, wie diese Entwicklung in Schütz kulminiert, sowohl im Technischen als auch im Geistigen. Die grundlegende Bedeutung der musikalischen Rhetorik für die Barockzeit wird außerdem an Lassos Motette „*In me transierunt*“ in Burmeisters *Musica poetica* erläutert. Daß die Zeit zwischen Schütz-Bernhard und Bach nicht berücksichtigt und daß Bach selber nur kurz behandelt wird, hat, wie der Verf. betont, seine guten Gründe. Einerseits sei das für die Epoche von 1550–1750 charakteristische Verhältnis von Wort und Ton gewissermaßen in der Mitte der Zeit gekennzeichnet worden. Zum anderen aber habe Bach am Ende der Epoche die Möglichkeiten nur noch einmal zusammengefaßt. Dennoch hätte man einige Bemerkungen darüber begrüßt, daß die Beziehungen zum Wort als Artikulationsfaktor sich im Vergleich zu Schütz grundlegend gewandelt haben. Aus diesem Grunde hätte auch H. Aberts Aufsatz „*Wort und Ton in der Musik des 18. Jh.*“ (AfMw V) in den Anmerkungen nicht fehlen dürfen. Desgleichen hätte ein kurzer Hinweis auf Sperontes und die Nachwirkungen seines Parodieverfahrens eine engere Verbindung zum folgenden Abschnitt hergestellt, in welchem der Verf. in konzentriertester Form darlegt, wie am Ausgang des 18. Jh. gleichsam der klassische Augenblick in der Geschichte des

deutschen Liedes erreicht, wie eine neue „natürliche“ Einheit von Wort und Ton verwirklicht und damit zugleich die „radikale Reproduktion“ von Goethes „poetischen Intentionen“ vollzogen wurde. Sodann würdigt M.-Bl. die überragende Leistung Schuberts, die wiederum zur völligen Unterwerfung des Wortes durch die Musik führen sollte. Treffend bemerkt der Verf., daß Wolf und Wagner nicht aus Mißachtung des Wortes handelten. In einigen der Mörike-Lieder und den geschlossenen Formen der Musikdramen Wagners sieht M.-Bl. noch eine gewisse Ausgewogenheit von Wort und Ton, macht sich im übrigen aber eine doch wohl etwas überspitzte Formulierung C. Petersens zu eigen (S. 34 f.). Auch wird man dem Verf. nicht uneingeschränkt beipflichten können, wenn er die Entwicklung bis 1918 ausschließlich unter das Zeichen einer Auflösung der Wort-Ton-Bindungen stellt; lassen sich doch Ansätze zu einer Konsolidierung des Wort-Ton-Verhältnisses schon bei Mahler feststellen. Treffend wird der Durchbruch eines neuen körperhaften Rhythmus als bestimmend für das neue Wort-Ton-Verhältnis gekennzeichnet. Bei Orff, der über die Tradition hinweg „bis zu den Urphänomenen der gemeinsamen rhythmischen Bewegtheit von Wort und Ton“ vorstößt, sieht M.-Bl. den neuen Wort-Ton-Stil vor allem in den *Carmina burana* „unübertrefflich geprägt“. Dies treffe jedoch weniger für die Orffsche *Antigone* zu. Vielmehr nimmt M.-Bl. gewisse Schwächen dieses Werkes zum Anlaß, um zum Schluß die Frage zu stellen, wo heute ein „neues kultisches Wort“ zu finden sei, das der Dichtung der Antike ebenbürtig ist. Uns müsse weniger die Frage nach dem Schicksal der Musik als nach dem Schicksal des Wortes bewegen. Die Art, wie hier Geschichte und Gegenwart verklammert worden sind, muß als beispielhaft angesehen werden.

Kurt Gudewill, Kiel

R i c h a r d E n g l ä n d e r : Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper. Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. 36: 1. Uppsala — Leipzig 1943. 218 S.

Die Schrift bildet eine Parallele zu dem ausgezeichneten Buch des Verf. über Joh. Gottl. Naumann als Opernkomponist. Obwohl Joseph Martin Kraus, wie der Verf. bereits im Vorwort feststellt und im Folgen-

den eingehend beleuchtet, „in jeder Hinsicht den polaren Gegensatz zu Naumann darstellt“, ist das Kernproblem beider Studien ein und dasselbe und zugleich das Grundproblem der Operngeschichte im ausgehenden 18. Jahrhundert schlechthin: die Herausbildung neuer, nationaler Operntypen auf der Grundlage der Verschmelzung der bis dahin allein herrschenden, sich befehrenden italienischen und französischen Gattungen. Im Hintergrund steht dabei naturgemäß Gluck, der für die Gustavianische Oper ebenso richtungweisend war wie bald danach für die Oper des Empire. Man kann geradezu sagen, meint der Verf., „daß in der Art, wie die Hauptkomponisten des Gustavianischen Kreises ein Bekenntnis zu Gluck ablegen, das entscheidende Merkmal ihrer eigenen künstlerischen Individualität beschlossen ist, und zugleich das unterscheidende Merkmal ihrer Stellung im Rahmen der Gustavianischen Opernbühne, ihrer Bedeutung für die Gustavianische Opernidee“. Dabei war Gustav III. keineswegs Gluckianer, ja, überhaupt nicht primär musikalisch interessiert. Was ihm vorschwebte, ein monumentales Gesamtkunstwerk rein schwedischen Geistes, war ein „Kunstwerk der Zukunft“, für das in der Zeit bei keinem der bestehenden Operntypen, sondern nur im übernationalen Musikdrama Glucks Anknüpfungspunkte gefunden werden konnten. Auf Schritt und Tritt drängt sich beim Lesen der lebendigen Schilderung von dem vom Geist des Herrschers getragenen und vorwärtsgetriebenen, kühnen künstlerischen Unternehmungen die Frage auf, was wohl aus der deutschen Nationaloper der Zeit, aus Gluck selbst und aus Mozart, dem Altersgenossen von Kraus, geworden wäre, wenn sich in Deutschland ein Fürst gefunden hätte, der wie Gustav seine „*theatralischen Großmachtsträume*“ auf dem Wege über die repräsentative große Oper ausgesprochen nationalen Charakters hätte verwirklichen wollen.

Joseph Martin Kraus, der junge Stürmer und Dränger, wurde durch eine schicksalhafte Fügung dem von ihm verachteten, überfremdeten, kleinstaatlichen deutschen Opernbetrieb entrückt und im Rahmen der Gustavianischen Oper an den rechten Platz gestellt. Diese Oper und er sind künstlerisch so untrennbar miteinander verbunden, daß, wie der Verf. im Vorwort betont, ein Verständnis des einen ohne genaue Kenntnis

des anderen unmöglich ist. Der Schriftsteller aus dem Göttinger Hainbund, der „fanatische Gluckianer“ und romantische Schwärmer, fand in der weltweite Gegensätze in sich vereinigen Gustavianischen Ideenwelt die künstlerische Erfüllung, die ihm die Heimat nicht geben konnte. Trotzdem ist er ein „Outsider der Musikgeschichte“ geblieben. Es fehlte ihm offensichtlich die gründliche Schulung innerhalb wenigstens einer der verachteten traditionellen Operngattungen, wie sie Gluck selbst, Kraus' Stockholmer Kollegen Naumann und Vogler und sein Altersgenosse Mozart mit Selbstverständlichkeit durchgemacht hatten. So konnte sein Werk zwar zum bedeutenden Exponenten einer auch ihrerseits rasch dahinsinkenden Blütezeit werden, aber nicht darüber hinauswirken; in diesem Zusammenhang erscheint sein Tod in ein und demselben Jahr wie derjenige Gustavs III. wie ein Symbol.

Der Verf. entwirft von den geistigen Strömungen dieser knapp drei Jahrzehnte umfassenden Epoche ein sehr anschauliches Bild. Verdienstvoll ist vor allem die ausführliche Behandlung der literarischen Probleme, die in operngeschichtlichen Abhandlungen so oft zu kurz kommen. Kurz und schlagend werden die wesentlichsten Komponisten des Stockholmer Hofes, Uttini, Naumann, Vogler, Häffner, charakterisiert und stilistisch zueinander in Beziehung gesetzt, bevor im zweiten Teil der Schrift Kraus in den Mittelpunkt tritt. Die ausführliche Besprechung seiner Werke wird nur durch die allzu sparsame Heranziehung von Notenbeispielen beeinträchtigt. Der mit der Materie nicht eng vertraute Leser kann mit den wenigen Melodiefetzen aus den Opern kaum etwas anfangen und wird durch die am Schluß ganz wiedergegebene, frapierend schöne Ode noch besonders auf das hingewiesen, was ihm vorher offenbar vor-enthalten worden ist. Hoffentlich kann dieser, vermutlich durch die Kriegsverhältnisse bedingte Mangel — das Buch erschien schon 1943 — in einer neuen Auflage beseitigt werden. Anna Amalie Abert, Kiel

Paul Gabriel: Das deutsche ev. Kirchenlied von Martin Luther bis zur Gegenwart. Berlin, Ev. Verlagsanstalt, 2. erw. Aufl. 1951 (Edition Merseburger 1108). 200 S.

Es handelt sich bei dem bekannten Buch um eine Neuauflage der zuerst im Jahre

1934 bei Quelle und Meyer in der Reihe „Wissenschaft und Bildung“ erschienenen Arbeit des Verf. Mit Ausnahme der neugefaßten Einleitung und der Fortführung des letzten Kapitels bis zur jüngsten Gegenwart, wobei Gestalten wie R. A. Schröder, J. Klepper, O. Riethmüller, H. Vogel und A. Pötsch besprochen werden, ist diese 2. Auflage ein unveränderter Neudruck. Gabriels Darstellung ist bekannt in ihrer geschickten Verbindung von kirchen- und geistesgeschichtlicher Gesamtorientierung mit kleinen geschichtlichen Episoden, die der Darstellung die nötige Anschaulichkeit verleihen. Sie vermittelt im Augenblick die beste Übersicht über die evangelische Gesangbuchgeschichte, allerdings nur in textlicher Hinsicht. Fraglich erscheint, ob die Gliederung des Stoffes in „Das Lied der Reformation“ (1523—1570), „Das Bekenntnislied“ (1570—1647), „Das Erbauungslied“ (1647—1750), „Das Kirchenlied im Zeichen der Aufklärung“ (1750—1819) und schließlich „Die Entdeckung des alten Liedes und das neue Lied“ aufrecht erhalten werden kann. Ist demgegenüber nicht die Übersicht im Anhang zum Evang. Kirchengesangbuch (Zeitalter der Reformation, der Gegenreformation, des 30jährigen Krieges, des Pietismus und der Aufklärung sowie schließlich der Neuzeit) weit glücklicher? Denn bei dieser letzteren Einteilung werden Gewaltsamkeiten vermieden. So ist bei G. ein Mann wie Johann Heermann dem Abschnitt „Bekenntnislied“ (diese Bezeichnung ist an sich schon fragwürdig) zugewiesen, während der ihm in seiner dichterischen Art und als Frömmigkeitstyp nahe verwandte Paul Gerhardt im Kapitel „Erbauungslied“ zusammen mit dem Pietismus behandelt wird. Es wäre gut, wenn der Verf., der den Abriß über die Geschichte des Kirchenliedes für das in Vorbereitung befindliche Handbuch zum Ev. Kirchengesangbuch übernommen hat, die Gliederungsfrage überprüfen würde. Walter Blankenburg, Schlüchtern

Marziano Bernardi — Andrea Della Corte: Gli strumenti musicali nei dipinti della galleria degli Uffizi. Torino 1952. Edizione Radio Italiana. 177 S. Der italienische Rundfunk bringt hier ein prachtvolles Werk heraus, um damit der Musikkultur und der Pflege der bildenden Künste zu dienen. Der Gedanke, Gemälde mit Instrumenten aus einem Museum in

Reproduktionen zu veröffentlichen, ist originell. Da die Florentiner Uffizien keine Sammlung von Musizierbildern sind, ist die Ausbeute zahlenmäßig auch nicht so groß, daß sie sich nicht in einem normalen Buche unterbringen ließe. Dafür gibt es dann aber auch keine dilettantischen oder künstlerisch minderwertigen Darstellungen. Für die musikwissenschaftliche Auswertung ist das Letztere nicht unbedingt ein Vorteil, das Buch ist aber auch nicht nur für musikerinteressierte Kreise bestimmt, sondern will gerade die Liebhaber der Malerei mit den wichtigen Instrumentendarstellungen der berühmten Gemäldegalerie vertraut machen. Bernardi leitet den Band mit einer kurzen Abhandlung über den bildlichen Wert des Musikinstruments ein. Er geht dabei auf die wesentlichen Fragen nach der darstellerischen Wahrheit des Bildes ein und stellt die Möglichkeiten der malerischen Verwendung von Instrumenten nebeneinander. Da das Instrument als Form, d. h. als „schöne Form“, und Mittel der bildnerischen Komposition dient, ist die Frage, ob es nicht nur dekorativ, „*secondo le inventioni*“ (wie Veronese einmal sagt), verwertet wird, natürlich wichtig. Phantasie, Temperament, Zeitgeschmack, Beobachtungsgabe, mangelnde Kenntnis der Musik können jederzeit den dokumentarischen Wert einer Instrumentenwiedergabe beeinflussen, abgesehen davon, ob beim Künstler überhaupt der Wille zur exakten Beschreibung vorhanden war.

Della Corte steuert dann den musikwissenschaftlichen Leitfaden zu den Reproduktionen bei, indem er zunächst allgemein über alte Bilder und alte Instrumente spricht. Auch er warnt vor einer Unterschätzung der malerischen Phantasie bei der Auswertung der Bilder. In etwas längeren Ausführungen erzählt er, unter Benutzung längerer Zitate, von Instrumentenaufzählungen und -erwähnungen in Gedichten und Chroniken. Dann widmet er sich den Tafeln, indem er die verschiedenen dargestellten Instrumente bespricht. Hierbei verwertet er die Erkenntnisse der Instrumentenkunde, mit denen er sich ab und zu auch einmal auseinandersetzt. Da diese Darstellung in erster Linie informatorischen Charakters ist, begrüßt man es, daß auch aufführungspraktische Fragen angeschnitten werden. Das führt dankenswerterweise manchmal in spieltechnische Einzelheiten, soweit sie auf

den Bildern erkennbar sind, wie z. B. beim Selbstbildnis der Lavinia Fontana am Cembalo, 1578. Allgemeines über die Rolle der Instrumente schließt diese Einführung ab. Della Cortes Erläuterungen sind klar und allgemeinverständlich, setzen aber auch einiges Wissen voraus. Den Kreisen, an die sich das Buch wendet, werden sie zweifellos wertvolle Dienste leisten.

34 ausgewählte Bilder des 13. bis 17. Jahrhunderts werden im Hauptteil des Bandes auf 51 Tafeln reproduziert, wobei häufig die für das Thema der Veröffentlichung wichtigen Partien der Gemälde in Teilvergrößerungen geboten werden. Hinzu kommen drei farbige Wiedergaben als Beilagen. Die Reproduktionen sind im Kupfertiefdruck hergestellt und etwas weich ausgefallen. Unter ihnen finden sich Instrumentendarstellungen, die bisher nicht leicht zugänglich waren. In jedem Falle wird zunächst eine Reproduktion des Gesamtbildes gegeben, so daß die Instrumente nicht nur als isoliertes Anschauungsmaterial zur Musikgeschichte, sondern im Rahmen des hier ja vorrangigen malerischen Kunstwerks gezeigt werden. Ein Verzeichnis der Maler und der Instrumente ergänzt den Tafelteil.

Absicht und Ausführung der Veröffentlichung sind höchst lobenswert. Möchten auch andere Museen und Sammlungen so ausgewertet werden! Vielleicht nehmen sich deutsche Rundfunkanstalten das Vorgehen von Radio Italiana zum Vorbild.

Hans Albrecht, Kiel

Paul Stefan: Georges Bizet. Atlantis-Verlag, Zürich 1952, 264 Seiten.

Mehr glänzender Essayist als Wissenschaftler, hat der 1943 in New York verstorbene Verf. eine Reihe von lebendig geschriebenen Büchern herausgehen lassen, unter denen „Die Feindschaft gegen Wagner“ 1918 und sein Werk über „Die Wiener Oper“ 1932 Interesse fanden. Sein aus dem Nachlaß herausgegebenes Buch über Bizet schließt eine Lücke in der deutschen Literatur. Es ist ausgezeichnet geschrieben, bringt außer einer Biographie und Werkbesprechung auch fesselnde allgemein-geschichtliche Abschnitte (Paris und Frankreich, Französische Romantik, Chronik der musikalischen Ereignisse, S. 17–52), die den Hintergrund des Lebens des Meisters anschaulich schildern. In den biographischen Daten weichen Kleinigkeiten von der in der MGG gelieferten Biographie der Mina Curtiss ab, z. B.

bei der Aufnahme des Knaben ins Conservatoire (12. statt 9. Oktober 1848) u. a. m. Ob die komische Oper „*La Guzla de l'Emir*“ 1861/62 zu Ende komponiert ist oder nicht, läßt der Verf. entgegen Curtiss offen (79). Jedenfalls ist die Partitur nicht erhalten. Unter den aufgezählten Werken fehlt die sehr früh komponierte Opéra comique „*La Maison du Docteur*“ (261), ebenso das Tedeum „*Le Docteur Miracle*“ ist vollendet (ebenda). Die Reihe der Klavierwerke ist sehr viel länger, als sie Stefan angibt (262). Die Oper „*Iwan*“ ist inzwischen auch in Deutschland aufgeführt, und zwar in der von Hartmann vollendeten Partitur und der Übersetzung von Fritz Schröder. Der Verf. geht den Quellen der Texte nach und behandelt dabei auch die Umwandlung der Mériméeschen Novelle in das Opernlibretto *Carmen*. Er lobt sie (191 f.). Er meint, auf der Bühne hätte man das Scheusal Garcia schlecht vertragen; er verzichtet gern auf eine verheiratete Carmen. In Wirklichkeit sind diese Momente wie so vieles andere angetan, aus der naturhaft-wilden, verbrecherisch-niedrigen Carmen des Originals eine pikante Pariser Apachenfigur zu machen. Mérimées *Carmen* ist zweifellos opernmäßig verfälscht, elegant zurechtgemacht. Immerhin war selbst diese *Carmen* bei der Uraufführung den Parisern schon zu naturalistisch. Die Musik wird gut gekennzeichnet, die Beziehungen zur spanischen Vokalmusik oder volksähnlichen Musik, wie Yradiers Habañera u. a. dargestellt. Allerdings ist das, was S. 210 über die Quellen der spanischen Volksmusik gesagt wird, nicht nur oberflächlich, sondern wohl auch durchweg falsch. Nietzsches Lob der *Carmen* wird natürlich zitiert. Aber auch dem Verf. ist entgangen, daß dieser 1888 in einem Brief an den Musiker Carl Fuchs in Danzig schreibt: „*Das was ich über Bizet sagte, dürfen Sie nicht ganz ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht (!). Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark.*“

Hans Engel, Marburg

Ruth Moser: *L'Impressionisme Français. Peinture-Littérature-Musique*. Genève, Librairie Droz; Lille, Librairie Giard. 1952. 285 S.

In diesem Buch wird der Versuch unternommen, die „sonderbare Übereinstimmung der verschiedenartigen Äußerungen des Gei-

stes“ (M. Raymond, zitiert im Vorwort) aufzuweisen. Der klassischen Musik wird im ersten Kapitel zweiteiliger Rhythmus und Symmetrie als Grundprinzip der Form zugewiesen; Schubert, die Romantik (23) befreit sich von diesem klassischen Schema. Ähnliches geht in der Dichtung vor (14). Mit Baudelaire, Mallarmé u. a. Symbolisten dringt die Musik in die Sprache der Dichtung ein, wie die Verf. an Baudelaires „*Jet d'eau*“ nachweist (81). Auch die Prosa der Zeit hat „gebrochenen Rhythmus (*brisé*, 124 ff.), was mit Beispielen der Brüder Goncourt u. a. belegt wird, insbesondere aber haben ihn die Verse der Symbolisten. Farbe und Auflösung der Form kennzeichnen die Malerei der Impressionisten. In der Musik wird (175-209) bei Debussy die Freiheit der Harmonie und die Bedeutung der von der Natur angeregten Empfindung hervorgehoben. Bei Debussy wird wieder der „*Élan brisé*“ festgestellt. Furcht vor der offenen Farbe, der klaren Linie läßt Debussy seine Rhythmen verschleiern, seine Melodien nur skizzenhaft formen, sie durch eine ausgesuchte Instrumentation zersplittern (209). Durch die Auflösung der Form ist das menschliche Sein selbst zerstört, seine zusammenhängende Existenz bedroht (252). Die Impressionisten, die zu den „aus dem Gleichgewicht Geratenen“ gehören (265), haben nicht einmal den Wunsch nach Beständigkeit. Sie haben einen großen Teil der Bindungen gelöst, die sie an das Dasein fesseln, sie leben, vereinsamt, durch ihr Gefühlsleben. — Mehr essayistischer-aesthetisierender Art als methodisch angelegt, gibt die Arbeit der Verf. doch viele feine Beobachtungen und Bemerkungen, ohne allerdings den Stoff zu durchdringen.

Hans Engel, Marburg

Hans Sittner: *Kienzl—Rosegger. Eine Künstlerfreundschaft*. Zürich/Leipzig/Wien 1953, Amalthea.

Die sehr schnelle Folge stilistischer Entwicklungszüge hat es mit sich gebracht, daß das umfangreiche Lebenswerk Wilhelm Kienzls (1857—1941) fast völlig vergessen ist. Selbst seine größten Erfolgswerke, voran „*Der Evangelimann*“ (1895) und „*Der Kuhreigen*“ (1911), erscheinen nur noch selten auf den Opernspielplänen, obwohl es sich um Kompositionen von echter Volkstümlichkeit handelt, die auch vom Handwerklichen her jeder Kritik standhalten können. Hans

Sittner hat dem Meister ein literarisches Denkmal gesetzt, das wohl geeignet ist, das Interesse an der Kunst des liebenswürdigen Österreicher wieder zu erwecken. Ob sich allerdings Richard Strauß' Wort, daß Kienzls Zeit noch kommen werde, bewahrheiten wird, ist heute schwer zu sagen. Sittners Buch, Frau Henny Kienzl gewidmet, ist ein zweiteiliges Werk, dessen I. Teil einen Auszug aus Kienzls 1926 erschienener „*Lebenswanderung*“ mit biographischen Ergänzungen bis zum Tode des Meisters bringt, während der II. Teil der Freundschaft Kienzls mit dem Dichter Peter Rosegger gewidmet ist. Beide Künstler waren sehr sorgfältig in der Aufbewahrung und Registrierung ihrer Briefe und Erinnerungen, und so ergibt sich ein umfassendes Bild ihrer Beziehungen zueinander und zur Umwelt. Kienzl, auch literarisch reich begabt und als Musikkritiker von großem Verantwortungsbewußtsein erfüllt, hat sich in ehrlichen Worten Rechenschaft über sein Leben und Schaffen abgelegt. Er hat auch über Rosegger in menschlich feiner Gesinnung geschrieben. Diese nur im Auszug veröffentlichte Schrift schließt mit dem Bekenntnis: „*Die Freundschaft mit Rosegger war das Ereignis meines Lebens.*“ Es ist ein beachtliches Stück Kulturgeschichte, das in freimütiger Erzählung und in wertvollen Freundesbriefen vorgestellt wird, und der heutige Betrachter, der jener älteren Zeit häufig doch so ablehnend gegenübersteht, wird sein Urteil in manchen Punkten revidieren müssen. Wohl waren Kienzl und Rosegger kritische Beobachter, aber sie waren auch Menschen reinen Herzens. Lob und Tadel in ihren Äußerungen sind mit einer heute nur selten anzutreffenden Natürlichkeit stets im Sinne einer geistigen Klärung angewandt worden, gleichsam ein Nachklang der hohen geistigen Gesinnung des frühen 19. Jh., der Zeit E. Th. A. Hoffmanns oder Ludwig Tiecks. Der Hrsg. hat gute Arbeit geleistet, denn außer den Schriften und Briefen gibt es noch ausführliche Verzeichnisse der Werke Kienzls und des Schriftwechsels. Zahlreiche Bilder ergänzen das wertvolle Buch.

Helmut Wirth, Hamburg

Karl Ipsier, Richard Wagner in Italien. Verlag „Das Bergland-Buch“, Salzburg 1951. 241 Seiten.

Der schön ausgestattete Band bringt eine Zusammenstellung aller bekannten biographischen Daten, die sich auf Italien beziehen.

Besonders wertvoll sind die vielen beige-steuerten Photographien aus Wagnerschem Familienbesitz von Aufenthaltsorten, Wohnungen und Personen, sowie von Dokumenten. S. 13 muß es Raupach, nicht Reinpach heißen; auch stimmt es nicht, daß das *Liebesverbot* unter dem Einfluß Webers und Aubers und der italienischen Schule gestanden hat. Die *Feen* zeigen den Einfluß der deutschen Romantiker, darunter den Webers, das *Liebesverbot* den Einfluß der italienischen und französischen Oper. Der Verf. schürft nicht gerade tief, er stellt die Dinge beschönigend und oft rosenrot dar. „*Seine Ehe, vorschnell in jungen Jahren geschlossen, war für ihn nach dem Abklingen des männlichen Begehrens an (!) Minnas Frauenreizen eine Prüfung des Mitleids und der Geduld geworden.*“ Auch der Kampf um Wagner in Italien wird ein wenig zu schönfärbend dargestellt. Gleichzeitig mit Wagner wurde in Bologna ein sehr unbedeutender italienischer Komponist Ehrenbürger. — Dem Textteil ist eine tabellarische Übersicht, Leben und Werk, beigegeben. Hans Engel, Marburg

Paul Nettl: *Forgotten Musicians*. New York, Philosophical Library, 1951. 352 S.

In gewisser Hinsicht wird man mit vorliegendem Buch an W. H. Riehls „*Musikalische Charakterköpfe*“ erinnert mit ihrer verdienstvollen Ehrenrettung für so manchen vergessenen Kleinmeister aus der Musikgeschichte. Das Thema der „*forgotten musicians*“ bleibt auch heute noch ebenso dankbar wie unerschöpflich. Das zeigt uns Nettl in seinem neuen, auf gute Quellenkenntnis sich gründenden und ansprechend gestalteten Buch, dessen Inhalt natürlich zu einem guten Teil auf eigene ältere Forschungen über die Wiener und böhmische Barockmusik sowie insbesondere auch über die jüdischen Spielleute zurückgreift. Es beginnt mit einer eindrucksvollen Gegenüberstellung des legendären „*Lieben Augustin*“ mit J. Schmelzer, dem „*Johann Strauß of the Baroque*“, was dann zu den Anfängen der Wiener Schule mit ihrer Verwurzelung in der Volksmusik führt. Auf eine Charakteristik H. Fr. Bibers folgt ein auch kulturgeschichtlich aufschlußreiches Kapitel über die alten jüdischen Spielleute. Dann erscheint ein „*forgotten musician*“ im wahren Sinne des Wortes, der Geiger J. Scheller, dessen Spur sich seit 1803 völlig ver-

liert, eine wunderliche Musikantengestalt, wie sie uns ähnlich im unsteten Wanderleben J. L. Böhnners begegnet. Von Schellers ans Unwahrscheinliche grenzender Spielfertigkeit hatte E. L. Gerber zuletzt noch im 4. Band seines „*Neuen Lexikons*“, dann Fr. Rochlitz berichtet. W. J. von Wasielewski und nach ihm A. Moser widmen dem Geiger noch einige Worte, in der letzten Auflage von Riemanns Musiklexikon aber sucht man seinen Namen bereits vergebens. Um so erfreulicher, daß Nettle im Anschluß an Rochlitz' Erzählung Schellers Andenken wieder einmal aufgefrischt hat. Nicht ganz so vergessen sind unter den anderen Gestalten des Buches natürlich Fr. Abt und J. Stamitz, eher schon Mozarts Freund, der irische Sänger M. Kelley.

Was der Verf. im 8. Kapitel über J. W. Tomaschek und H. Voříšek zu berichten weiß, ergänzt das Bild, das ich von diesen Vorläufern Schuberts im Bereich des lyrischen Klavierstücks entworfen habe (AfMw., 3, 1921), nach mehr als einer Seite hin. Als lyrische Klavierstücke noch vor Tomascheks ersten Eklogen macht Nettle 6 „*Divertimenti per cembalo*“ von J. Myslivecek namhaft (handschriftlich im Prager Nationalmuseum), ob freilich in einem ganz prägnanten Sinne oder ob sie anderen Vorerscheinungen der Gattung, wie ich sie für die Zeit vor 1810 nachgewiesen habe, anzureihen sind, wage ich ohne nähere Kenntnis nicht zu entscheiden. Zum ersten Mal begegnet man hier (S. 101) einer Kennzeichnung Tomascheks als Komponist des musikalischen Biedermeier, was natürlich im einzelnen noch nachzuprüfen wäre. Vor allem aber finden seine Lieder eine verdiente Würdigung, auch sie in nächstem Zusammenhang mit Schuberts Liedschaffen.

Ein Abschnitt „*Musical Monarchs*“, der vor allem den Habsburgern und unter ihnen namentlich Leopold I. gilt, leitet zum zweiten Teil des Buches über mit fünf Musiker-selbstbiographien des 18. Jahrhunderts (Dittersdorf, diese natürlich gekürzt, Fr. Benda, Neefe, J. B. Schenk und J. J. Quantz). Für Fr. Bendas Autobiographie bedeutet dies seit 1856 die erste Neuveröffentlichung. Sie war damals von C. v. Ledebur übrigens nicht nur in der „*Neuen Berliner Musikzeitung*“, Jg. 10, sondern noch einmal in eigener Nacherzählung in seinem „*Tonkünstlerlexikon Berlins*“, 1861 vorgelegt worden. Zu Fr. Benda hätte noch auf die

Kölner Dissertation von Franzi Berten, 1928 hingewiesen werden können. Für die Quantzsche Autobiographie diente dem Verf. die Faksimiliewiedergabe in meinen „*Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*“, 1948 als Vorlage. Dabei haben sich in der englischen Übersetzung von P. Müller einige Versehen eingeschlichen: Das Zitat der Arbeit über S. L. Weiß von Volkmann (S. 335, Anm. zu S. 287) muß lauten: „Die Musik“, 6, 1907, S. 273 ff., Fellerers Buch (S. 335, Anm. zu S. 301) ist zu Pittoni mit S. 199 ff., zu Benicini mit S. 208 f. zu zitieren. S. 287, 289, 316 und im Register S. 342 muß es Buffardin statt Buffardi heißen. Willi Kahl, Köln

Walter Abendroth: Vier Meister der Musik. München 1952, Prestel.

Mit voller Absicht widmet der Verf. seine Betrachtungen den Komponisten Bruckner, Mahler, Reger und Pfitzner, die „*das gleiche posthume Schicksal insofern*“ haben, „*als unter normalen Umständen die Zeit längst reif gewesen wäre, um ihr Lebenswerk in die internationale musikalische Welt hinauswirken zu lassen*“. Es scheint wirklich so, als ob jeder dieser vier Meister, vielleicht mit Ausnahme von Mahler, der zeitweilig auf der ganzen Welt en vogue war, dazu ausersehen gewesen wäre, „*ein völlig deutscher Gegenstand*“ zu sein, um mit Morgenstern zu reden. Abendroth sagt, daß die Namen „*besonders aufreizend in den Ohren der permanenten Revolutionäre von heute*“ klingen, aber es könne „*sich nicht darum handeln, unbekannte oder vergessene Größen zu rehabilitieren*“. Die vier Kapitel seines sehr lesenswerten Buches bezeichnen schon in ihren Überschriften die geistige Situation jedes Meisters: Bruckners „*großen Anachronismus*“, Mahlers „*Phantastik zwischen den Zeiten*“, Regers „*Entlarvung der vorgetäuschten Werte*“ und Pfitzners „*Reich des Unbewußten*“. Es wird in erfrischender Weise mit alten Vorurteilen und Ressentiments aufgeräumt, und gerade in der Kürze der Ausführungen liegt die Schlagkraft der ausgezeichnet formulierten Gedanken. Bruckner ist nicht mehr der „*romantische Symphoniker*“ und auch nicht „*das Opfer seiner Begeisterung für Richard Wagner*“. Sein Werk ist nicht an außermusikalische Vorstellungen gebunden, es ist sogar „*antiromantisch*“ durch die strenge Auffassung des Handwerklichen. Das Erleb-

nis der Kunst Wagners aber hat dem Musikschöpfer „sein eigenes freies Sprachvermögen entbunden“. Die Symphonie Bruckners „ist eine autogene und autonome Erscheinung“. Bruckners epochale Leistung: die Schaffung eines Stils, den man als „neuen Barock“ in der „intensiven Durchdrungenheit des ‚Weltlichen‘ vom ‚Geistlichen und Geistigen‘“ sehen kann. Aber Bruckner müsse in erster Linie musiziert und nicht gebetet werden. — Die neuartige Betrachtungsweise Mahlers ist besonders geeignet, das Wesen dieses oft verkannten Meisters zu erklären. Vor allem gibt es keine Rückbeziehung zu Bruckner. Mahler, der unruhige, moderne Mensch, sucht „den Trost der Romantik“. Der Schwerpunkt seiner Aussage liegt im Liede. Ebenso wenig wie Bruckner, ist auch Mahler Programmatiker, er gehört aber in seiner Phantastik und Skurrilität in die romantischen Bezirke von E. Th. A. Hoffmann und steht Bruckner so fern wie möglich. Abendroth nennt ihn „nicht anarchistisch, aber unbotmäßig“ und stellt das Moment des Naiven heraus, das sich auch in der improvisatorischen Handhabung der Form zeigt. Seine im Gegensatz zu Bruckner ganz subjektive Instrumentation dient der Verklangerung einer weiten Gefühlsskala, zu der auch die Ironie gehört. Diese zweifellos romantische Eigenart Mahlers ist von schwächeren Nachahmern oft kopiert worden. Mahler hat, wie auch die anderen Meister, keine „Schule gemacht“, wohl aber, und darin liegt eine gewisse Ironie, eine Art Verführerrolle gespielt. Mit seinen besten Werken stellte er sich gegen seine Zeit, wie es übrigens auch Max Reger tat. Dieser Meister, Bruckner verwandt im „Ethos der Arbeit“ und der antiromantischen Haltung, war, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, vielseitig und produktiv. Im „Widerstreit zwischen reformatorischen und revolutionären Tendenzen“ erneuerte er die traditionellen Formen aus dem Geiste naiver Schöpferkraft und unerbittlicher Logik. Nicht im weitgespannten thematischen Einfall sieht Abendroth Regers Stärke, sondern in dem Aufbau formaler Großräume aus Kleinraumgebilden, wobei die Harmonik den wesentlichsten Anteil hat. (Allerdings ist die Bedeutung des Melodikers Reger noch immer nicht erschöpfend nachgewiesen!) Weder die sogar „antiregerische“ Orgelbewegung noch wahrscheinlich auch die Jugend- und Schulmusikbewegung sind ohne

Regers Vorgang zu denken, und die Auseinandersetzung mit ihm darf noch lange nicht als abgeschlossen gelten. Ebenso wenig übrigens auch mit Pfitzner, dem an Schopenhauer geschulten Denker, der den „Revolutionären nicht nur vorangeschritten ist, sondern sie zugleich . . . überholte“, indem er „das Außerordentliche und Unmeßbare in ein vollendetes Maß zu bringen“ verstand. Ihm ist die Musik eine „stilisierende Kunst“. Im Schaffen selbst naiv, gehorcht er dem Einfall, und es gibt bei ihm keine schematische Wiederkehr in Form, Thematik und Harmonik. Die oft an die alten Niederländer erinnernde Satzkunst ist kein Archaismus, sondern sein ganz persönlicher, so oft mißverständlicher Stil, der dem „Schoß der Inspiration“ entstammt. Pfitzner bekennt sich zur schöpferischen Vielseitigkeit, aber die Bühne ist „das Hauptanliegen seines künstlerischen Wirkens“, weil hier am stärksten das „Ineinanderspielen physischer und metaphysischer Kräfte zu erkennen“ ist. Im Nachwort seiner übrigens stets sehr deutlich auf die Gegenwart bezugnehmenden Ausführungen sagt A., die vier Meister „haben, wissend oder unwissentlich, bewußt oder unbewußt, Entscheidendes geleistet, um das, was an Stil und Gesinnung der romantischen Epoche krank, verfallend, auflösend geworden war, zu unterbinden“. Das ist die schöpferische Rolle, die sie gespielt haben und die sie „in einer Linie mit den Großen aller Vergangenheit“ zeigt.

Helmut Wirth, Hamburg

Rodolfo Paoli: Debussy. Biblioteca Sansoniana musicale II, Sansoni, Firenze 1953. 231 S.

Der Verf. gibt eine sorgfältige Biographie des Meisters auf Grund einer umfangreichen Literatur, in die er kurze inhaltdeutende Besprechungen der Werke einbezieht. Das Buch ist fesselnd und leserlich geschrieben. Ein Anhang bringt u. a. veröffentlichte und unveröffentlichte Briefe an italienische Musiker und d'Annunzio sowie eine umfangreiche Bibliographie. Eigentliche eingehende musiktechnische Untersuchungen bietet der Verf. nicht, außer einer Auslassung über die Ganztonleiter (34 ff.), die er laut Nachwort, entgegen Jakobik („Assoziative Harmonik“ etc.) vornimmt. Über die Zweifel der Abstammung Debussys schweigt der Autor, die Begegnung mit Brahms hält er — gegenüber

Dankert — nicht für ausgeschlossen, den Einfluß russischer Musik für unwahrscheinlich (46). Ausführlich wird u. a. die Beziehung zu Mallarmé geschildert. Mit Recht spricht der Autor Debussys „*Nachmittag eines Faunes*“ ein selbständiges Leben zu, das einer literarischen Erklärung nicht bedürfe (59). Nicht klar wird die Stellung des Rezitativs im *Pelléas* (75). Die Begegnung mit d'Annunzio findet breitere Darstellung. Zu den historischen Bemerkungen sei nachgetragen, daß die vierhändige Klaviermusik in der spätrömantischen Periode keineswegs zurückgegangen ist. Von Brahms in dieser Besetzung nur die *Ungarischen Tänze* anführen, heißt das Beste verschweigen: op. 23 (*Schumann-Variationen*), op. 39 (*Walzer*) und auch die zwei Hefte *Liebeslieder-Walzer* (mit und ohne Gesangsquartett). Der Tanz „*Gigue*“ wird nicht, wie der Verf. S. 114 meint, vom Instrument „*Giga*“ herzuleiten sein, sondern vom englischen Tanz *Jigg*. — Das Buch ist eine wertvolle Bereicherung der Debussy-Literatur in italienischer Sprache. Hans Engel, Marburg

J. van Ackere: *Pelléas et Mélisande, ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique.* (Publications de la Société Belge de Musicologie, deuxième série, tome II). Les Editions de la librairie encyclopédique, Bruxelles 1952. 80 S.
Pelléas hat nichts mit der traditionellen Oper zu tun (17). Seine Melodie ist, nach Debussys Ausspruch, antilyrisch; die Stimme wird nicht nach ihren besonderen Möglichkeiten behandelt, sondern ganz in den Dienst des Dramas gestellt, Bühnengeschehen und seelische Vorgänge sind eins. Das gegenüber dem *Tristan* vereinfachte Orchester ist von außerordentlicher Geschmeidigkeit (21). Daß Wagner das Leitmotiv nicht erfunden hat, ist zwar richtig. Immerhin ist der Hinweis auf Monteverdi und die Verwendung des Leitmotives, das „*immer*“ angewendet worden sei und „*sich von selbst anbiete*“, eine etwas grobe Verallgemeinerung. Denn die Art der Verwendung dieses Leitmotivs (dessen Bezeichnung bekanntlich von Hans von Wolzogen stammt) bei Wagner ist doch etwas gänzlich neues und anderes als bei seinen Vorgängern. Daß Debussy weder für noch gegen Wagner gewesen sei, ist in dieser Form unrichtig. Er war bekanntlich ein leidenschaftlicher Vorkämpfer Wagners, der Wagnerabende ver-

anstaltete, der 1888 und 1889 nach Bayreuth pilgerte und noch 1894 Szenen aus *Tristan* vorspielt. Über dieses Leitmotiv ist von einer Reihe von Autoren geschrieben worden (Calvocoressi, Emmanuel, Gilman, d'Indy u. a.). In der Beziehung zwischen Text und Musik stellt der Verf. fest, daß sie nie Wort für Wort bestehe (24), daß dagegen Debussy einen instrumental-symbolischen Gebrauch gebrauche. Eine häufig angewandte Technik ist die Wiederholung kürzerer oder längerer Phrasen (27). Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet eine eingehende Analyse der Musik des *Pelléas*. Debussy plante, wie der Verf. zum Schluß anführt, vorübergehend weitere Opern, *Rodrigue et Chimène*, *König Lear*, Texte nach Poe, und ernsthaft den *Tristan* in der Neufassung Bediers. Es wäre erregend gewesen, meint der Autor, diese Fassung der Legende in der Sicht einer romanischen mit derjenigen der germanischen Seele vergleichen zu können.

Hans Engel, Marburg

Ernst Flade: Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgel- und Klavierbaues im Zeitalter Bachs. Mit 18 Tafeln, Textillustrationen u. Faksimiles. VEB Breitkopf & Härtel, Musikverlag Leipzig, 1953.

Im Jahre 1926 erschien die erste Auflage dieses Werkes, in sehr guter Ausstattung, mit ausgezeichneten Abbildungen in Kupfertiefdruck. Wertvolles historisches Material war hier in emsiger Arbeit zusammengetragen und gab einen sehr beachtlichen Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgelbaues. Zum Unterschied von den Orgelwerken anderer alter Meister waren von Gottfried Silbermann noch eine beachtliche Anzahl seiner Orgeln im originalen Zustande erhalten und vermittelten somit ein unverfälschtes Bild seines Schaffens. Die damals in Erscheinung tretende Orgelbewegung, die eine klangliche Neugestaltung der deutschen Orgel anstrebte und dazu auf die Schöpfungen der alten Meister zurückgriff, fand hier gut auswertbares Material vor, zumal sich gerade mit dem Schaffen Silbermanns auch der Name Joh. Seb. Bachs verband und somit Anhaltspunkte für den Klang seiner Orgelwerke gegeben waren. Die nun vorliegende zweite Auflage dieses Buches ist nicht nur ein Neudruck, sondern bringt eine erhebliche Erweiterung sowohl in textlicher Hinsicht, als auch in der Zahl

der Bilder. Kommt das neue Buch im Einband der Ausstattung der ersten Auflage nahe, so sind die Bilddrucke nicht mehr so gut und nur einfache Klischeedrucke. Die zweite Auflage dieses Werkes fällt übrigens, mit ihrem Erscheinungsjahr 1953, mit dem 200. Todestag Gottfried Silbermanns zusammen, der im Jahre 1753 verstorben ist. Die Reihenfolge der Kapitel ist geblieben. So beginnt das Buch wieder mit den Vorläufern Silbermanns, Eugen Casparini und Andreas Silbermann. Das in den letzten Jahrzehnten zutage geförderte neue Material wurde in der Neuauflage mit berücksichtigt. Von Casparini sind z. B. außer der bekannten Görlitzer „Sonnenorgel“ auch eine Reihe weiterer Werke behandelt. Die genealogische Übersicht wurde erweitert. Auch in der Genealogie des Silbermannschen Geschlechts findet sich eine Erweiterung. Sie beginnt mit einem Ahnherrn, der um das Jahr 1530 geboren ist, und reicht bis in die Gegenwart, in das Jahr 1920, in dem noch eine Tochter Silbermannscher Abstammung nachgewiesen wird. Bei Andreas Silbermann findet sich dann eine aufschlußreiche Ergänzung, die auch den Zusammenhang und das Verhältnis des Straßburger Silbermanns zum französischen Orgelbau berücksichtigt. Der Hauptteil des Buches befaßt sich mit dem Hof- und Landorgelbauer Gottfried Silbermann, der nicht nur Orgelbauer, sondern auch Klavierbauer war. Es sind eine Reihe weiterer Orgelwerke Silbermanns nachgewiesen. In einem Anhang ist eine Gesamtübersicht dieser Werke aufgeführt, die auch ihren gegenwärtigen Zustand erkennen läßt. Zwei größere Werke Silbermanns sind im letzten Krieg verlorengegangen und zwar die Orgeln in der Sophien- und Frauenkirche in Dresden. Auch einige noch vorhandene Klavierinstrumente sind in dieser Aufstellung angegeben. Im übrigen ist in den Abschnitten über Gottfried Silbermann ebenfalls eine wesentliche Erweiterung vorgenommen worden und sind diese damit auf den neuesten Stand der Forschung gebracht. Beachtlich ist hier auch die klar umrissene Einstellung J. S. Bachs zum Orgelbau Silbermanns und damit zugleich seine Einstellung zum Orgelklang überhaupt. Für die Orgelbewegung dürfte dieser Beitrag auch sehr aufschlußreich sein. Das Kapitel über Silbermanns Schaffen als Orgelbauer ist für den Fachmann noch von besonderem Interesse, wobei es ihm leicht

sein wird, einige technische Einzelheiten, die nicht ganz klar dargestellt sind, zu korrigieren. Vollkommen neu ist in dieser zweiten Auflage das Kapitel über Silbermann, den Klavierbauer. Dieser Abschnitt gibt über das beachtliche Schaffen Silbermanns im Bau von Clavichorden und Cembali Aufschluß und stellt seinen wichtigen Anteil an der Schaffung des Hammerklaviers heraus. Das Kapitel ist, hinsichtlich des zusammengetragenen Materials und seiner geschichtlichen Behandlung, eine anerkennenswerte Arbeit, die einen Überblick über die Geschichte des Klavierbaues bis zum Hammerklavier gibt. Es werden auch technische Einzelheiten über die Mechanik des Hammerklaviers, im Zusammenhang mit Cristofori, dem Erfinder der Hammermechanik, gebracht. Hier wäre es zweckmäßig gewesen, wenn sich der Verfasser an die alten skizzenmäßigen Darstellungen gehalten hätte, denn die in diesem Werke neu gebrachten Zeichnungen sind leider technisch nicht richtig. Ein technischer Fachmann, der sowohl das technische, als auch das Instrumentengebiet beherrscht, hätte hier zweifellos wertvolle Hilfe leisten können. Dieser Mangel, der nur für den Instrumentenfachmann von Bedeutung ist, ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß es sich um ein wertvolles Buch handelt, das sowohl für den Musikwissenschaftler als auch den interessierten Musiker und auch für den Fachmann von besonderer Bedeutung ist. Thekla Schneider, Berlin

Alfred Einstein: Größe in der Musik. Pan-Verlag, Zürich 1951. 252 Seiten.

Der Leser dieses Buches, dem es aufgetragen ist, sich kritisch zu äußern, was bei einem Essay — und um einen solchen handelt es sich hier — stets eine etwas mißliche Aufgabe ist, darf es sich versagen, seinen Inhalt referierend mitzuteilen. Er ist wohl dazu berechtigt, da ohnehin jeder an Musik ernsthaft Interessierte jedes Werk eines so bedeutenden Gelehrten sehr genau lesen wird, ja er ist sogar dazu genötigt, insofern er nicht in der Lage sein dürfte, den Inhalt dieses in einem klassisch-schönen Stil geschriebenen Buches in jedem Betracht adäquat zusammenzufassen. Dies überhebt ihn aber keineswegs der Verpflichtung, Gedanken, seien sie dort angedeutet oder ausgeführt, weiter zu verfolgen resp. kritisch zu beleuchten, oder etwaige Versäumnisse des Autors anzumerken.

Schon die Widmung des Buches, „dem Andenken Jakob Burckhardts“, zeigt Tendenz und Anlage: es handelt sich um einen kulturhistorischen und nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, um einen ästhetischen Versuch. Freilich hat der Autor auch klar umschriebene und erkennbare ästhetische Anschauungen, und die Konstruktion des Buches ist davon nicht zu trennen, doch treten sie wenig hervor. Leider: bleibt doch auf diese Weise die zentrale Frage, die nach dem (Wert-) Kriterium, ungestellt und folglich auch unbeantwortet. Zugegeben, daß Größe durch historische und persönliche (nationale, psychologische) Voraussetzungen bestimmt wird — dennoch muß die Frage sich beantworten lassen, welche Qualität (im engsten Wortsinne) die Produktion gewisser Komponisten aufweist. So sagt E. treffend, daß die Musik Bruckners nur in Deutschland, die Elgars nur in England voll verstanden und anerkannt werde. Daraus darf jedoch keineswegs der Schluß gezogen werden, diese Musik habe, da sie jeweils für entbehrlich gehalten wird, eine und dieselbe, oder auch nur eine vergleichbare Qualität. Hier ist vielmehr zu fragen, wie das musikalische Bewußtsein eines nationalen Publikumskreises beschaffen sein muß, in dem unwidersprochen ein Phänomen vom Range eines Sibelius allen Ernstes als „Vollender Beethovens“ — man sagt dies auch von Bruckner in Deutschland, aber doch nicht unwidersprochen — gepriesen werden kann. (Adorno nannte den „angedrehten Ruhm ... von Sibelius einen Ausnahmefall kritischer Ignoranz“, vgl. Philosophie der neuen Musik, 1949, S. 4.) Dabei handelt es sich hier nicht um eine höhere Bewertung des Musikverständnisses in Deutschland, werden doch bei uns Komponisten von fraglos hoher Bedeutung wie Skrjabin und Fauré kaum aufgeführt. Viel Unheil hat hier die Überbewertung der sog. nationalen Tonschulen des vergangenen Jahrhunderts angerichtet, die mit dem notorischen Nationalismus dieses (und unseres) Jahrhunderts in engem Zusammenhang stehen. In der Tat handelt es sich aber doch nicht um etwas Isolierbares, sondern um eine Reflexion der Musikentwicklung in Deutschland. Dabei hält E. betonten Nationalismus, wenn er nicht, wie bei Pfitzner, mit Provinzialismus Hand in Hand gehe, keineswegs für eine schlechte Voraussetzung für Größe, wie er am Beispiel

Mussorgskys zeigt. Dennoch nimmt er auch die häufig geschmähten „Internationalen“, die er früher einmal ((Thomas Manns Zeitschrift „Maß und Wert“ II, 1939, S. 382 ff.) geistvoll als „Enterbte“ und „Paßlose“ bezeichnete, vor einer nationalistisch entarteten Musikgeschichtschreibung in Schutz.

Alles, was E. über die historischen und inneren Bedingungen der Größe sagt, ist sehr genau beobachtet, und seine Gelehrsamkeit gibt ihm immer neues Material an die Hand. Leider ist er zu den realen Voraussetzungen der „Größe“, was eigentlich im Abschnitt über die historischen Bedingungen relativ nahe gelegen hätte, nicht vorgedrungen (oder er hat es uns verheimlicht), nämlich zu den gesellschaftlichen Zuständen. Denn: Größe als „anerkannte Größe“ ist zunächst einmal ein gesellschaftliches Phänomen. Auf jeden Fall ist die musikgeschichtliche Situation von der jeweiligen sozialen unabtrennbar. Schon die zunehmende Fragwürdigkeit der Größe im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, die parallel mit der Entwicklung der nationalen Tonschulen läuft, muß auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen verweisen, die allmählich eine radikale Veränderung der Erscheinungsformen der Größe verursachen, bis dann die gegenwärtige völlig verborgen bleibt. Restaurationsbestrebungen aller Art, die Kulturindustrie und der politische Totalitarismus, haben, als von der Gesellschaft produziert, rückwirkend diese verändert und den Zugang zur großen Kunst der Gegenwart, die von diesem Prozeß freilich auch beeinflußt worden ist (wenn auch in entgegengesetzter Richtung), durch armseligen Purismus und Kitsch endgültig verstellt. Für E. war das Getriebe der Gegenwart undurchsichtig und wohl auch nicht wichtig genug — es war ihm ein „vergeblicher Krampf“. Was ist da naheliegender, als daß am Ende des Buches eine Klage ums verlorene Paradies vernehmbar wird?

Aber dieses ganze Buch ist nicht nur eine „Leistung“, sondern es ist selbst ein Kunstwerk und kann jeder rein literarischen Beurteilung standhalten. Man kann dem Autor für diese seine letzte essayistische Arbeit nicht dankbar genug sein, denn sie zeigt, was Größe auch in der Kunstwissenschaft ermöglicht: die Bemühung um die Erkenntnis der Relation zwischen der eigenen Subjektivität (die als Repräsentant für das

Gegenwartsbewußtsein einstehen darf) zur Welt der Objekte, der man freiwillig seine Lebensarbeit gewidmet hat.

Rudolf Stephan, Göttingen

Zygmunt Estreicher: Die Musik der Eskimos. Sonderdruck aus *Anthropos* XLV (1950) S. 659—720.

Der Verf. hat alles erreichbare Melodienmaterial der Eskimos zusammengetragen und teilweise selbst von Schallaufnahmen transskribiert, nach den einzelnen Stilen analysiert und miteinander verglichen, um auf diesem Weg schließlich zu einer hypothetischen Entwicklungsgeschichte der Eskimomusik überhaupt zu kommen. Er hält sich dabei mit voller Absicht von allen außermusikalischen Erscheinungen fern, um völlig unbeeinflusst urteilen zu können, mit einer, allerdings sehr wichtigen Ausnahme: Die von der Ethnologie festgestellte Tatsache, daß Grönland vom Westen her besiedelt worden ist, muß für alle kulturellen Erscheinungen die Westostwanderung zur Voraussetzung werden lassen.

Für alle, gegenwärtig recht verschiedenen Stile der Eskimo-Musik versucht der Verf. einen gemeinsamen Urstil zu erkennen, der dort, wo er noch am deutlichsten erkennbar vorliegt, nämlich bei den Rentier-Eskimos westlich der Hudson-Bucht, in einer organischen Verflochtenheit aller musikalischer Faktoren (Tektonik, Rhythmik, Melodik, tonale Struktur) in Erscheinung tritt. Aus dieser „organischen Struktur“ postuliert der Verf. die Reinheit und Ursprünglichkeit des Stiles und seine Unabhängigkeit von fremden Elementen. Der „unreduzierbare Kern“ dieser Musik sei das Motiv $g'-f'-g'$, die, wie er es nennt, „Kernzelle“, und er verweist diesbezüglich auf eine eigene Studie in einer polnischen Zeitschrift vom Jahre 1948 (jedoch nicht auf Marius Schneiders Geschichte der Mehrstimmigkeit!). Gegenüber diesem reinen Eskimostil finden sich (z. B. bei den Kupfer-Eskimos) indianische Einflüsse, wo sich die Kernzelle zum Terzabstand weitet und (z. B. in Alaska) mongolische Einflüsse mit „Zweizonenmelos“.

Die Einzeluntersuchung der verschiedenen Stile zwischen Alaska und Grönland und ihre Vergleichung führt zu der Annahme, daß zunächst der Alaskastil nach dem Osten vorgedrungen ist, wobei allerdings das Zweizonenmelos nicht mehr bis dorthin gelangen konnte. Die Verbindung von Ost und West wurde später durch die Nordwärtsbewegung

der Kupfer-Eskimos unterbrochen, so daß sich die beiden Flügel (Alaska und Grönland) von da an selbständig weiter entwickeln mußten. Der „reine“ Stil der Rentier-Eskimos, die während dieser Vorgänge stets abseits standen, blieb unberührt.

Diese ganzen Entwicklungen und Verbindungen, wie sie vom Verf. dargestellt sind, die sich in langen Zeiträumen und in einem riesigen Gebiet abgespielt haben, erscheinen zu plausibel, um nicht gewisse Bedenken wachzurufen. Dementsprechend hat auch der Verf. selbst schon vorsichtshalber einiges aufgezählt, was wohl bedacht werden muß: den Mangel an Material aus verschiedenen Gebieten; die da und dort fragliche Notierungsweise — der Verf. konnte nur teilweise selbst Schallaufnahmen transskribieren, weswegen auch über die Vortragsweise nur wenig ausgesprochen werden kann. Mir scheint gerade dieses Bedenken als sehr bedeutsam, da es stets nicht nur auf das „Was“, sondern in einem sehr erheblichen Maße auch auf das „Wie“ ankommt. Die ausschließliche Analyse von Notenbildern aber verführt zu sehr zu einer nur noch visuellen Betrachtung der Musik, die doch in erster Linie gehört werden muß (daher auch die nur aus dem Visuellen zu verstehenden Ausdrücke wie „konvexe“ und „konkave“ Motive, die von der Kernzelle „herabhängen“ etc.). Vor allem aber erscheint es mir bedenklich, Melodien verschiedener brauchtümlicher Zugehörigkeit als gleichberechtigte Vergleichsobjekte heranzuziehen, wie z. B. Tanzlieder, Trommelstreitlieder etc. und magische Lieder. Muß man nicht in den verschiedenen Lebensbezirken auch verschiedene musikalische Stile wenigstens vermuten? Wie weit ist es überhaupt möglich, Melodien zu beurteilen, ohne jede Bezugnahme auf das Brauchtum, in das sie hineingestellt sind, vor allem aber ohne Bezugnahme auf Text und Tanzform? Das ist ja bisher überhaupt nur wenig berücksichtigt worden, einfach aus Mangel an entsprechendem Untersuchungsmaterial. Die Tanzlieder werden zudem von der Trommel begleitet, und zwar in einem besonderen, kontrarhythmischen Verhältnis. Und wenn diese Polyrhythmik von dem Verf. auch an anderer Stelle untersucht wurde, muß sie nicht auch in diesem Zusammenhang maßgeblich mit berücksichtigt werden? Geht es an, diese Begleitung, die doch wohl mit der Melodie eine Einheit bildet, einfach wegzulassen?

Trotzdem muß die vorliegende Studie, die das verstreute Material über die Musik der verschiedenen Eskimos zusammenfaßt und in vergleichender Untersuchung ihre Beziehungen untereinander sowie zu den umliegenden Kulturen (Indianer und nordsibirische Völker) zu deuten versucht, als ein wertvoller Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft (im wörtlichen Sinne) angesehen werden.

Felix Hoerburger, Regensburg

Hans Hickmann: *Miscellanea musicologica*. No. VII—X. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Kairo 1950 & 1951. (Zwei Separatdrucke aus den „Annales du Service des Antiquités de l'Égypte“ mit zus. 40 S., 4 Bildtaf. u. 18 Abb.)

Wie Mosaiksteinchen trägt Hickmann in seinen weiteren Miszellen (zu No. I—VI vgl. „Die Musikforschung“ IV, S. 275) immer wieder neue Einzelheiten zur altägyptischen Musikgeschichte zusammen. Nicht immer handelt es sich um erst kürzlich aufgefundene oder erstmalig beschriebene Instrumentenabbildungen, oft vermag der Verf. auf Grund seiner unmittelbaren Anschauung und gründlichen Quellenkenntnis auch neue Deutungen des bekannten Materials zu geben. So stellt die erste Studie einige Kommentare zu den schon häufig wiedergegebenen Harfenbildern aus dem Grab XI im Tal der Könige richtig, z. B. die verhängnisvolle Annahme, die beiden Bilder gehörten als Musikszenen zusammen, die Überbewertung der Kopfplastiken, die Behauptung, die Saiten hätten aus Fasern statt aus Darm bestanden usw. In der Tatsache, daß die Zahl der kleinen Holzpflocke größer ist als die der Saiten, sieht H. einen Beweis dafür, daß die altägyptischen Musiker eine Lösung zur raschen Umstimmung der Harfe gefunden hatten. Außer dieser deutet der Verf. noch viele andere Einzelheiten an, die nur als Vorarbeiten zu einem bald zu erwartenden umfassenden Werk über Bau und Geschichte der altägyptischen Harfe angesehen werden sollen.

Detailliert ist auch H.s Beschreibung von zwei vermutlich in die 26. Dynastie zu datierenden figürlichen Vasen, die als Pfeifen verwendet werden konnten. Den Nachweis, daß ein hölzernes Fragment, das einen Gänsekopf darstellt, tatsächlich Teil eines Saiteninstrumentes war, erbringt der Verf.

durch literarische Hinweise. So soll nach 'Abd el-Mohsen Bakir (1943) der Gänsekopf das symbolische Zeichen des Gesangs gewesen sein. Im alten Reich ist die Gans auch oft im Zusammenhang mit Trompetenspiel dargestellt. Der Name der Göttin Gans war gleichbedeutend mit dem der Tambourins. Ja selbst bei den Ostjaken wird eine Harfe „Gans“ genannt.

Die 10. Abhandlung befaßt sich mit dem bisher nur aus Abbildungen bekannten rechteckigen Tambourin. Daß es im neuen Reich tatsächlich existiert hat und nicht nur ein Phantasiegebilde der Maler gewesen ist, zeigen neuerliche Funde. H. geht weiter auf dieses in Ägypten „fremde“ Instrument ein, auf sein plötzliches Auftauchen und Verschwinden. Stets ist das heute in Nordafrika noch vorkommende Instrument in Händen von Frauen, und immer dient es der Begleitung von Harfe und Laute bzw. von Sängern. Des weiteren gibt H. dann noch eine geschichtliche Darstellung des rechteckigen Tambourins an Hand der Forschungsergebnisse verschiedener anderer Wissenschaftler.

Kurt Reinhard, Berlin

Baron Rodolphe d'Erlanger: *La musique arabe*, Tome V, Paris, Paul Geuthner, 1949, XVI und 426 Seiten.

Das groß angelegte Werk des berühmten Orientalisten brachte in seinen ersten vier Bänden (1930, 1935, 1938 und 1939) eine französische Übersetzung der Haupttraktate der arabischen Musiktheorie von Al-Farabi bis Al-Ladiki und eröffnete damit der Allgemeinheit den Zugang zur arabischen Musik des 9. bis 16. Jhdts. Der Plan des Werkes sieht als Fortführung dieser seiner historischen Teile weitere zwei Bände vor, die der modernen arabischen Musik gewidmet sind, endlich als Abschluß einen Beispielband. Nach der durch den Krieg verursachten Unterbrechung konnte nun der 5. Band erscheinen, der als erste Hälfte der den Problemen der modernen arabischen Musik gewidmeten Studien die Behandlung ihrer Melodik bringt.

Die Darlegungen auch dieses Bandes sind von dem Geist getragen, der den Verf. in den vorangehenden Teilen des Werkes die literarischen Quellen der arabischen Musik veröffentlichen ließ; er bietet keine theoretischen Erörterungen, sondern breitet in erster Linie ein Tatsachenmaterial aus, das der weiteren Forschung eine sichere Basis

gibt. Nur etwa ein Viertel des Bandes ist den Erläuterungen gewidmet, die für den europäischen Leser unvermeidbar sind, und der Darlegung der wissenschaftlichen Durchleuchtung der grundlegenden Fragen, die in einem so präzisen Werke notwendig erscheinen.

Den Stoff hat der Verf. so aufgeteilt, daß er im 1. Kap. die Voraussetzung der Melodik sozusagen, das Tonsystem, darstellt. In einer wirklich außergewöhnlichen Klarheit und Anschaulichkeit wird zunächst die arabische $3/4$ -Ton-Normalskala mit ihren Stufen, Intervallen und deren verschiedenen Benennungen geschildert. Sodann folgt die Diskussion der verschiedenen Versuche, die der mathematischen Konstruktion der Skala bis hin zu den Messungen des Kairoer Kongresses 1932 gewidmet worden sind. Hier ist die Exaktheit bewundernswert, mit der Saitenlänge, Schwingungsverhältnisse und Cents (sogar bis auf eine Kommastelle genau!) angegeben werden. Auch die historische Entwicklung der Skala wird angedeutet, wobei Verf. die diatonische Leiter als die ursprüngliche ansieht, den $3/4$ -Ton aber als etwas später Hinzugekommenes betrachtet. Mir persönlich erscheint es freilich plausibler (vgl. meinen Aufsatz Olympos im Peters-Jahrbuch 1937), daß der $3/4$ -Ton uraltes orientalisches Gut ist, das von dort dann auch u. a. in die altgriechische Musik eingedrungen ist. Sehr interessant sind auch die auf Kommaberechnungen basierenden Intervalleinteilungen, die ich aber lieber als einen Fremdkörper ansehen möchte, den die arabische Musiktheorie — ebenso wie die persische und indische — gut und gern missen könnte. Anregend ist endlich der Versuch, den $3/4$ -Ton aus der Quartenteilung 12:11:10 herzuleiten. Sicher scheint mir, daß diese im Hellenistischen vorkommende Teilung den $3/4$ -Ton meint, — ob sie aber auch seine Entstehung bezeichnet, müßte wohl, dünkte ich, noch am Material des fernen Ostens erhärtet werden, wobei sich manches für die Meinung des Verf. beibringen ließe.

Das 2. Kap. des Textes erläutert sodann den Begriff der arabischen Leiter, gekennzeichnet durch Umfang, Quartengattung, Initialis, Finalis und Konfinales. Besonders die Darstellung der 17 Quartengattungen und die Art, wie Verf. den Begriff verwendet, erscheint mir äußerst glücklich und fruchtbar.

Der Hauptteil des Werkes endlich ist der Analyse von 119 Leitern gewidmet. Jeder Behandlung eines Modus ist das melodische Modell beigegeben, — eine Arbeit, deren Bedeutung für die weitere Forschung noch gar nicht abzusehen ist. Verf. ist mit äußerster Gründlichkeit vorgegangen: die Aufzeichnungen gründen sich auf verschiedene der angesehensten arabischen musikalischen Kapazitäten und sind vom Kgl. Musikinstitut in Kairo nochmals überprüft worden. So ist hier ein Quellenwerk allerersten Ranges entstanden.

Der Schlußabschnitt des Buches bringt nach einer kürzeren Einführung in die nordafrikanische Musik die Modelle von 29 tunesischen Leitern, — bei der historischen Beziehung dieser Musik zur einstigen arabischen Kultur in Spanien ebenfalls eine Angelegenheit von prinzipieller Bedeutung. So darf sich die Wissenschaft über diese bedeutende Leistung mit Recht freuen, — sie erhält hier ein Werk, das für ein weites Gebiet zum ersten Mal einen sicheren Grund legt.

Heinrich Husmann, Hamburg

P. Hermann Zwinge: Lieder der Qunantuna-Jugend auf Neubritannien. Sonderdruck aus *Anthropos* XLVI (1951), S. 399—412.

Der Verf. lebt seit 1909 ununterbrochen als Missionar im Land und hat dort einige Beobachtungen über Kinderlieder aufgezeichnet, die P. Carl Laufer, seit 20 Jahren Missionar an derselben Stelle, mit einigen erweiternden Bemerkungen veröffentlicht. Der Aufsatz umfaßt im ersten Abschnitt „Vogellieder“, im zweiten Abschnitt „Spottlieder“. Die Bemerkungen dazu sind in der Hauptsache beschreibend: Verschiedene Vögel spielen im Leben des Volkes oder besonders der Kinder eine Rolle, die eingehend dargestellt wird, und die Lieder, die zugleich in manchen Fällen den Ruf dieser Tiere nachahmen, erzählen von diesem Zusammenleben.

Musikalisch ist an sich nicht viel enthalten. Einige Melodien sind nach dem Gehör notiert. Wertvoll sind aber auch für uns einige Beobachtungen über die Entstehung der Lieder aus zufälligen Begebenheiten des täglichen Lebens, wodurch ein ganz hübscher Einblick in das Wirken und in die fortgesetzte Variation von derartigen Gelegenheitsgebilden gegeben ist.

Solche Missionsberichte sind oft recht wichtig, da sie nicht auf Einzelbeobachtungen

gen beruhen, sondern auf dem jahrelangen Zusammenleben und Zusammenfühlen. Daß sie natürlich in einer bestimmten Hinsicht wieder tendenziös ausfallen, muß in Kauf genommen werden, und es gilt dann zwischen den Zeilen zu lesen. So weist der Bearbeiter (Lauer) lobend auf die „gutmütige Naivität und kindliche Ursprünglichkeit“ dieser Liedchen hin. Das sei eben einmal die andere Seite des Volkscharakters. Sie unterscheiden sich sehr wesentlich von dem „schlüpfrigen Inhalt der Gesänge, die wir aus den Volkstänzen und Geheimbundfeiern der Erwachsenen“ kennen. Hier, wie so oft, wird verkannt, daß diese Bräuche gar nicht „schlüpfrig“ in unserem Sinne sind („Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur“, sagt Lessing), sondern vermutlich als Fruchtbarkeits- und Initiationsriten z. B. auch für die Tanzforschung in höchstem Maße die Aufmerksamkeit verdienen.

Felix Hoerburger, Regensburg

Hermann Grabner: Musikalische Werkbetrachtung. Stuttgart 1950, E. Klett. 171 S.

Zu Beginn hebt der Verf. die vorwiegend pädagogischen Ziele des Buches hervor und verspricht, nur das „unter allen Umständen positiv Feststehende“ zum Ausgangspunkt zu nehmen. Der erste Teil, die „Teilbetrachtungen“, bezieht sich auf die vier Elemente Harmonik, Rhythmus, Melodik und Polyphonie. Das Ziel ist „Deutung der Ganzheit, d. h. das Kunstwerk soll als Gestalt betrachtet werden und die Analyse soll stets nur im Hinblick und in Rückbeziehung auf dieses größere Ganze“ erfolgen. Der die Harmonik behandelnde Abschnitt — er setzt wie alle anderen Kapitel des Buches einschlägige Kenntnisse weitgehend voraus — kommt nach eingehenden und durch klare und großzügige Funktionsdeutungen ausgezeichneten Zerlegungen zu grundsätzlichen Anweisungen, die 1. „die Art der Harmonik im Allgemeinen“, 2. „ihre besonderen Charakteristika (Diatonik, Chromatik usw.)“, 3. ihre psychologische Bestimmung (als Faktor von Spannung, Kontrast oder Ausgleich) betreffen. Ebenso gelungen sind die Abhandlungen über Melodik und Polyphonie, die die Hauptgesichtspunkte deutlich voranstellen. Das Kapitel über die Rhythmik erscheint, besonders im Hinblick auf ihre Bedeutung in der zeitgenössischen Musik, etwas stiefmütterlich bedacht. Bei

Brahms wären z. B. fruchtbarere Beispiele leicht zu finden gewesen, auch hätte man ein näheres Eingehen auf die interessante Debussystelle gern gesehen. Überall läßt Gr. es sich angelegen sein, auf das Ineinandergreifen dieser einzelnen Faktoren hinzuweisen. — Daß der „deutende“ zweite Teil bei dem geringen Umfang des Werks nur Anregungen und Fingerzeige bieten kann, ist dem Verf. durchaus bewußt, er gibt zu, daß „eine allen analytischen Anforderungen entsprechende Werkbetrachtung ein Wunschtraum“ sei. Das Hauptgewicht wird begreiflicherweise auf die Sonatenform gelegt, Lied- und kontrapunktische Formen kommen wesentlich kürzer weg. Daß Oper und Musikdrama sich mit 7 Seiten begnügen müssen, ist bedauerlich, aber eine auch nur halbwegs hinreichende Diskussion der einschlägigen Fragen hätte den Rahmen der Publikation, die ja ein Hand- und kein Lehrbuch sein will, gesprengt, zudem sind viele der Probleme noch nicht voll erkannt, geschweige denn gelöst. — Die Sprache des Autors, dem eine 40jährige Lehrerfahrung und kompositorische Bewährung zur Seite stehen, ist klar und exakt und meidet jegliches Poetisieren, wenn sie auch gelegentlich recht suggestiv zu charakterisieren weiß. Die Beispiele, die von der Renaissance bis zu Hindemith führen, legen ein gutes Zeugnis ab für Grabners musikwissenschaftliche Bildung, der sich gewiß bewußt ist, daß seine Methode, so labil sie ist, für die Zeit vor 1600 nur mit Einschränkungen gültig sein kann. Das anregende Buch — wie gesagt nur für Vorgeschriftene und Selbständige bestimmt — füllt eine Lücke aus und wird auch Studierenden der Musikwissenschaft von Nutzen sein.

Reinhold Sietz, Köln

Luigi Bonpensiere: New pathways to piano technique. A study of the relation between mind and body with special reference to piano playing. Foreword by Aldous Huxley. Philosophical Library, 1953, New York.

In diesen nachgelassenen Aufzeichnungen des 1944 in New York verstorbenen Klaviervirtuosen, Dirigenten und Malers könnte man eine Art Gegengewicht gegen die zahlreichen physiologisch und anatomisch begründeten Bewegungslehren für das Instrumentalspiel sehen, die in den letzten Jahrzehnten erschienen sind, und gegen die überbetonte Herausstellung technischer, z. B. fingersatzbedingter Übungen. B. betont die

Wichtigkeit des Denkens für die richtige Funktion der Glieder. So lautet ein bezeichnender Satz: „*By thinking alone our hands, with utmost faithfulness and without the least conscious effort, can reproduce the most elusive and complicated products of our musical volition.*“ Er betont die Bedeutung, das richtige Gleichgewicht zwischen dem bewußt handelnden Selbst („*the conscious ego*“) und dem unbewußt wirkenden Selbst („*the vegetative soul*“ S. IX) herzustellen. Die Betrachtung wird also stark ins Psychologische verschoben, wobei zur Erreichung des beabsichtigten Effekts eine große Anzahl Übungen angegeben und erläutert werden, die aber auch mehr psychologische als technische Bedeutung haben.

Zur Darstellung seiner Lehre benutzt B. eine Anzahl von ihm aufgestellter Begriffe. Die wichtigsten scheinen mir „*release*“ und „*Ideo-kinetics*“ zu sein. Ich wage bei ihrer Neuheit keine Übersetzung. Release ist „*a detaching of the will from physiological preoccupation. Here is the pivot of the whole system. In procuring release, we are simply transforming a voluntary motion into a involuntary one.*“ Die „*Ideo-kinetics*“ sind der Widerpart der „*Physio-kinetics*“ (S. 13). „*Ideo-kinetics is a technique which grants to voluntary acts the wisdom and competence displayed in the involuntary functions of the organism*“ (S. 16). Die Übungen dienen dem Erwerb dieser beiden Eigenschaften, der „*release*“ und der „*Ideo-kinetics*“.

Bei dem Studium des eigenwilligen, nicht leicht lesbaren Buches kamen mir zwei Dinge in die Erinnerung. Das eine war R. Schumanns Bericht über den früh verstorbenen Freund und Klavierspieler Schunke. Schumann wünschte von ihm seine, Schunke gewidmete, Toccata zu hören. Da er nie bemerkte, daß Schunke sie übte, spielte er sie scheinbar zwecklos gelegentlich in seinem Zimmer, neben dem Schunke wohnte. Beim Besuch eines Fremden spielte Schunke. „*Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe*“ (Ges. Schriften, hgg. von Kreisig, Bd. I, S. 193). Ich war nicht erstaunt, bei B. zu lesen, daß „*a perfect physical predisposition to piano playing can be acquired Ideo-kinetically before one has ever touched an instrument*“

(S. 50); und daß er betont, wie der Erwerb der *Ideo-kinetics* allen Instrumentalisten viele Stunden täglicher, nutzloser, mühsamer Arbeit ersparen wird (S. 86).

Die zweite Erinnerung betraf mein eigenes Verhalten gegenüber dem Fingersatz beim Klavierspiel. Ich benutze im allgemeinen keinen im voraus überlegten Fingersatz, sondern überlasse ihn einem „Einschwingen“; der für mich günstigste stellt sich beim Üben gewissermaßen von selbst ein. Hindemiths berühmtes Wort „*Überlege nicht lange, ob du ‚dis‘ mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt*“, besteht da zu einem gewissen Recht. Und auch B. betont des öfteren, daß der Fingersatz spontan, ohne Vorbereitung kommen müsse (S. 40), daß er kein „*imperative*“ sei (S. 95).

Die in dem Buch entwickelte Lehre ist nach B.s Ansicht keineswegs speziell auf die Klaviertechnik gerichtet, sondern sie ist nur an ihr als Beispiel entwickelt. S. 85 sagt er ganz eindeutig „*that Ideo-kinetics is a principle of life and that it is the only principle, so far known, that acts on the line of Faith*“. Daß er als notwendige Grundlage ihres Erreichens eine „*absolute serenity*“ (S. 85) verlangt, erscheint durchaus einleuchtend.

In seinem umfangreichen Vorwort nennt Huxley das Buch „*curious, interesting and, as I believe, very valuable*“ (S. VIII). Er führt noch weitere Literatur ähnlicher Haltung an, von Bates, der solche Fragen vom Standpunkte des Augenarztes entwickelt, und von Alexander, dessen Werk „*the use of the self*“ von grundlegenden und allgemeineren Gedanken ausgeht.

Die Wirksamkeit der Theorien, Gedanken und Übungen Bonpensieres zu beurteilen, ist mir nicht möglich. Die von mir angeführten Beispiele beweisen, daß es zweifellos solche Dinge gibt. Aber B. betont selbst, daß der Erwerb der *Ideo-kinetics* auch an eindringlichste Beschäftigung mit diesen Erscheinungen geknüpft ist, daß die bereitgestellten Übungen zu ihnen den Weg bilden.

Paul Mies, Köln

Gerhard Clostermann: Zur Psychotechnik des auswendigen Klavierspiels. Beitrag IV in Heft 2 der „*Veröffentlichungen des Städtischen Forschungs-Instituts der Arbeit und Bildung in Gelsenkirchen*“. Herausg. Dr. Gerhard Clostermann. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. Münster/Westf. 1951. 20 S.

Das Schriftchen bechränkt sich darauf — unter bewußtem Verzicht auf Mitteilungen über die vorhergehenden wissenschaftlichen Experimente mit Schülern und Schülerinnen des Gelsenkirchener Konservatoriums, aber auch unter Verzicht auf jedes Zahlenmaterial wie Zahl der Experimente, Zahl der Teilnehmer, nach Geschlecht, Alter, Können, Beruf, Gedächtnistypen getrennt, usw. —, einige einfache, praktische Anleitungen zu geben, „allen Musikfreunden und -studierenden eine Hilfe zu bieten und ihnen Freude am auswendigen Gestalten der Kunstwerke unserer Meister einzuflößen“. Verf. zählt die der Musikpädagogik seit langem bekannten und vom fortschrittlichen Pädagogen auch oft verwerteten Gedächtnisarten (visuell, akustisch, motorisch, reflektiv, unbewußt, emotional) auf und gibt hierzu allgemein gehaltene, einfachste Anleitungen, die in ihrer vom Verf. geforderten Summierung und gegenseitigen Durchdringung das Auswendig-Lernen zweifelsohne entscheidend fördern. Verf. gibt auch eine eingehendere Anleitung an Hand von 24 Takten aus Milhauds *Ragtime Caprice*. Doch wird hier den Musiker erstaunen und den Lernenden vom Stilistischen her verwirren, daß Verf. in diesen wenigen Takten als Gedächtnis-Orientierung sowohl Tonika, Dominante und Subdominante als Funktionen des Dur-Moll-Systems wie einige Takte später die Bitonalität (C plus As), dann wieder die parallelen Quinten der „Parallelakkordik moderner Musik“ und schließlich noch nach einigen Quartensprüngen (H-e-a-d¹) die „zerlegte Quartensharmonik der modernen Musik“ (also das Gegenteil der Dreiklangsharmonik!) heranzieht. Schülern welchen Alters und welcher musikalischen Bildungsstufe sollen diese Begriffe dienen? Denn selbstverständlich wechseln die Möglichkeiten fast von Jahr zu Jahr mit Alter und Können des Lernenden; ein fortgeschrittener Musikstudent z. B. wird als sehr starke Gedächtnisstütze die geistig-musikalische Struktur des Werkes — und zwar die allseitige, nicht nur die formale — erkennen, deren innerer kompositorischer Logik gemäß er jeweils nur diese und nicht jene Note spielen kann. Diese zwingende Gedächtnisart, die der Unterzeichnete beim Studium in der Meisterklasse des Pianisten Prof. Eduard Erdmann anzuwenden lernte, wird vom Verf. kaum erwähnt, obgleich auch sie über Leimer-Giese-

kings „Reflexions-Methode“ hinausgeht. Es hätte auch interessiert, ob der Verf. einen methodischen Weg weiß, aus dem einseitigen Typ (z. Bsp. dem Typus J₁) den erwünschten allseitigen „Typ“ zu schaffen. Das Schriftchen dürfte geeignet sein, Klavierspieler und -lehrer an die Probleme heranzuführen und sie zur tieferen Beschäftigung mit ihnen anzuregen. (Am Rande: den Kopf beim Spielen hin und her zu wenden, ist nicht nur „ein wenig schöner Anblick“ — Unterzeichneter stimmt gerne zu! — sondern dient wohl in erster Linie dem Spieler dazu, den Klang aus dem Raum anders, raumhaft verschieden, hören und das Spiel klanglich auch danach einrichten zu können.) Karl Lenzen, Braunschweig

Ake Lellky: Katalogisering av musikalier. En orientering. S. A. aus Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen. 38/1951.

Lellky (von der Bibliothek der Kgl. Musik-Akademie Stockholm) berichtet kurz über die Schwierigkeiten der musikalischen Titelaufnahme: Schwankende Form der Titel, Bearbeitungen, Teilstücke, neue Textierung und dgl. mehr. Hilfsmittel findet er in den opus-Zahlen, den Ziffern anerkannter Werkverzeichnisse und vor allem in „konventionellen Begriffen“, d. h. Form- oder Gattungsbezeichnungen wie: Konzert, Klavier-Quartett, Blas-; Fantasie, Violin-; unter die in seiner Bibliothek die Titelaufnahmen unter Durchbrechung des alphabetischen Prinzips eingeordnet werden. Diese und ähnliche Maßnahmen müssen durchaus als vorteilhaft anerkannt werden, — andererseits kann man aber auch mit anderen Hilfsmitteln, wie etwa mit Hilfe von Verweisungen, der Schwierigkeiten Herr werden. Erforderlich sind so oder so Folgerichtigkeit und Genauigkeit. Und diese beiden Tugenden scheinen in dem berichteten Plane vorzuliegen. Ewald Jammers, Heidelberg

Giovanni Iviglia: Essai d'une préface. Rivista degli scambi Italo-Svizzeri (Camera di commercio italiana per la svizzera) XLIII, Nr. 12, Zürich 1951. 7 S., 4 Abb.

An einer für den Fachmann sehr entlegenen Stelle und unter einem nichts verratenden Titel gibt G. Iviglia hier ein Vorwort zu dem „Dictionnaire Universel des Luthiers“ von René Vannes (Les Amis de la Musique,

Brüssel 1951). 15 000 Geigenbauer sind mit ihren biographischen Daten in diesem von I. als verdienstvoll bezeichneten Werke aufgeführt. Das Vorwort beschäftigt sich nach einem Hinweis auf die von jeher schwierige und mysteriöse Technik des Geigenbaus mit der Frage eines absoluten Maßstabes für die Güte eines Saiteninstrumentes. Entscheidende Studien über das notwendige Alter des Holzes und über den Lack gibt es nicht, und darum läßt sich dieser Maßstab auch so schwer finden. Nirgendwo wird gelehrt, wie man ein gutes altes Instrument erkennen kann. Damit hängt es auch zusammen, daß so viele Künstler und auch gewisse Händler durch Fälschungen irreführt werden. Letztere sind darum so zahlreich, weil die Nachfrage nach alten „Meistergeigen“ so groß ist. Im folgenden macht I. einige Angaben über die geringe Zahl wirklich echter Instrumente und die große Zahl von Fälschungen, die allerdings meist von ausgezeichneten Instrumentenbauern stammen, wie z. B. von Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875), dessen Bild dem Aufsatz beigelegt ist. Dann kommt der Verf. zu dem Schluß, daß nicht jeder Künstler einer Stradivari nachjagen kann. Es würden auch heute gute Instrumente gebaut, so daß man ruhig auch die lebenden Geigenbauer unterstützen könne. Und damit wird dann der Zusammenhang zwischen dem Aufsatz und der Zeitschrift deutlich.

Kurt Reinhard, Berlin

An Index of English Songs, compiled by The Rev. E. A. White and edited for publication by Margaret Dean-Smith. London, The English Folk Dance & Song Society 1951, XV, 58 S.

Die englische Folk Song Society kann heute, der anspornenden Initiative Cecil J. Sharps folgend, auf eine mehr als fünfzigjährige Geschichte zurückblicken und beachtliche Erfolge in Volkslied- und Tanzpflege sowie der Aufzeichnung des in mündlicher Tradition verbliebenen Restgutes buchen. Der größte Teil des im letzten Halbjahrhundert Aufgezeichneten ging in das von der Society begründete Journal ein, welches somit den besten Spiegel des englischen Volksliedes und der Bemühungen um dessen Erhaltung abgibt. Der Schatz an Carols, Chanties, Street-Cries, Wassail Songs etc. ist inzwischen so angewachsen, daß sich die Notwendigkeit einer bibliographischen, sowohl alphabetisch wie auch gattungsmäßig ge-

ordneten Zusammenfassung ergab, die nunmehr dank der Bemühungen der beiden Hrsg. in brauchbarer Form vorliegt. Wir besitzen damit ein Liedverzeichnis, wie es in analoger Weise 1947 R. Zoder als „General-Index der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* 1.—46. Jahrg. (1899—1944)“ vorgelegt hat. Der Index der Folk Dance and Song Society berücksichtigt lediglich die englischen Aufzeichnungen ihres Journals und bietet eine gediegene Unterlage für ein zu erstrebendes Gesamtverzeichnis der gedruckten Lieder und Tänze dieses Landes. Es ist an der Zeit, allerorten daraufhin zu arbeiten, da die Sammlung der alten Traditionen in vielen Ländern in den Hauptzügen als abgeschlossen angesehen werden kann. Namentlich in den ausgelaugten Landstrichen Westeuropas wird man nur mehr an Nachlesen denken können. Hauptaufgabe der musikalischen Volkskunde ist es heute vielmehr, die wissenschaftliche Auswertung des vorhandenen reichhaltigen Materials in großen Zusammenhängen zu fördern, wozu ein Index wie der vorliegende ein schätzenswertes Hilfsmittel ist.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Kritische Gesamtausgabe. Wissenschaftliche Leitung: Jens Peter Larsen. Serie 1. Band 10. Symphonien Nr. 88—92. Hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Haydn Society Inc. (Boston-Wien). In Zusammenarbeit mit dem Verlag Breitkopf & Härtel und der Haydn-Mozart-Presse (Salzburg).

Über die Bedeutung der Gesamtausgabe ist in dieser Zeitschrift schon ausführlich die Rede gewesen. Der 10. Band der Symphonien umfaßt 5 Werke der Jahre 1787 und 1788. Während Nr. 88 und 92, die sog. Oxford-Symphonie, in mehreren Partiturausgaben, wie der dreibändigen Peters-Ausgabe, vor dem Krieg zu kaufen waren, waren die übrigen bei Eulenburg erschienen. Der Revisionsbericht von 39 Seiten legt Zeugnis ab von der vortrefflichen und gewissenhaften Arbeit, die hier geleistet wurde. Die Ausgabe soll nicht nur der Wissenschaft dienen, sondern auch der Praxis, in der leider nur wenige, ein gutes Dutzend, der Haydn'schen Symphonien lebendig sind. Dazu ist notwendig, daß so bald wie möglich das Aufführungsmaterial käuflich bereitgestellt wird. Nicht nur für die neu erscheinenden, sondern vor allem für die 4 alten Bände der frühen Symphonien.

Die bescheiden besetzten Werke, nur mit Oboen und Hörnern, oder sogar nur mit Hörnern ad libitum, werden für kleinere Orchester hochwillkommen sein, sie werden für jeden Musiker einen großen inneren Gewinn bedeuten. Hoffen wir, daß diese Materiale so bald wie möglich erscheinen.

Hans Engel, Marburg

Georg Friedrich Kauffmann: Harmonische Seelenlust. Präludien über die bekanntesten Chorallieder für Orgel. Neuauflage von Pierre Pidoux. Kassel, Bärenreiter-Verlag (BA 1924).

—: 62 Choräle mit beziffertem Baß für Orgel. Neuauflage von Pierre Pidoux. Kassel, Bärenreiter-Verlag (BA 1925).

Ungefähr 16 Jahre nach der Niederschrift von J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ ließ der Merseburger Hofkapelldirektor und Organist Georg Friedrich Kauffmann (1679 Ostramondra — 1735 Merseburg) in Leipzig sein Orgelwerk „*Harmonische Seelenlust*“ (1733) erscheinen. „*Nachdem nun an den mehrsten Orten gebräuchlich, daß vor jedwedem Liede etwas weniges praeludiert werde / so sind diejenigen unter den Organisten dem eigentlichen Zwecke am nächsten kommen, welche unter einer künstlichen Variation, Imitation oder andrer figurirten Arbeit die Melodie auf eine deutliche Weise zugleich mithören lassen, indem die Gemüter allmählich präpariret werden, daß sie hernach das Lied viel andächtiger singen, als wenn sie eine fremde Phantasie hätten hören lassen.*“ Damit hat Kauffmann Programm und Auffassung für sein Werk den Organisten und den Hörern gegeben. Der Merseburger Meister steht auf altthüringer Boden, kennt die choralische Orgelmusik der Pachelbel, Bach und auch die seines Vorgängers Johann Friedrich Alberti (1642—1710), von dessen norddeutscher Klanggestaltung er aber abrückt. Kauffmanns Kontrapunkt ist elastisch, vom Instrument her gestaltet und in allen Lagen geschmeidig, nicht zuletzt der latenten Harmonik verbunden, die in zeitgenössischer Weise mithilft, das alte choralische Gut endgültig in den Dur-Moll-Prozeß einzuschmelzen. Die Kirchentonarten sind so gut wie aufgegeben, überwunden vielleicht im Sinne der Zeit, auch dann, wenn im Choral „*Vater unser im Himmelreich*“ die Haltung zwielichtig bleibt oder im Satze „*Helft mir Gott's Güte preisen*“ aus dem „*Modo hypoaolio*“ doch in ein unbedingtes a-moll mündet.

Die formale Seite der Sätze Kauffmanns ist dagegen sehr reich; von wenigen freien Formen abgesehen, stehen im Werke Bicinien, fugierte und figurierte Sätze, Tokkatentariges untermischt mit kolorierter Melodik, vollgültige Variationen stehen neben Sätzen in der Art Pachelbels; das Trio fehlt ebensowenig wie die Choralfuge. Oftmals steht der Cf auch in der Pedalstimme, die dann besonders stark registriert wird. Nicht uninteressant sind 6 Sätze mit obligater Oboe (Instrument, nicht Orgelregister); zu diesem Cf treten dann reich figurierte Partien in den beiden Klavieren. Von den 96 Sätzen der „*Seelenlust*“ (die Sätze *Alio modo* mitgezählt) sind 51 mit Registrierangaben versehen. Grundlage hierfür war die Merseburger Domorgel von Zacharias Teißner 1702 (Disposition bei Adlung, *Musica mechanica organoedi*, 1768. 255).

Bei den Registrierangaben beschränkt sich Kauffmann auf Hauptwerk, Oberwerk, Rückpositiv und Pedal. Oftmals heißt es lediglich „*2 Clav. et Ped.*“, dann wieder sind Angaben ohne spezielle Manuallage gemacht, die aber dem HW gelten. Obzwar hier nicht der Ort ist, auf die Systematik Kauffmanns in der Registerbehandlung einzugehen, muß auf deren Originalität und Zeitwert hingewiesen werden. Hauptsächlich beziehen sich die Angaben auf die Grundstimmen zu 16-, 8- und 4-Fuß, seltener tritt Nassat 3 auf, während Angaben für gemischte Stimmen fast fehlen. Im Sinne der Zeit genügt es, Pleno-Angaben zu machen, z. B. „*Principal 8, Octav 4, Superoctav 2; sodann volles Werk*“, wobei an die Ergänzung eines solchen Kleinplenums durch Aliquote und gemischte Stimmen gedacht wird. Reicher sind die Angaben Kauffmanns im Gebrauch der Zungenstimmen; Zungen treten oft paarig auf, meist in der 16-Lage wie *Vox humana 16 + Fagott 16*, oder Zusammensetzungen mit Streichern, wie *Vox humana 8 + Viola di Gamba 8; Fagott 16 + Gemshorn 8*. Kleinere Orgelwerke hat Kauffmann im Sinne, wenn er *Principal 8* durch *Gedackt 8* ersetzt und damit auf ausgesprochene Vierfußwerke Rücksicht nimmt. Modern mutet übrigens die Registrierung an, wenn Fußlagen übersprungen werden, um gewisse Wirkungen zu erzielen. Ein gutes Beispiel hierfür ist HW: *Gedackt 8 + Nassat 3 + Spitzflöte 2* und dazu RP: *Principal 8 + Gedackt 8 + Gedackt 4*. Den Choral „*Nun ruhen alle Wälder*“ registriert

Kauffmann im OW mit Vox humana 8 + Rohrflöte 8 + Rohrflöte 2 (eine Anmerkung des Hrsg. erübrigt sich, denn die Orgel Kauffmanns hatte eine Rohrflöte 2) und HW Trompete 8 und Principal 8. Bei der Betrachtung dieser Registriermethode drängt sich oft der Eindruck auf, Kauffmann liebe tiefe Lagen, baue seine Mischungen oft auf die 16-Lage und sei wohl auch Kenner des französischen „Grand jeux“ (Vgl. Klotz im Kongreßbericht Basel 1949, S. 172). Vom Standpunkt einer klassisch deutsch gesehenen Registrierkunst aus ist Kauffmann ein früher Vertreter grundtönig betonter Klangformung, er opfert damit seiner Zeit und auch den pietistischen Auffassungen seiner theologischen Umwelt.

Die „62 Choräle“, die ein eigenes Heft füllen, stehen in der „Seelenlust“ jeweils am Schlusse des entsprechenden Vorspiels, doch ist die Neueinteilung zweckmäßig. Die originale Generalbaß-Fassung kann großen Nutzen für instruktive Zwecke bringen. Es wird in bescheidenen kirchenmusikalischen Verhältnissen möglich sein, die Choräle auch als Vorspiele zu gebrauchen. Die Zwischenspiele innerhalb der Choralzeilen spielen bei Kauffmann eine große Rolle, man ist versucht zu sagen, spätere Theoretiker fußen auf Kauffmann, wenn bestimmt wurde, daß bei festlichen Liedern Laufwerk, bei ernsten dagegen akkordische Phrasen eingeschoben werden sollten. Oft ist die Rhythmik der Bässe in den Zwischenspielen weitergeführt, oft verwenden diese Tonmalerei oder sind Mittel zur Erzeugung entsprechender Stimmungsmomente. Die Ausgabe befließt sich hier lediglich der Korrektheit, ohne auf die Problematik der Zwischenspielfrage einzugehen.

Pidoux hat mit der Neuausgabe der „Seelenlust“ wieder ein nützliches Werk erschlossen, das als Zwischenträger der thüringischen Tradition Beachtung verdient und mit seinen Registrierangaben sogar historischen Wert besitzt. Einer Neuauflage könnte die Disposition der Teißner-Orgel vorangestellt werden.

Rudolf Quoika, Pfaffenhofen

Wenzel Stich (genannt Punto): Quartett F-Dur aus op. 2, Nr. 1 für Horn, Violine, Bratsche und Violoncello, hrsg. von Adam Bernhard Gotttron. (Hortus musicus Nr. 93) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Betrachtung einer Komposition des großen Waldhornisten Wenzel Stich (genannt Giovanni Punto), dessen Bekanntschaft mit Beethoven wir des Meisters Hornsonate op. 17 verdanken, kann nur mit der einschränkenden Feststellung begonnen werden, daß die Autorschaft des Komponisten recht fraglich ist. In Gerbers Neuem hist.-biogr. Lexikon der Tonkunst lesen wir, daß Punto seine beiden ersten Hornkonzerte in E, die in Paris gestochen sind, abgeschrieben habe, und zwar das erste von Stamitz, das zweite von Sterkel. Auch von vier Quartetten, die auf den Namen Pontos bei Sieber in Paris gestochen wurden, werden zwei in F-Dur Rosetti, eines Jos. Michel und eines in E Dimmler zugeschrieben. Die Nachrichten verdankt Gerber dem Berliner Hornisten Türschmid, der als ein tüchtiger Hornist die Literatur seines Instruments kannte.

Da die op. 2-Serie von sechs Hornquartetten zum Besitz der früheren Preußischen Staatsbibliothek in Berlin gehörte, ist der Schluß nicht abwegig, daß der Komponist des vorliegenden Quartettes Franz Anton Rößler (Rosetti) ist. Dieser Wandel der Autorschaft dürfte indessen eher ein Gewinn als ein Verlust sein, da Stichts wirklich eigene kompositorische Erzeugnisse von zeitgenössischen Beurteilern (AMZ, Jg. 1800) als „nicht eben bedeutend und hier und da sehr bizarr“ bezeichnet werden. In der Behandlung des Horns und in der Anlage der Komposition finden wir in diesem Hornquartett eine recht gefällige, Mozart ähnliche Melodik und Form wieder. Das gilt ebenso für die lebhaften Ecksätze in Sonaten-, bzw. Rondoform wie für den Romanzencharakter des Andante, das namentlich im reich modulierenden Mittelteil von einer überraschenden Klangschönheit getragen ist.

Das begleitende Streichtrio ist keineswegs nur akkordisch einfach gehalten, sondern durch solistische Anforderungen an jedes Instrument stark aufgelockert. In Übergängen und Zwischenspielen, die sich im Rondo bis zu einer Soloepisode von 76 Takten ausweiten, erhält das Akkompagnement selbständige und anregende Aufgaben. Bei der geringen Zahl von Kammermusikwerken für das Solohorn stellt diese Veröffentlichung für den praktischen Musiker eine schöne Bereicherung dar und liefert zugleich für die Geschichte der Instrumentalmusik ein wertvolles Zeugnis über die technischen

Möglichkeiten des Naturhorns, das in der Sinfonie Beethovens dann in seinen letzten Ausdrucksbezirken verwendet wurde.

Georg Karstädt, Mölln

Johann Ulrich Steigleder, Ricercartabulatur (1624); Ricercar in G (IV), herausgegeben von Ulrich Siegele. Tübingen 1951. C. L. Schultheis.

Die Herausgabe des IV. Ricercars aus der Ricercartabulatur J. U. Steigleders lenkt die Aufmerksamkeit von neuem auf die bedauerliche Tatsache, daß bisher keine der beiden großen Orgeltabaturen des Stuttgarter Stiftsorganisten veröffentlicht werden konnte. Der Plan einer Veröffentlichung im Rahmen der Württembergischen Landschaftsdenkmale fiel dem Krieg zum Opfer. Während Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* bereits vor 60 Jahren durch Max Seiffert im Neudruck vorgelegt wurde, erschienen die ersten Beispiele aus der gleichaltrigen Stuttgarter Tabulatur erst 1928 durch Emsheimers Neudruck, der inzwischen vergriffen ist. Auf die engen stilistischen Beziehungen zwischen Scheidts und Steigleders Werk wurde immer wieder hingewiesen, völlig zu überschauen sind sie jedoch erst, wenn die beiden Tabaturen Steigleders (außer der Stuttgarter harrt noch die Wolfenbütteler der Erschließung) durch Neudruck zugänglich gemacht sind.

Das Ricercar in G, das Siegele als Vorbote zur kommenden Gesamtausgabe herausgegeben hat, läßt in besonders auffallender Weise die stilistische Verflechtung Steigleders einerseits mit dem Süden und andererseits mit der Kunst Samuel Scheidts deutlich werden. In der Weise, wie es nach dem Vorbild Gabrielis die Themen gleichzeitig nebeneinander und miteinander verarbeitet, bildet es ein Gegenstück zu Scheidts Fantasie „*Io son ferito lasso*“. Mit Recht wirft Emsheimer in seiner Studie über Steigleder die Frage der Priorität und der wechselseitigen Befruchtung auf, über die nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe der Steiglederschen Tabaturen von neuem zu reden sein wird.

Die vorliegende Ausgabe sucht sorgfältig das Bild des Urtextes zu wahren. „Vorschläge zur Wiedergabe“ am Ende des gründlichen Revisionsberichtes dienen der sachgemäßen praktischen Darstellung des Werkes. Die Notierung auf zwei Systemen entspricht dem Stil der Ricercartabulatur, der, wie Seiffert schon ausgeführt hat, „in

gleichem Maß dem Klavier wie der Orgel adäquat“ ist und „durch die Rücksicht auf das Orgelpedal noch nicht beeinflusst ist“. Auf Grund der wissenschaftlich zuverlässigen Neuausgabe des Einzelwerkes darf man vertrauensvoll der z. Zt. vorbereiteten Gesamtausgabe entgegensehen.

Willi Schulze, Stuttgart

Ludwig van Beethoven: „Romance cantabile“ für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von 2 Oboen und Streichorchester, vollendet und herausgegeben von Willy Heß. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Heß hat recht, wenn er sagt, daß ein neuer Supplementband der 1888 geschlossenen Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke nötig sei, um alles das, was seitdem ans Tageslicht gekommen ist, zu sammeln. Er bemüht sich dabei nicht nur um möglichste Sammlung (vgl. seine dritte Ausgabe eines Kataloges nicht veröffentlichter Werke im Jahrbuch der Accademia nazionale St. Cecilia, Rom 1951, mit 286 Nummern), sondern gibt auch einzelne Stücke für den praktischen Gebrauch heraus, so hier die *Romance cantabile*, deren Kompositionszeit verschieden, jedenfalls vor 1795 angesetzt wird. Die Partiturausgabe ist begleitet von einem Vorwort und einem umfangreichen Revisionsbericht. Die Schwierigkeit der Ausgabe bestand nicht so sehr im Fehlen zahlreicher dynamischer Zeichen, sondern im Fehlen des größten Teiles des Trios. Heß hat diesen Teil ergänzt, im wesentlichen aus Stücken des Hauptsatzes, was er aus der Verkürzung des *Dacapo* gut motiviert. Die Ergänzung paßt sich dem Ganzen gut an: nur würde ich im Anfange von Takt 72 den gewöhnlichen Quartsextaccord dem gebrauchten alterierten Accord vorziehen. Die Partitur ist für den praktischen Gebrauch bestimmt; aus dem Revisionsbericht läßt sich das originale Bild entnehmen. Bei der gleichen Phrase z. B. Takt 39 stehen in der Flöte Striche, im Klavier Punkte (beides Zutaten); das wäre zweckmäßig einheitlich gemacht worden.

Das anspruchslose Werkchen fügt auch dem Bilde des jungen Beethoven nichts Neues hinzu. Aber es gibt eine hübsche Anschauung von der damaligen Hausmusik. Es ist z. B. für Schulorchester sehr geeignet, denen sonst originale Werke Beethovens wegen der Besetzung nur schwer zugänglich sind.

Paul Mies, Köln

Georges Favre: La Musique Française de piano avant 1830. Paris 1953, Didier. 194 S., 7 Tafeln.

Favre, dessen Dissertation Leben und Werke Boieldieus behandelte, ist offenbar durch seine intensive Beschäftigung mit diesem Meister dazu angeregt worden, die französische Klaviermusik der Jahre 1770—1830 in einer zusammenfassenden Studie zu untersuchen. Die Schrift wendet sich anscheinend an breitere Kreise, setzt aber vielfach Vertrautheit mit musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Vorgängen voraus.

Da 1768 zum ersten Male das Pianoforte im Pariser Concert Spirituel gespielt wurde und von diesem Augenblick an seinen schnellen Siegeszug in Frankreich begann, rechtfertigt sich ohne weiteres das Datum 1770 als Ausgangspunkt für die Untersuchungen des Verf., der in einer Einleitung über die Anfänge des Pianofortespiels kurz berichtet. Die Abhandlung selbst gliedert sich in zwei größere Teile, einen Überblick über das Klavierschaffen der französischen Komponisten von 1770 bis 1830 und eine kritische Untersuchung der Gattungen und des Stils.

Im ersten Teil behandelt F. die Abschnitte von den ersten Werken für Pianoforte bis zu Méhuls Sonaten, von diesen bis zu den Sonaten Boieldieus und von da bis zu den Werken Félicien Davids. Er bespricht vor allem die Sonaten und Konzerte. Man erhält einen sehr instruktiven Überblick über alles, was an bedeutenderen Werken dieser Gattungen in Frankreich geschaffen worden ist. Kurze biographische Fußnoten ergänzen die Darstellung. Ausblicke auf das außerfranzösische Klavierschaffen werden nicht sehr häufig gegeben und beschränken sich meist auf die größeren deutschen Meister, wie Ph. E. Bach und Beethoven. Da die Klaviermusik außerhalb Frankreichs gerade in der Epoche, die F. behandelt, wesentlich ist als die französische, ergeben sich daraus zuweilen etwas zu starke Akzente bei der Beurteilung der Originalität der französischen Komponisten. Wahrscheinlich ist die betonte Beschränkung auf das französische Schaffen Absicht, sie isoliert aber dieses Schaffen doch wohl zu sehr. Die in Paris wirkenden deutschen Meister, wie Schobert, werden natürlich etwas stärker herangezogen. Auch die von F. benutzte Literatur zeigt, daß er die Untersuchungen zur deutschen Klaviermusik nicht herangezogen hat,

nicht einmal Engels grundlegendes Buch über das Klavierkonzert. Das rächt sich dann in der Beurteilung von technischen und stilistischen Einzelheiten. So verweist F. (S. 45) auf die „*allure orchestrale*“ als eine besondere Eigenschaft der Méhulschen ersten Klaviersonate von 1783, ohne auf die „Klaviersinfonien“ der Zeit als allgemeine Erscheinung einzugehen (D. G. Türk). Ferner verrät die ständige abschätzige Beurteilung des virtuosen Stils, daß der Verf. sich hier wohl allzusehr auf die landläufige Literatur verlassen hat, in welcher die Werke Steibelts, Dusseks, Cramers und Hummels stets über einen Kamm geschoren werden. Besonders die Behandlung Dusseks als des abschreckenden Beispiels führt zu geradezu grotesken Urteilen. Sein Stil wird (zusammen mit dem Steibelts) als „*celui de la haute virtuosité, tout en éclat extérieur, mais fallacieuse et vide*“ bezeichnet (S. 53), seine „*abondante et médiocre production*“ den Werken Haydns, Mozarts, Sterkels und Clementis gegenübergestellt (S. 80). Das ist objektiv falsch und verrät, wie wenig sich F. in der Klaviermusik der deutschen Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens umgesehen hat. Sonaten wie Dusseks op. 10, Nr. 2 (g-moll) und op. 44 (Es-dur, *The Farewell*) sind alles andere als Virtuosengeklingel und mittelmäßige Vielschreiberei. Sie lassen sich ohne weiteres Clementis Sonaten an die Seite stellen und stehen, was Originalität und kompositorische Leistung betrifft, über denen Sterkels. Es ist auch noch sehr fraglich, ob sie nicht den meisten Sonaten der französischen Meister, die F. so herausstreicht, überlegen sind. Vieles, was er bei einzelnen Komponisten besonders hervorhebt, ist gerade auch bei Dussek vorhanden, so z. B. die „*modulation lointaine*“ Boieldieus, die langen Sätze und die „*trouvailles harmoniques absolument originales*“ Hérolds. Manches wäre also in seine rechte Rangordnung gekommen, wenn der Verf. seinen Blick über die Grenzen der französischen Klaviermusik hinaus hätte schweifen lassen. Das wäre auch insofern notwendig gewesen, als ein Vergleich zwischen Meistern desselben Ranges unter Umständen mehr Erfolg verspricht, als wenn man kleinere Komponisten nur an den Großmeistern zu messen versucht.

Abgesehen von der selbstgewählten Isolierung, in die sich die Untersuchungen des Verf. begeben, ist jedoch der Überblick über

die französische Klavierkomposition ausgezeichnet gelungen. In knapper Form wird jedesmal das Wesentliche über die Werke ausgesagt, und die Fülle von Notenbeispielen bildet ein hervorragendes Anschauungsmaterial. Gerade dieser wertvollen Einzeluntersuchungen wegen wird man das Buch immer wieder als Nachschlage- und Orientierungswerk zur Hand nehmen.

Auch der zweite Teil ist höchst aufschlußreich. Er gewinnt einen wesentlichen Teil seines Werts dadurch, daß der Verf. eine Menge zeitgenössischer Definitionen und Urteile zitiert. Man erhält also vieles aus erster Hand. Nicht alles ist ganz neu, aber diese Zusammenstellung erleichtert die schnelle Orientierung erheblich. Die einzelnen Gattungen der Klaviermusik erscheinen im zeitgenössischen Urteil wesentlich plastischer, als wenn F. sie nur von musikhistorischem Einordnungsbestreben aus gewertet hätte.

Dankbar ist man auch für die Liste der wichtigsten Klavierschulen aus den Jahren 1770—1830 und für das Verzeichnis derjenigen Hauptwerke für Klavier aus dieser Zeit, die nicht in der Abhandlung selbst erwähnt worden sind. Beide Kataloge sind chronologisch angeordnet.

Für jeden, der sich ein Bild von der französischen Klaviermusik der Jahre 1770 bis 1830 machen will, ist also F.s Buch eine wesentliche und unerläßliche Hilfe. Insofern begrüßt man sein Erscheinen lebhaft, wenn man auch auf die Frage, wie sich diese Musik in das Gesamtbild der europäischen Klaviermusik der Zeit einordnet, keine ganz befriedigende Antwort erhält.

Hans Albrecht, Kiel

Andrea Della Corte: *L'interpretazione musicale e gli interpreti*. Con 12 tavole e 263 illustrazioni nel testo. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951. 574 S. Der bekannte italienische Musikforscher und -kritiker widmet hier einem hochwichtigen Thema eine umfangreiche Arbeit. Der weitaus größte Teil des Werkes, den Interpreten in der Geschichte gewidmet, den Dirigenten, Pianisten, Geigern, Sängern, ist eine Schilderung der künstlerischen Interpretation historischer Größen, zu welcher Quellen aller Art herangezogen werden. Spontini, Spohr, Weber als erste „bewußte“ Dirigenten-Interpreten, Berlioz, Mendelssohn, Habeneck, Gaßner, Deldevez, der Theoretiker Arthur Seidl, Michele Costa,

dessen Bedeutung hervorgehoben wird, Nicolai, Wagner, Liszt und ihr Kreis, Bülow, Nikisch, werden uns in ihren Anschauungen und in ihrer Tätigkeit nach schriftlichen Quellen nahegebracht. Wesentlich Neues erfahren wir hier nicht, auch nicht in den Kapiteln, welche den großen Pianisten, Mozart, Clementi, Beethoven, Chopin, Field, Moscheles, Liszt, Thalberg, Tausig, Bülow, Rubinstein, Brahms, den Geigern der altklassischen Schulen, Corelli, Tartini, Nardini, Pugnani, weiter Viotti, Paganini, Joachim gewidmet sind. Reicher ist ein umfangreiches Material über die Sänger Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi und Wagners, unter diesen auch die italienischen, ausgebreitet. Nur in einigen Fällen werden Interpreten dargestellt und beurteilt, die noch am Leben und Wirken sind oder die doch der Verf. und die ältere Generation unter uns aus eigener Anschauung kennen. Das gilt z. B. von den Geigern Hubermann, Ysaye und Sarasate (letzter ist allerdings mehr auf Grund von A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, geschildert), das gilt von den Pianisten Paderewski und Busoni. Aus dessen letzten Konzerten blieb dem Verf. Erinnerung an ein lebhaftes Bild der Größe, der Erhebung, der Geistigkeit, einer unmittelbar Kunst gewordenen Technik, aber auch mißfälliger Bruchstückhaftigkeit, übermäßiger oder unerlaubter Sucht nach Rhythmik und Farben . . . eines Geistes, der ängstlich auf Neuerung und Originalität bedacht war (385). Schärfer noch geht der Autor mit dem Dirigenten und ästhetischen Schriftsteller Furtwängler ins Gericht. Die wohl von allen musikgeschichtlich gebildeten Musikern geteilte Ablehnung der Interpretation, die Furtwängler Bach, den Passionen und den Konzerten, namentlich dem 5. Brandenburgischen, als Pianist angedeihen läßt, findet (210) besonders klaren und scharfen Ausdruck. Eine Bemerkung des Dirigenten, daß er in der *Zauberflöte* 1950 in Salzburg ein gewisses langsames Tempo nähme, das erlaube, die schönen Klangmöglichkeiten des Orchesters herbeizuführen, betrachtet der Verf. als schwerwiegend, weil sie jeden guten Grundsatz der Wiedergabe verneint. Die Grundfrage, was eigentlich Interpretation sei, behandelt Della Corte im einleitenden Kapitel: er versucht eine Theorie aufzustellen. Er geht von den Begriffen Interpretation, Interpret aus. Musikalische Interpretation

unterscheidet sich wesentlich von philologischer und historisch-ästhetischer (8), denn sie führt zur klingenden Wiedergabe. Man könnte einwenden, daß auch die Rezipitation, die Darstellung des Schauspielers zu einer solchen klingenden Wiedergabe führt, die sogar, weil nicht in Tempo, Dynamik wie bei der Musik seit ca. 1750 durch Vortragsbezeichnungen bestimmt, wesentlich freier ist (welche Freiheit Schauspieler und Regisseure bekanntlich bis zur Manier ausnützen). Leser, Kritiker, Hörer sind freilich auch „Interpreten“=Ausleger, und dem klingenden Spiel geht die Arbeit des Herausgebers, des ästhetischen und wissenschaftlichen Interpreten, zwar voraus. Aber mir scheint die sehr komplexe Frage der musikalischen Interpretation doch nicht durch solche Überlegungen klärbar. Bei der historischen Darlegung von Theorien über Interpretation im zweiten Kapitel, das wiederum von der großen Belesenheit und dem Fleiß des Verf. Zeugnis gibt, wird u. a. auch Furtwänglers Ansicht wiedergegeben, besser seine Ansichten; denn diese haben gewechselt. Während Furtwängler 1919 (zit. 46) einer Objektivität huldigt (*„Mich interessiert nicht, ein Kunstwerk nach meinen besonderen Absichten und meinem Geschmack wiederzugeben, sondern die tote Partitur zum Leben zu bringen, wie sie von ihrem Schöpfer geformt war“*). — Hier rückübersetzt.), kämpft er 1932 gegen eine historisch richtige Wiedergabe, gegen das Cembalo, verlangt er 1946 (49) an Stelle der *„notengetreuen“* die *„schöpferische Wiedergabe“*, sieht er das Ideal nicht in der *„objektivrichtigen Darstellung“*, sondern in der *„schöpferischen Gestaltung der zeitgemäßen Darstellung der Vergangenheit“*. Der deutschen Musikwissenschaft wirft der Verf. Positivismus und Wissenschaftlichkeit (53, soll heißen Lebensfremdheit) vor, die auch bei einem Verf., der offenen Sinn für die Probleme der Geschichte des künstlerischen Geistes habe, anzutreffen sei. H.J. Moser erkenne eine Schwierigkeit der Wiedergabe nur bei der alten Musik an, als ob nicht diese Schwierigkeit in jedem Augenblick geistiger Tätigkeit vorhanden sei. Es scheint mir, daß der Verf. die sicher in jedem Abschnitt der Geschichte gleichmäßig sich stellenden allgemeinen Fragen der Wiedergabe nicht genug zu sondern weiß. Das Problem der Wiedergabe hat sich zweifellos in dem Maße gewandelt, als Komponist und Interpret nicht

mehr oder ausschließlich eine Person sind. Die Freiheiten des Interpreten, der nicht Komponist der interpretierten Musik ist, sind etappenweise immer mehr beschnitten worden. Der Generalbaßspieler, auch ein Träger der Interpretation, hatte weitgehende Möglichkeiten, seinen Part schöpferisch zu gestalten, der Sänger und Spieler das Recht, ja die künstlerische Verpflichtung, seine Stimme durch Verzierung nach seiner Eigenart umzuformen. Die Improvisation, auch die über festgelegte Musik, in Variationen, Phantasien, u. a., war Stolz des Spielers. Schrittweise werden diese Freiheiten eingeengt. Die Dynamik, bei Bach fast nie, bei Mozart noch selten schriftlich verlangt, das Tempo, erst durch Bezeichnungen, dann durch Metronomangaben, die Vortragsmanieren werden kodifiziert. Liszt gestand, in seiner Jugend Beethoven-Sonaten noch verziert vorgetragen zu haben. Strawinsky dagegen sieht das Ideal des Interpreten in dem Mann, der am Glockenstrang zieht, in der Maschine. Hier erhebt sich doch ein neues Problem. Von den Interpreten der Vergangenheit haben wir nur Berichte, die uns nur gewisse Anhaltspunkte über die Art ihrer Interpretation geben. Das wichtigste Kapitel hierbei ist das der Aufführungspraxis, deren Fragen zum größten Teil einen mehr materiellen Teil der Ausführung betreffen, zusätzliche Noten, Diminution, Bezifferung, Besetzung nach Zahl und Art nicht fixierter Instrumente. Die subtileren, Vortragsnuancen, Tongebung, -stärke, lassen sich aus bloßen Beschreibungen kaum fassen. Das Problem der modernen Interpretation, in einem Zeitalter, in welchem diese Interpretation als Abwehr gegen die Fesseln, in welche sie Dynamik, Tempo, Metronom, Verbot von Änderungen jeder Art geschlagen haben, eine feinere und schwerer zu fassende Differenzierung in der Nuance des Vortrages, der Tongebung, des Tempos usw. gebraucht, ist für die Forschung ein anderes, als das in der Geschichte aufspürbare. Diesen oder einen ähnlichen, prinzipiellen Standpunkt vermissen wir in Della Cortes Werk. Es gibt uns eine sehr erwünschte Zusammenstellung bekannter und unbekannter Daten über historische Persönlichkeiten der Interpretation, es gibt uns einige subjektive Urteile über lebende Künstler, die uns interessieren, da Della Corte ein erfahrener und sorgfältig abwägender Kritiker ist. Aber der Autor macht

nicht einmal den Versuch einer Klassifizierung oder Typisierung der Interpreten — und ihres Gegenstückes, der Hörer. Eine wissenschaftliche Untersuchung des Problems Interpretation, ja selbst die Erkenntnis des Problems gibt es bis heute nicht und auch der Verf. hat sie uns nicht zu geben versucht. Sie läßt sich wohl noch nicht geben und man wird der Frage, warum bei äußerlich ziemlich gleich guten Interpretationen die eine etwa dämonisch zu packen versteht, die andere kühl läßt, nur mit Hilfe sorgfältiger Vergleichung (mit Hilfe von Platte und Band) und weitausholender psychologischer Untersuchungen näher kommen können.

Sehen wir von diesen prinzipiellen Wünschen ab, so müssen wir die Arbeit unseres Verf. als wertvolle Geschichte der berühmtesten Interpreten begrüßen. Es sei in Anbetracht des Reichtums des Gebotenen verzichtet, Einzelheiten anzuführen, bei denen der Verf. viel tiefer hätte schürfen müssen, etwa in der Beurteilung Clementis durch Mozart, über die z. B. Stauch (*M. Clementis Klaviersonaten im Verhältnis zu denen von Haydn, Mozart, Beethoven*, Diss. Köln 1931) richtige Bemerkungen macht. Oder in der Darstellung des Verhältnisses Wagners zu Spontini, der Schilderung der ersten Taktstockdirigenten, die bei Schünemann (*Gesch. des Dirigierens*, 1913) behandelt sind usw. Die Fülle des Materials mag dem Verf. Beschränkung auferlegt haben. Vielleicht wäre aus des Verf. Feder als eines langjährigen Beobachters eine Behandlung weiterer lebender Interpreten wünschenswert gewesen (unter ihnen von Casals etwa, als dem wohl größten lebenden Interpreten usw.). In dieser erstmaligen Zusammenfassung eines breiten historischen Materials besitzt das Buch einen bleibenden Wert. Es ist vom Verleger prächtig ausgestattet, eine Fülle seltener Bilder ergänzt den Text.

Hans Engel, Marburg

Nochmals: Der Schluß der „Agrippina“ G. F. Händels.

In seiner „Richtigstellung“ (Mf VI, 1953, S. 93 f.) meiner Besprechung seiner Neubearbeitung der „Agrippina“ Händels (Mf V, 1952, S. 290 f.) stellt H. Chr. Wolff meiner Feststellung, daß im Agrippina-Band der Gesamtausgabe Chrysanders ein Hinweis auf Schlußtänze fehle, seine Feststellung entgegen, daß dieser Band LVII nach dem

letzten Stück der Partitur, der Juno-Arie, den Vermerk bringe „*seguoni gli balli*“. Der offenbare Widerspruch ergibt sich daraus, daß in meinem Band LVII der Vermerk fehlt — der Band gehört zu einem der 25 Exemplare der Gesamtausgabe, die der König von Hannover subskribierte —, er fehlt, nach freundlicher Auskunft des Sekretariats S. K. H. des Prinzen von Hannover, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg, ebenfalls in dem noch auf Schloß Marienburg befindlichen Exemplar. Dagegen ist er, was mir entgangen war, in anderen Exemplaren vorhanden, nach freundlicher Auskunft von Dr. H. F. Redlich auch in denen des Britischen Museums und ebenso im Autograph, und zwar in der von der Angabe Wolffs abweichenden Fassung „*segue li balli*“ Chrysander hat also diesen Band ohne den Tanzvermerk zu drucken begonnen. Die 25 für den König von Hannover bestimmten Exemplare mögen die ersten gewesen sein, die er versandte. Erst danach hat er auf der Stichplatte den Vermerk nachgetragen, und zwar nach dem Autograph. Daher erschienen die später gedruckten Exemplare mit dem Vermerk. Der Schlußvermerk „*Fine dell' Opera*“, den Chrysander in beiden Druckfassungen bringt, ist im Autograph, wie mir Dr. Redlich mitteilt, nicht vorhanden. Dort folgen nach dem Tanzvermerk einige leere Seiten, dann am Ende des Bandes von anderer Hand die Nero-Arie „*Con saggio tuo consiglio*“, die Chrysander und Wolff als erste Arie bringen an Stelle der ersten des Autographs — ein Beweis mehr dafür, daß sich Chrysander doch nicht immer an das Autograph gehalten hat. — Hier sei nur dem Schlußproblem der Oper nachgegangen, das ich in jener Besprechung aufgriff. Die von Wolff angeführte Bemerkung des venezianischen Textbuchs von 1709 „*Segue il ballo di Deita seguaci di Giunone*“ ist recht zu verstehen nur in Verbindung mit der von Wolff nicht berücksichtigten Anweisung, die Juno in ihrer vorhergehenden Arie gibt: „*V'accendano le tede i raggi delle stelle*“. Demnach handelt sich's hier nicht einfach um einen Gratulations- oder Huldigungstanz des Gefolges der Göttin auf der Bühne, auf der sich soeben die Hofgesellschaft zu freudigem Chorus zusammengefunden hatte und nun, zur Seite retiriert, den in der Bühnenmitte tanzenden Göttern zusieht. Vielmehr handelt sich's um einen Vorgang in höheren

Sphären, etwa auf Wolkenterrassen, einen Aufzug von Sterngottheiten, die in tänzerischer Bewegung den Sternenhimmel „mit Fackeln entzünden“ — ein Prachtstück barocken Theaters! Für diesen Himmelsfackeltanz sind allerdings weder die springende Gigue noch der deftige Matelot, die Wolff hier aus der *Rodrigo-Ouvertüre* einfügt, recht geeignet, durchaus aber die beiden vorher gesungenen Tanzsätze, die Händel jener *Ouvertüre* entnahm, das graziös-freudige Menuett des Chores und die beschwingte Bourrée der Juno. So erklärt sich auch, daß im Autograph nach der Juno-Arie keine Musik mehr notiert ist. Das hier Nötige stand ja schon in Noten da.

Recht hat Wolff also darin, daß die „*Agrippina*“ mit Tänzen schließt. Nicht widerlegt, vielmehr erst recht bestätigt wird aber auch meine von ihm bestrittene Behauptung, daß diese „*Ausweitung des irdischen Vergnügens ins bestirnte Firmament im besonderen Sinne deutsch-Händelisch*“ sei und hier schon „*das große Allgefühl am Schlusse*“ aufgerufen werde, das später auch C. M. v. Weber fordert. Denn es handelt sich eben nicht darum, daß sich Götter — was in der damaligen Opernwelt allerdings häufiger vorkommt — zu einem Gratulationstanz auf die Erde herabbemühen, sondern daß sie den da unten agierenden Menschlein tanzend das Himmelsgewölbe erhellen, den Blick ins bestirnte All öffnen, was „derartig“ auf der damaligen Opernbühne doch wohl etwas Besonderes ist.

Daß übrigens der Chor der Hofgesellschaft, wie in Händels Autograph und bei Chrysander, vor die Juno-Arie gehört und nicht, wie in Wolffs Bearbeitung, an den Schluß nach Arie und Tanz, leuchtet wohl auch ein. Welche großartige Schlußweitung: Solisten-Chor, Rezitativ und Arie der Göttin, Himmelstanz der Götter! Doch könnte der Solistenchor, wenn das Menuett nach der Bourrée getanzt wird, seinen Gesang zum Schluß wiederholend mit dem Ballett vereinen. Dieses *Dacapo* gäbe der Schlußzene eine eindrucksvolle, durchaus Händelische Großform. Rudolf Steglich, Erlangen

Mitteilungen

Neue Ehrenmitglieder der Gesellschaft für Musikforschung
Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, den die

Gesellschaft vom 15. bis 19. Juli 1953 in Bamberg abgehalten hat, unter Zustimmung des Beirates und der Mitgliederversammlung beschlossen, zu Ehrenmitgliedern zu ernennen die Herren:

1. Professor Dr. Charles van den Borren, Brüssel,
2. Dr. h. c. C. Bodmer, Zürich,
3. A. van Hoboken, Ascona,
4. Dr. Dr. h. c. U. Rück, Nürnberg,
5. Hanns Neupert, Bamberg.

Alle Genannten haben die Ehrung angenommen. Blume

Bekanntmachung des Präsidenten

Die 7. Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung hat in Bamberg am 19. Juli 1953 satzungsmäßig stattgefunden. Der Präsident berichtete über den Stand dreier großer, von der Gesellschaft vor Jahren übernommenen Aufgaben: 1. der sog. „Standardkatalog“ ist in der Gestalt des „Repertoriums der Musikwissenschaft“ 1953 erschienen und den Mitgliedern zugestellt worden, womit diese Aufgabe erledigt ist; 2. in die Neugestaltung des musikalischen Urheberrechtes hat sich die Gesellschaft erfolgversprechend eingeschaltet und wird weiterhin auf diesem Gebiet tätig bleiben; 3. die Wiederingangsetzung der deutschen musikwissenschaftlichen Quellenpublikationen („Erbe Deutscher Musik“ und verwandte Aufgaben) ist durch die mit Hilfe der Bundesregierung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft erfolgte Gründung der „Musikgeschichtlichen Kommission e. V.“ gewährleistet und damit aus den Aufgaben der Gesellschaft für Musikforschung herausgenommen worden; die „Rothenburger Erklärung“ von 1948 ist damit erloschen. Der Präsident berichtete ferner über die Auswirkungen der Denkschriften der Gesellschaft sowie über ihre Zusammenarbeit mit anderen nationalen und internationalen Gesellschaften sowie ihre Mitwirkung bei dem Wiedererstehen der „Bibliographie des Musikschiffstums“. Der Schatzmeister berichtete über den Haushalt 1952, für den der Beirat dem Vorstand Entlastung erteilt hat, und über den Haushalt 1953, der im wesentlichen unverändert bleibt.

Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ kann dank privater Spenden in den Jahren 1953 und 1954 in wesentlich erweitertem Umfang erscheinen. Die Veröffentlichung weiterer

„Musikwissenschaftlicher Arbeiten“ wird aus finanziellen Gründen nur langsam möglich sein. Weder diese Publikationen noch der in Bamberg vom 15. bis 19. Juli 1953 abgehaltene Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß (über den in Heft VII, 1 der „Musikforschung“ berichtet wird) belasten den laufenden Haushalt der Gesellschaft. Die Versammlung beschloß einstimmig ohne Stimmenthaltungen folgende Satzungsänderungen:

1. Artikel 3 erhält den Zusatz: „Die Gesellschaft für Musikforschung verfolgt ihre Aufgaben ohne Absicht einer Gewinnerzielung und dient ausschließlich gemeinnützigen Zwecken.“

2. Artikel 4 erhält den Zusatz: „Mitglieder, die mit ihren Beitragsverpflichtungen mehr als 2 Jahre im Rückstand bleiben, können auf Vorstandsbeschuß ausgeschlossen werden.“

3. Aus Artikel 4, Absatz 2, wird der 2. Satz gestrichen.

4. Aus Artikel 5 wird der letzte Satz gestrichen und ersetzt durch: „Das Vermögen der Gesellschaft wird im Falle der Auflösung gemeinnützigen Zwecken der musikwissenschaftlichen Forschung zugeführt.“

Bei der Vorstandswahl wurden der bisherige Präsident, Prof. Dr. F. Blume, Kiel, einstimmig, der bisherige Vizepräsident, Professor Dr. W. Vetter, Berlin, einstimmig bei 8 Enthaltungen, der bisherige Schriftführer, Dr. W. Blankenburg, Schlüchtern, einstimmig und der bisherige Schatzmeister, Dr. R. Raum, Kassel, einstimmig wiedergewählt.

Professor Dr. F. Oberborbeck als Leiter der Kommission für Schulmusik und Professor Dr. W. Wiora als Leiter der Kommission für Volksmusik berichteten über die Tätigkeit ihrer Kommissionen; Dr. A. Berner berichtete über die beabsichtigte Gründung einer Kommission für Instrumentenkunde.

Blume

Am 5. Juli verstarb in Lübeck Professor Dr. h. c. Wilhelm Stahl im Alter von 81 Jahren. Der Verstorbene hat sich um die Erforschung der Lübecker Musikgeschichte große Verdienste erworben. In seinem Buch über die Lübecker geistliche Musik (Band II der „Musikgeschichte der Stadt Lübeck“) hat er die Ergebnisse seiner Lebensarbeit zusammengefaßt. Die deutsche Musikwissenschaft wird sein Andenken in Ehren halten.

Am 5. September 1953 beging der hochverdiente Betreuer der Musikbibliothek Proske, Stiftsdekan, Päpstlicher Geheimekämmerer, Prälat Josef Poll, in Regensburg seinen 80. Geburtstag. Die „Musikforschung“ verbindet mit ihren herzlichen Glückwünschen den Dank aller derer, denen der Jubilar in liebenswürdiger Weise seine Hilfe hat zuteil werden lassen.

Am 18. Juli 1953 konnte Professor Dr. Willi Kahl seinen 60. Geburtstag begehen. Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln bereitete ihm am 22. Juli eine Feierstunde. Die „Musikforschung“ spricht dem hochverdienten Forscher und unentbehrlichen Mitarbeiter ihre herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 26. August 1953 beging der hochverdiente Bachforscher, Prof. Dr. Friedrich Smend, Berlin, seinen 60. Geburtstag. Der Schar der Gratulanten schließt sich auch die „Musikforschung“ an. Sie wünscht dem Jubilar noch lange Jahre fruchtbaren Schaffens.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., wurde von der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig zum Ehrendoktor ernannt. Die Fakultät würdigt damit die Arbeit des Forschers, „der in bahnbrechenden Forschungen ein neues Verständnis der Musik namentlich des späten Mittelalters und der Reformationszeit aus ihren geistigen und religiösen Quellen heraus erschlossen hat“, sowie seine Verdienste um das tiefere Verständnis J. S. Bachs und die Wiederbelebung des Klangideals der kultischen Barockorgel.

Dr. h. c. Karl Vötterle erhielt in Anerkennung seiner verlegerischen Verdienste auf theologischem und kirchenmusikalischem Gebiet (Neuausgaben alter Meister, Einsatz für neue Kirchenmusik, für den Kultus und das Gemeindeleben der evangelischen Kirchen) von der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Leipzig den theologischen Ehrendoktor.

Professor Dr. Arnold Schmitz wurde zum Rektor der Universität Mainz gewählt.

Das Collegium musicum der Universität Köln brachte unter Leitung von Dr. Hüschen das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ von Ph. E. Bach, die *Matthäus-Passion* von Kühnhausen und „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“ von Mozart zur Aufführung. Im Rahmen der wöchentlich stattfindenden „Offenen Abende“ des Collegium musicum der Universität Köln fanden im Sommersemester 1953 folgende Aufführungen statt: Alte und neue Cembalomusik, Kammermusik mit Harfe, Bläsermusik von Mozart und Beethoven, Alte und neue niederländische Musik, Instrumentalkonzerte von Haydn und Dittersdorf, Kammermusik von M. Bruch, Chorwerke von Buxtehude, Italienische Madrigale, Kammermusik von Danzi, Mozart, Spohr.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig veranstaltete in den Monaten Februar bis Mai 1953 folgende öffentliche Vorträge: Dr. H. Chr. Wolff, Die Konstruktionsformen in der Musik der alten Niederländer; Dr. R. Eller, Johann Sebastian Bachs Konzertkunst; Prof. Dr. E. Schmitz, Louis Spohrs Selbstbiographie als Geschichtsquelle; Prof. Dr. W. Serrauky, Franz Schubert und Johannes Brahms: Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Herr stud. phil. Georg Feder, Kiel, Gutenbergstr. 68, sucht für eine musikwissenschaftliche Arbeit folgende Bearbeitungen der d-moll-Chaconne von Bach:

1. Chaconne pour Violon seul, transcrit pour Piano pour la main gauche seul par Geza Zichy, Hamburg, Rahter.
2. Chaconne, con Pianoforte da F. W. Kessel, Berlin (zwischen 1844 und 1851), Schlesinger.

Herr Feder wäre für jeden Nachweis von Exemplaren sehr dankbar.

Berichtigung

In dem Aufsatz von Margarete Reimann „Zur Entwicklungsgeschichte des Double“ ist auf Seite 100 dieses Jahrgangs ein Druckfehler stehen geblieben. Es muß dort die Zeile 9 von unten gestrichen werden. Dafür muß es heißen: „Variationen nahe, zu gleicher Zeit ähnliche, aber viel großartigere Abschweifungen. Aller-“

Ferner ist in dem Aufsatz von Rudolf Stephan „Die Wandlung der Konzertform bei Bach“ auf Seite 136 des laufenden Jahrgangs beim Ausdrucken ebenfalls eine Zeile ausgefallen. Da es sich um einen relativ komplizierten Satz handelt, sei das Ganze hier nochmals wiedergegeben, Beginn 7 Zeile des 2. Absatzes:

„Nicht nur weist fast jedes Glied eine neue Kombination der Grundmotive auf — das zweite durch das erstmalige Erscheinen der Themen a, a¹ und e¹, das dritte durch dasjenige von f (welches stets kanonisch geführt auftritt) und die Durchführung von b (b'), das vierte durch die simultane Kombination von a, e und b, das sechste durch das neue Solothema und die Variation a², das achte durch e², a³ und a⁴ (dieses entspannt sich erst in der angehängten Kadenz!) —, sondern auch die Beziehungen, die sich bei einem architektonischen Schema wie dem folgenden ergeben (cf. Beispiel 5, S. 139), erweisen sich als scheinhaft.“

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1953, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29-37.