

---

## ZUM GELEIT

Das alte Haus zerfallen ist  
Durch Feuer in Aschen nieder.  
Nimm dieses Dach, Herr Jesu Christ,  
In deinen Schutz nun wieder.

Der alte Hausspruch möge über dem neuen „Hause“ stehen, das die deutsche Musikforschung sich gebaut hat. Die Katastrophe von 1945 hat, wie fast alle Wissenschaften in Deutschland, so auch die Musikwissenschaft vernichtend getroffen. Verluste an Menschen und Gütern, an unersetzlichen Quellenwerten und fast unersetzlichen Bibliotheken, an Gebäuden und Institutionen haben ihr Fundament erschüttert. Aus völliger Ataxie und Apathie, aus Vereinzelung und Zerrissenheit haben sich die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft, die Forscher, Verleger, Bibliothekare, die Kirchen- und Schulmusiker langsam wieder zusammengefunden und sich im November 1946 in der „Gesellschaft für Musikforschung“ ein „neues Haus“, eine neue Zentralstelle geschaffen, nachdem die ältere, das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung in Berlin, ein Opfer des Krieges geworden war. Wenn es vordem eine staatliche Einrichtung gewesen ist, die sich der Gesamtanliegen der Musikforschung und der Musikforscher annahm, so ist es nunmehr eine unabhängige Gesellschaft, die sich um die Lösung der großen, gemeinsamen Forschungsaufgaben bemühen und die gemeinsamen Interessen der Forscher vertreten will. Die Gesellschaft hat in ihrer Satzung deutlich zum Ausdruck gebracht, was sie will. Zu ihren Vorhaben gehörte von Anfang an die Schaffung eines oder zweier neuer Sammelorgane für die Veröffentlichung musikalischer Forschungsarbeiten. Das eine davon, die „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“, konnte bereits im Jahre 1947 begonnen werden. Sie sind ein Unternehmen des Bärenreiter-Verlags, das jedoch von der Gesellschaft herausgegeben und dessen einzelne Hefte z. Tl. den Mitgliedern der Gesellschaft als „Beihefte“ zur Zeitschrift überreicht, z. Tl. zu Vorzugsbedingungen angeboten werden. Das andere geplante Sammelorgan, eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift, konnte infolge zeitbedingter Schwierigkeiten zunächst nicht eröffnet werden. Infolgedessen gab die Gesellschaft vorerst in lockerer Folge ein „Mitteilungsblatt“ zur internen Information heraus, das bestimmt war, den versprengten Kreis der Fachangehörigen und Fachverwandten zu sammeln, bevor man an größere Pläne heranging. Vier Nummern der „Mitteilungen“ sind erschienen. Sie haben ihre Funktion erfüllt. Auf ihre weitere Herausgabe konnte verzichtet werden, nachdem im Mai 1948 die Vorbedingungen geschaffen worden waren, mit der geplanten Zeitschrift zu beginnen: „Die Musikforschung“, ein eigenes Unternehmen der Gesellschaft und erscheinend im Bärenreiter-Verlag, tritt nunmehr mit ihrer ersten Nummer hervor.

„Die Musikforschung“ ist eine Vierteljahrsschrift und bis auf weiteres in einem Jahresumfang von 320 Seiten geplant. Da die Zeit für den Jahrgang 1948 bereits weit fortgeschritten ist, werden in diesem Jahre nur 3 Hefte mit den Nummern 1, 2/3 und 4 in einem etwas geringeren Gesamtumfang erscheinen. Die Zeitschrift will ein wissenschaft-

liches Fachorgan sein und ausschließlich den Aufgaben der Forschung dienen, was nicht auszuschließen braucht, daß sie sich gelegentlich mit Fragen der Musikpraxis oder der Musikpädagogik beschäftigt, wenn und insoweit diese vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus bedeutend erscheinen. Maßgebend für den Inhalt sollen in jedem Falle wissenschaftliche Fragestellung und wissenschaftliche Qualität sein.

„Die Musikforschung“ hat in ihren ersten Nummern die selbstverständliche Ehrenpflicht, der in den letzten Jahren verstorbenen oder gefallenen Musikforscher zu gedenken, soweit sie in dem letzten Fachorgan der deutschen Musikwissenschaft, dem „Archiv für Musikforschung“, noch nicht gewürdigt worden sind. Die Zeitschrift wird daher anfangs eine Anzahl Nekrologe bringen. Den Hauptteil jedes Heftes werden die den Forschungsaufgaben gewidmeten wissenschaftlichen Artikel ausmachen. Darüber hinaus ist geplant, nach dem Muster der früheren „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ und des „Archivs für Musikforschung“ auch wieder „Kleine Beiträge“, Miszellen und dergleichen zu veröffentlichen. Ferner ist beabsichtigt, besonderen Wert auf Besprechungen musikwissenschaftlicher Literatur und wissenschaftlicher Musikpublikationen zu legen. Die deutsche Musikwissenschaft hat in dieser Beziehung viel nachzuholen. Es wird versucht werden, die wichtigere ausländische Literatur in möglichst großem Umfange zur Besprechung heranzuziehen und Besprechungen jeder Art in beschleunigtem Verfahren zu veröffentlichen. Auch Literatur aus der Kriegszeit, die in dem früheren Fachorgan nicht mehr zur Rezension gelangt ist, soll nach Möglichkeit nachgeholt werden. Endlich werden wieder Übersichten über eingegangene Literatur und Publikationen gegeben und Berichte über musikwissenschaftlich interessierende Ereignisse angeschlossen werden.

Es ist unnötig, an dieser Stelle von den weiteren Aufgaben der Gesellschaft wie Veranstaltung von Tagungen u. dergl. zu sprechen. Über die erste Versammlung der Gesellschaft (Göttingen, April 1947) wurde bereits in den „Mitteilungen“ Nr. 2 kurz berichtet. Ein Bericht über die erste wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft (Rothenburg o. T., Mai 1948) ist im vorliegenden Heft enthalten; in Heft 2/3 wird eine Anzahl der in Rothenburg gehaltenen Vorträge und Referate zum Abdruck gelangen.

Erforderlich jedoch ist an dieser Stelle ein Wort zur Mitarbeit an der „Musikforschung“. Die deutschen und in Deutschland ansässigen Musikforscher werden selbstverständlich den „Stamm“ der Mitarbeiter bilden. Darüber hinaus darf aber die Gesellschaft den Wunsch aussprechen, daß auch die durch ein früheres Regime aus Deutschland vertriebenen Musikforscher, deren Schicksal die gesamte deutsche Musikforschung tief bedauert, sich zur Mitarbeit bereitfinden möchten. Und endlich richtet sich die Bitte um Mitarbeit an diejenigen Musikforscher aller Länder, die bereit sind, an der Heilung des unseligen Zwiespalts, den die vergangenen fünfzehn Jahre in die civitas eruditorum der Welt gerissen haben, mitzuwirken.

Kiel, im Juli 1948

Friedrich Blume

Am 13. April 1948 verschied in Schleswig nach schwerer Krankheit das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung

### **Professor D. Dr. Max Seiffert**

im Alter von 80 Jahren. Die Gesellschaft betrauert den Heimgang dieses um die Musikwissenschaft hoch verdienten Forschers. Sie wird sein Andenken in Ehren halten. Eine eingehende Würdigung des Verstorbenen wird in Kürze in dieser Zeitschrift erfolgen.

## BILANZ DER MUSIKFORSCHUNG

VON FRIEDRICH BLUME

Das alte Hauptbuch ist abgeschlossen. Ein neues wird angelegt, worin die deutsche Musikforschung wiederum Eingang und Ausgang, Gewinn und Verlust einzutragen haben wird. In späteren Zeiten wird dann auch aus dem neuen Buche wieder einmal die Bilanz zu ziehen sein, so wie sie heute aus dem Ablauf der letzten einundeinhalb Jahrzehnte gezogen werden muß. Es bleibt zu hoffen, daß demaleinst das Fazit, wie hart auch jetzt die Bedingungen des Neuaufbaus sein mögen, für die Musikforschung ein günstiges sein möge.

Der rückschauenden Betrachtung charakterisiert sich die deutsche Musikwissenschaft der 1930er und der Kriegsjahre durch zwei Kennzeichen: die zunehmende Abriegelung nach außen und den Drang zur Durchorganisation und Festigung nach innen. Beide Züge, wiewohl nicht ohne die politische Lage jener Jahre verständlich und teilweise durch politische Umstände erzwungen, waren doch auch in eigenständigen Tendenzen der Musikwissenschaft selbst begründet.

Der Despotismus von 1933 kündigte sich in der Musikwissenschaft durch „Gleichschaltung“ und durch Eliminierung der „Unerwünschten“ an. Hervorragende Forscher, zum Teil die qualifiziertesten Fachkräfte, verließen Deutschland in beträchtlicher Anzahl und bildeten eine Emigration, die der Musikforschung in neuen Heimstätten, wo sie bis dahin nur teilweise oder vereinzelt eine Pflege gefunden hatte, den Boden bereitete. Das Wort „musicology“ hat in den angelsächsischen Ländern erst in den letzten fünfzehn Jahren volles Bürgerrecht erworben. Der Ausfall dieser Kräfte bedeutete nach innen hin eine Verengung, nach außen eine Einbuße an Wirkungskraft. Gebiete wie die vergleichende Musikforschung, die Instrumentenkunde, die Tonpsychologie und -physiologie erlitten Beeinträchtigungen, von denen sie sich auch in den folgenden Jahren nicht haben erholen können. Haß wurde gesät, der später üppig aufging. Anstelle der Verdrängten tauchten zeitweilig durch nichts qualifizierte, aufdringliche Gestalten auf, die das Ausland notwendigerweise eine Zeitlang für die Repräsentanten der „neuen“ deutschen Musikwissenschaft gehalten hat. Hat halten müssen, weil es nicht sehen konnte, daß hinter dieser Fassade sich ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit und um die Erhaltung der deutschen musikwissenschaftlichen Tradition abspielte, jener Tradition, die durch die Namen Spitta und Chrysander, Riemann und Kretzschmar, Ludwig und Wolf, Abert und Schering gekennzeichnet ist.

Der staatliche Zwang war unwiderstehlich. Aber er war nur die eine wirkende Kraft. Ihm sekundierte eine schon seit den Zeiten des ersten Weltkriegs wachsende Tendenz zur Abriegelung, die nicht aus politischen, sondern aus immanenten wissenschaftlichen Strömungen gespeist wurde. Es ist kein Zufall, und es ist auch nicht bloße Auswirkung politischer Ursachen, daß die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, die sich 1927 in Basel gegründet hat, bisher für die deutsche Musikforschung niemals die Bedeutung der alten, 1914 zusammengebrochenen Internationalen Musikgesellschaft erlangt hat und daß die 1921 im Haag gegründete Union musicologique für Deutschland nahezu wirkungslos geblieben ist. Wer diese Tatsachen einseitig einem in den 1920er Jahren angewachsenen deutschen Nationalismus in die Schuhe schiebt, übersieht, daß eine zunehmende Neigung zur wissenschaftlichen Einkehr ins eigene Haus der deutschen Musik in den innerwissenschaftlichen Tendenzen der deutschen Musikforschung jener Zeit lag. Die Erforschung der deutschen Musikgeschichte ist damals, unabhängig von allen politischen Verhältnissen und Einflüssen, als erste und vorrangliche rein wissenschaftliche Forderung vor die deutsche Musikwissenschaft getreten. Erst damals begann man in Deutschland recht zu sehen, wieviel man der eigenen Geschichte schuldig geblieben war, und wie revisionsbedürftig die vom 19. Jahrhundert überkommenen Anschauungen über die eigene Vergangenheit und die großen Meister waren. Diese wissenschaftliche Richtung wurde kräftig unterstützt durch den Drang nach neuen Lebensformen, verbunden mit praktischen Musikreformen, wie sie sich in der musikalischen Jugendbewegung, der Orgelbewegung, der Hausmusikbewegung und dem Kampf um die Erneuerung der Kirchenmusik ausdrückten. Sie hat sich in die Zeit nach 1933 fortgesetzt und zu bemerkenswerten Ergebnissen auf den Gebieten der praktischen Musikübung wie in der Musikforschung selbst geführt. Eine vor 1914 ungeahnte Aufschließung der deutschen Musikgeschichte vom Lochamer-Liederbuch bis Telemann, ein intensives Einzelstudium orts- und landschaftsgeschichtlicher Natur, ein beträchtliches monographisches Schrifttum, erste Vorstöße in die Erforschung der sozialen Struktur der deutschen musikalischen Vergangenheit, umfangreiche Quellenpublikationen und eine unübersehbare Menge von praktischen Neuauflagen alter Musik, von ihnen viele wissenschaftlich bedeutend, waren der Ertrag.

Wenn aus diesen Bestrebungen vielleicht auch eine gewisse Überbewertung und Überbetonung der deutschen Musik resultierte, und wenn aus ihnen eine mehr oder minder bewußte Abriegelung nach außen hervorging, so lag ihnen doch nicht eigentlich eine negative Haltung gegenüber der Musik oder der Forschung anderer Länder zugrunde. Die Konzentration auf die eigene Geschichte im Verein mit der Schwächung der nichtgeschichtlichen Zweige der Musikforschung ließ von selbst das Interesse am Ausland zurücktreten. Es wäre sinnlos, das zu

beschönigen, noch sinnloser, es zu verteidigen; es lag einmal in den Tendenzen der Zeit.

Auch dieser Vorgang freilich ist wiederum nicht verständlich, ohne daß dabei die Zunahme des äußeren Zwanges berücksichtigt wird. Wenn vom Auslande her der deutschen Musikforschung häufig der Vorwurf gemacht wird, daß sie sowohl die Musik anderer Völker wie die Forschung und Literatur des Auslandes zu wenig berücksichtigt habe, so ist dieser Vorwurf zweifellos berechtigt. Aber man vergißt dabei leicht, daß der Vorhang sich für beide Teile immer dichter schloß. Selbst wo nicht politische Abneigung oder politischer Zwang am Werke waren, genügte allein die in den 1930er Jahren immer unübersteiglicher werdende Währungsschranke, die Absperrung zu erzwingen. Die deutsche Musikforschung erfuhr nicht mehr, was jenseits der Grenzen geschah, aber das Ausland erfuhr auch nicht mehr, was in Deutschland geschah. Die „Acta Musicologica“ der Internationalen Gesellschaft haben sich mit ihrer Bibliographie das große Verdienst erworben, wenigstens noch die Speisekarte der Gerichte übermittelt zu haben, die anderswo serviert wurden. Aber verzeichnete Literatur ist wie ein beschriebenes Mittagessen: sie erweckt den Appetit, ohne den Hunger zu stillen. Der Bezug ausländischer Zeitschriften wurde immer mehr erschwert. „Musical Quarterly“, „Music and Letters“, „Revue de Musicologie“, die altvertrauten Gefährten, einer nach dem anderen blieb aus, und nur die altbewährte „Rivista musicale“ begleitete noch eine Zeitlang den deutschen Forscher, bis auch sie in den Kriegswirren seinem Blicke entschwand. Die Ursache, weshalb im deutschen Schrifttum der 1930er und der Kriegsjahre ausländische Publikationen weniger und weniger Berücksichtigung fanden, lag bei den ernsthaften Gelehrten sicherlich nicht in Überheblichkeit oder Interesselosigkeit, sondern in der simplen Tatsache, daß sie unzugänglich blieben. Wenn in ausländischen Bibliotheken nicht nur deutsche Einzelpublikationen, sondern die wichtigsten Reihenausgaben heute noch fehlen, so beweist das, daß es auf der Gegenseite nicht viel anders ausgesehen haben kann. Selbst den großen deutschen Bibliotheken und Instituten standen immer weniger Valuten für Auslandseinkäufe zur Verfügung, und Studienreisen ins Ausland scheiterten immer häufiger an der sattsam bekannten „Devisenschwelle“.

So kam es, daß man auseinanderwuchs. Das Ausland empörte sich mit Recht über die brutalen Maßnahmen, die zur Emigration angesehener Gelehrter und zahlreicher Nachwuchskräfte führten, und über die Brückierungen, denen jede internationale Kooperation ausgesetzt war. Die deutschen Musikforscher schränkten sich nolentes volentes immer mehr auf die Fragen der deutschen Musik ein. In einigen Zweigen der Musikforschung kam es durch den weitgehenden Ausfall der Fachkräfte fast zu einem Stillstand, und die verbleibenden Forscher waren bei dem akut einsetzenden Nachwuchsmangel nicht mehr in der Lage, ihre Fachrichtung in dem wünschenswerten Grade weiterzuentwickeln. Wie in

allen übrigen Zweigen der Wissenschaft, so büßte auch in der Musikforschung der Staat seinen Wahnwitz, indem er auf der einen Seite führende Gelehrte verlor, dafür aber auf der anderen jüngste Nachwuchskräfte besolden mußte, nur um ihre Abwanderung in lockendere Berufe zu verhüten, Nachwuchskräfte, deren künftige Forschereignung oft genug nicht einmal gesichert war. Der Leidtragende bei allen diesen Vorgängen war schließlich niemand anders als die deutsche Musikforschung selbst. Sie verlor den Kontakt mit dem Ausland, sie verlor Information, Literatur und Kooperation, sie erlitt Einbuße an Ansehen und Geltung. Die ernsthaften Wissenschaftler blieben zwar ihren Überzeugungen treu, aber das wurde nach außen meist nicht wahrnehmbar, weil sie ihre Stimmen nicht mehr erheben durften. Geschah es dennoch, so war politische Diffamierung oder Schlimmeres die Folge. Kurt Huber hat sein Bekenntnis mit dem Leben bezahlt.

Blieben so aus einer unseligen Verkettung äußerer Ursachen und innerer Motive der deutschen Musikforschung der Zusammenhalt mit der internationalen Wissenschaft und die Wirkung nach außen weitgehend versagt, so suchte sie dafür, nach innen hin zu einer Befestigung und Durchorganisation zu gelangen. Es ist in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht vielleicht der bezeichnendste Schritt, daß zum ersten Male der — an und für sich nicht neue — Gedanke organisierter Zusammenarbeit und einer Art rationaler Arbeitsteilung verwirklicht wurde. Daß dies im staatlichen Rahmen geschah, ist im Ausland gelegentlich mißdeutet worden: es hatte nichts mit totalitären Tendenzen zu tun. Und wenn deren Vertreter zunächst vielleicht an eine Einbeziehung der Musikforschung in den Totalitätsanspruch des Staates gedacht hatten, so beweist das Resultat vor aller Welt eindeutig, daß eine solche Absicht, falls sie bestanden haben sollte, mißlungen ist. Die Übernahme der Verantwortlichkeit für Aufgaben der Musik und der Musikwissenschaft durch den Staat ist ein Gedanke, der schon im 19. Jahrhundert erwachsen und zunehmend verwirklicht worden ist; er geht letzten Endes auf die Bestrebungen Humboldts zurück. Die „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ wurden von einer Kommission des preußischen Staates geleitet und vom Staat finanziert. Die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ und die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ erschienen zwar unter der Form von Gesellschaften, wurden jedoch ebenfalls vorwiegend vom Staat getragen. Jedoch haben die alten „Denkmäler“ niemals zu einer organisierten Form der Zusammenarbeit geführt. Der Versuch zu einem solchen Zusammenschluß der deutschen Musikforschung, wie ihn Max Seiffert seit 1914 gefordert hatte, ist erstmals mit dem Bückeburger Fürst Adolf-Institut unternommen worden, das, 1917 gegründet, die wirtschaftliche Desorganisation der zwanziger Jahre nicht überlebt hat und 1927 seine Pforten schließen mußte. Immerhin konnten Idee und Bestände noch als Grundstock in das 1935 gegründete Staatliche Institut für deutsche Musikforschung eingebracht werden.

Das Institut war eine Einrichtung des preußischen Staates, aber mit Funktionen für das gesamte Reichsgebiet ausgestattet. Es übernahm den alten preußischen „Generalkatalog“ und die Fortarbeit daran in der Form landschaftlicher musikalischer Denkmalsinventarisierung. Es übernahm die Fortsetzung der alten „Denkmäler“. Es gab eine Fachzeitschrift heraus; das Organ der Deutschen Musikgesellschaft, die „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, verwandelte sich unter Verschmelzung mit dem „Archiv für Musikwissenschaft“, dem Organ des Fürst Adolf-Instituts, in das „Archiv für Musikforschung“. Der wichtige Schritt dabei war, daß zum ersten Male die Musikwissenschaft selbst, nicht ein Verleger, die Herausgabe ihres Fachorgans in die Hand nahm. Das Institut versuchte, in der „Deutschen Musikkultur“ den Gedanken einer anspruchsvollen, aber nicht fachlichen musikwissenschaftlichen Zeitschrift für einen breiteren Kreis gebildeter Leser zu verwirklichen. Darüber hinaus aber wollte das Institut eine Sammelstätte der deutschen musikwissenschaftlichen Arbeit überhaupt sein und mit seinen teils aus älteren Beständen übernommenen, teils alsbald auf breitester Basis neu angelegten Katalogen, Photosammlungen u. dergl. dem Forscher eine Zentralstelle für die immer schwieriger werdende Material- und Literaturerfassung bieten. Eine besondere Abteilung für Volksmusikforschung wurde errichtet, die in bedeutendem Umfange, z. Tl. gleichfalls unter Einbeziehung älterer Materialien, Volksliedsammlung in der Form von Karteien, Niederschriften und Schallaufnahmen betrieb; sie ist der einzige erhalten gebliebene Teil des Instituts und ist heute dem Institut für Musikforschung in Regensburg angegliedert. Nicht ganz organisch war dem Staatlichen Institut ferner die Berliner Instrumentensammlung angeschlossen worden. Umfangreiche Publikationen musikwissenschaftlicher Forschungen waren vorgesehen, sind aber nur noch in ersten Ansätzen zur Ausführung gelangt.

Den Kern der Arbeit des Instituts bildete die große Serienpublikation des „Erbes Deutscher Musik“, das die Tätigkeit der alten „Denkmäler“ auf verbreiteter Basis und in vergrößertem Umfange fortsetzte. Der Unterschied lag vor allem darin, daß hier zum ersten Male einheitlich geplant wurde, mit der Absicht, endlich einmal das für die Forschung wichtige Quellenmaterial in größtmöglichem Umfang zu erfassen und zum Gebrauch der Forschung in einheitlich geplanter Editionstechnik und unter Verteilung auf die geeignetsten Spezialforscher vorzulegen. Die Trennung in „Reichs“- und „Landschafts“-Denkmale, obwohl in der Bezeichnung nicht sehr glücklich und gelegentlich als verschieden gestufte Bewertung mißverstanden, verfolgte den sachlich durchaus richtigen Gedanken, das gesamte Quellenmaterial zur deutschen Musikgeschichte, gegliedert nach landschaftlich abgrenzbaren und überland-schaftlichen Quellen, in Angriff zu nehmen. Hierfür konnte das alte Verfahren der „Denkmäler“, das zufällig vom einzelnen Forscher Erarbeitete und Angebotene gelegentlich zu publizieren, nicht genügen

und mußte ersetzt werden durch Auftrag und Arbeitsteilung. Es ist vorauszusehen, daß dieser Gesichtspunkt sich auch im künftigen Publikationswesen wieder durchsetzen wird, weil nur auf diese Weise Garantie gegeben ist, sich vom Zufall freizumachen und die zentralen Quellengebiete einheitlich zu erschließen. Wenn im Ausland der Titel „Erbe Deutscher Musik“ als parteiideologisch gefärbt angegriffen worden ist, so steht das durchaus in nachweislichem Gegensatz zu den Tatsachen und ist sachlich unrichtig, weil der Titel als Ausdruck dafür gemeint war, daß in dieser Publikation eben die Gesamtheit des deutschen musikalischen Erbes erfaßt werden sollte (auch im angelsächsischen Schrifttum werden die Ausdrücke „heritage“ und „inheritance“ nicht selten in analogem Sinne verwendet, und ein neues Buch von Curt Sachs führt den Titel „Our Musical Heritage“). Wenn vollends die gesamte Planung und Einrichtung dieser Arbeit als Ausfluß einer „totalitären“ Gesinnung angegriffen worden ist, so beweisen Inhalt und wissenschaftliche Qualität der von 1935 bis 1942 veröffentlichten 24 Reichsdenkmal- und 13 Landschaftsdenkmalbände (unter letzteren einige einzelne Hefte), daß in der internen Arbeit der deutschen Musikforschung der traditionelle Geist wissenschaftlicher Objektivität und die moralische Pflicht zur Sauberkeit der Leistung nicht vor dem Despotismus der Zeit kapituliert haben.

Wie wenig ausschließenden Charakter eine solche „gelenkte“ Arbeit dennoch besessen hat, beweist die Fülle anderer, z. Tl. umfangreicher Ausgaben, z. Tl. Gesamtausgaben und Serienpublikationen alter Musik, die als freie Verlegerunternehmungen in den 1930er Jahren und bis tief in den Krieg hinein erschienen sind. Daß demgegenüber der Anteil an deutschen musikwissenschaftlichen Buchpublikationen größeren Umfangs in der gleichen Zeit relativ mehr und mehr zurückgegangen ist, beruht auf der Tatsache, daß die politischen Verhältnisse sich zunehmend bedrückender auswirkten. Sie verurteilten den einzelnen Forscher zum Schweigen, behinderten die freie Forscherarbeit oder — in vielen Fällen — entfremdeten ihn vollends seinen Aufgaben. Es ist bezeichnend, daß Quellenpublikationen vom Ausmaß des „Erbes“ oder manche Gesamtausgaben noch bis tief in den Krieg hinein fortgesetzt werden konnten, umfassende literarische Produktionen größeren Stils jedoch fehlten. Bückens „Handbuch der Musikwissenschaft“ (dessen Neuausgabe neben der von Adlers „Handbuch“ in den USA bevorsteht) hat in den späteren 30er Jahren keine Parallele mehr gefunden.

Neben der erhaltenden und sammelnden Tätigkeit der öffentlichen und privaten Musikbibliotheken und neben der zentralen des Staatlichen Instituts konzentrierte sich die Arbeit der deutschen Musikwissenschaft traditionsgemäß vorwiegend auf die Universitäten. Für den Grad, in dem die Musikwissenschaft als Lehr- und Forschungsgegenstand in den letzten dreißig Jahren in Deutschland an Ansehen gewonnen hat, ist es bezeichnend, daß noch 1918/19 das Fach nur an zwölf deutschen

Universitäten und Technischen Hochschulen (ohne Österreich) mit sieben-zehn wissenschaftlichen Lehrkräften, 1929/30 dagegen an dreiunddreißig Universitäten und Hochschulen verschiedener Art mit etwa sechzig wissenschaftlichen Lehrkräften vertreten war (die Unschärfe der Abgrenzung zwischen wissenschaftlichen und technischen Lehrkräften erlaubt keine genauere Zahlenangabe). Die weitere Entwicklung hat den Stand der Dinge nicht wesentlich verändert, aber die innere Position der Musikwissenschaft bedeutend gefestigt, indem an einer bis in den Krieg hinein fortwährend gestiegenen Anzahl von Universitäten die Planmäßigkeit des Faches begründet wurde, so daß es 1945 kaum noch eine Universität ohne planmäßige Vertretung der Musikwissenschaft und ohne ein Institut mit mehreren Lehr- und Hilfskräften gab. Die Zunahme an Lehrstühlen und Dozenten in den 1920er Jahren entspricht dem allgemeinen Anwachsen der Studentenziffern in jenen Jahren. Das rapide Absinken der Frequenz in den 1930er Jahren hat die Stellung der Musikwissenschaft im Kreise der Universitätsdisziplinen nicht mehr zu erschüttern vermocht. Vergleichsziffern für den heutigen Zustand stehen nicht zur Verfügung. Die gegenwärtige politische Zerrissenheit Deutschlands und die Ungewißheit darüber, was an alten Universitäten und Hochschulen noch zu Deutschland zu rechnen ist, machen Angaben unmöglich. An den Universitäten der westlichen Zonen dürfte sich der Personalstand ungefähr gehalten haben (zumal nach dem Wegfall von Straßburg Mainz hinzugetreten ist), der jedoch heute gegenüber vervielfachten Studentenziffern als unzureichend angesehen werden muß.

Die innere Konsolidierung hätte den Ausfall an Außenverbindungen und Außenwirkung selbst dann nicht wettmachen können, wenn die letzten Kriegsjahre und der Zusammenbruch von 1945 mit seinen Folgen nicht alles Errungene in der furchtbarsten Weise zerschlagen hätten. Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung ist mit seinen wissenschaftlichen Sammlungen, fast dem gesamten Instrumentenmuseum und allen Einrichtungen völlig vernichtet, außer der Volksmusikabteilung. Die Verluste der Universitäts-Institute sind grauenerregend und erstrecken sich auf unersetzliche Teile der Bibliotheken, auf Lehrmaterial, Gebäude, Instrumente usw. Die Verluste der Bibliotheken sind auch 1948 noch immer nur zum Teil zu übersehen. Unfälle, die sich nach dem Kriege ereigneten, haben weitere Lücken gerissen. Der Tod hat die Reihen der Forscher empfindlich gelichtet. Ein Zweig wie die vergleichende Musikforschung ist fast gänzlich lahmgelegt, die Volksmusikforschung schwer betroffen. Die Bestände und Produktionsrichtungen der Musikverleger sind teils durch Kriegsereignisse, teils durch politische Umstände vernichtet oder inaktiviert. Die Zerreißung in Ost und West verschlimmert den Zustand. 1945 war die Verbindung zwischen den einzelnen Forschern, Bibliotheken und Arbeitsstätten völlig zerrissen, bis sie sich 1946 in der Gesellschaft für

Musikforschung erneut zusammenschlossen. Die Verbindung mit dem Ausland war schon während des Krieges so gut wie gänzlich verloren gegangen. Nun riß sie völlig ab und blieb zerstört, bis in den Jahren 1947 und 48 allmählich die Fäden wieder angeknüpft wurden und ein erster Überblick über die Musikforschung der anderen Völker zustandekam. Es mag als ein Omen und — hoffentlich — Auftakt angesehen werden, daß im Frühjahr 1948 unmittelbar nacheinander die erste Vorstandstagung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel und die erste wissenschaftliche Arbeitstagung der Gesellschaft für Musikforschung in Rothenburg o. T. stattfanden.

Die Lage, der sich die deutsche Musikwissenschaft 1948 gegenübergestellt sieht, im Augenblick, da sie mit dieser Zeitschrift, der „Musikforschung“, sich wieder ein Organ geschaffen hat und in den friedlichen Wettbewerb internationaler Forschung eintreten will, ist wiederum gekennzeichnet durch zwei Umstände: die erstaunliche qualitative und quantitative Leistung, die in der Zwischenzeit die ausländische Musikforschung vollbracht hat, und die Notwendigkeit, auf den Trümmern der ehemaligen deutschen Arbeitsstätten einen vollkommenen Neubau zu errichten.

Von Vollständigkeit kann bei einem Überblick über die Gesamtleistung der ausländischen Musikforschung in den letzten Jahren notwendigerweise noch nicht entfernt die Rede sein. Es wird die Aufgabe zukünftiger internationaler Bibliographie sein, das Ganze zu erfassen. Was bekannt ist, reicht jedoch schon vollkommen hin, um grundlegende Gewichtsverschiebungen erkennen zu lassen.

Die Ergebnisse der italienischen Musikforschung vor dem Kriege und bis in die Kriegsjahre hinein sind in Deutschland weitgehend bekannt und können hier übergangen werden. Was sich seit 1943 ereignet hat, davon ist wenig hierher gedrungen. Die „Istituzioni e Monumenti“, am Vorbild der deutschen „Denkmäler“ erwachsen, sind ein Opfer des Krieges geworden. Die „Rassegna“ und die „Rivista Musicale Italiana“ erscheinen wieder. Über neuere Buchpublikationen besteht noch kein Überblick. De' Paolis kleines Monteverdi-Buch gehört zu dem Wenigen, was hierher vorgedrungen ist. Tirabassis Ausgabe des „Liber Misarum“ von La Rue liegt noch im Bereich des früher Bekanntgewordenen. Ähnlich liegen die Verhältnisse hinsichtlich der Schweiz: die Vorkriegsergebnisse sind hier bekannt, und was während des Krieges und nachher kam, ist bisher ziemlich unsichtbar geblieben. Handschins „Zeremonienbuch“ kam noch herein, ebenso etwa Schneiders „Alte Musik in der bildenden Kunst Basels“. Neuere Arbeiten wie Handschins „Musikpsychologie“, die Reihe kleiner Biographien von Cherbuliez usw. fehlen noch. Die „Schweizerische Musikzeitung“ erscheint. Aus den skandinavischen Ländern kamen einige grundlegende Dinge wie Jeppesens „Italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento“, Larsens „Haydn-Überlieferung“ oder Bangerts Ausgabe der Klavier-

werke Buxtehudes noch während des Krieges hierher. Jeppesens frühere Bücher sind seither meist in Neuauflagen in englischer Sprache erschienen. Schwedische Arbeiten wie die von Moberg, Walin u. a. sind bis in den Krieg hinein zugänglich gewesen. Neuere aus Skandinavien liegt hier nicht vor. Die „Svensk Tidskrift för Musikforskning“ sollte angesichts der vordringenden Arbeit der schwedischen Forschung hier beachtet werden. Sehr wenig weiß man von der holländischen und belgischen Forschung. Aus Holland ist schon ein bloßer Titel wie das Buch von Du Saar über Barbireau für uns eine Ausnahme, und das „Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis“ ist nur ein Name. Mit Freude hört man, daß die Josquin-Ausgabe des hochverdienten A. Smijers weiterlaufen wird. Die belgische Musikforschung hat ihrem auch in Deutschland verehrten Senior Charles van den Borren zum 70. Geburtstag mit einem Band „Mélanges“ ein „Hommage“ dargebracht. Van den Borrens „Études sur le XVe Siècle musical“ ist der deutschen Forschung wohl meist noch bekannt geworden; seine zahlreichen Einzelstudien, meist zum 15. Jahrhundert, sind leider auf Akademieberichte und Zeitschriften verstreut und schwer zugänglich. „Monumenta Musicae Belgicae“, Arbeiten von Suzanne Clercx, von A. Auda und E. Closson sind in nicht allzu großer Anzahl erschienen. Instrumente des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden und Italien behandelt V. Denis. Eine neue Zeitschrift, „Revue Belge de Musicologie“, wird von der belgischen musikwissenschaftlichen Vereinigung seit 1947 herausgegeben. Die französische Musikforschung scheint größere Quellenausgaben nicht herausgebracht zu haben; zu den letzten der Art dürften de Vans „Monuments de l’Ars Nova“, Fasc. 1, gehört haben. Die Lyre Bird Press verzeichnet eine Reihe kleinerer Ausgaben von Klavier- und Gesangsmusik, nachdem sie s. Zt. mit der bekannten vierbändigen Ausgabe des Cod. Montpellier H 196 durch Yvonne Rokseth vorangegangen war. Mit dem vierten und fünften Bande wurde das Mozartwerk von Wyzewa und Saint-Foix abgeschlossen. Ein neuerer Beitrag zur Mozartforschung ist das in Paris erschienene Buch von Girdlestone über Mozarts Klavierkonzerte. Als eine der letzten oder die letzte größere Arbeit von Pirro erschien seine Musikgeschichte vom Ausgang des 14. bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Von Y. Rokseth gibt es eine neue Schrift über „Danses cléricales du XIIIe siècle“. Mehrere Arbeiten von A. Mooser behandeln das 18. Jahrhundert in Rußland; Davenson veröffentlichte eine Volksliedarbeit und einen „Traité de la Musique selon l’Esprit de St. Augustin“, Boschot verschiedene Berlioz-Arbeiten. Die Fülle kleinerer französischer Veröffentlichungen, insbesondere zur neueren Musik, ist groß; leider sind jedoch neuere Arbeiten der führenden französischen Musikwissenschaftler wie P.-H. Masson und Pincherle noch nicht nach Deutschland gedrungen. Eine bemerkenswerte Schrift von Florand über das Orgelwerk Bachs gehört zu dem wenigen Neuen, das vorliegt.

Dies alles aus dem nächsten Umkreis Deutschlands und somit aus den vom Kriege meistbetroffenen Ländern setzt die alten Linien fort und hat nach bisheriger Kenntnis die Situation kaum verändert. Es ist zu hoffen, daß reger Austausch bald die gegenseitige Kenntnis verallgemeinert und vertieft. Ein völlig neues Factum in der musikwissenschaftlichen Welt ist demgegenüber die in den letzten Jahren nach dem Vorgang und unter der bewundernswerten Persönlichkeit von H. Anglès so kraftvoll ins Leben getretene spanische Musikforschung. Nachdem Anglès schon 1931 den Cod. Las Huelgas in drei Bänden vorgelegt hatte, nahm er die kritische Ausgabe der Cantigas Alfonsos d. W. vor, auf drei Bände berechnet, die Riberas Ausgabe von 1922 ersetzen wird; soweit bekannt, ist davon bisher nur der zweite Band erschienen. Spanien hat jedoch unter der Ägide von Anglès als einziges Land eine neue, serienmäßig angelegte Denkmälerpublikation herausgebracht, getragen von dem Instituto Español de Musicología, deren vier erste Bände „La Música en la Corte de los Reyes católicos“ (Anglès), „La Música en la corte de Carlos V.“ mit einer Ausgabe des Venegas de Henestrosa (Anglès), Narvaez „Seys libros del Delphin de Música“ (Puyol) und Vasquez, Sonnette und Villancicos (Anglès) enthalten. Das spanische Institut hat auch den ersten Band eines Katalogs der Musikbestände der Nationalbibliothek Madrid (Anglès und Subirá), enthaltend die Handschriften, herausgebracht. Es hat ferner den ersten Jahrgang eines „Anuario musical“ mit gewichtigem Inhalt vorgelegt. Anglès' eigene Arbeiten über die katalanische Musik bis zum 13. Jahrhundert und über die gesamtspanische Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, denen eine lange Reihe von Monographien und Artikeln über alle Zeitalter der spanischen Musikgeschichte gefolgt ist, bilden eine gewaltige Leistung. Dazu kommt eine zweibändige Musikgeschichte von Subirá und eine auf Spanisch erschienene Musikgeschichte von Johannes Wolf mit einer Studie zur spanischen Musik von Anglès. Neuerdings veröffentlichte Marius Schneider ein Buch über „El origen musical de los Animales-Simbolos en la Musicología y la Escultura Antiguas“. Auch Portugal hat mit Arbeiten von Kastner und Freitas an dem musikforschenden Aufschwung der iberischen Halbinsel teilgenommen, der für die deutsche Musikforschung ein Feld eingehender Beschäftigung bilden wird.

Wer die frühere, seit dem 19. Jahrhundert bedeutende und gleichmäßig fortgeschrittene Arbeit der britischen Musikforschung kennt, wird über ihr weiteres Anwachsen nicht überrascht sein. Wohl aber überrascht der entschiedene Aufschwung, der während des Krieges und nachher eingetreten ist. Die Standardwerke „Oxford History“ und „Grove“ erfuhren Revisionen und gehen z. Zt. grundlegenden Neubearbeitungen entgegen. Imponierend sind an Zahl und Güte die Periodica. An ihrer Spitze stehen noch immer, durch Alter und Qualität ehrwürdig, die „Proceedings of the R. Musical Association“, jetzt im

75. Jahrgang. „Hinrichsen's Musical Yearbook“, im Kriege begonnen, hat seinen IV./V. Jahrgang veröffentlicht. „Music and Letters“, die bekannte und seit den Tagen ihres Gründers Fox Strangways († 1948) führende Fachzeitschrift, jetzt im 29. Jahrgang, hat in „Music Review“ seit 1940 eine beachtenswerte Rivalin erhalten. Verbreitet sind die kleineren Zeitschriften wie „Monthly Musical Record“, „Musical Opinion“, „Musical Times“, „Penguin Music Magazine“ usw. Alle Zeitschriften vereinigen, was wir spezifisch wissenschaftliche Richtung nennen würden, mit den Interessen für die Praxis, für Pädagogik, neue Musik, Konzert- und Opernwesen, Schallplatten usw. Bibliographie spielt eine große Rolle; so brachte „Music Review“ u. a. eine Bibliographie der Brahms-Erstaufgaben und, neben manchen anderen Arbeiten dieser Art, die Nachträge zu Köchel-Einstein (die letzteren 1941 bis 43 in deutscher Sprache). Die Buch- und Musikberichte der englischen Zeitschriften sind unentbehrlich. Neuerdings scheint die bibliographische Fachzeitschrift „Journal of Documentation“ stärker auf musikgeschichtliche Fragen einzugehen. Die „English Folk Dance and Song Society“ gibt eine Zeitschrift „English Dance and Song“ heraus. Nicht ohne Trauer sehen wir Deutschen den vierten Band des Katalogs Paul Hirsch in Cambridge University Press erscheinen, freilich dankbar dafür, daß die kostbare Sammlung in das Britische Museum gerettet wurde und nicht das Schicksal des Hauses an der Neuen Mainzer Landstraße erlitten hat. Überraschend ist auch die Ausbeute an Werken der einzelnen englischen Forscher, während es neuere englische Quellenpublikationen seit Ramsbothams dreibändiger Ausgabe des Old Hall-Manuskripts, Baxters Ausgabe von Cod. Wolfenbüttel 677 und Fellowes' grundlegenden Sammlungen von Tudor- und Elisabethanischer Musik nicht mehr gegeben zu haben scheint. Eine ausführliche Bibliographie der Arbeiten des allverehrten Seniors der britischen Musikforschung und Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Edward Dent, brachte „Music Review“. Dents Schriften wie z. B. sein auch in Deutschland verbreitetes Buch „Mozart's Operas“ sind z. Tl. in Neuauflagen erschienen. Fellowes' Buch über „English Cathedral Music from Edward VI to Edward VII“ dürfte hier kaum noch bekannt geworden sein. G. H. Farmer, der bekannte führende Musico-Arabist, hat neben seinen grundlegenden Arbeiten auf diesem Gebiet eine wichtige Musikgeschichte Schottlands u. v. a. Schriften vorgelegt. Der greise Ernest Newman ist in der Vollendung seiner umfassenden Wagner-Biographie begriffen, von der, soweit bisher bekannt, vier Bände erschienen sind. Von Westrup liegt u. a. ein ausgezeichnete kleiner „Purcell“ vor. Schriften von Abraham behandelnd Tschairowsky, Schubert, Sibelius, Beethovens Quartette u. a. m. Neue Bücher von Percy Scholes zur englischen Musikgeschichte sind „Mirror of Music. A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the Musical Times“ und „The Great Dr.

Burney“. Eine Aufführungspraxis von Arnold Dolmetsch, „The Interpretation of... 17th and 18th Centuries“ ist, obwohl nicht ganz neu, in Deutschland kaum bekannt geworden. Des verstorbenen Tovey sechs Bände „Essays in Musical Analysis“, Bairstow, „The Evolution of Musical Form“, Oldroyd, „The Technique and Spirit of Fugue“ sind nur ein paar willkürlich herausgegriffene Beispiele aus der Literatur zur Musiklehre. Die Menge der Bio- und Monographien von Shaw, „John Blow“ und der zweiten Auflage von Fellowes' „William Byrd“ bis etwa zu Geiringers „Brahms“ ist unübersehbar. Die kleine, sehr gediegene Schrift von Blom, „Music in England“ ist neuerdings auch in deutscher Sprache erschienen. Zu den ganz grundlegenden Leistungen gehören Loewenbergs „Annals of the Opera 1597—1940“ und Welleszys „Eastern Elements in Western Chant“. Die Auswahl ist so vielfältig, daß es lockt, sie weiter fortzusetzen. Dem Zweck der „Bilanz“ dient jedoch auch der knappe Abriß. Eingehendere Unterrichtung muß Aufgabe zukünftiger Bibliographie sein.

Die größte Überraschung für die deutsche Musikwissenschaft nach dem Kriegsende war wohl der Ausblick auf den ungeheuer raschen und großzügigen Aufschwung der Musikforschung in den Vereinigten Staaten. Es bedeutet gewiß keine Verkleinerung früherer Leistungen, wenn man davon ausgeht, daß vordem in USA zwar einzelne wertvolle Beiträge entstanden waren, eine eigentliche planvolle und gesamtgültige Musikforschung jedoch fehlte. Das ist gründlich anders geworden. Einer Kritik, die vielleicht an der amerikanischen Musikforschung noch mancherlei auszusetzen finden könnte, soll hier nicht vorgegriffen werden. Jedoch ist es für die deutsche Musikforschung ein unumgängliches Erfordernis, zu erkennen, daß die Staaten heute im Begriffe stehen, einen führenden Platz in der Weltmusikforschung zu erringen. Bezeichnend für die Energie und Planmäßigkeit der Bestrebungen scheint die Neigung zu enzyklopädischen und bibliographischen Grundlagen großen Stils. Zu Baker's altem, mehrfach wiederaufgelegtem Lexikon und der jährlichen Chronik der „Billboard Encyclopedia“ (9. Ausgabe 1947/48) ist ein ganzer Schwarm neuer Lexika getreten, unter denen Apels „Harvard Dictionary“ (Reallexikon), „The International Cyclopedia of Music and Musicians“ (Thompson, in 4. Auflage herausgegeben von Slonimsky) und der interessante Versuch eines „Dictionary of Musical Themes“ von Barlow und Morgenstern, enthaltend etwa zehntausend Themen aller Art von Musik, verzeichnet seien. Ein „Catalogue of Copyright Entries“ für Musik ist neu erschienen. Das starke Interesse an bibliographischer Verzeichnung hat zu einem Neudruck von Eitners Quellenlexikon einschl. der Miscellanea von Schneider, Springer und Wolffheim sowie von Einsteins Köchel-Ausgabe einschl. der in „Music Review“ veröffentlichten Nachträge geführt und hat in dem Organ der „Music Libraries Association“, den „Notes“, eine ganz vorzügliche bibliographische Zeitschrift entstehen lassen, die u. a.

Bibliographien der Arnoldschen Händel-Ausgabe, des „Erbes Deutscher Musik“, des Schrifttums zur Asiatischen Musik und vieles andere der Art gebracht hat. Sie publiziert neben vielerlei sonst Wichtigem und auch europäisch Interessierendem seit Juni 1945 fortlaufend eine Fundamentalarbeit der Musikbibliographie, Einsteins langerwartete Neuausgabe von Vogels „Bibliothek“. An der Spitze der Zeitschriften steht unbestritten nach wie vor „Musical Quarterly“, jetzt im 34. Jahrgang, seit Jahrzehnten von gewichtigstem Inhalt, eine ganz hervorragende wissenschaftliche Fachpublikation, deren kürzlich erneut abgegebene Versicherung, sie sei „devoted to the scholarly study of the art of music“, der deutschen Musikforschung eine von ihr seit langem anerkannte Tatsache erneut bestätigt. „Chord and Discord“, die Zeitschrift der Amerikanischen Bruckner-Gesellschaft, ist vorwiegend neuerer Musik, „Speculum“, herausgegeben von der „Medieval Academy“, dem Mittelalter gewidmet. Das im Februar 1948 neubegonnene „Journal of the American Musicological Society“ ist hier noch nicht in Erscheinung getreten, ebensowenig konnte bisher das nur in einem Jahrgang erschienene „Journal of Renaissance and Baroque Music“ eingesehen werden, das von „Musica Disciplina“, dem Organ des „American Institute of Musicology“ in Rom, fortgesetzt werden soll. Dieses Institut stellt eine Reihe Quellenausgaben, in erster Linie eine Dufay-Ausgabe, sowie ein „Corpus Scriptorum de Musica Medii Aevi“ in Aussicht. Wichtigste neuere amerikanische Quellenausgaben sind die Landino-Ausgabe von Ellinwood, die Ausgabe des Odhecaton von Hewitt, der weitere Petrucci-Ausgaben folgen sollen, und der zweite Band der Ockeghem-Ausgabe (der Rest der Messen) von Plamenac, deren erster in den „Publikationen älterer Musik“ vor zwanzig Jahren erschienen war. Eine „Historical Anthology“ von Davison und Apel erreicht noch nicht ganz den Standard von Scherings „Beispielen“, und „Examples of Music before 1400“ von Gleason sind hier nur dem Titel nach bekannt. Der Nachdruck der gesamten Bach-Ausgabe der Bach-Gesellschaft und die Ankündigung eines Nachdrucks von Breitkopf & Härtels Beethoven-Gesamtausgabe erweisen die Stärke des amerikanischen Bedarfs. Auf dem Gebiet der allgemeinen Musikgeschichte steht die sechsbändige Ausgabe des Verlags Norton voran: Sachs, „Rise of Music“, Reese, „Middle Ages“, Reese, Renaissance (noch nicht erschienen), Bukofzer, „Baroque“, Láng, Klassik (noch nicht erschienen) und Einstein, „Romantic Era“. P. H. Láng, der ausgezeichnete Herausgeber von „Musical Quarterly“, hat mit seinem Buche „Music in Western Civilization“ (neuerdings auch deutsch erschienen) eine imponierende Gesamtchau der Musikgeschichte vorgelegt. Bückens „Handbuch“ wird in USA neu aufgelegt. Geschichte der Gattungen ist mit einer Anzahl Schriften vertreten, darunter Grout's zweibändiger „Short History of Opera“ und Apel's „Masters of the Keyboard“. Dem Studium der Musikwissenschaft, das an den meisten amerikanischen Universitäten ein-

geführt ist, dienen zahlreiche Lehrbücher, so z. B. Haydons „Introduction to Musicology“ und vorzügliche „Lesebücher“ wie David und Mendel, „Bach Reader“, Leyda und Bertensson, „Mussorgsky Reader“, O. E. Deutsch, „Schubert Reader“, eine erweiterte und kommentierte Ausgabe von Deutschs „Schubert, die Dokumente seines Lebens“. Das starke Interesse an kompositorischer Technik beweisen die vielen Bücher dieser Richtung wie Soderlund, „Direct Approach to Counterpoint in 16<sup>th</sup> Century Style“, Morris, „Contrapuntal Technique in the 16<sup>th</sup> Century“, Merritt, „16<sup>th</sup> Century Polyphony, a Basis for the Study of Counterpoint“, Bush, „Strict Counterpoint in Palestrina Style“, Mc Hose, „Basic Principles of the Technique of 18<sup>th</sup> Century Composition“ u. v. a.; hierhin gehört auch Hindemiths „Elementary Training for Musicians“. Arbeiten allgemeineren Charakters sind etwa Sachs, „The Commonwealth of Art“, Einstein, „Greatness in Music“. Instrumentenkunde ist durch Sachs, „History of Musical Instruments“, und Bessaraboff, „Ancient European Instruments, an Organological Study“, gewichtig vertreten. Zur älteren Musikgeschichte gibt es eine beachtliche Zahl von Einzelbeiträgen, so die beiden Hefte „Hamline Studies“, herausgegeben von Ernst Krenek, Bukofzers vieldiskutierte kleine Studie über den Sommerkanon und seinen Beitrag in Kantorowiczs „Laudes Regiae“, Rubsamen, „Literary Texts of Secular Music in Italy (1500)“, Apel, „Notation of Polyphonic Music“, Lowinsky, „Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet“ (nach einer früheren deutschen Arbeit des Verfassers) u. v. a. Neuere Musikgeschichte ist auffallenderweise schwächer vertreten; bemerkenswert ist etwa Oliver, „The Encyclopedists as Critics“. Unübersehbar ist die Zahl der bio- und monographischen Schriften von kleinem Umfang bis zur Mehrbändigkeit, darunter — nur ein paar Beispiele können herausgegriffen werden — Einstein, „Mozart“ (auch deutsch bei Berman-Fischer, Stockholm), Schrade, „Beethoven in France“, Davids Studie über das „Musikalische Opfer“, der sehr umfangreiche erste Band einer Arbeit über den Meistersinger Georg Hager von Clair Hayden Bell, Cannons Buch über Mattheson, Geiringer, „Haydn“, Brennecke, „John Milton the Elder“, Myers, „Handel's Messiah“, Mason über Beethovens Quartette usw. usw. bis in die biographische Literatur zur Gegenwart: Leichtentritt, „Koussevitzky“, Newlin, „Bruckner-Mahler-Schönberg“, Bruno Walters Selbstbiographie, die von Alma Mahler herausgegebenen Erinnerungen und Briefe G. Mahlers u. v. a. Das Interesse an neuer Musik ist lebhaft; zwei einführende Bücher sind Salazar, „Music in our Time“, und Max Graf, „Modern Music“. Hinzu kommt eine überwältigende Fülle pädagogischer und psychologischer Literatur, Schallplattenberichte und -kataloge in für uns unvorstellbarem Umfange, Americana usw.

Auch Lateinamerika ist in die Musikforschung eingetreten. Drei einführende Werke sind bekannt geworden: Gilbert Chase, „Guide to Latin American Music“, Eleanor Hague, „Latin American Music“ und

Slonimsky, „Music of Latin America“. Forscher wie Vega, Aretz-Thiele und Furlong für Argentinien, F. C. Lange und Ayesterán für Uruguay, Garrido für Chile, Carpenter für Cuba sind hervorgetreten. „Notes“ verzeichnen Musikzeitschriften für alle südamerikanischen Länder, darunter für Panama eine Zeitschrift für Volksmusikforschung und für Mexiko eine für Musikwissenschaft und Folklore. In Uruguay gibt es ein „Instituto Interamericano de Musicología“; F. C. Lange gibt ein „Boletín Latino-Americano“ heraus. Auf die umfangreichen nord- und panamerikanischen Organisationen, Bibliotheken usw. kann hier nur hingewiesen werden.

Solche Leistungen zwingen der deutschen Forschung Hochachtung ab. Sie wird daraus zu lernen haben. Daß sie sich mit ihren eigenen Leistungen der letzten fünfzehn Jahre vor denen des Auslandes nicht zu verstecken braucht, zumal wenn berücksichtigt wird, unter welchen mitunter geradezu verzweifelten Umständen sie zustande gekommen sind, geht aus dem eben Ausgeführten hervor. Es wird eine der Aufgaben der vorliegenden Zeitschrift sein, im Laufe der Zeit die Ergebnisse der ausländischen Forschung zu würdigen.

Prophezeiungen gehören nicht zu den Aufgaben einer Bilanz. Aber sie verfehlte ihren Zweck, suchte sie nicht aus dem Geschehenen und aus der Lage die nüchterne Folgerung auf das zu ziehen, was in der nächsten Zukunft zu geschehen hat. Die Schwierigkeiten, die dem Neuaufbau der deutschen Musikforschung entgegenstehen, sind noch immer riesengroß. Es wird eine der grundlegenden Aufgaben sein, zunächst die musikalischen Quellenbibliotheken wieder in gebrauchsfähigen Zustand zu versetzen und die Musikdruckereien und -verlage wieder zur Leistungsfähigkeit zu entwickeln. Das sind Vorbedingungen jeglicher produktiver Arbeit, zu denen die Musikwissenschaft selbst nicht viel tun kann. Zu den Grundarbeiten wird ferner eine umfangreiche Wiederauflagetätigkeit gehören: die zahllosen nicht mehr lieferbaren Quellenpublikationen und die Standardwerke der Musikforschung, die den meisten deutschen und vielen ausländischen Musikbibliotheken und Instituten fehlen, in einem gewissen Umfang auch die praktischen Serienausgaben alter Musik müssen wieder ergänzt oder, soweit möglich, in revidierter Form nachgedruckt werden. Zu den Grunderfordernissen gehören ferner bibliographische Arbeiten. Die Gesellschaft für Musikforschung hat einen „Standard-Katalog einer musikwissenschaftlichen Handbibliothek“ in Angriff genommen, der bei planmäßiger Fortführung 1950 im Druck vorliegen kann und eine weitgehende Übersicht über Quellenausgaben, sonst wichtige Musikausgaben, Bibliographien und Lexika, musikwissenschaftliches Schrifttum aller Art, Zeitschriften und Periodica usw. samt den Fundbibliotheken in Deutschland enthalten und damit den deutschen Forschern und Instituten wieder das notwendigste Arbeitsmaterial nachweisen soll. Ab 1950 ist dann eine regelmäßige Jahresbibliographie vorgesehen. Die vorliegende Zeitschrift

soll sich dabei weitgehend der Aufgabe unterziehen, Neuerscheinungen zu verzeichnen und ältere wie neue Publikationen gründlich zu besprechen. Zu den wichtigsten Anliegen produktiver Arbeit wird weiter die geplante Fortsetzung des „Erbes Deutscher Musik“ sowie die Publikation einiger Gesamtausgaben gehören, die teils von den verschiedenen Forschungsinstituten, teils vielleicht auch von der Gesellschaft für Musikforschung getragen werden sollen. Die Publikation älterer Theoretiker, teils des Mittelalters, teils folgender Jahrhunderte ist gleichfalls ein sehr wichtiges Vorhaben. Die Volksmusikforschung wird ältere Publikationen fortsetzen, vielleicht auch neue einleiten können, wird sich aber vordringlich auch einer durch die Verschiebung großer Volksmassen notwendig gewordenen Sammel- und Aufnahmearbeit unterziehen müssen. Über einen Fortgang der vergleichenden Musikforschung läßt sich zur Zeit noch keinerlei Voraussage machen. Eine Art Grundübersicht über den gesamten heutigen Stand der Kenntnis auf allen Gebieten der Musik wird mit der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ erstrebt, die in Kürze zu erscheinen beginnt. Mit ihren „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ stellt die Gesellschaft für Musikforschung ein Reihenunternehmen für die Veröffentlichung kleinerer und mittlerer Spezialarbeiten zur Verfügung. Wünschenswert wäre, daß die früheren Dissertationsreihen der verschiedenen Universitäten wieder aufgenommen würden, um insbesondere den Nachwuchs zu Worte kommen zu lassen. Alles in allem dürfte in Zukunft eine enge Zusammenarbeit zwischen Musikforschung und Musikverlagswesen mehr als früher zu einem elementaren beiderseitigen Erfordernis werden, aus Gründen, die auszuführen über die Aufgaben dieser „Bilanz“ hinausgehen würde, die sich aber voraussichtlich als zwingend erweisen dürften. Eine Hoffnung der deutschen Musikforschung liegt darin, daß die altbewährte Initiative des deutschen Musikverlags wieder erwachen und in größtmöglichem Umfang zu selbständigen, nicht von der Organisation der Musikwissenschaft abhängigen Unternehmungen führen möge. Die selbständige Unternehmerleistung ist auch für die Musikforschung die Grundlage aller Arbeit.

Dies alles wird schwer sein und langsam gehen. Wenn auch auf die weitere Sicht (und mit baldigem Beginn) wieder mit Ergebnissen der deutschen Musikforschung zu rechnen sein wird, die sich der Tradition würdig an die Seite stellen können, so muß doch für die ersten Jahre mit einem *Festina lente* gerechnet werden. Ein tief zerschlagenes, verarmtes und zerrissenes Volk, eine bis ins Mark getroffene Volkswirtschaft, ein Nachwuchs, der aus lange vernachlässigter Jugendbildung erst allmählich wieder zu echter wissenschaftlicher Arbeit erzogen werden muß, politische Abhängigkeit und Zerspaltenheit, Übervölkerung und Mangel an Wohnraum wie an Arbeitsstätten — das alles sind böse Voraussetzungen, um darauf eine gedeihliche wissenschaftliche Arbeit zu gründen. Wir wissen es wohl. Wir sind der Überzeu-

gung, daß wir die Aufgabe meistern werden. Der Forschung des Auslands wollen wir uns nicht aufdrängen, aber wir hoffen darauf, daß der consensus eruditorum sich allmählich wiedereinstelle, ohne den letztlich keine Wissenschaft gedeihen kann. Daß in einer neuen und verjüngten deutschen Musikforschung der alte Geist der deutschen wissenschaftlichen Tradition walte, ist der aufrichtige Wunsch, mit dem die Gesellschaft für Musikforschung ihre publizistische Arbeit aufnimmt.

## JOHANNES WOLF ZUM GEDÄCHTNIS

VON HELMUTH OSTHOFF

Noch war das Erlebnis der Göttinger Tagung, welche den ersten erfolgreichen Schritt zu einer Reaktivierung der Musikwissenschaft in Deutschland bedeutete, frisch in der Erinnerung aller Teilnehmer, da erreichte uns die schmerzliche Nachricht vom Tode Johannes Wolfs. Die Reise nach Göttingen wurde schicksalhaft für ihn. Weder der Gedanke an sein hohes Alter noch die Warnungen seiner Angehörigen hatten ihn abhalten können, in einem der maßlos überfüllten Züge von München aus die lange Fahrt anzutreten. Die Beschwerden dieser Reise lösten ein Leiden aus, das ihm schon während der Konferenz auf das heftigste zusetzte. Nach München zurückgekehrt, mußte er bald eine Klinik aufsuchen. Wochenlang wehrte sich seine zähe Natur gegen den Kräfteverfall, eine Operation brachte keine Besserung, und am 25. Mai 1947 schloß er die Augen für immer. Am 28. Mai fand eine stille Trauerfeier für ihn im Münchener Krematorium statt, bei der Bruno Stäblein für die deutsche Musikwissenschaft würdige Worte sprach. Die Urne mit seiner Asche wurde auf dem Parochialfriedhof in Berlin beigesetzt. — Johannes Wolf war nicht der Mann, der abseits stehen konnte, als Friedrich Blume den Ruf zur Sammlung an alle aufbauwilligen Kräfte ergingen ließ. Er mußte bei dieser großen Aufgabe mitwirken. Für einige Stunden übernahm er den Vor-



sitz und leitete auch die Präsidentenwahl. An allen Besprechungen dieser Tage war er eifrig mit Rat und Frage beteiligt und erlebte noch eine Ehrung persönlicher Art, als ihn die eben konstituierte Gesellschaft für Musikforschung einstimmig zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Johannes Wolf mußte den letzten Dienst, den er der deutschen Musikwissenschaft erweisen konnte, mit dem Leben bezahlen. Bis zum Ende gab er seiner Wissenschaft alles, was sie von ihm forderte. In seinem Entwicklungsgang spiegelt sich ein großes und gewichtiges Stück Geschichte der Musikwissenschaft. Er hat an der Epoche vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart einen maßgebenden Anteil gehabt, und die Betrachtung seines Lebenslaufes weckt über das Persönliche hinaus die Erinnerung an vieles, was für den Aufstieg der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten von Bedeutung war. In seinem Nachlaß fanden sich Aufzeichnungen für eine Selbstbiographie, welche er wohl 1944 niedergeschrieben hat. Hier erhalten wir nicht nur neue Einzelheiten für die äußere Chronik seines Lebens, sondern auch manche Aufschlüsse über die Gedanken des Forschers und Lehrers. Im Norden Berlins am 17. April 1869 geboren, wuchs Wolf als Sohn eines vom Lande stammenden Ehepaares — der Vater ein Thüringer, die Mutter eine Schlesierin — in engen Verhältnissen auf. Die regen literarischen und musikalischen Neigungen der Mutter und der Umgang mit einem bei der Familie wohnenden Vetter, der bei Joseph Joachim seine Ausbildung empfing, vermittelten ihm die frühesten künstlerischen Anregungen. Schon als Schüler mußte Wolf durch Erteilung von Privatunterricht die eigenen Ausbildungskosten bestreiten, und der Besuch der Hochschule für Musik wie der Universität ließ sich nur unter laufenden Opfern durchführen. „Der Berliner Hochschule für Musik“, betont er, „verdanke ich die Vertiefung meiner musikalischen Bildung, der Berliner Universität die Grundlagen meines historischen und literarischen Wissens.“ Neben der Musikgeschichte zog ihn vor allem die Germanistik an, und die Vertrautheit mit diesem Fach, das offenbar den Ausgangspunkt seiner Studien bildete, wird sich an vielen seiner späteren Arbeiten erweisen. Seine ersten Schritte auf dem Gebiet der Musikwissenschaft leitete in der Zeit von 1888 bis 1892 der große Bachforscher Philipp Spitta. Sein Vorbild und sein persönliches Interesse waren für den jungen Studenten „ausschlaggebend“. Mit Spittas Erkrankung hängt es wohl zusammen, daß Wolf 1893 in Leipzig das Doktorexamen ablegte. Doch darf man ihn mit Fug und Recht als Schüler Spittas bezeichnen und jenem trefflichen Stab junger Mitarbeiter zuzählen, welche im Sinne des Meisters, eines Chrysander und Guido Adler den planmäßigen Ausbau der jungen Wissenschaft anstrebten. Merkwürdigerweise empfing Wolf durch den seit 1866 an der Berliner Universität wirkenden Heinrich Bellermann keinerlei wesentliche Anregungen, obgleich dieser als vortrefflicher Kenner der Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts — Wolf betreute 1906 die Neuauflage seines bekannten Lehrbuches — ein Gebiet pflegte, das

für Wolfs Arbeiten zentrale Bedeutung erlangen sollte. Er nennt ihn einen „gütigen und kenntnisreichen Menschen“, bezeichnet aber seine Kollegs als „begeisterungslos und lückenhaft“. Von seinen Lehrern an der Hochschule erwähnt er nur Woldemar Bargiel. Bei ihm scheint Wolf, dessen musikalische Anlagen sich vornehmlich in einem außergewöhnlichen Gedächtnis und dem Besitz des absoluten Gehörs ausprägten, neben Partiturspiel auch Komposition studiert zu haben. Nach der Promotion beginnt die große Reihe seiner Auslandsreisen, die ihn auf die bedeutendsten Bibliotheken Europas führten. Früh legte er hier den Grund zu einer seltenen Quellenkenntnis, knüpfte er zugleich persönliche Beziehungen zu den führenden Fachkräften des Auslandes. Denn inzwischen hatte Wolf in der Erforschung der mittelalterlichen Musik seine große Aufgabe erkannt. Sie konnte nur in den Ländern durchgeführt werden, welche das wichtigste Material dafür boten, vor allem in Frankreich und Italien. Aber auch in Deutschland wartete eine Aufgabe auf ihn. Der Tod Philipp Spittas (1894) und hiermit zusammenhängend das Eingehen der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, die bahnbrechend für die neue, streng wissenschaftliche Arbeitsrichtung des Faches gewirkt hatte, versetzten dieses in eine krisenhafte Lage, bis der Spittaschüler Oskar Fleischer im Bunde mit jungen Fachgenossen den glücklichen Plan für eine „Internationale Musikgesellschaft“ entwarf, welche auf breitester Grundlage und mit Beteiligung der „gesamten gebildeten musikalischen Welt“, wie es Wolf formuliert, der Musikforschung neuen Antrieb geben sollte. Wolf gehörte zu den Begründern der neuen Gesellschaft, als deren Sekretär er von 1899—1903 gewirkt hat. Mit Fleischer zusammen gab er die ersten vier Jahrgänge der „Sammelbände“ heraus, die er ebenso wie die „Zeitschrift“ der I.M.G. bis zur Auflösung der Gesellschaft durch den ersten Weltkrieg mit zahlreichen Beiträgen aus seiner Feder bedacht hat. Indessen waren die Früchte seiner langjährigen Studien herangereift. Im Jahre 1902 habilitierte er sich an der Berliner Universität. „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts“ und „Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes“ waren die Themen seiner beiden Antrittsvorlesungen<sup>1</sup>. Denn außer für das Gebiet der älteren Musikgeschichte war er auch für kirchenmusikalische Vorlesungen verpflichtet worden. Zu seinen Aufgaben an der Universität gesellte sich 1908 ein Lehrauftrag für Liturgik und Musikgeschichte an der Akademie für Kirchenmusik, der ihm die Möglichkeit eröffnete, auch den Kirchenmusikernachwuchs mit Zielen und Methoden der modernen Musikwissenschaft vertraut zu machen. In diesen ganzen Jahren bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges hat Wolf eine Fülle von wissenschaftlichen Arbeiten veröffentlicht, aus der hier nur das Wichtigste genannt werden kann. Seiner Dissertation über einen anonymen Musiktraktat des Hochmittelalters ließ er zahl-

---

<sup>1</sup> Vgl. Sammelbände der I. M. G. III.

reiche weitere Publikationen zur Musiktheorie vom Mittelalter bis zur Renaissance folgen, darunter die „Theoria“ des Johannes de Grocheo (um 1300), die Diskantschrift des Petrus dictus Palma oiosa von 1336 und die „Musica practica“ des Ramis de Pareia (1482). In den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ legte er Gesangswerke Johann Rudolph Ahles (1625—73) und die „Neuen deutschen geistlichen Gesänge für die gemeinen Schulen“ (Wittenberg 1544), in den österreichischen Denkmälern die weltlichen Werke Heinrich Isaacs vor. Im Jahre 1908 begann seine Obrecht-Gesamtausgabe zu erscheinen, die erst 1921 nach 30 Lieferungen zum Abschluß gelangte. Bedeutsame Zeugnisse des frühniederländischen polyphonen Liedes ließ er 1910 in den Publikationen der „Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“ erscheinen. Die Hauptwerke dieses Lebensabschnitts sind aber die „Geschichte der Mensuralnotation von 1240—1460“ (mit 78 Tonsätzen vom 13. bis 15. Jh., 1904) und der erste Band seines „Handbuches der Notationskunde“ (1913) mit der Darstellung der Tonschriften des Altertums und Mittelalters.

1915 übernahm Wolf die Leitung der alten Musiksammlung an der Preußischen Staatsbibliothek. Hier entfaltete er unter Beibehaltung seiner Lehrtätigkeit durch zwei Jahrzehnte eine äußerst verdienstvolle Tätigkeit. Die Betreuung der größten und wertvollsten deutschen Musikbibliothek bot ihm zwar den Vorteil einer „engen Verbindung mit den alten Quellen“, schränkte aber zugleich die Zeit für eigene wissenschaftliche Arbeit erheblich ein. Die Katalogisierung der Bestände war bei dem Mangel an Hilfskräften weit zurückgeblieben. „So lagen“, wie er bemerkt, „Kostbarkeiten über Kostbarkeiten in den Schränken, die zum Teil seit der Zeit Dehns (1842—58) auf Bearbeitung warteten“. Die Bewältigung dieser Arbeit erforderte die Gewinnung und Anleitung von Mitarbeitern. Dazu kam der tägliche Strom von Besuchern aus dem In- und Auslande, der in Wolf einen unermüdlichen Helfer und Berater fand, kamen die zahlreichen Ausstellungen sowie die dem Ausbau der Sammlung dienenden Reisen und Verhandlungen. Es gehörte schon die Persönlichkeit eines Johannes Wolf dazu, um diesen Aufgaben gerecht zu werden, und er betont selbst, daß er „nur mit Aufwand aller Kräfte“ das gewaltige Maß an Arbeit zu meistern vermocht habe. Sein Tag sieht ihn jetzt bis in den Nachmittag herein auf der Bibliothek, anschließend auf dem Katheder der Universität und bis tief in die Nacht am Schreibtisch seiner Wohnung.

Schon 1919 konnte er den Schlußband der „Notationskunde“ vorlegen; mit dem Büchlein „Die Tonschriften“ folgte ein Leitfaden, der „die ganze gebildete Welt auf die kulturelle Bedeutung der Tonschriften hinlenken“ sollte. In der Zeit von 1925—29 veröffentlichte er seine dreibändige „Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form“ (durch Anglès ins Spanische übersetzt, auch in Blindenschriftausgabe) mit dem wertvollen Beispielband „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit“. Die Reihe von Neuausgaben theoretischer Werke wurde fortgeführt, die

Obrecht-Ausgabe vollendet. Von den zahlreichen Aufsätzen seien nur genannt „Die Tänze des Mittelalters“, „Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft“ und „Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung“.

Nicht unerwähnt bleibe, daß Wolf zu den Gründern der Deutschen Musikgesellschaft gehörte, die 1917 für die Gebiete deutscher Sprache und Kultur an die Stelle der einstigen Internationalen Musikgesellschaft trat. Bis 1927 war er Mitglied des Direktoriums und Vorsitzender der Berliner Ortsgruppe; nach dem Tode Hermann Aberts bekleidete er (bis 1933) das Amt des Vorsitzenden der Gesellschaft. Zusammen mit Max Schneider und Max Seiffert gab er von 1918 bis 1926 das „Archiv für Musikwissenschaft“ heraus. Die Preußische Akademie der Wissenschaften verpflichtete ihn als Hauptmitarbeiter für das „Corpus scriptorum de musica medii aevi“.

1927 trat Wolf an die Spitze der gesamten Musikabteilung der Staatsbibliothek, schied aber zu seiner Entlastung aus der Akademie für Kirchen- und Schulmusik aus. An seinem 60. Geburtstag 1929 ehrte ihn der große Kreis seiner Schüler und Freunde mit einer Festschrift, die auch eine Bibliographie seiner bis dahin erschienenen Arbeiten enthält. Es bedeutet einen Hinweis auf das hohe internationale Ansehen Wolfs, daß in dieser Gabe musikwissenschaftliche Studien in fünf europäischen Sprachen vereinigt sind. Im Jahre 1934, kurz nach Erreichen der Altersgrenze beendete er seine Tätigkeit an der Staatsbibliothek und Universität, um sich fortan nur noch der Forschung zu widmen. Über ein Jahrzehnt durfte der jugendlich rüstige Mann sich noch der Freiheit von Amtsfesseln erfreuen, und er hat diesen Altersabend gut genutzt.

Wieder zieht es ihn an alte und neue Stätten der Forschung, ja er greift noch weiter aus als früher. Schon 1932 hatte er auf Einladung König Fuads an den Kommissionssitzungen über arabische Musik in Kairo teilgenommen. Von nun an packte ihn der Reiz des Orients, „der mich auf Jahre hinaus nicht losließ und mich mehrfach nach Palästina und Transjordanien führte, wo ich mir das Wesen der frühchristlichen Gottesdienste durch das Studium der armenischen, syrischen, abessinischen und hebräischen Gottesdienste näher zu bringen suchte“. Er weilte zu Vorträgen in Perugia und führt in Cambridge während eines Michaelterm ein Kolleg über mittelalterliche Musik und notationsgeschichtliche Übungen durch. Viele wertvolle Studien sind in dieser Zeit erschienen, so die Abhandlungen „Italian Trecento Music“ und „L'Italia e la musica religiosa medievale“. Die Hauptarbeit aber galt der Publikation von zwei hochwichtigen Quellen weltlicher Liedmusik des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance: des altflämischen Gruythuyse-Liederbuches und des Florentiner Squarcialupi-Codex. Wolf hatte sich nach Beendigung dieser Arbeiten schon wieder neuen Aufgaben zugewandt, als der Fliegerangriff auf Berlin am 22. November 1943 ihm Heim und Werkstatt zerstörte. Er büßte seine ganze Habe, seine wertvolle Biblio-

thek, seine in mehr als fünfzig Jahren im In- und Ausland zusammengetragenen Materialien ein. Knapp das eigene Leben rettend, fand er Aufnahme bei seinen in Bayern lebenden Angehörigen. Hier erreichte ihn die Nachricht, daß dem Luftangriff auf Leipzig die Gruythuyse- und Squarcialupi-Ausgaben in Manuskript, Satz und Abzügen zum Opfer gefallen waren, nachdem schon vorher seine umfassende Studie über „Deutschland und England in ihrer Beziehung zur Musik“ in Stuttgart das gleiche Schicksal ereilt hatte. Wolf ertrug diese schweren Schläge mit bewunderungswürdiger Kraft. Kaum hatte er sein Asyl in den oberbayrischen Bergen gefunden, nahm er die wissenschaftliche Arbeit wieder auf. Die letzten Jahre galten einer Chrestomathie mittelalterlicher Musik-Lehrschriften. Neben einem Beitrag für die Ludwig Schieder-Mair zu seinem 70. Geburtstag überreichte Festschrift (1946, Ms.) war dies die letzte Arbeit, welche der Unermüdlische und Ungebeugte vollendet hat. Verschiedene Berufungsanträge, die ihm noch in der letzten Zeit gemacht wurden, schlug er aus.

Johannes Wolf war eine Persönlichkeit in des Wortes voller Bedeutung. Der scharfgeschnittene Gelehrtenkopf, welcher die kleine, gedrungene Statur krönte, zog mit den blitzenden Augen und der tiefdurchfurchten Stirn jeden sofort in seinen Bann. Er war ein Mensch, der immer aus der Mitte seines Wesens heraus wirken mußte. Kein esoterischer Gelehrtentypus, sondern ein Mensch, den es zu Gleichgesinnten zog um der hohen Ideale willen, die ihn beseelten. Er war von vorbildlicher Hilfsbereitschaft und Vorurteilslosigkeit, doch äußerst fest in der Verteidigung von Grundsätzen und Überzeugungen, wenn es um die Sache ging. Er konnte eine scharfe Klinge führen, aber nie wurde er unsachlich, ungerecht oder verletzend. Wesen und Ziele der Wissenschaft sah er von hoher Warte und in der ganzen Vielfalt ihrer Bezüge und Bedingtheiten. Er hatte noch die Ausweitung der Musikgeschichte zur Musikwissenschaft in ihren Anfängen miterlebt und behielt daher, wenn auch die Historie sein eigentliches Arbeitsfeld blieb, immer den Blick auf das Ganze. Bis in sein hohes Alter war er unablässig bemüht, die Vielzahl der Nachbargebiete und Hilfsfächer so zu beherrschen, wie es die Eigenart musikgeschichtlicher Forschung erfordert. Er gebot über ein profundes Wissen in bezug auf Sprachen, Literaturen, Liturgik und Paläographie. Sein linguistisches Können gestattete ihm, so manchen Aufsatz und Vortrag in fremden Sprachen abzufassen. Werke wie die „Geschichte der Mensuralnotation“ und die große „Notationskunde“ hätten ohne diese Kenntnisse nicht das innere Format erhalten, das sie besitzen. Die Arbeit für die Internationale Musikgesellschaft, die vielen Auslandsreisen und die Teilnahme an den Kongressen ließen ihn schon früh die Bedeutung internationaler Zusammenarbeit erkennen. Engherzige nationalistische Auffassungen hat er immer abgelehnt. Wissenschaftliche Arbeit bedeutete ihm nicht Dienst für die Nation, sondern für die gesamte Kulturwelt. „Die Darstellung der Musik als ein Stück Menschheitsgeschichte“, betont Wolf in der

Kretzschmar-Festschrift 1918, „das ist das hohe Ziel, welches einem jeden Musikhistoriker vorschweben sollte“. Sein ganzes Werk ist ein bereдtes Zeugnis für diese Anschauung. Das hohe internationale Ansehen Johannes Wolfs spiegelt sich in den zahlreichen Ehrungen, die ihm das Ausland zuteil werden ließ. Er war Mitglied der Akademie von Florenz sowie der Schwedischen Akademie der Tonkunst, Ehrenmitglied der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, der Musical Association (England), der Dolmetsch Society und wirkendes Mitglied der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“.

Ein Mann seiner Art war prädestiniert für die Erschließung der Quellen zur älteren Musikgeschichte, zumal der mittelalterlichen Musik, die um 1890 noch viele undurchforschte Gebiete und ungelöste Probleme gegenüber anderen Epochen aufwies. Wie bescheiden waren hier die Vorarbeiten, wenn man sie der heute vorhandenen Literatur gegenüberstellt! Planmäßig ging Wolf ans Werk, indem er die von Gerbert und Coussemaker begonnene Publikation wichtiger Musik-Lehrschriften fortsetzte, indem er die Notationskunde auf sichere Grundlagen stellte und praktische Denkmäler in großem Umfange der wissenschaftlichen Benutzbarkeit erschloß. Eine Forschungsleistung ersten Ranges bedeutete die Eroberung einer ganzen bis dahin im Dunkel liegenden Epoche: erst seit Wolfs „Geschichte der Mensuralnotation“ kennen wir die als „ars nova“ bezeichnete mehrstimmige Trecento-Musik Frankreichs und Italiens. Das vollkommen erreichte Ziel dieser bahnbrechenden Arbeit war die Entschlüsselung der überaus komplizierten Notationssysteme der Epoche mit Einschluß aller Sonderfälle. Wolf löste die Aufgabe durch den Vergleich von Theorie und Praxis, gab eine Darstellung der Quellen und schuf durch Schriftproben und Übertragungen ein wichtiges paläographisches Hilfsmittel. In seinem anderen Hauptwerk, der „Notationskunde“, empfing die Musikwissenschaft die bis heute (und sicher noch auf lange Zeit) maßgebende Interpretation der Tonschriften von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Sie entstand im Hinblick auf die Bedürfnisse des wissenschaftlichen Unterrichts, wuchs dem Autor aber so weit über dieses praktische Ziel hinaus, daß sie mit ihren 1000 Seiten als Riese unter Kretzschmars „Kleinen Handbüchern“ hervorragt. Nur bei der griechischen, byzantinischen und altrussischen Notation begnügte sich Wolf mit der kritischen Fixierung des bisher Erreichten, alle anderen Gebiete durchdrang er mit eigener tieferschürfender Quellenforschung. Wenn die Forschungsarbeit Wolfs auch vornehmlich der Musikgeschichte des Mittelalters und der Notenschriftkunde zugute gekommen ist, so erstreckten sich seine Interessen doch weit darüber hinaus. Sie galten der italienischen Renaissance nicht weniger als dem Schaffen der großen Niederländer und der gesamten Geschichte der Kirchenmusik. Unter seinen Veröffentlichungen finden wir Beiträge zur Literatur über Schütz, Mozart, Beethoven und Weber, ja auch zur Musik der Moderne hat er vom objektiven Standpunkt des Historikers aus Stellung genommen.

Eines Verdienstes endlich muß hier noch näher gedacht werden: seiner Leistung als akademischer Lehrer und Förderer des musikgeschichtlichen Unterrichts. Das Talent zum Unterrichten lag in seiner Natur; es wurde beflügelt durch eine ganz besondere, aus Verantwortungsgefühl und Begeisterung gespeiste Kraft, die sich den Studenten in den Übungen wohl noch stärker mitteilte als in seinen Kollegs. In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg war er die Seele des musikwissenschaftlichen Unterrichtes an der Berliner Universität, und wer ihn damals erlebt hat, wird es — mit vielen seiner Schüler aus früherer und späterer Zeit — als tragisch empfinden, daß diesem geborenen Erzieher des Nachwuchses eine Wirkungsstätte versagt blieb, wo seine großen Fähigkeiten sich voll hätten entfalten können. Es ist bezeichnend, daß er noch lange nach Aufgabe seiner Universitätsverpflichtungen in selbstloser Weise einen Kreis von Studierenden betreute, die auf seinen Unterricht nicht verzichten wollten. Wolf liebte den jungen, befähigten Nachwuchs; ihn zu fördern, scheute er kein Opfer an Zeit und Arbeit. Unter den Jungen hat er sich immer am wohlsten gefühlt. Er, der noch die lückenhaften Anfänge seiner Disziplin gesehen hatte, war ständig auch in seiner wissenschaftlichen Produktion darauf bedacht, dem Unterricht die fehlenden Hilfsmittel zu geben. Erwägungen solcher Art leiteten ihn bei der Anlage seiner beiden Hauptwerke, bei der Publikation musikalischer Lehrschriften sowie den „Musikalischen Schrifttafeln“, die ausdrücklich für den Unterricht in der musikalischen Paläographie bestimmt sind. Und wenn wir uns seiner letzten größeren Arbeit erinnern, die noch des Druckes harret, des Lesebuches mittelalterlicher Musikschriftsteller, so begegnet uns auch hier ein dringend benötigtes Hilfsmittel für den jungen Nachwuchs. „Akademien und gelehrte Gesellschaften“, schreibt er gegen Ende seines Lebens, „haben mich zu ihrem Mitglied gemacht. Aber am schwersten wiegt mir doch der Dank, der Erfolg und die Anhänglichkeit meiner Studenten“. Und an anderer Stelle: „... als Universitätslehrer glaube ich mein Bestes gegeben zu haben“.

Johannes Wolf wird in der Geschichte der Musikwissenschaft als ein Pionier des Faches weiterleben. Über die Brücken, die er schlug, konnten ihm viele nachfolgen und weiter vorstoßen. Was er schuf, wird sich auch weiterhin als standfest erweisen. Wir gedenken des gütigen, vornehmen Menschen und großen Forschers in Trauer, Ehrfurcht und tiefer Dankbarkeit für alles, was er in einem langen, von rastloser Schaffenskraft erfüllten Leben uns geschenkt hat.

---

**KURT HUBER**

\* 24. OKTOBER 1893, † 13. JULI 1943

VON OTTO URSPRUNG

Universalität, so sagt schon der „Rembrandt-Deutsche“, kann nur von innen heraus gewonnen werden, sie ist eng verbunden mit Menschlichkeit. Unser unvergeßlicher und unersetzlicher Kurt Huber war eine solche überragende Persönlichkeit, in der Universalismus und Individualismus in bestimmtester Weise ausgeprägt waren. In einem zart gebauten, mit einseitiger Muskelschwäche behafteten Körper wohnte ein vornehmer Geist, dem der Flug der Gedanken kaum zu hoch und die Spannweite nach einer gewissen Universalität innerhalb unserer philosophischen akademischen Disziplinen nicht zu kühn war.

Schon für seine Promotion mit Musikwissenschaft als Hauptfach hat er sich auch der systematischen Philosophie und Physik als Nebenfächern verschrieben und dazu noch Psychologie, Ästhetik und Kunstgeschichte studiert. Bereits die Dissertation „Ivo de Vento“, die im wesentlichen aus der Schule Theodor Kroyers hervorgegangen ist, zeichnet sich aus durch vollendete Beherrschung der historischen und stilkritischen Methode, durch intuitive Erfassung und spekulative Durchdringung des Stoffes, analytische und synthetische Arbeit und meisterhafte literarische Darstellung. (Teil I gedruckt 1918, Teil II war durch Kroyer zur Herausgabe in den „Publikationen älterer Musik“ vorgesehen, Drucklegung wird vorbereitet.)

Sein damaliger Lehrer Röntgen hatte versucht, ihn ganz für die Physik zu gewinnen, und war überzeugt, ihm auf diesem Gebiete eine glänzende Zukunft voraussagen zu können. Er aber wollte der Musikwissenschaft treu bleiben. Und dennoch geschah es, daß er für die Habilitation (1920) von ihr abgedrängt wurde. So widmete er sich der Philosophie und Psychologie. Für die Habilitationsschrift aber wußte er ein Grenzgebiet zwischen Psychologie und Musikwissenschaft herauszugreifen, das bislang nur unsicher angefaßt worden war. Die Arbeit „Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive“ (gedruckt 1923) ist geradezu mit virtuoser experimenteller Methode durchgeführt, entwickelt eine umfassende Theorie des musikalischen Ausdrucks und gibt hierbei eine neue, endlich das Wesen treffende Bestimmung der absoluten und descriptiven Musik. Hier und auch schon in der Dissertation verspürt man, daß Grundtöne einer neuen Ästhetik angeschlagen sind.

Das erste, das unser junger Dozent in seiner akademischen Lehrtätigkeit erarbeitet und zu gerundeter Darstellung gebracht hat, ist denn

auch eine ontologisch unterbaute Ästhetik. Während sonst die neueren Darstellungen der Ästhetik vom psychologischen, d. i. zum Teil naturwissenschaftlichen Denken ganz umstrickt sind, wird sie hier wieder auf ihre Eigenständigkeit zurückgeführt und gipfelt in einem Kapitel über den „Stil“. Auf Ausdruckgebung und Stilkunde ist ja bei unserem Forscher stets ein besonderes Gewicht gelegt. Zum erstenmal in der ganzen ästhetischen Literatur ist hier eine „Allgemeine Ästhetik“, die übrigens die Musik endlich in richtiger Weise einbezieht, und eine eigene „Musikästhetik“ von demselben Verfasser und in einheitlicher Darstellung gegeben. Die Schaffung dieser neuen Ästhetik ist das Werk eines kaum Dreißigjährigen. (Es besteht Aussicht, sie bald im Druck erscheinen zu lassen.)

In der Tonpsychologie beherrschte Kurt Huber die experimentelle Methode und die Handhabung des Instrumentariums wie kein zweiter. Das hat schon die Habilitationsschrift gezeigt und bekunden neuerdings die Arbeiten über das Qualitätssystem der Vokale (1934), die übrigens zu verschiedenen Auseinandersetzungen mit den Aufstellungen von Helmholtz und Stumpf geführt haben. Aber da ihm Ton und Tonwelt nicht als physikalische Objekte sondern als musikalische Phänomene und Träger künstlerischen Ausdrucks am Herzen lagen, ließ er Darstellungen am Instrumentarium immer mehr zurücktreten. Bei seiner starken Begabung für das Physikalisch-Technische hat er aber eine verhältnismäßig verblüffend einfache Apparatur konstruiert (1932 war sie zur Vorführung fertig), um die Struktur der Vokale in ihren Schwin-

gungsverhältnissen und überhaupt die kombinierten Schwingungen der individuellen Gesang- und Sprechstimme auf dem Projektionsschirm in Vergrößerungen sichtbar zu machen. Da die Apparatur auch für die verschiedensten anderen Gebiete mit Erfolg zu gebrauchen ist, nannte er sie „Universal-Analysator“.

Die Untersuchungen über Melodien aus Birma (1924) und über Koranzitationen in Kairo (1931) sind Gelegenheitsarbeiten aus dem Gebiet der Musikethnologie, zu denen unser Forscher von Fachvertretern der Völkerkunde und der Semistik herangezogen worden ist. An die präzisen Übertragungen der Schallplattenaufnahmen werden Untersuchungen angeschlos-



sen, die auf die Kunstwerte und Charakteristika jener fremden Musikulturen eingehen, an den Koran-Singweisen werden auch zwei Schichten verschiedener Koranlesung enthüllt. Seit etwa 1925 widmete sich Huber der Volksliedkunde, deretwegen er auch Volksliederfahrten in die Alpen und das Flachland, nach der Gottschee, Bosnien und — anlässlich des Kongresses unserer IGM zu Barcelona 1936 — nach Spanien und Südfrankreich unternommen hat. Wohl hatte man schon früher erkannt, daß die eigentliche Bedeutung aller Kunst im Typischen, Nationalen, Lokalen, Persönlichen wurzelt. Diese Erkenntnis aber am lebendigen Stoff des Volksliedes — dieses in seinem weiteren Sinne als Lied und Tanz genommen — in Anwendung zu bringen und demnach eine nach deutschen Landschaften bezw. Volksstämmen abgestufte Typik des Volksliedes zu erarbeiten, das hat erst er zu vollbringen vermocht. Diese Typik ist eine übergeordnete Betrachtungsweise, die das Textliche und Musikalische sowie Psychologisch-Soziologische in sich begreift und der Arbeitsweise der Freiburger volkskundlichen Schule und der des Berliner Volkslied-Archivs überlegen ist. Deswegen ist auch unser Kurt Huber an das Deutsche Institut-für Musikforschung zu Berlin, als Leiter der Abteilung Volkslied, berufen worden. Die typologische Behandlungsweise gründet sich natürlich erst recht auf das Dialektlied, das bekanntlich, wo immer es wahr und tief auftritt, in gewisser Hinsicht das Kunstlied übertrifft, da es dem Herzen des Volkes um eine Stufe näher steht als dieses. Durch sie ist es nun möglich, den ungeheuren Stoff, den die bisherige Volksliedforschung aufgestapelt hat, zu bewältigen und übersichtlich zu gliedern; jetzt gewinnen die Wanderungen einzelner Lieder und ihre Abwandlungen erst das rechte Profil. Nach diesen Gesichtspunkten ist nunmehr auch die Darstellung des älteren, historisch gewordenen deutschen Volksliedes in Einklang zu bringen. In Vorlesungen und Aufsätzen hat unser Forscher seine typologische Volksliedkunde praktisch durchgeführt; in anderen Aufsätzen hat er grundlegende methodische Fragen aufgeworfen und eingehend dargelegt; diese letztere Publikationstätigkeit hat während seiner Berliner Zeit ihren Höhepunkt erreicht.

Gemäß seiner Habilitierung hat Kurt Huber natürlich über das gesamte Gebiet der Philosophie und Psychologie gelesen, insbesondere über Erkenntnistheorie, Metaphysik, Geschichte der Philosophie, Wissenschaftslehre, ferner semesterweise auch über einzelne Persönlichkeiten wie Kant, Hegel. In den letzten Jahren hat er sich eingehend mit Leibniz beschäftigt, dem letzten Universalgenie, das Deutschland und wohl Europa überhaupt beschieden war. Und hier hat er, alle bisherigen Forschungen überholend, die eigentlichen Wesenszüge am Philosophieren Leibnizens erst herausgeschält: den „logisch-ontologischen Kern“ von dessen Gedankenentwicklung, das „so unerhört fein abgestufte, bei aller Verschlingung ganz verschiedener Gedankenmotive doch erstaunlich geschlossene System“, die einzigartige Vorrangstellung unter allen großen Systemen, die es beansprucht dadurch, daß es allein natur- und

geisteswissenschaftliche Erkenntnis in einem einheitlichen Erkenntnisansatz zusammenfaßt. (Aufsatz „Leibniz und wir“, in Ztschr. für philosophische Forschung I, 1946; das Erscheinen eines eigenen Buches über Leibniz wird vorbereitet.) Von Leibniz fühlte sich Kurt Huber besonders angezogen; in ihm hatte er jene Geistesgröße gefunden, mit der er in seinem Ringen um Ganzheit in philosophischer, naturwissenschaftlicher, künstlerischer und weltanschaulicher Beziehung unmittelbar konform gehen konnte.

Unser Kurt Huber war ein Meister der freien wissenschaftlichen Rede. Sein Vortrag bediente sich keiner schriftlichen Stütze, nicht einmal ein Notizblatt lag vor ihm, doch jedes Wort war wie gemeißelt. Die Stimme war etwas heiser, doch überall gut vernehmbar. Die physischen Mittel des Vortrags waren jedenfalls nicht bedeutend: man konnte ihn als vollendeten Sieg des Geistes über die widerstrebende Materie bezeichnen. Die spürbare innere Konzentrierung des Vortragenden, das klar formulierte Wort, die sichere und übersichtliche Art, das jeweils vorliegende Problem zu entwickeln und durch eingestreute Fragesätze die Hörer zur Mitarbeit zu zwingen, das schlug das Auditorium restlos in Bann.

Das Wirken Kurt Hubers hat sich, mit Ausnahme seiner Berliner Tätigkeit 1937—38, an der Universität München abgespielt. Da er aber sowohl über Philosophie und Psychologie als auch über Musikwissenschaft hinausgewachsen ist, ist er nicht schlechthin den Reihen der Vertreter dieser Fächer anzuschließen. Die Größen hier sind eben eigener Art. Auch er nimmt in der Geschichte unserer Universität eine besondere und bevorzugte Stellung ein. Am meisten dürfte er unseres Erachtens dem bekannten Joseph von Görres gleichen, der im Kampfe gegen das napoleonische Joch mit solchem Gewicht aufgetreten ist, daß er von den Franzosen „die fünfte Großmacht“ genannt worden ist (hier in München tätig 1827—48). Ihm gleicht er in der weit ausgreifenden Beherrschung mehrerer Disziplinen (wenn auch in anderer Zusammenstellung derselben als bei jenem), in der Hütung des politischen Rechtes und der Freiheit, in der religiösen Fundierung seiner Überzeugung, selbst in der äußeren Form des Vortrags. Bei Kurt Huber ist aber der Zug zum Universalismus in Kraft seiner philosophischen Grundlegung bedeutend erhabener als bei jenem.

Stärker tritt in seinem Schaffen alsbald die Hinneigung zu Herder hervor, die sich immer mehr als enge innere Verwandtschaft enthüllt. Sie offenbart sich in der vielseitigen künstlerischen Begabung, dem ästhetischen Feingefühl, der Wesensschau an den Erscheinungen des geistigen und kulturellen Lebens, der liebevollen Versenkung in die Volkskultur, der Kunst der Charakterisierung und großen Zusammenschau. Aber auch diesen übertrifft er durch strenge Ordnung des Wissens, geschlossene philosophische Durchbildung und tiefer dringende Kritik, die sich u. a. ebenso in seiner Stellung zu Kants Philosophie und Ästhetik wie in Darlegung der Leibnizschen Gedankenwelt ausdrückt. Es

bewährt sich eben immer wieder die einzigartig überlegene Bedeutung einer gesunden Philosophie.

In unserem Zusammenhang obliegt es, Kurt Hubers Bedeutung für die Musikwissenschaft zu kennzeichnen. Das Bild von einer Persönlichkeit wäre indes unvollständig und geradezu irreführend, wenn nicht auch seine philosophische und psychologische Tätigkeit wenigstens in all-gemeinsten Zügen in die Zeichnung aufgenommen würde. Nun ist soeben das Buch erschienen „Kurt Huber zum Gedächtnis. Bildnis eines Menschen, Denkers und Forschers, dargestellt von seinen Freunden, herausgegeben von Clara Huber“, 1947 (Verlag Josef Habel Regensburg). Hier ist der Lebenslauf des Verewigten bis zu dem bekannten traurigen Abschluß geschildert, das Wirken desselben wird eingehender gewürdigt, beigegeben sind Bibliographie und Proben seiner Dichtungen und Kompositionen.

Ist denn Kurt Huber wirklich, wie gesagt worden ist, der weltfremde Gelehrte gewesen und hat es ihm an Menschenkenntnis gefehlt, so daß er in die Münchener antifaschistische Studentenbewegung verstrickt wurde und dafür auf dem Schafott sein Leben hingeben mußte? Aber man lese einmal seine „Philosophisch-kritische Bemerkungen zur Herbsttagung der katholischen Akademiker in Salzburg, 1930“ (Allgemeine Rundschau, München), deren gegenwartsstarkes Thema „Das Berufsleben des modernen Menschen“ in christlicher Beleuchtung gewesen ist. Bei Darstellung des Staatsmannes und des Politikers hebt unser kritischer Beobachter hervor, welch feine Grenze gerade hier zwischen Beruf und Berufung gezogen ist. Zum Vortrag über das Berufsethos des Arztes betont er, „die Aporie des Todes“ ist durch den Erlösungsgedanken nicht eigentlich aufgehoben, sondern in den Glauben hinaufgehoben zu einem sieghaften „Tod, wo ist dein Stachel?“ Man lese namentlich in dem vorerwähnten Gedenkbuch den Bericht über die Gerichtsverhandlung, seine Mahnung an die Richter „zur Besinnung auf die allein dauerhaften Fundamente eines Rechtsstaates“, die — so spricht er — „das oberste Gebot der Stunde ist, dessen Überhören nur den Untergang des deutschen Geistes und zuletzt des deutschen Volkes nach sich zieht. Ich habe das eine Ziel erreicht, diese Warnung und Mahnung nicht in einem privaten kleinen Diskutierklub, sondern an verantwortlicher, an höchster richterlicher Stelle vorzubringen.“ Man wisse, Lieblingslied Kurt Hubers ist das Andreas-Hofer-Lied gewesen; nicht das bekannte „Zu Mantua in Banden usw.“, jenes Kunstprodukt mit etwas theaterhaftem naturalistischem Einschlag, sondern das echte bei den Gebirglern fortlebende Lied „Ach Himmel, es ist verspielt, Ich mag nit länger leben usw.“ (aufgenommen in Altbayerisches Liederbuch für Jung und Alt, Edition Schott, Mainz 1936). Und dazu lese man in dem genannten Gedenkbuch S. 114 die Abwandlung dieses Liedes, die Kurt Huber im Gefängnis auf seine Lage gedichtet hat, in bestem Volkslied-Stil; ebenso lese man dort, wie das Andreas-Hofer-Lied Hubers Grabgesang geworden ist; eine schönere Weihe hätte es nachträglich nicht erhalten können.

Wir klagen darüber, daß mit Kurt Huber ein Kostbarstes, das ein Volk nächst seiner Ehre zu verlieren hat, zunichte gemacht worden ist: eine tiefe schöpferische Kraft, die noch dazu unersetzlich ist. Aber wir beugen uns in Ehrfurcht vor der Macht des Geschickes. Denn „Religion, Philosophie, Poesie, Kunst führen schließlich auf eine gemeinsame Quelle zurück: Echtheit der Gesinnung, Treue gegen sich selbst, Wahrheitsliebe. Hier liegt“ — so betont es der Rembrandt-Deutsche — „das Zentrum der Menschennatur“.

### DER 3. BAND VON SAMUEL SCHEIDTS TABULATURA NOVA 1624 UND DIE GOTTESDIENSTORDNUNG DER STADT HALLE

VON CHRISTHARD MAHRENHOLZ

Max Seiffert hat bereits in seiner J. P. Sweelinck und dessen deutschen Schülern gewidmeten Erstlingsschrift (1891) darauf hingewiesen, daß der 3. Band der Tabulatura nova Samuel Scheidts sich durch seinen Inhalt bedeutsam von den beiden vorhergehenden Bänden unterscheidet und unmittelbar für die Praxis der lutherischen Kirche bestimmt zu sein scheint. Spätere Forschung hat diese grundsätzliche Feststellung durch Belege aus der Kirchenordnung der Stadt Halle im einzelnen unterbaut und dabei nachgewiesen, daß die ursprüngliche Anordnung der Stücke im 3. Band der Tabulatura nova (TN) — entgegen der Reihenfolge im Druckexemplar — dem Ablauf der in Halle üblichen Gottesdienste entspricht<sup>1</sup>. Ein glücklicher Fund setzt uns nunmehr in stand, mit noch größerer Genauigkeit die hallische Gottesdienstordnung zur Zeit Scheidts und die Funktionen der Orgel in dieser zu rekonstruieren. Es handelt sich um den „Ordo Cantionum“, der Laurentiuskirche zu Halle-Neumarkt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, der sich handschriftlich in dem auf der Berliner Staatsbibliothek vorhandenen Exemplar der „Psalmodia sacra“ 1553 von Lucas Lossius befindet<sup>2</sup>. Obwohl der Ordo nicht für die innerstädtischen Kirchen der Stadt Halle, an denen Scheidt wirkte, geschrieben ist, gibt er gleichwohl getreu den Stand dessen wieder, was damals auch im Gottesdienst von St. Moritz und von St. Marien üblich war. Die Tätigkeit des Organisten in der „Messe“ und in der „Vesper“ als den beiden grundlegenden sonn- und festtäglichen gottesdienstlichen Feiern war danach folgende:

In den sonntäglichen Vormittagsgottesdiensten (Messen), in denen der Figuralchor nicht mitwirkte, soll in der Zeit zwischen Trinitatis und dem 1. Advent „der Organist den anfang machen vndt den Introitum

<sup>1</sup> Vgl. meine Schrift „Samuel Scheidt, sein Leben und seine Werke“ 1924 S. 12, 45 ff.

<sup>2</sup> Das für die gottesdienstliche Praxis der älteren lutherischen Kirche bedeutsame Dokument ist gemeinsam von Konrad Ameln, Wilhelm Thomas und mir im Handbuch der deutschen ev. Kirchenmusik I. Teilband 1. S. 58\* ff. veröffentlicht.

de Trinitate schlagen bis auf den Versum: den Versum sol der [Choral-] Chor absoluieren cum intonatione puerorum. Wen der Versch gesungen ist, sol der chorus den Introitum singen bis auf den Versum.“

Diese Notiz ist hochbedeutsam, weil sie auf das vielfach übersehene einstimmige Spiel der Orgel beim alternatim-Vortrag liturgischer Stücke mit gregorianischen Weisen hindeutet. Die Orgel war ja schon vor der Reformationszeit dem Vokalchor insofern ebenbürtig an die Seite getreten, als sie berufen und befähigt war, den Chor zu vertreten bzw. im antiphonalen oder responsorischen Gesang die eine Chorthälfte oder das den Kantoren zugewiesene Stück selbständig zu übernehmen. Das gilt sowohl für den einstimmigen gregorianischen Gesang wie für die mehrstimmigen Figuralmotetten über gregorianische Cantus firmi. Zwar standen schon im 16. Jahrhundert und erst recht zu Beginn des 17. Jahrhunderts die mehrstimmige und die einstimmige Ausführung des gregorianischen Chorales nicht mehr gleichberechtigt nebeneinander, sondern das Schwergewicht auch hinsichtlich der Wertschätzung lag auf der Seite des Figuralgesanges. Demgemäß steht in der überkommenen Orgelliteratur die Kunst des „Organisierens“, also die Erfindung freier Stimmen zu dem vorgegebenen C.f., im Vordergrund des Interesses. Trotzdem sind einige Quellen überliefert, die von der einstimmigen Alternatimpraxis der Orgel auch noch in der 2. Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts Zeugnis geben. Zu diesen gehört das für die Hamburger Jakobikirche bestimmte Gradualbuch vom Jahre 1554 (jetzt in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen Cod. I 586), das die von der Orgel auszuführenden einstimmigen gregorianischen Stücke enthält. Auch L. Lossius (*Psalmodia sacra* 1553) gibt von dieser Praxis Kunde, wenn er berichtet, daß in den Vespern der Lüneburger Kirchen die Antiphon nach dem Magnificat entweder vom Chor oder von der Orgel repetiert werden soll, und wenn er bei zwei anderen Stücken ausdrücklich die Mitwirkung der einstimmigen Orgel fordert: Sowohl die „Antiphone“ am Fest Marien Verkündigung „Haec est dies“, die außer im Vesperegottesdienst auch im festtäglichen Hauptgottesdienst anstelle des Halleluja gesungen wird, wie auch das Responsorium „Discubuit Jesus“, das bei der Sakramentsausteilung erklang, werden auf Solisten (pueri), Chor und einstimmige Orgel verteilt (vergl. insbesondere die interessante Aufteilung des „Haec est dies“ bei Lossius Bl. 205 v.). Und wenn der „Ordo Cationum“ der Laurentiuskirche vorschreibt, daß beim „choralen“ Gottesdienst (wenn also nicht der Figuralchor, sondern nur der einstimmig singende Choralchor tätig ist) der Organist zu Beginn des Gottesdienstes die Introitus-Antiphon spielt (während der Chor den Vers und die Wiederholung der Antiphon singt) und in der Vesper das Responsorium sowie den Vers des Responsoriums im Wechsel mit dem Chor vorträgt, so zeigt das, daß auch im 17. Jahrhundert die Praxis des einstimmigen Alternierens zwischen Choralchor und Orgel nicht ausgestorben ist. So haben die lutherischen Organisten damals weitgehend einstimmige Weisen aus Lossius, Spangenberg, Ludecus und

anderen ähnlichen Sammlungen gespielt bzw. diese Bücher ihren Intavolierungen zu Grunde gelegt.

Zwar erwähnt die offizielle Hallenser KO nichts von einer Beteiligung des Organisten am Introitus. Doch heißt es im „Vorentwurf“ zur Hallischen KO 1542 „Die Communion und Messe soll gehalten werden in der form, wie in der kirchen Wittenbergk, Torgau, Leipzick im schwangk gehet“<sup>3</sup>. Für Wittenberg aber wird im Itinerarium des Wolfgang Musculus 1536 berichtet: „primum ludebatur Introitus in organis succinente choro latine“. Das heißt aber nicht, wie man gemeint hat, „ein Praeludium mit anschließendem Introitus“, auch nicht „Chorgesang mit Orgelbegleitung“, wie Schering die Stelle gedeutet haben möchte, sondern zielt, was Rietschel richtig festgestellt hat, auf einen wechselweisen Vortrag des Introitus im Sinne des oben Dargelegten. Gewiß kann „succinere“ auch gleichzeitiges Musizieren bedeuten, obwohl es auffallen muß, daß das parallele „in die Orgel singen“ der Hallelujaknaben niemals durch „succinere“ ausgedrückt ist. Aber das Wort „succinere“ hatte für die Lutherzeit eine klar ausgeprägte Bedeutung: Der Succentor war der Chorführer des II. Chores im Antiphonalgesang, wie der Cantor der des I. Chores. Wenn der Introitus „in organis succinente choro“ vorgetragen wird, so bedeutet das, daß der Chor die Teile singt, die der Succentor intoniert bzw. leitet, also den Vers des Introitus, im Gegensatz zur Antiphon, die die Orgel als Vertreterin des I. Chores ausführt. Das aber entspricht genau dem, was die Chorordnung Halle-Neumarkt über die Ausführung des Introitus sagt.

Der „Ordo Cantionum“ fährt fort: „Wen man figurirt [d. h. wenn außer dem einstimmigen Choralchor auch der mehrstimmige Figuralchor amtet] kan der Organist vndt der Chor anstatt des Introitus eine Motetam schlahen vndt singen.“ Nach dem Introitus soll „der Organist . . . das Kyrie dominicale anfahren, welches neben dem Et in terra alternatim sol hinausgesungen vndt vom Organisten mitt einer motet beschlossen werden“. Dieses zum Alternatim-Musizieren bestimmte Kyrie-Gloria finden wir in Nr. 1 des III. Bandes der TN.

Beim Kyrie werden nach alter liturgischer Regel alle drei Teile (erstes Kyrie, Christe, zweites Kyrie) je dreimal vorgetragen. Luther übernimmt diese Ordnung auch für den evangelischen Gottesdienst. Er schränkt sie zwar für die deutschsprachige Singmesse (1526) auf den je einmaligen Gesang des Kyrie, Christe, Kyrie ein. Daß aber das neunmalige Kyrie jedenfalls in den lateinischen Gottesdiensten weiter die Regel war, zeigt u. a. die Wittenberger Kirchenordnung von 1533. Auch in Halle wurde das „lateinische“ chorale Kyrie in dieser neunmaligen Wiederholung ausgeführt. Lediglich für das Adventskyrie („Kyrie minus“) schreibt die Hallenser Kirchenordnung von 1640 ausdrücklich die nur dreimalige Fassung vor (dies Adventskyrie war wohl das Kyrie aus Luthers Deutscher Messe 1526). Das Kyrie dominicale TN III

<sup>3</sup> Serauky: Musikgeschichte der Stadt Halle I S. 193.

Nr. 1 haben wir uns also so ausgeführt zu denken: Zunächst spielt der Organist das erste Kyrie, dann singt der Chor die Weise dieses Kyrie, und der Organist wiederholt den ersten Satz; darauf läßt der Chor die Weise des Christe ertönen; der Organist spielt den 2. Satz (Christe), und der Chor wiederholt das Christe; nun beginnt der Organist mit dem 3. Satz (dem zweiten Kyrie) und wiederholt diesen Satz, sobald der Chor das zweite Kyrie gesungen hat.

Das vom Liturgen intonierte Gloria ist bei Scheidt in 9 Teile ausgegliedert, die der schon für die Alternatimpraxis bekannten Gliederung entsprechen. In der Regel begann der Chor mit dem Et in terra; die Orgel führte sodann die mit 5, 7, 9, 11 bezeichneten Teile im Wechsel mit dem Chor (Teil 4, 6, 8, 10) fort. Den Abschluß (Teil 12: Cum sancto . . .) machten wohl Chor und Orgel zusammen; darauf deutet auch die von Scheidt gewählte Kompositionsform: Von den in der Regel der Orgel zugewiesenen vier Teilen haben drei, nämlich 5, 7 und 9, in den Orgelbearbeitungen Scheidts den c.f. in hervorstechender Fassung, während die in der Regel für den Chor bestimmten Sätze (bis auf Teil 10) die freie, nicht c.f.-gebundene Motettenform aufweisen.

Daß Scheidt in TN III nur ein Kyrie-Gloria bearbeitet, wo doch damals in der lutherischen Kirche wohl überall mehrere mit den Tagen, Festen und Zeiten wechselnde Meßordinarien gebraucht wurden, ist aus der in Halle geltenden Ordnung leicht zu erklären: In Halle waren nach Ausweis der Kirchenordnung von 1640 nur 4 verschiedene Fassungen des Kyrie (nebst zugehörigem Gloria) in Gebrauch, nämlich das Kyrie paschale zu Ostern, das Kyrie summum zu Weihnachten, Pfingsten, Trinitatis und an einigen anderen Festen, das bereits genannte Kyrie minus in der Adventszeit und das Kyrie dominicale, das an allen nicht genannten Sonntagen, auch an denen der Fastenzeit, gebraucht wurde. Bei dem nur dreimaligen Kyrie minus war eine Mitwirkung der Orgel ausgeschlossen. Das Kyrie paschale bzw. summum an den Festtagen wurde in jedem Falle vom Chor figuriert bzw. durch ein freies Figuralstück mit dem Kyrietext ersetzt („Missa super . . .“). So blieb nur noch das Kyrie dominicale für eine Ausführung unter Mitwirkung der Orgel übrig.

Nach der Epistel „sol der Organist eine Moteten schlagen, darauf der Chor allezeit diesser nachfolgenden gesungen einen singen sol . . . also das zwischen dem Chor vndt dem volck eine abwechselung in den versen geschehen . . . Vndt es were ziemlich das sich der Organist bevllisse, solche gesenge vorzuschlagen, damit also die Orgell vndt der Chor vberEinstimmen“. Im figuralen Gottesdienst nach der Epistel „schlegt der Organist ein Motet, wirdt auch eine gesungen. Es were abr gutt, das man die obverzeichnete gesenge in einen guten vndt für vnsern Chor düchtigen figural hette, do konnte die Ordnung mitt denselbigen auch wen man figurirte, halten.“ Es sollen also Orgel und Chor möglichst über einem deutschen Kirchenlied-c.f. gebaute Kompositionen gebrauchen.

Nach dem Evangelium wird im „lateinischen“ Gottesdienst zunächst das Credo lateinisch gesungen. „Darnach soll der Organist das teutsche Credo, oder sonst eine grauitetische Moteten schlagen, der Chor aber vndt das gantze volck sol den glauben singen“. Im „deutschen“ Gottesdienst wird nach dem Evangelium „das Patrem ausgelassen, der Organist aber schlegt das wir glauben“. Im figuralen Gottesdienst „soll der chor loco Patrem [= anstelle des Credo] ein Motetam singen, der Organist sol darnach den glauben schlagen oder sonst eine Motetam.“ Hier hat das Credo der TN seinen Platz (III Nr. 2, bisherige Zählung: Nr. 17).

„Vndter der Communion singett man Jesus Christus vnser heilandt, do der Chor vndt das volck allezeit 2 versch alternatim singett vndt der Organist darzwischen schlegt“. Eine Bearbeitung dieses Liedes finden wir in der TN III Nr. 3 (alte Zählung: Nr. 18).

In der Vesper nach dem durch eine Antiphon umrahmten Psalm des Chores „schlegt der organist das Responsorium bis auf die Repetition, die repetition singett der Chor, den Versum aber die knaben. Wen das geschehen, so schleht der Organist den Versum auch, darauf singen die knaben das Gloria, so mit den Versch vber einstimmeth, der Chor aber singett nach dem Gloria zum beschluß die Repetition“<sup>4</sup>. Im figuralen Gottesdienst kann man statt des Responsoriums bzw. dessen Repetition „eine Motetam schlagen vndt singen.“ „Darnach fehett der Organist den hymnum an O lux beata, denselbigen singett der Chor aber nur den Ersten und letzten Versch, den mittelsten schlegt der Organist“. Dies gilt für die ganze Trinitatiszeit. In der festlichen Hälfte des Kirchenjahres werden in Halle anstelle des Trinitatis-Hymnus „O lux beata“ andere Hymnen gesungen und zwar im wesentlichen die, die auch TN III in Orgelbearbeitungen bringt:

Veni redemptor gentium	(TN III Nr. 4, alte Zählung: 11) für Advent
A solis ortus cardine	(TN III Nr. 5, alte Zählung: 12) für Weihnacht bis Lichtmeß
Christe qui lux es	(TN III Nr. 6, alte Zählung: 13) für die Fastenzeit
zugleich die Melodie für Hostis Herodes impie	für Epiphantias
Vita sanctorum	(TN III Nr. 7, alte Zählung: 14) für Ostern und die Freudenzeit
Veni creator Spiritus	(TN III Nr. 8, alte Zählung: 15) für Pfingsten
O lux beata Trinitas	(TN III Nr. 9, alte Zählung: 16) für die Trinitatiszeit.

Nicht bearbeitet sind die Hymnen für die Karwoche, für die Vorfastenzeit, für Himmelfahrt und Exaudi, sowie für die kleineren Feste, also

<sup>4</sup> Vgl. das oben zum Introitus Gesagte.

Hymnen für einzelne Tage oder kurze Zeitabschnitte, deren Bearbeitung in Variationsform sich nicht lohnte.

In der Vesper wird auch das Magnificat musiziert, für das der „Ordo Cationum“ aus Halle-Neumarkt bereits die Ausführung in deutscher Sprache vorschreibt, während Scheidt, wohl der Ordnung der Hallenser innerstädtischen Kirchen folgend, die lateinisch textierten Magnificat nach den einzelnen Psalmtönen geordnet bringt, darunter sogar ein lateinisches Magnificat im 9. Psalmtone, der in der reformatorischen Kirche sonst durchweg nur für das deutschsprachige Magnificat benutzt wurde. (Vergl. Nr. 10—13, alte Zählung: 2—10). Das bei Scheidt noch lateinische Magnificat wird 1640 mit deutschem Text ausgeführt und wechselt später (1660) mit deutschen Gemeindeliedern: eine deutlich sichtbare Linie der fortschreitenden Lösung aus alten liturgischen Bindungen.

Bei den Magnificat liegen allerdings von Scheidt nur die Bearbeitungen der gradzahligen Verse vor. Das hat jedoch seinen besonderen Grund. Hier war nämlich in der kirchenmusikalischen Praxis der jeweilige Wechsel zwischen dem einstimmigen (oder geringstimmigen, homophonen) Choralchor und dem mehrstimmigen Figuralchor bzw. an dessen Stelle der mehrstimmig spielenden Orgel üblich. Da der Choralchor in jedem Falle zur Verfügung stand, so bestand ein Bedürfnis nach Orgel-Figuralätzen für die ungeraden Verse des Magnificat nicht. Nach dem Katechismus „schlegt der Organist ein Motetam, der Chor aber soll alternatim... ein deutschen gesang singen“.

Am Schluß der Vesper nach der Kollekte „soll der organist mit vollen werck das Benedicamus schlagen: das Chor antwortet DEo dicamus: vndt sol nit immerdar eine Melodia gesungen werden“. (Vergl. TN III Nr. 20 und im Zusammenhang damit Nr. 19 sowie den Hinweis bei beiden Nummern auf das Organo pleno.)

Die nachstehende Übersicht über die hallische Messe- und Vesperordnung soll das Gesagte noch einmal zusammenfassend verdeutlichen: (Zeichenerklärung: alt. = alternatim / R = responsorial / ant. = antiphonisch / O = an die Stelle des Stückes kann eine Motette treten / % = entweder Chor oder Orgel / + = das Stück wird mehrstimmig (figural) gesungen, wenn der Figuralchor mitwirkt, bzw. von der Orgel mehrstimmig gespielt.)

#### A. Messe

Liturg	Chor	Orgel	Gemeinde
1.	Introitus-Ant. % Psalmvers Gloria patri Antiphon O %	Introitus-Ant. %   Motette %	
2.	Kyrie ant. +	Kyrie ant. +	
3. Gloria-Inton.	Et in terra ant. +	Et in terra ant. O	
4. Gruß R	Gruß R		Gruß R

Liturg	Chor	Orgel	Gemeinde
5. Kollekte	Amen		Amen
6. Epistel			
7.	Halleluja (Sequenz)		
8.	(Motette +)	Motette +	
9.	Graduallied alt.	Graduallied ant.	Graduallied alt.
10. Evangelium			
11. Credo-Inton.	Patrem + O	Credo dtsch. + O	Wir glauben
12. Predigteing.	Predigtvorlied		Predigtvorlied
13. Predigt	Predigtnachlied		Predigtnachlied
14. Abendmahls- lit.	Abendmahlslit. Sanctus +		
15.	J. Chr. u. Heiland + alt.	J. Chr. u. Heiland + alt.	J. Chr. u. Heiland alt.
16.	Kommunionsges. + alt.	Kommunionsges. + alt.	Kommunionsges.
17. Schlußlit.	Schlußliturgie		Schlußliturgie

### B. Vesper

1.	Antiphon Psalm Antiphon		
2.	Responsorium R O	Responsorium R O	
3. Bibellektion			
4.	Hymnus lat. + alt.	Hymnus lat. + alt.	(Hymnus deutsch alt.)
5. Katechismus			
6.		Motette	
7.	Lied alt.		Lied alt.
8. Predigteing.	Predigtvorlied		Predigtvorlied
9. Predigt			
10.	Antiphon Magnificat ant.	Magnificat ant.	
11. Versikel R	Antiphon Versikel R		
12. Segen	Benedicamus II +	Benedicamus I +	
13.	Amen		Amen

Für die Beziehungen zwischen dem dritten Band der TN und der Hallischen Gottesdienstordnung ergibt sich aus dem Gesagten folgendes:

1. Die Cantus firmi der Nummern A 2. 3. 11. 15. B 4. 10. 13 sind das ganze Jahr hindurch oder doch für einen bestimmten Kirchenjahresabschnitt gleichbleibend. Diese Stücke sind es, die die TN im mehrstimmigen Orgelsatz bietet, und zwar, gemessen an der hallischen Gottesdienstordnung, so vollständig, wie es die liturgische Praxis

- erfordert. Die TN III enthält in dieser Hinsicht das vollständige „Ordinarium“ und die jeweils für eine größere Zeitspanne gleichbleibenden Stücke des „Propriums“.
2. Bei den sonntäglich wechselnden Propriumsstücken A 1 und B 2 handelt es sich um Sätze zum einstimmigen Respondieren bzw. Antiphonieren. Für die Sätze ist der Organist auf die Kantionalien von Lossius, Spangenberg usw. angewiesen, und der laufende Gebrauch eines dieser Bücher neben der *Tabulatura nova* muß für die damalige gottesdienstliche Praxis als selbstverständlich vorausgesetzt werden.
  3. Bei A 9 und B 7 geht es um Alternativ-Sätze über deutsche Lied-Cantus firmi. Dieser Komplex ist in der TN III nicht berücksichtigt. Einen Teil der erforderlichen Literatur fand der Organist in den einschlägigen Nummern aus den ersten beiden Bänden der *Tabulatura nova* und in anderen Bearbeitungen deutscher Gemeindegesänge, wie sie die handschriftlichen Gebrauchs-Tabulaturen der damaligen Zeit in großer Fülle bringen. Die Gründe, die Scheidt bestimmten, sich in der *Tabulatura nova* auf einen — gemessen an den Erfordernissen der Liturgie — spärlichen Ausschnitt aus dieser Literaturgattung zu beschränken, können hier nicht näher dargelegt werden. Erst am Ende seines Lebens, in der Görlitzer Tabulatur von 1650, hat Scheidt, freilich in charakteristisch vom Stile der *Tabulatura nova* abweichenden Sätzen, eine äußerst reiche und vollständige Sammlung von Orgelbearbeitungen dieser zum Alternieren bestimmten Detemporelieder gegeben.

## UNERKANNTE FORMEN IM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER

DIE C-MOLL-FUGE UND DAS FIS-MOLL-PRÄLUDIUM DES ERSTEN TEILS  
VON LUDWIG MISCH

Busoni hat in seiner instruktiven Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers“ Gelegenheit genommen, zwei handgreifliche Fehlergebnisse zu berichtigen, die Hugo Riemann in seiner „Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier“ unterlaufen sind: Er hat klargestellt, daß die e-moll- und die fis-moll-Fuge des I. Teils nicht dem bekannten dreiteiligen Schema entsprechen, das Riemann von Albrechtsberger übernommen und zu verbindlicher Geltung für das „Wohltemperierte Klavier“ erhoben hat<sup>1</sup>, daß vielmehr in beiden Fällen eindeutig eine zweiteilige Disposition vorliegt.

---

<sup>1</sup> „Wie es sich nicht nur für jede Fuge, sondern schließlich für jedes vernünftig aufgebaute Musikstück von selbst versteht“, betont Hugo Riemann in der Analyse der C-dur-Fuge, „sind zunächst drei Hauptteile der Fuge zu unterscheiden: ein erster die Haupttonart feststellender, ein zweiter modulierender und ein dritter die Haupttonart aufs neue bekräftigender“.

Es ist aber auch Busoni entgangen und nirgends sonst in der einschlägigen Literatur vermerkt worden<sup>2</sup>, daß noch eine dritte Fuge aus dem I. Bande des „Wohltemperierten Klaviers“ der Anpassung an das dreiteilige Schema spottet, indem sie einem eigenen, gleichfalls zweiteiligen Plan folgt: die c-moll-Fuge nämlich. Wenn die bisher mißverständene Form dieses Stückes in Folgendem eine neue Deutung erfahren soll, so geht es dabei nicht etwa um eine theoretische Demonstration oder Begriffskontroverse, sondern um die wirkliche Erkenntnis einer Bachschen Gestaltungsidee. Und was Busoni bei der fis-moll-Fuge beobachtet hat, „sobald man die Zweiteiligkeit der Form einsehen lernt“, wird sich auch für die c-moll-Fuge bewahrheiten: „allsgleich tritt auch der Grundriß der Fuge plastisch wie eine Gebirgskarte hervor“.

Etwas anders liegen die Voraussetzungen für unsere zweite Studie, die darauf gerichtet ist, die bisher unentdeckt gebliebene Gestaltungsidee des fis-moll-Praeludiums aus dem I. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ zu Tage treten zu lassen. Denn sowohl die Analyse von Hugo Riemann wie die von Frederick Iliffe („Forty-eight preludes and fugues of John Sebastian Bach analysed for the use of students“) wird dem äußeren Formbild der Komposition bis auf wenige, scheinbar geringfügige Irrtümer der Beobachtung gerecht; aber beide Arbeiten sind sozusagen in der „Analyse“ stecken geblieben, ohne zu einer „Synthese“ vorzudringen, die erst die Zergliederung fruchtbar machen würde. Beide zeigen — in verschiedenartiger Darstellungsweise — eingehend die motivische Struktur, den harmonischen Verlauf und die Einteilung nach Abschnitten; aber beide verschweigen das Prinzip, das den Aufbau und die Gliederung regelt, das als Konstruktions-Idee diese geistvolle und originelle Formgebung leitet. Die Erkenntnis eines Sachverhalts braucht sich gewiß nicht immer durch eine kongruente Benennung zu bestätigen, aber Hinweise auf „Fuge“ und „Sonatensatz“ würden zweifellos weder bei Riemann noch bei Iliffe fehlen, wenn die entsprechenden Begriffe ihnen bei der Analyse des fis-moll-Praeludiums ins Bewußtsein gekommen wären<sup>3</sup>. Die scheinbar unerheblichen Versehen bei Riemann (Angabe der kontrapunktierenden, statt der thematischen Stimme in den Takten 4 und 23) und die Zurückführung der Konstruktion auf ein fünftaktiges, in drei Teile gegliedertes Thema bei Iliffe beweisen vollends, daß das formbildende Prinzip beiden Forschern entgangen ist.

### 1. Die c-moll-Fuge

Nach der Analyse von Riemann, der ohne weiteres die Dreiteiligkeit dieser Fuge voraussetzt, würde „der (modulierende) Mittelteil“ mit dem zweiten Zwischenspiel — dem übrigens nach Riemanns eigenwilliger

<sup>2</sup> Es sei denn, daß man die Erwähnung dieser Fuge unter den Beispielen für „Normal- und Doppelfugen mit zwei Durchführungen“ im Bach-Jahrbuch 1927 („Das Thema in der Fuge Bachs“ von Marc-André Souhay) als einen Hinweis auf die Zweiteiligkeit der Form zu deuten hätte.

<sup>3</sup> Lediglich im Vorwort seines Buches zählt Iliffe das fis-moll-Praeludium unter all denen auf „which originated from his innate lore of Fugal and Imitative work“.

Taktbestimmung eine Länge von vier statt zwei Takten gegeben wird —, also mit dem 9. Takt beginnen und bis zum Anfang des 22. Takts reichen, den Wiedereintritt des Dux in der Oberstimme noch mitumfassend. Diese Einteilung erscheint unter dem Gesichtspunkt der Harmonik rein willkürlich<sup>4</sup> und läßt ein weiteres formbestimmendes Moment, die Parallelbildung der Zwischenspiele, völlig unberücksichtigt.

Auch Busoni nimmt die Dreiteiligkeit der c-moll-Fuge an, wobei er den Mittelteil vom 9. bis 24. Takt abgrenzt. „Die Durchführung“ (gemeint ist: der Modulationsteil) „ist, im ganzen genommen, als ein einziges großes Zwischenspiel (divertimento) anzusehen, das in regelmäßigen Zeitintervallen dreimal durch das Auftreten des Themas in kleinere Abschnitte geteilt wird. Soweit die polyphone Form. Der Satzform nach ist dieser Teil aus zweimal acht Takte (sic!) gebildet“. Auch diese Erläuterung (zu der berichtigend zu bemerken wäre, daß der dritte Auftritt des Themas im vermeintlichen Mittelteil nach einem längeren „Zeitintervall“ als die beiden ersten erfolgt) kann nur als subjektive Deutung einer ungenauen Beobachtung gelten.

Betrachten wir nun ohne vorgefaßte Lehrmeinung, ohne Voraussetzung einer Norm, die sich bestätigen müßte, dafür aber mit der gehörigen Sorgfalt den Aufbau der c-moll-Fuge, so ergibt sich folgendes Bild: An den ersten Auftritt von Dux und Comes schließt sich ein zweitaktiges Zwischenspiel, das wir zwecks späterer bequemerer Verständigung mit dem Buchstaben a bezeichnen wollen. Es verarbeitet in der Oberstimme sequenzmäßig das Anfangsmotiv des Fugenthemas — und zwar unter Veränderung des Quart- bzw. Quintsprungs in eine Sexte — und verwendet in der andern Stimme eine Kombination des Synkopenmotivs vom Ende des Fugenthemas mit dem umgekehrten Anfangsmotiv des Kontrapunkts.

Ein Notenbeispiel, das den Dux mit folgendem Anfang des (durchweg beibehaltenen) Kontrapunkts<sup>5</sup> enthält, wird die Herkunft des Materials sämtlicher Zwischenspiele veranschaulichen, indem es durch die gleichen Buchstaben, die wir zur Unterscheidung der Zwischenspiele benutzen, die jeweils darin verwerteten Motive kenntlich macht.



<sup>4</sup> Es ist nämlich nicht einzusehen, warum mit dem Wiedereintritt des Dux, d. h. mit der wiedererreichten Haupttonart nicht der Schlußteil beginnen sollte. Eine konsequente Prüfung der Harmonieführung allein würde schon die Unhaltbarkeit der Riemannschen Konstruktion ergeben. Genau besehen, ist für Riemanns Disposition denn auch weniger der harmonische Befund als seine abstrakte Theorie über den metrischen Aufbau musikalischer Sätze ausschlaggebend gewesen.

<sup>5</sup> Nur dem letzten, über dem Orgelpunkt eintretenden Dux fehlt dieser Kontrapunkt, nachdem er (wie schon Riemann erwähnt) beim vorhergehenden Baß-Einsatz des Dux zwischen Ober- und Mittelstimmen aufgeteilt worden ist.

Wie schon aus dem Notenbeispiel zu ersehen, findet das Anfangsmotiv des Fugenthemas auch im zweiten, nach Es-dur modulierenden Zwischenspiel, das vom vorigen durch den Baßeinsatz des Dux geschieden ist, wieder Verwendung. Aber die abweichende Art der Behandlung — Imitation in den beiden Oberstimmen unter Beibehaltung des originalen Quartsprungs und Vorausverlängerung des Anfangs — und dazu eine gleichfalls neue Baßführung, die aus der notengetreuen Wiederholung der ganzen Sechzehntelfigur des Kontrapunkts herauswächst, unterscheiden das zweite Zwischenspiel so deutlich vom ersten, daß sich eine neue Bezeichnung (b) rechtfertigt.

Der nächste Thema-Eintritt in der Paralleltonart wird abgelöst durch ein drittes, inhaltlich wiederum neues Zwischenspiel, dessen Oberstimme die Umkehrung der Sechzehntelfigur des zweiten Zwischenspiels benutzt, während die in Terzparallelen gehenden Unterstimmen das Achtelmotiv des Kontrapunkts verwenden. Dieses Zwischenspiel c leitet über zum Auftritt des Comes in der Mittelstimme, dem nach einem dreitaktigen Zwischenspiel der Dux (in der Oberstimme) und nach weiteren vereinhalf Takten Zwischenspiel abermals der Dux (im Baß) folgt.

Sehen wir uns die beiden letzterwähnten Zwischenspiele (4 und 5) genauer an, so erkennen wir in ihnen gesteigerte Nachbildungen der Zwischenspiele a und b. Das vierte Zwischenspiel (a') bringt den Inhalt des Zwischenspiels a in zweifacher Fassung<sup>6</sup>: die aus dem Anfangsmotiv des Fugenthemas gebildete Sequenz erscheint zuerst in Quintstransposition als Baß, sodann rücktransponiert in der Mittelstimme, wobei die Gegenstimme — die dritte Stimme fügt nur schmückende Zutaten bei — jeweils in das Verhältnis des Kontrapunkts der Duodezime tritt. Das fünfte Zwischenspiel ist (bis auf Oktavversetzung der imitierenden früheren Mittelstimme) eine Strecke lang mit dem Zwischenspiel b identisch, d. h. es beginnt — gewissermaßen um einen halben Takt verschoben — mit der zweiten Takthälfte des Zwischenspiels b, nimmt dafür aber als Ergänzung die erste Takthälfte des aus Zwischenspiel b herauswachsenden Thema-Einsatzes in Es-dur hinzu und erfährt eine (in den Oberstimmen freie) Verlängerung durch Fortsetzung der Baßfigur bis zur Erreichung des Dominant-Grundtons. Bei dieser Sachlage dürfen wir unzweifelhaft das 5. Zwischenspiel als analoges Gegenstück (b') zum Zwischenspiel b anerkennen, obwohl es nun noch einen 1½ Takte langen Anhang erhält, der auf Zwischenspiel a hinweist<sup>7</sup>.

Registrieren wir nun noch den abschließenden Auftritt des Themas über dem durch eine kurze Kadenz vorbereiteten Orgelpunkt, so haben wir die einzelnen Glieder des Fugenbaues bereit zu einem bequemen Überblick:

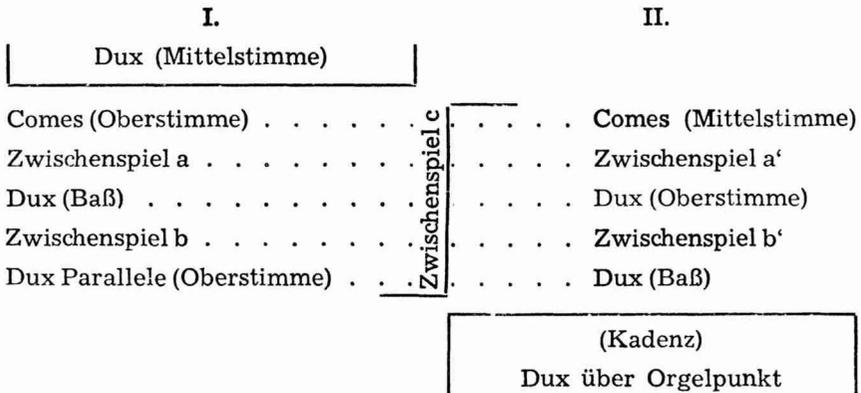
Dux ((Mittelstimme) — Comes (Oberstimme) — Zwischenspiel a — Dux

<sup>6</sup> Daß das vierte Zwischenspiel die doppelte Länge des zweiten hat, beruht auf der ununterbrochenen Aufeinanderfolge der beiden dreiteiligen, je ¾ zählenden Sequenzgruppen unter Auslassung der im Zwischenspiel b zugefügten freien Ergänzung eines vierten Halbtakts.

<sup>7</sup> Die Verwandtschaft ist aber nicht so nah wie die der Zwischenspiele a und a'.

(Baß) — Zwischenspiel b — Dux in Parallel-Tonart (Oberstimme) — Zwischenspiel c — Comes (Mittelstimme) — Zwischenspiel a' — Dux (Oberstimme) — Zwischenspiel b' mit Anhang — Dux (Baß) — Kadenz — Dux über Orgelpunkt.

Soweit die „Analyse“, deren Ausführlichkeit sich nun durch eine überzeugend schlüssige „Synthese“ belohnen wird. Wenden wir das durch Vergleich der Zwischenspiele gefundene Gliederungsprinzip an, d. h. nehmen wir die analogen Partien als „Parallelstellen“, so ordnet sich die Fuge in zwei einander entsprechende Teile, die durch Zwischenspiel c als Überleitung verbunden sind. Der Modulationsordnung und der symmetrischen Gruppierung des Materials nach verhalten sich die beiden Teile — mutatis mutandis — zueinander wie die des altklassischen Sonatensatzes; dabei wird der „überhängende“ Schluß des zweiten durch einen „überhängenden“ Anfang des ersten aufgewogen. Der Veranschaulichung diene folgendes Schema:



### 2. Das fis-moll-Praeludium

Den Schlüssel zum Verständnis der im fis-moll-Praeludium waltenden Konstruktions-Idee liefern die beiden ersten Takte, wenn wir beachten, daß die Oberstimme des ersten und die Unterstimme des zweiten sich zueinander verhalten, wie Dux und Comes einer Fuge (bei „tonaler“ Beantwortung). Verfolgen wir unter diesem Gesichtspunkt den weiteren Verlauf der beiden „realen“ Stimmen, von denen die Komposition getragen wird, so erkennen wir durchweg fugenmäßige „Durchführungen“ des im ersten Takte aufgestellten Themas



Eine Wiederholung des Dux in der Unterstimme (Takt 4) ergänzt nach eintaktigem Zwischenspiel die „überkomplette“ Exposition. Es folgen, von kurzen Zwischenspielen eingerahmt, eine Durchführung in der Parallelfonart (Takt 6 Tonika-Parallele, Takt 7 Dominant-Parallele) und ein Einzelauftritt des Dux in der Dominant-Tonart (Takt 9), die durch ein etwas längeres Zwischenspiel mit abschließender Kadenz als Modulationsziel des ersten Teils bestätigt wird. An eine neue Durchführung in der Dominanttonart (Takt 12—14), die — mit Einsatz auf dem dritten statt ersten Taktteil — den zweiten Teil eröffnet, schließen sich unmittelbar zwei Auftritte des Themas in der Umkehrung, der erste die Subdominante, der zweite die Tonika-Parallele repräsentierend (Takt 14—16). Dann führt ein wieder etwas längeres Zwischenspiel mit phrygischem Schluß, der als Halbschluß auf der Durdominante dient, ins tonische Gebiet zurück, in dem der Dux in zwei Doppelauftritten (Takt 19/20 Unter-, Oberstimme, Takt 20/21 Ober-, Unterstimme) noch viermal die Stimmen durchläuft.

Daß dieses Bild einer fugenmäßigen Anlage unbeachtet geblieben ist, erklärt sich wohl durch ein davon ablenkendes Zusammentreffen von Merkmalen, die dem Begriff der normalen Instrumental-Fuge nicht eigentümlich sind: statt des schulgerechten Beginns mit einer Stimme finden wir einen homophon dreistimmigen Anfang, der im Verlauf des Satzes zweimal ((Takt 12/13 und 22/23) nachgebildet wird und einen dreistimmigen Schlußtakt (24) zeitigt; akkordische Zutaten verschleiern an zwei anderen Stellen die reale Zweistimmigkeit; das Thema selbst täuscht eher eine auf lockere Fortspinnung berechnete „Spielfigur“ vor, als daß es seine Eignung und Bestimmung zu fugenmäßiger Behandlung verriete. Überdies mag die ins Auge springende Zweiteiligkeit der Gesamtanlage, die uns noch beschäftigen wird, von vornherein den „Verdacht“ auf Fugenarbeit ausgeschlossen haben.

Unstreitig vertritt das Thema einen für die Gattung der Fuge seltenen Typ<sup>8</sup>, aber jedenfalls findet es — und lediglich darauf kommt es hier an — seine Verwendung wie ein Fugenthema. Akkordisches Füllwerk hebt den Fugencharakter, wenn er sonst vorhanden ist, ebensowenig auf<sup>9</sup>, wie der Beginn mit einer „Baßstütze“<sup>10</sup> — und um nichts anderes handelt es sich bei der dem Anfang zugefügten dritten Stimme, wenn auch in den späteren Parallelstellen eine liegende (im Schlußtakt sogar eine bewegte) Oberstimme daraus wird. Und die Mittelstimme des

<sup>8</sup> Vergl. Karl Blessinger, „Grundzüge der musikalischen Formenlehre“, S. 114, über die Arten des Fugenthemas.

<sup>9</sup> Vergl. im Wohltemperierten Klavier I — um nicht erst instrumental begleitete Vo' al-fugen heranzuziehen — die akkordisch bereicherten Schlüsse der Fugen c-moll, D-dur, a-moll und h-moll.

<sup>10</sup> Ausdruck von Marc-André Souchay, der allerdings (a. a. O.) solche Fälle aus dem Bereich der eigentlichen Fuge ausschließen will. Vgl. dagegen in Riemanns „Grundriß der Kompositionslehre“ die Heranziehung der 15. zweistimmigen Invention von Bach als „Schulbeispiel einer zweistimmigen Fuge“ sowie auch die dort gegebene Erläuterung des Beginns mit beiden Stimmen.

ersten Takts erkennen wir als eine zwar nicht übliche, aber sehr geistreiche Vorwegnahme des thematischen Keims, aus dem die „Kontrapunkte“ herauswachsen:



Wenn wir zur Veranschaulichung dessen in unserm Notenbeispiel nicht wie Riemann<sup>11</sup> den freien gebildeten „Kontrapunkt“ des zweiten Takts, sondern die genau dem Keimmotiv entsprechende Fassung des 9. Takts bringen, berühren wir damit zugleich dasjenige Kriterium, das als einziges wirklich dem Wesen einer Fuge zuwider ist: denn der „Kontrapunkt“ des 9. Takts stellt eine einfache Akkordbrechung dar, wie sein Keimmotiv eine einfache Terzbegleitung des Themas ist. Und da vollends die beiden entwickelteren Formen des Kontrapunkts weiterhin mehrmals diesem Keimmotiv in seiner Urgestalt Platz machen, gewinnt das homophone Element wirklich eine stärkere Bedeutung, als ihm in einer Fuge zukäme.

Doch ob man im Endergebnis, vor dem wir noch nicht stehen, das fis-moll-Praeludium als echte Fuge anerkennen will oder nicht, das liefe auf eine bloße Frage der Namengebung hinaus. Wesentlich ist nur, als Aufbau-Prinzip des Stückes die Anlage einer Fuge zu erkennen, deren Technik sich übrigens nicht nur in der Art der Verwertung des Themas, sondern auch in der Bildung der Zwischenspiele aus Motiven des „Themas“ und der „Kontrapunkte“ kundgibt.

Die „Anomalien“ erklären sich leicht genug: es spielt ja in die Konstruktions-Idee, wie schon angedeutet, noch ein anderer Formtypus hinein: Die Gliederung in zwei (nahezu gleich lange) Abschnitte<sup>12</sup> mit der für die Fuge ungewöhnlichen Modulationsrichtung auf die Dominante hin und von der Dominante zurück sowie die Quint-Transposition des Anfangstakts (mit Stimmvertauschung) als Kennzeichen des beginnenden zweiten Teils<sup>13</sup> weisen deutlich auf das Vorbild des derzeitigen „Sonatensatzes“ hin, dessen homophone Tendenz denn auch in den „fugenwidrigen“ Bestandteilen des fis-moll-Praeludiums zum Durchbruch gekommen ist.

<sup>11</sup> Denn auch Riemann leitet, im Ergebnis der motivischen Analyse natürlich übereinstimmend, das ganze Material aus der Ober- und Mittelstimme des ersten Takts ab.  
<sup>12</sup> Die Teilung liegt genau in der Mitte (Takt 12), und nur durch die erwähnte Verschiebung des Metrums, die den zweiten Teil schon auf dem vierten Taktteil des 12. Takts, statt auf dem zweiten Schlag des 13. Takts einsetzen läßt, entsteht der Längenunterschied eines halben Takts.

<sup>13</sup> In sonderbarer Verkennung dieser klaren Disposition erläutert Iliffe ausdrücklich: „Period I ends at bar 14 (3) and not at bar 12 (3) as might at first be imagined, the passage between these bars is merely again returning to the same key (C# Minor), and only serves to more fully confirm the Cadence already made at bar 12“.

Die Konstruktions-Idee des fis-moll-Praeludiums wäre demnach zu kennzeichnen als die einer zweistimmigen Fuge in Form eines Sonatensatzes oder die eines Sonatensatzes mit Fugenstruktur. Damit erscheint Bach als Vorgänger Mozarts und Beethovens in der Beschäftigung mit dem Problem der Kreuzung der Gattungen Fuge und Sonatensatz.

Doch eine Besonderheit der Anlage dieses geistvollen Formgebildes bleibt noch zu bemerken. Während im Sonatensatz der zweite Teil bei modulatorischer Rückläufigkeit einen thematisch dem ersten Teil gleichgerichteten Verlauf zeigt, ist im fis-moll-Praeludium eine derartige „thematische“ Parallelbildung — die im Fugen-Organismus mittels der Zwischenspiele (c-moll-Fuge!), Kontrapunkte oder dergl. bewirkt werden kann — über die Anfangstakte der beiden Teile hinaus nicht gegeben. Wenn wir in jedem der beiden Teile korrespondierend drei im Sinne der Fuge „thematische“ Partien — von der „inkompletten“ bis zur doppelten „Durchführung“ — unterscheiden und in dieser Gruppierung die Symmetrie der beiden Teile begründet finden, so orientieren wir uns dabei ja vorwiegend an den Harmonie-Verhältnissen, die einen Hin- und Rückweg darstellen, und zwar einen beidemale über die Paralleltonart als Durchgangsstation führenden Verlauf.

Bei Bezeichnung dieser zugleich „thematischen“ und harmonischen Partien durch entsprechende Buchstaben<sup>14</sup> (unter die wir zur bequemen Übersicht noch die Funktions-Buchstaben der zugehörigen, nach „Durchführungen“ geordneten Thema-Eintritte setzen) veranschaulicht sich die Disposition folgendermaßen:

$$\begin{array}{ccccccc} \overbrace{\text{A}} & \overbrace{\text{B}} & \overbrace{\text{C}} & \parallel & \overbrace{\text{C}'} & \overbrace{\text{B}'} & \overbrace{\text{A}'} \\ \text{TD-T} & \text{TpDp} & \text{D -} & & \text{D D} & \text{S Tp} & \text{TT-TT} \end{array}$$

Mehr noch: Die aus der Harmonie resultierende Bewegungsform eines Rücklaufs wird sogar von der thematischen Seite her unterstrichen. Durch die schon erwähnte Analogie des 22. mit dem 1. Takt greift der Schluß — nach dem Symbol der „Schlange, die sich in den Schwanz beißt“ — auf den Anfang des Ganzen zurück<sup>15</sup>, so daß sich damit „der Kreis rundet“.

Gelangt man somit zu der Auffassung einer kreisartigen oder doch jedenfalls einer zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrenden Bewegungsform, so gewinnt auch die Umkehrung des Themas in der 5. „Durchführung“ einen feineren Sinn als nur den eines kontrapunktischen Steigerungsmittels.

<sup>14</sup> Es bedarf wohl keiner Begründung, daß in herkömmlicher Weise die mit Dux und Comes abwechselnde „Exposition“ als „die Haupttonart feststellend“ (vergl. Anm. 1) denselben Buchstaben erhält wie die nur durch den Dux bestrittene, „die Haupttonart aufs neue bekräftigende“ Coda.

<sup>15</sup> Diese Analogie hat also die entgegengesetzte Bedeutung wie die des Takts 12/13, die eine eigentliche „Parallelstelle“ bildet.

Aufgabe unsrer Studie war es, das Formal-Rationelle in der Anlage des fis-moll-Praeludiums herauszuarbeiten, um die Idee der Form deutlich hervortreten zu lassen. Von selbst aber wird der Leser bemerken, daß dies Kabinettstück der Formgebung nicht „mit dem Zollstock gearbeitet“, sondern in einer Ungezwungenheit ausgeführt ist, die den Eindruck einer im freien Spiel der Phantasie hingewetzten Konstruktion hervorbringt.

## DIE MUSIK DER TIV

EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG DER MUSIK NIGERIENS

VON FRIEDRICH HORNBURG

Die folgende Abhandlung ist ein kurzer Auszug aus einer noch unveröffentlichten, umfassenderen Darstellung des Verfassers über die Musik und Kultur der Tiv. Die Arbeit stützt sich in erster Linie auf eine Anzahl noch unveröffentlichter Phonogramme, die von Mr. East, einem englischen Kolonialbeamten in Nigeria, vor einiger Zeit an Ort und Stelle aufgenommen worden sind. Auf die Wiedergabe der Transskriptionen (38 Lieder) muß im Rahmen dieser Abhandlung leider verzichtet werden.

### Land und Leute

Nigeria, ein Teilgebiet des großen Kontinents Afrika, umfaßt mit seinen rund 588 000 Quadratkilometern ein Gebiet von gewaltiger Ausdehnung. Mit einer Bevölkerung von insgesamt 18,5 Millionen ist es besiedelter als Kanada, Australien und Neuseeland zusammen. Daß dieses große Gebiet viele Jahrhunderte unerforscht blieb, war in erster Linie bedingt durch die natürlichen Schranken, die durch den physikalischen Aufbau des Landes gegeben sind. Denn im Norden wird Nigeria von Wüstengebiet und im Süden durch undurchdringliche Wälder und Sümpfe begrenzt. Erst in zweiter Linie waren es die Hitze und das ungesunde Klima, welche dem Vordringen der Europäer hemmend im Wege standen. Die hohe Sterblichkeitsziffer der Europäer, die dieses Land zuerst besuchten, trug diesem Gebiet den Namen „Das Grab des weißen Mannes“ ein. Die afrikanische Bevölkerung Nigeriens, wie schon erwähnt 18,5 Millionen Menschen, setzt sich aus vielen Stämmen, großen und kleinen, mit verschiedenen Sprachen und verschiedenen Sitten und Gebräuchen zusammen.

Die Primitivstämme, zu denen auch die hier behandelten Tiv gehören, bewohnen die Gebiete des Bauchi-Plateaus, die Gebiete östlich des unteren Nigers und die Gebiete südlich des Benue. Der bedeutendste dieser Stämme ist der Stamm der Ibo, welche mit ihren verschiedenen Clans und Ausläufern, insgesamt ca. 3 Millionen Menschen, den größten Teil des Gebietes zwischen Niger und Croß river bewohnen. Die Ibo waren und sind auch heute noch größtenteils Heiden und dem Kannibalismus ergeben. Südöstlich der Ibo wohnt ein anderer Stamm, die Ibibio, und mehrere kleinere Stämme, wie die Ekoi, Effik, Kwa und Ogoni haben sich hier angesiedelt. Im Niger-Delta findet man die Sobo, Jekri und Ijaw. Die Jekri waren früher bedeutend als Mittelsmänner zwischen

den europäischen Händlern und den Eingeborenen des Inneren. Nordöstlich der oben erwähnten Ibo, am Niger und Benue, wohnen die Igara. Ostwärts von diesen hat ein großer und bedeutender Stamm, die Munshi oder auch Tiv genannt, mit denen sich diese Abhandlung beschäftigt, sein Siedlungsgebiet.

Wohnsitz und Wanderung der Tiv. Die Tiv sind heute ein Volk von ungefähr 600 000 Menschen. Den älteren Forschern waren sie nur unter dem Namen Munshi bekannt. Baikie<sup>1</sup>, der im Jahre 1856 die Gebiete am Niger und Benue erforschte, hörte von ihnen unter den Namen Mitshi, Misi und Mishi. Wahrscheinlich sind diese durch eine Verfälschung des wirklichen Namens seitens der Jukun entstanden. Heute bewohnen die Tiv die Ufer des Benue, und zwar liegt der größte Teil ihrer Siedlungen südlich des Flusses, und ungefähr nur ein Zehntel des gesamten Volkes hat den Benue überschritten und sich nördlich hiervon niedergelassen. Das Hauptsiedlungsgebiet der Tiv liegt ungefähr zwischen dem 8.—10. Breitengrad und dem 7.—9. Längengrad. Ihre beiden Hauptorte sind Makurdi und Abinsi. Nordöstlich der Tiv wohnen die Jukun. Ihre Hauptstadt ist Wukari. Beide Gebiete werden heute unter dem Namen Benue-Provinz zusammengefaßt. Durch den Katsina Ala, einen südlichen Nebenfluß des Benue, wird das Wohngebiet der Tiv ungefähr in zwei gleiche Teile geteilt.

Wanderung der einzelnen Stammesgruppen. Das von den Tiv heute bewohnte Gebiet kann aber keineswegs als ihre Urheimat angesehen werden. Dies wird bestätigt durch eine Überlieferung der Tiv, die besagt, daß früher der Stamm bedeutend weiter südlich gewohnt hat. In seiner Nähe, im Süden eines großen Flusses, lebte ein verwandter Stamm, welchen sie Iriko nennen. Captain Downes ist der Meinung, daß mit Iriko die Ekoi gemeint sind, und daß der angedeutete Fluß der Croß river ist<sup>2 3</sup>.

Im Verlaufe der Zeit überquerten dann die Tiv diesen Fluß und rückten weiter nordwärts vor, bis sie einen großen Berg erreichten — aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um die Sonkwala-Berggruppe —, und hier siedelten sie sich an. Später zog der Stamm dann nördlich weiter, bis er gegen 1850—60 in die Nachbarschaft von Akwana kam und sich hier endgültig niederließ. Bis zur Erreichung des Sonkwala scheint der ganze Stamm geschlossen vorgerückt zu sein, während von hier aus der weitere Vormarsch nur in Gruppen vor sich ging. Die iHarev und iMasev sollen die ersten Gruppen gewesen sein, die die Berge wieder verlassen haben und im Schutze des hügeligen Geländes weiter nordwärts zogen. Die Ukumgruppe, untermischt mit einigen Elementen der Kender, suchte sich ihren Weg am Katsina Ala entlang

<sup>1</sup> William Balfour Baikie: *Narrative of an exploring voyage of the river Koorá and Benue*. London 1856.

<sup>2</sup> Captain R. M. Downes: *The Tiv-Tribe*, Kaduna 1933 S. 1.

<sup>3</sup> Eine Bestätigung dieser Annahme bei Ch. K. Meek: *The Northern Tribes of Nigeria* Vol. I, S. 21, Oxford 1925.

und siedelte sich gerade da an, wo der Katsina Ala einen großen Bogen nach Westen macht. Heute liegt hier Tombo West. Die Mbagen, eine andere Gruppe der Tiv, folgten der Ukumgruppe unverzüglich nach, wobei sie beständig die Turu, einen auf diesem Wege wohnenden Stamm, überfielen und ihre Frauen raubten. Andere kleinere Gruppen, wie die Tombo, Ipav und Mbativ, zogen mit den Mbagen oder folgten ihnen bald nach.

Berührung mit anderen Völkern. Die erste Berührung, die die Tiv auf ihrer Wanderung mit anderen Völkern hatten, und die einen nachhaltigen Eindruck auf ihr Leben ausübte, war die mit den Chamba. Eine Chambagruppe rückte gegen das Jahr 1830 von Adamawa kommend gegen Takum vor und siedelte sich im heutigen Turandistrikt an. Die Chamba wurden von den Tiv wegen des Gebrauchs von Eisenwaffen sehr gefürchtet. Die iHarev sollen dann die erste Tivgruppe gewesen sein, die, angeregt durch die Berührung mit den Chamba, sich Eisen aus dem Süden verschaffte, um Waffen und Geräte daraus zu fertigen, und es ist anzunehmen, daß erst durch die Einführung der Eisenwaffen den Tiv die Möglichkeit gegeben wurde, die Sicherheit in den Bergen aufzugeben und sich in die Ebene vorzuwagen, um so ihre Wanderung nordwärts fortzusetzen.

Ungefähr 10 Jahre konnten die Chamba ihre Siedlungen bewohnen, dann wurden sie von den Tiv verdrängt. Ein Teil der Chamba mußte in der Richtung auf Takum zurückgehen, ein anderer Teil überquerte den Loko und siedelte sich nicht weit von der heutigen Niederlassung Tor Dunga an.

Auch der Einfluß der Jukun von Wukari und verwandter Stämme von Donga und Takum, sowie jener Stämme, die südlich der Tiv wohnen — also zu den Ibo-Stämmen gehören und von den Tiv als *Dama* bezeichnet werden —, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen. Noch jetzt ist der kulturelle und geistige Einfluß sehr groß und besonders bei den Tiv-Gruppen zu merken, die nahe bei Wukari und anderen Jukun-Siedlungen wohnen. So besonders bei den Ukum, Shitiri, Nongow und Tomba. Weiter weg scheint sich dieser Einfluß weniger bemerkbar zu machen, aber fast alle Stämme erblicken in den Jukun ihre Meister in magischen Dingen und sehen ehrfürchtig zu der magischen Kunst der Jukun auf. Aus unsicheren Quellen der Jukun wird uns von einstigen Überfällen der Jukun auf die Tiv berichtet, während die Überlieferung der Tiv darüber nichts aussagt.

Im Gegensatz dazu ist der Einfluß der Haussa, die als wandernde Händler bei den Tiv aller Orten zu finden sind, äußerst gering. Diese leben, wohin sie auch gehen, für sich abgeschlossen, besonders hinsichtlich der Religion, und es scheint festzustehen, daß kein Tiv das muslimische Glaubensbekenntnis angenommen oder sonst irgend etwas von Bedeutung von den Haussa übernommen hat<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Downes: a. a. O. S. 11.

Der Einfluß der christlichen Mission ist immer mehr im Wachsen begriffen, und es ist kein Zweifel, daß einige Vorstellungen und Einrichtungen der jetzigen Generation hier ihre Wurzel haben<sup>5</sup>.

Dieser hier gegebene kurze Überblick mag genügen und zum Verständnis der Musik der Tiv beitragen, die im Leben dieses Stammes, wie bei allen Naturvölkern, einen breiten Raum einnimmt, sei es nun, daß man mit Hilfe von Musik und Tanz das Naturgeschehen zu beeinflussen sucht — ihnen also magische Wirkungen zuschreibt — oder aber sich ihrer zur reinen Unterhaltung bedient. Alle wichtigen Ereignisse im menschlichen Dasein, wie Geburt, Hochzeit, Krieg und Tod, sind bei den Tiv, ohne daß dazu gesungen oder getanzt wird, undenkbar. Ein weiteres Beispiel der engen Verbundenheit der Musik mit dem Leben der Tiv mag auch darin zu erblicken sein, daß mit einigen Musikinstrumenten rituale Handlungen vorgenommen werden und einige von ihnen sogar als „akombo“ bezeichnet werden, d. h. sie sind tabu. Ihnen wird ein den Frauen schädlicher Einfluß nachgesagt, und sie dürfen daher nur von Männern angesehen werden.

### Der Stil der Tiv-Lieder

Der Stil aller Lieder ist abhängig von einer Anzahl formbildender Faktoren, von denen als die wichtigsten Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik und Metrik anzusehen sind. Diese sollen nun hier im einzelnen näher untersucht werden, um die für die Tiv-Melodien wichtigen Merkmale herauszustellen.

#### a) Melodik

Intervalle. Die Melodik eines Liedes oder einer Liedgruppe ergibt sich in erster Linie aus den verschiedenen Intervallen, den Motiven und den Bewegungsformen der Motive. Bei den Intervallen zeigt sich, daß die Häufigkeit des Sekundschrittes einen Durchschnitt von 31,8% ergibt. Erst in weitem Abstand hinter der Sekunde folgen die Prime (Durchschnitt 19,1%), die Terz (Durchschnitt 20,4%), die Quarte (Durchschnitt 17,5%), während die Quinte nur einen Durchschnitt von 7% ausmacht. Die Sexte ist im Durchschnitt mit 3% vertreten, die Septime bis Dezime ergeben zusammen nur 1%.

Damit trifft der allgemein für Afrika behauptete Satz, daß die typischen Intervallschritte der Neger klein seien, für die Tiv-Melodik nicht zu<sup>6</sup>. Um dies noch einmal recht deutlich zu machen, seien die von mir bei den Tiv errechneten Intervalle denen von 50 norddeutschen Liedern des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> Ders.: a. a. O. S. 11.

<sup>6</sup> E. v. Hornbostel: *African Negro Music*. London, 1929, S. 7 a. a. O.

<sup>7</sup> Diese Zahlen entnehme ich Elsa Ziehm: *Rumänische Volksmusik*. Abschnitt III von F. Bose S. 19. Berlin 1939.

Tiv-Lieder		Deutsche Lieder	
Prime	19,1 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Prime	23,0 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>
Sekunde	31,8 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Sekunde	50,2 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>
Terz	20,4 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Terz	15,5 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>
Quarte	17,5 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Quarte	7,8 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>
Quinte	7,0 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Quinte	0,3 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>
Sexte und größer	4,06 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>	Sexte und größer	3,2 <sup>0</sup> / <sub>100</sub>

Es ist selbstverständlich, daß die deutschen Volkslieder mit ihren Intervallen, ihrer Melodik, ihrem Strophenbau und den anderen Gegebenheiten wegen ihrer Wesensverschiedenheit nicht mit afrikanischen Liedern verglichen werden können. Hier ist eine Heranziehung der deutschen Volkslieder nur erfolgt, um die sich aus der Untersuchung ergebenden Zahlenverhältnisse durch Gegenüberstellung besser zu veranschaulichen. Der kleine Sekundschritt kommt nur in einem Liede vor. Im Hinblick auf die Gesamtzahl der Sekundschritte kann diese Feststellung nicht als irgendwie bedeutungsvoll angesehen werden, da es sich ja bei diesen Liedern um Vokalmusik handelt, deren Vorrecht es gewissermaßen ist, Schwankungen in der tonalen Fixierung zu haben. Durch die fast ausschließliche Benutzung von Ganztonschritten gegenüber von Halbtonschritten ergeben sich bei den Tiv-Liedern halbtöne Melodien. Motivik. Bei den Liedern der Tiv ist besonders die Vielheit von Motiven auffällig. In einem Liede wurden sogar 36 Motive festgestellt, wenn wir alle vorkommenden Motive — also auch die, die eine Wiederholung schon einmal dagewesener Motive bilden — mitrechnen. Im Durchschnitt ergeben sich 15,5 Motive. Dagegen ist die Anzahl der verschiedenen Motive, d. h. solcher, die in einem Liede nur einmal vorkommen, bedeutend geringer (7,5 Motive). Daraus folgt, daß nahezu die Hälfte aller Motive durch Wiederholung schon einmal dagewesener gewonnen wird. Diese hohe Motivzahl ist einerseits bedingt durch die Länge der Lieder, andererseits durch die kleingliedrige Erfindungsweise der Neger und steht somit im strengen Gegensatz zur europäischen Musik. Dies kann mit als ein Faktor angesehen werden, der beim Anhören der afrikanischen Musik den Eindruck des Ungeordneten und Formlosen entstehen läßt. Daß eine Formlosigkeit nicht besteht, geht aus dem oben Gesagten deutlich hervor, nur liegen die Verhältnisse so kompliziert, daß ein Übersehen der Form erst nach oftmaligem Anhören möglich ist.

Bewegungsform der Motive. Im allgemeinen unterscheidet man bei der Beurteilung außereuropäischer Musik drei grundlegende Bewegungstypen: 1. Treppenmelodik (Kunst), d. h. ein sequenzierendes Abwärtsgehen des Motives; 2. Pendelmelodik (Hornbostel), d. h. eine Art Schaukelbewegung des Motives; 3. Fanfarenmelodik (Kunst), welche eine arpeggienartige Disposition der Töne besagt. Bei den Tiv-Liedern kommen meistens alle drei Arten von Bewegungstypen vermischt vor; bei weitem vorherrschend ist aber eine Auf- und Abbewegung, d. h.

ein Motiv zeigt zunächst eine steigende Tendenz und fällt dann wieder, wobei eine ziemliche Ausgewogenheit von Spannung und Entspannung<sup>8</sup> zu beobachten ist, so daß sich, schematisch gesehen, vorwiegend das Bild einer Sinuskurve mit einer Verschiebung der Spitzentöne nach unten ergibt. Im erweiterten Sinne könnte man dies auch als eine Art Treppenmelodik bezeichnen, insofern als vorwiegend auch die Töne, die eine größere Länge aufweisen und dadurch ein gewisses Gewicht bekommen, dieselbe Verschiebung nach unten zeigen, so daß sich hierdurch das Bild einer Treppe ergibt. Hierbei ist selbstverständlich, daß nicht alles mit mathematischer Genauigkeit stimmen kann, denn Musik ist nichts Starres, sondern ewige Bewegung, ein ewiges Sichneuschöpfen aus sich selbst.

Wenn man nun die melodische Bewegung eines ganzen Liedes betrachtet, die in Afrika meistens abwärts verläuft, so kann man bei den Liedern der Tiv nicht so deutlich die abwärtssteigende Linie erkennen. Eine gewisse Tendenz nach abwärts ist allerdings insofern zu bemerken, als sich vorwiegend Lieder finden, die gleich mit einem hohen Ton, also einem Spannungsmoment, beginnen und somit naturgemäß eine Tendenz nach abwärts haben müssen. Auch liegt die Schlußfinalis bei den meisten Liedern unterhalb des Initialtones. Eine Ausnahme hiervon bilden nur drei Lieder, die den Initialton als Schlußfinalis haben, und drei Lieder, bei denen die Schlußfinalis um ein Geringes höher liegt, als der Initialton.

#### b) Strophenbau

Eine hervorstechende Eigenschaft des Strophenbaues bei den Tiv-Liedern ist die Vielheit von Versen, womit auch die vorher erwähnte Vielheit von Motiven im Zusammenhang steht. So zeigt sich, daß die Lieder mit der höchsten Motivzahl auch die größte Anzahl von Versen haben. Weiter ergibt sich aber auch, wenn wir den Durchschnitt der Motive mit dem Durchschnitt der Verse vergleichen, daß doppelt soviel Motive als Verse vorhanden sind, so daß ein Vers durchschnittlich in zwei Motive zerfällt. Die höchste Anzahl Verse innerhalb eines Liedes ist 20, die geringste ist 2. Diese zwei Verse zeigen sich aber niemals in der Form AA, wie sie vorwiegend bei niederen Kulturen, so in Australien bei den Papuas der Torresstraße, den amerikanischen Indianern und bei den Palaeo-Asiaten vorkommt<sup>9</sup>, sondern nur in der differenzierteren Form AB. Die Form AAB, also Stollen, Stollen, Abgesang, kommt nur sehr selten vor.

Von den durchschnittlich 7,8 Versen in einem Liede werden 3,8 durch Wiederholung gewonnen, so daß sich nicht mehr als vier verschiedene Verse innerhalb einer Strophe ergeben. Hieraus ist zu ersehen, daß beim Strophenbau, ebenso wie bei der Motivik, die Form in erster Linie

<sup>8</sup> Wenn ich hier von Spannung bzw. Entspannung spreche, so gehe ich von der üblichen Vorstellung aus, daß alle Aufwärtsbewegung eine Spannung, dagegen alle Abwärtsbewegung eine Entspannung bedeutet.

<sup>9</sup> Marius Schneider in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 147.

durch die Wiederholung — ein zur Formbildung am besten geeignetes Mittel — erreicht wird und nur, wie auch bei der Motivik, eine scheinbare Formlosigkeit vorhanden ist. In Wirklichkeit dagegen ist auch hier eine formale Gliederung, wenn auch eine schwer zu überblickende, vorhanden.

### c) Leitern

Die Leitern sind in der Vokalmusik nicht als etwas Gegebenes anzusehen, da sie dem Sänger unbekannt sind. Für ihn existiert nur die Melodie<sup>10</sup>. Wenn wir nachträglich die Gebrauchstonleitern herauskristallisieren, so ist uns damit einerseits die Erkenntnis der melodischen Gesetzmäßigkeit und die Art der Melodiebildung gegeben, zumal dadurch, daß bei den Leitern die einzelnen Töne durch lange oder kurze Notenwerte in ihrem tonalen Gewicht charakterisiert sind. Somit lassen sie sofort erkennen, in welchen tonalen Rahmen ein Lied vorzugsweise eingespannt ist und wo die tonal wichtigsten Töne liegen. Andererseits ist auch die Möglichkeit gegeben, mit einem Blick sämtliche in einem Liede gebrauchten Töne zu erkennen. Eine solche „Gebrauchsleiter“ ist also die komprimierte Wiedergabe der wesentlichen Melodiemerkmale eines Liedes.

Wie oben schon erwähnt, ist die Wichtigkeit der Töne in den folgenden aufgestellten Leitern, von denen je eine für ihre Art charakteristische als Beispiel angegeben wird, durch verschieden lange Notenwerte ausgedrückt. So bedeutet eine ganze Note den funktionell wichtigsten Ton, also die Tonika. Halbe Noten dagegen deuten die neben der Tonika nächst wichtigsten Töne an (melodische Dominanten). Durchgangstöne, Nebentöne und Umspielungstöne sind durch Viertel, bzw. Achtel, je nach ihrer funktionellen Bedeutung wiedergegeben. Eckige Klammern bezeichnen die Töne, die in einem tonalen Verhältnis zueinander stehen. Die Hauptstruktur (Tonikastruktur) ist durch eckige Klammer über den Noten angedeutet, Nebenstrukturen (Dominantstrukturen) durch eckige Klammern unter den Noten. Durchgangs- und Nebennoten, die nur in Verbindung mit einem Hauptton vorkommen, sind mit diesem durch einen Bindebogen verbunden. Wechselnoten, die in gegenseitiger Vertretung füreinander stehen, sind durch einen Winkelhaken angegeben<sup>11</sup>. Die Schlußfinalis ist durch eine Fermate gekennzeichnet.

Alle sich ergebenden Leitertypen bilden nach ihrer äußeren Erscheinungsform derartig verschiedene Bilder, daß es scheint, als bestünde hier gar keine übergeordnete Gesetzmäßigkeit; allerdings fallen bei den einzelnen Leitern die Quint- bzw. Quartrahmen auf. Aber wo liegt hier das übergeordnete Prinzip, nach dem die zweite, dritte und vierte Strukturleiter aufgebaut sind? Und nach welchem auswählenden

<sup>10</sup> Fritz Bose: Die Musik der außereuropäischen Völker, Atlantisbuch der Musik, Berlin-Zürich 1934, S. 964.

<sup>11</sup> Diese Zeichen entnehme ich Elsa Ziehm: Rumänische Volksmusik (Abschnitt Tonleitern von Fritz Bose), Berlin 1939, S. 27.

Gesichtspunkt sind sie konstruiert? Wenn eine Gesetzmäßigkeit nicht bestünde, würde notwendigerweise für die musikalischen Äußerungen der Tiv der Begriff Musik hinfällig sein, denn Musik ist eine Auswahl von Tönen, die nach einem bestimmten Prinzip geordnet sind.

Bei den Leitern mit nur einer Struktur liegt ein Prinzip klar zu Tage, weil hier augenscheinlich der zweite Strukturton durch einen einmaligen Quintschlag nach oben gewonnen wird. Hierbei ist die Ausweitung, die eventuell vorkommt, durchaus belanglos, weil ja nur immer die gleichen zwei Töne, versetzt in eine andere Oktave, wieder vorkommen.

Beispiel 1:



Quintschlag: c—g—(a)<sup>12</sup>

Diese Form kommt von den 38 untersuchten Liedern in vier Fällen vor. Und hiermit wären die Leitern zusammengefaßt, die wohl die einfachste Form einer musikalischen Struktur darstellen. Weshalb gerade die Quinte als bevorzugtes Intervall auftritt, läßt sich nicht ohne weiteres feststellen. Sicher aber ist, daß sie bei der Musik aller Völker eine Sonderstellung einnimmt, ist sie doch das Intervall, das den natürlichen Abstand der einzelnen Stimmgattungen darstellt.

Wenn der hier als höheres ordnendes Prinzip angenommene Quintschlag stimmt, so müßten sich jetzt, konsequent weitergeführt, die dreitönigen Strukturleitern aus zwei Quintschlägen zusammensetzen. Solche dreitönigen Leitern, die eine höher entwickelte Form der zweitönigen Leitern darstellen, habe ich in 9 Liedern gefunden.

Beispiel 2:



Quintschläge c—d—g (auf eine Oktave reduziert)

Eine Zwischenstellung zwischen diesen und den nun folgenden viertönigen, also durch drei aufeinanderfolgende Quintschläge gewonnenen Leitern, nehmen zwei Lieder ein, denn sie sind äußerlich betrachtet Viertonleitern, eigentlich aber dreitönige Leitern, insofern als der vierte Ton (e) aus dem Rahmen fällt und nur eine Unterteilung der Quintschläge, ohne aber eine besondere Funktion einzunehmen, ist.

Beispiel 3:



Quintschläge c—d—(e)—g (auf eine Oktave reduziert)

<sup>12</sup> Durch das hier auftauchende a wird dieses Prinzip in keiner Weise durchbrochen, denn das a ist hier als Wechselnote zu g aufzufassen und ist somit von geringer Bedeutung.

Reine Viertonleitern finden sich in 6 Liedern vor.

Beispiel 4:



Quintschläge g—a—c—d (auf eine Oktave reduziert)

Der größte Teil aller auf diese Weise gewonnenen Leitern sind aber Fünftonleitern und ergeben bei unserer Anordnung halbtöne pentatonische Reihen. Genau wie bei den viertönigen Leitern sind auch hier zwei, die äußerlich gesehen fünftönig, ihrem inneren Zusammenhang nach aber viertönig sind.

Beispiel 5:



Quintschläge a—h—(c)—d—e<sup>13</sup> (auf eine Oktave reduziert)

Reine Fünftonleitern haben wir in 11 Liedern, deren Strukturöne nach der Reduzierung auf eine Oktave sich als pentatonische Reihe zeigen.

Beispiel 6:



Quintschläge c—d—e—g—a (auf eine Oktave reduziert)

Fortschreitend von der einfachen zweitönigen bis zur höchsten, der fünftönigen Struktur, haben wir die Leitern verfolgt und sahen, daß die höher entwickelte Form, wie sie uns bei den Fünftonleitern entgegentritt, öfter vertreten ist als die Form mit zwei und drei Tönen. Sollte es sich hier um Lieder aus verschiedenen Kulturschichten handeln?

#### d) Rhythmik und Metrik

Beim Anhören afrikanischer Musik berührt den Europäer die vielseitig gestaltete rhythmische Bewegung, die als ein Rassekriterium der afrikanischen Neger angesehen werden kann,<sup>14</sup> besonders fremdartig. Allerdings läßt sich diese stark ausgeprägte Rhythmik, die durch das Übergewicht und die Fülle ihrer Erscheinungsformen — wobei das Synkopieren eine hervorragende Rolle spielt — ein Spezifikum der afrikanischen Musik bildet, auch in Indonesien nachweisen.<sup>15</sup> Was aber das Verständnis der afrikanischen Rhythmik so unendlich erschwert, jedenfalls vom Standpunkt des Europäers aus, das sind die vielen anders garteten Bindungen innerhalb der einzelnen Takte. Die beim Vortrag der

<sup>13</sup> Hier ist das c Wechselnote zu d. Damit ergibt sich das gleiche Bild wie bei Beispiel 1.

<sup>14</sup> M. Schneider in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 140.

<sup>15</sup> Hornbostel: African Negro Music (International Institut of African Languages and Cultures), IALC 4, 1928, S. 12.

Lieder meist verfrühten, teilweise aber auch verspätet vorkommenden Einsätze einer Stimme, die eine plötzliche Verschiebung des ganzen Metrums bedingen, mögen sicherlich auf denselben psychologischen Erscheinungen beruhen wie die analogen Fälle bei unseren europäischen Sängern. Als eine weitere Eigenart der rhythmischen Gestaltung muß hervorgehoben werden, daß die Neger im allgemeinen sehr gern von einer Zwei- zu einer Dreiteilung übergehen, wie z. B. von  zu , eine Erscheinung, die bei den Tiv aber verhältnismäßig sel-

ten zu beobachten ist. Ebenso ist mir bei der Musik der Tiv kein Beispiel vorgekommen, wo diese den Rhythmus durch Fußstampfen oder Händeklatschen, wie es bei anderen Negerstämmen üblich ist,<sup>16</sup> besonders hervorheben. Das oben Gesagte ist, abgesehen von den eben genannten Ausnahmen, ohne weiteres auf die Rhythmik der Tiv zu übertragen. Darüber hinaus ist auch die in Afrika herrschende freie Gestaltung des Rhythmus eine bei den Tiv allgemein zu beobachtende Erscheinung. Dies gilt besonders für Sololieder, die in einer Art rezitierendem Ton vorgetragen werden. Auch das langsame Sicheinschwingen am Anfang eines Liedes in den festen Rahmen eines Rhythmus ist für die Tivlieder charakteristisch. Anders liegt natürlich der Fall bei reinen Chorliedern, für die schon durch das gemeinschaftliche Singen auch am Anfang eine feste rhythmische Basis Voraussetzung ist.

Hinsichtlich der Rhythmik befinden sich die Tiv auf einer Stufe, wo der hypnotische und lähmende Rhythmus<sup>17</sup> seine Wirkung verloren hat und als ein belebendes und fortreibendes Element empfunden wird. Dieser belebende Rhythmus rechnet bereits mit einer entwickelteren Melodik, die dem hypnotisierenden Rhythmus fremd ist, ja fremd sein muß, da dessen Wirkung ausschließlich darauf beruht, daß durch die Ausschaltung des Melodischen gerade das Monotone des Rhythmus wirkt.<sup>18</sup>

Wenn wir die drei großen Entwicklungsstufen der Musik anerkennen, nämlich Musik als Zauber, Musik als Rhythmus und Musik als Melodie,<sup>19</sup> so wäre die Musik der Tiv zwischen der zweiten und dritten Stufe einzuordnen. Wir haben hier nicht die Vorherrschaft der Melodie unter Zurückdrängung des Rhythmus, sondern beide bestehen als gleich wichtige Faktoren nebeneinander, während die europäische Musik zur dritten Stufe zu rechnen ist, nämlich Schematisierung des Rhythmus auf Grund besonderer Bevorzugung der Melodie unter Hinzufügung eines neuen Faktors, der Harmonie.

<sup>16</sup> Chauvet: *Musique nègre*, Paris 1929, S. 19.

<sup>17</sup> W. Pastor: Die Musik der Naturvölker und Anfänge der europäischen Musik. *Zeitschrift für Ethnologie (Z. f. E.)* XLII, 1910, S. 657.

<sup>18</sup> Lenz berichtet, daß bei den Tänzen der Oganga, deren Musik in erster Linie aus Rhythmus besteht, einige Leute von Raserei befallen wurden. Oskar Lenz: *Skizzen aus Westafrika*, Berlin 1878, S. 218.

<sup>19</sup> W. Pastor: a. a. O. S. 663.

Soweit man überhaupt die Musik der Tiv in Takte fassen kann, zeigt sich ein ständiger Wechsel der verschiedensten Taktarten innerhalb eines Liedes. Das Durchhalten eines einmal gegebenen Taktschemas kommt nur sehr selten vor. Durch diesen ständigen Wechsel ist natürlich auch eine dauernde Verschiebung der Akzentlage bedingt. Diese Beurteilung der metrischen Gegebenheiten geht von der Voraussetzung aus, daß Takt und Akzent meistens zusammenfallen.

Da der gradzahlige Takt vorwiegend bei ackerbäuerlich-lunaren und der ungradzahlige Takt hauptsächlich bei jägerlich-solaren Völkern vorkommen soll<sup>20</sup>, so müßte der häufige Wechsel von Gradzahligkeit zur Ungradzahligkeit besagen, daß wir es bei den Tiv mit einem Mischvolk von Ackerbauern und Jägern zu tun haben. Dies ist auch tatsächlich zutreffend, denn die Tiv befinden sich noch heute in einem sehr frühen Stadium der Ackerbauwirtschaft.

Ein Tempowechsel kommt bei den Liedern der Tiv nicht vor, sondern trotz der vielen faktlichen und rhythmischen Verschiebungen bleibt ein gleichmäßiges Tempo — und zwar mit einer erstaunlichen Genauigkeit — gewahrt.

#### Vortragsform und Vortragsstil

Wenn man das Liedmaterial der Tiv hinsichtlich der Vortragsform untersucht, so lassen sich drei grundlegende Typen nachweisen: nämlich Chorlieder mit Einleitung, Lieder, die zwischen Vorsänger und Chor alternieren, und reine Sololieder. Unter dem erstgenannten Typus sind keine reinen Chorlieder zu verstehen, denn sie fangen zunächst im Gegensatz zu wirklichen Chorliedern mit einer von einem Vorsänger vorgetragenen Melodie an, und erst, nachdem der Chor die Melodie des Vorsängers variiert wieder aufgenommen hat, wird das Lied chorisch zu Ende geführt. Eine Abart dieser Form findet sich bei einem Liede; dieses beginnt in den ersten Takten mit einem Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor, und erst nach und nach kristallisiert sich der Chor als Träger des Liedes heraus.

Häufiger dagegen kommt der zweitgenannte Typus, also Lieder, in denen das ganze Lied hindurch zwischen Solo und Chor alterniert wird, vor. Hier lassen sich sieben verschiedene Grundformen herausstellen:

1. Der Chor bringt eine notengetreue Wiederholung der Melodie des Vorsängers. Schematische Anordnung: Vorsänger A — Chor A (A bedeutet die Melodie).
2. Der Chor wiederholt die Melodie des Vorsängers mit einigen Veränderungen. Schema: Vorsänger A — Chor Al.
3. Der Chor wiederholt in Rhythmus und Form den Vorsänger, nur mit anderer Melodie. Schema: Vorsänger A — Chor B.

<sup>20</sup> Curt Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.

4. Der Chor bringt ein in Rhythmus, Form und Melodie vom Vorsänger verschiedenes Thema. Schema: Vorsänger A — Chor X.
5. Der Chor bringt ein in Rhythmus, Form und Melodie vom Vorsänger verschiedenes Thema, das, im Verlauf des Liedes vom Vorsänger aufgegriffen, Hauptmelodie des Liedes wird. Schema: Vorsänger A — Chor X — Vorsänger und Chor X.
6. Der Chor übernimmt nur das KopftHEMA des Vorsängers.
7. Der Chor bringt kurze Einwürfe und übernimmt dann die variierte Melodie des Vorsängers.

Deutlicher kann sich wohl die Sangesfreudigkeit der Tiv kaum zeigen, als in dieser Bereitschaft zum Singen, wie sie uns bei den Liedern, die zwischen Vorsänger und Chor alternieren, entgegentritt. Nirgends ist etwas Starres, sondern immer Beweglichkeit, die getragen wird vom Einfall und von der augenblicklichen Stimmung. Es würde sich, wenn noch mehr Lieder mit Vorsänger und Chor untersucht worden wären, sicherlich noch eine Anzahl von Varianten zu diesen hier abgeleiteten Typen finden lassen, die wahrscheinlich nur einmalig sind. Beim nochmaligen Singen würden die Lieder vermutlich eine andere Gestalt bekommen, allerdings unter Wahrung eines zugrundeliegenden Modells. Es ist zwar merkwürdig, daß keine reinen Chorlieder vorhanden sind, was wohl als ein Zufall, bedingt durch die Materialauswahl, anzusehen ist. Über die Lieder, die von einem Sänger vorgetragen werden, also ausschließlich Sololieder sind, etwas Näheres zu sagen, erübrigt sich, da sie hinsichtlich der Vortragsform eindeutig festliegen.

Alle sich hier bei den Tiv-Liedern ergebenden Eigenschaften in bezug auf die Vortragsform sind allgemein in Neger-Afrika zu beobachten. Dagegen unterscheiden sich die Tiv-Lieder im Vortragsstil doch erheblich von dem vieler anderer afrikanischer Negerstämme.

So ist bei den Tiv eine Tongebung zu beobachten, die etwas Schreiendes an sich hat, und sich bei dem Vortragsstil der meisten Negerstämme, mit ihrem fülligen und sonoren Stimmklang, nicht findet, sondern eine entfernte Ähnlichkeit mit der Stimmgebung der Indianer aufweist, was besonders darin zum Ausdruck kommt, daß, ganz entgegengesetzt zu der eigentlichen Gesangsart der Neger, die gleichmäßige Dynamik nicht immer gewahrt bleibt, sondern in der Tiefe sehr oft ein Absinken des Stimmklanges bis nahezu zur völligen Tonlosigkeit festzustellen ist. Die Neigung der Neger zu einem schnellen und gleichmäßigen Parlando ist auch bei einigen Tiv-Liedern vorhanden, kann aber nicht als normal angesehen werden. Am besten wird die Unterscheidung zwischen den Tiv und vielen anderen Negerstämmen hinsichtlich des Klangideals und damit des Vortragsstils klar werden, wenn ich den Vortragsstil der Tiv vergleiche mit dem auf Grund von Schallplatten gefundenen Vortragsstil vieler anderer Negerstämme und dieses tabellarisch anordne.

Die Tiv	Andere Negerstämme
Ungleichmäßige Dynamik	Gleichmäßige Dynamik
Nicht maskiert	Nicht maskiert
Komplizierte Rhythmik	Komplizierte Rhythmik
Großer Ambitus	Kleiner Ambitus
Schnell und langsam	Schnell
Gleichbleibendes Tempo	Gleichbleibendes Tempo
Rauh	Weich
Quäkend	Dunkel
Glissandoartiges Anschleifen der Töne	Glissandoartiges Anschleifen der Töne

Im Vorhergehenden haben wir die Musik der Tiv über Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik, Metrik, Vortragsstil und Vortragsform verfolgt, und ich hoffe, daß es gelungen ist, dem Leser einen Einblick in den strukturellen Aufbau zu bieten, soweit dies ohne das verlebendigende Moment des Hörens der Musik und ohne den visuellen Eindruck des Notenbildes überhaupt möglich sein kann.

Die Stellung der Musik im Leben der Tiv näher zu beleuchten und eine systematische Darstellung des Instrumentariums dieses Stammes zu geben, muß einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### DIE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

VOM 26. BIS 28. MAI 1948 IN ROTHENBURG OB DER TAUBER  
VON HELMUTH OSTHOFF

Wurde auf der Göttinger Konferenz von 1947 die traurige Bilanz dessen gezogen, was der deutschen Musikwissenschaft nach dem Zusammenbruch an Kräften und Möglichkeiten verblieben war, so bedeutete die Rothenburger Tagung, wie Friedrich Blume treffend sagte, die „erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege“. Man darf sogar sagen: nach den Jahren nationalsozialistischer Herrschaft überhaupt. Denn eine wirkliche Freiheit der Wissenschaft hat es in Deutschland seit 1933 nicht mehr gegeben, und wissenschaftliche Kongresse der Art, wie wir sie früher in unserem Fach erlebt haben, waren daher auch 12 Jahre lang nicht möglich. Schmerzlich wurde freilich auch in Rothenburg noch die Isolierung der deutschen Musikwissenschaft gegenüber dem Ausland offenbar, aber tröstlich wirkten in dieser Hinsicht Mitteilungen des Präsidenten der Gesellschaft, über die weiter unten berichtet sei. Die Beteiligung aus allen vier Zonen war erstaunlich groß und ergab ein repräsentativ zu nennendes Bild der in der gegenwärtigen deutschen Musikwissenschaft wirkenden Kräfte. Über 200 Teilnehmer wurden offiziell gezählt; 170 verspätete Anmeldungen konnten nicht berücksichtigt werden. Die Unterbringung so vieler Personen war schwierig und konnte nur mit

Mühe bewältigt werden. Die Wahl dürfte auf Rothenburg gefallen sein, weil es sich zu einer Kongreßstadt par excellence entwickelt hat und den Vorteil einer zentralen Lage besitzt. Rothenburg, noch heute trotz beträchtlicher Zerstörungen das eindrucksvolle Denkmal einer spätmittelalterlichen Stadt, musikgeschichtlich dagegen ohne besondere Fakten, hatte alles getan, um seinen Gästen einen angenehmen Aufenthalt zu bieten und die Durchführung der zahlreichen Veranstaltungen zu erleichtern. Nachdem am Vortage bereits Sitzungen des Vorstands und Beirats sowie ein Begrüßungsabend stattgefunden hatten, eröffnete der Präsident der GfM Professor Dr. Friedrich Blume (Kiel) am 26. Mai die Mitgliederversammlung und entbot der Stadt Rothenburg, der Landesregierung und allen beteiligten Behörden den Dank der Gesellschaft. Verkehrsdirektor Reichsbahnrat Strebe erwiderte in Vertretung des Oberbürgermeisters der Stadt Rothenburg. Prof. Dr. K. G. Fellerer überbrachte die Grüße des Bayrischen Kultusministeriums. Der Präsident gedachte der im abgelaufenen Geschäftsjahr verstorbenen Ehrenmitglieder Johannes Wolf und Max Seiffert. Anschließend berichtete er über den organisatorischen Aufbau der Gesellschaft, die jetzt 520 Mitglieder (darunter 50 Firmen und angeschlossene Verbände) zählt, über die wissenschaftlichen Planungen und die Frage der Auslandsbeziehungen. Er machte die erfreuliche Mitteilung, daß die deutsche Musikforschung zum erstenmal seit dem Kriege an einer Veranstaltung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und zwar in Basel beteiligt worden sei und daß zunächst er selbst und bei Erweiterung des Vorstandes auch Prof. Dr. W. Gurlitt in den Vorstand gewählt worden seien. Über die Möglichkeit zum Eintritt in die IGMW würden in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ jeweils Mitteilungen erfolgen. Bei den fälligen Wahlen entsandte die Gesellschaft Prof. Dr. W. Gerstenberg (Rostock) in den Beirat, Prof. Dr. W. Kahl (Köln), Prof. Dr. H. Osthoff (Frankfurt a. M.) und Prof. Dr. H. Zenck (Freiburg i. Br.) in den Publikationsausschuß. Der Haushalt 1947 und der Haushaltsplan 1948 wurden genehmigt. Eine zwischen der Gesellschaft, den Instituten in Kiel und Regensburg sowie verschiedenen Verlagen getroffene Vereinbarung über die Fortführung der Denkmäler-Ausgaben (Vertrauensmann für die Koordinierung: Prof. Dr. W. Vetter) wurde der Versammlung zur Kenntnis gebracht. Der Präsident teilte mit, daß für 1949 nur eine kleinere Tagung vorgesehen sei, die nächste große Tagung dagegen 1950 in Berlin stattfinden solle. Erwähnt sei noch, daß die Kommission für Auslandsfragen und der Publikationsausschuß unter Vorsitz des Präsidenten tagten, während die Kommission für Schulmusik unter Leitung von Prof. Dr. H. Engel (Marburg) eine Sitzung abhielt, auf der die Abhaltung einer Konferenz über aktuelle Fragen der Schulmusik als erwünscht bezeichnet wurde.

Im Hinblick auf die wissenschaftliche Organisation der Tagung — durch den Vizepräsidenten Prof. Dr. W. Vetter (Berlin) — erwies es sich als ein glücklicher Gedanke, außerhalb der Sektionssitzungen größere Vorträge einzulegen, deren Besuch allen Teilnehmern möglich war. In einem öffentlichen Vortrag ohne Diskussion sprach vor einem sehr starken Auditorium im Rothenburger Rathaus Prof. Dr. Walther Vetter über „Ost und West in der Musikgeschichte“. Nach grundsätz-

lichen Ausführungen über die Perspektive des Themas und die sich hierbei aufdrängenden Fragenkomplexe gab der Vortragende eine weit gezogene Übersicht über den Stand der Forschung. Er wies auf die Bedeutung der morgenländischen Musik für die Entwicklung der europäischen Musikkultur hin und hob in diesem Zusammenhang die Forschungen von Egon Wellesz hervor. Im weiteren ging Vetter auf E. M. von Hornbostels Thesen über die Zusammenhänge von morgenländischer und altgriechischer Musik ein, betonte den Einfluß Ägyptens und verwies bezüglich des Fortlebens antiker Traditionen im arabischen Kulturkreis auf die von Robert Lachmann publizierte tunesische „Weise vom Löwen“ als späten Nachklang des pythischen Nomos. In bezug auf das Verhältnis von frühbyzantinischem und ambrosianisch-gregorianischem Gesang bezeichnete Vetter die Kirche von Jerusalem als gemeinsame Quelle. Abschließend sprach Vetter noch über die byzantinischen Wurzeln der russischen Musik und die Berührung der westeuropäischen Kunstmusik mit der russischen Volksmusik. — Prof. Dr. Josef Schmidt-Görg (Bonn) berichtete über „Die Skizzen zu Beethovens Missa solemnis“. Nach einleitenden Ausführungen über den Umfang der erhaltenen Beethoven-Skizzen (ca. 5000 Seiten) und einer Kritik an Nottebohm's Publikationen sprach sich der Vortragende mit Nachdruck für die Veröffentlichung geschlossener Skizzenbücher aus, wobei er die Verbindung von Faksimile und Übertragung als Ideal, die Übertragung allein als zweitbesten Weg bezeichnete. Im Mittelpunkt des Vortrags standen detaillierte Erläuterungen der Skizzen zur „Missa solemnis“, die sich weit verstreut in öffentlichem und privatem Besitz (Berlin, Wien, Bonn, Schweiz) erhalten haben. Auch in diesem Falle trat die Bedeutung musikalischer Entwürfe für die Ermittlung der äußeren Werkgeschichte in Erscheinung. Andererseits wurde aber auch die Grenze deutlich, welche dem Wert der Skizzen für die innere Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks gezogen ist. — In dem zweiten nichtöffentlichen Vortrag sprach Dozentin Dr. Anna Amalie Albert (Kiel) über „Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel“. Die Vortragende knüpfte bei ihren Untersuchungen der Bordesholmer Marienklage an, charakterisierte die hier vorliegende Mischung von Sequenzmelodik und freiem Melodiengut und führte dann den konkreten Nachweis für die Übernahme von zwei berühmten Weisen des Minnesangs, nämlich der Tagweise „O starker Gott“ des Grafen Peter von Arberg und der Kreuzfahrerweise Walters von der Vogelweide. Damit sind zum erstenmal Spuren des Minnesangs in der Musik der geistlichen Spiele aufgewiesen worden.

Für die Sektionssitzungen konnte aus zeitlichen Gründen leider kein Stundenplan aufgestellt werden, der den Teilnehmern den Besuch aller Veranstaltungen erlaubt hätte. So hat auch der Referent nur einen Teil der Vorträge hören können. Ausdrücklich sei bemerkt: wenn im Folgenden nicht alle Referate genauer und ausführlicher charakterisiert werden, so hängt dies damit zusammen, daß für verschiedene Referate weder Niederschriften noch Auszüge zur Verfügung standen. Ein Teil der Referate wird übrigens im zweiten Heft der Zeitschrift erscheinen und damit allen Interessierten zugänglich sein. Vorweg sei betont, daß alle Sektionssitzungen einen erfreulich starken Besuch zeigten. Die regen Diskussionen waren der sinnfällige Ausdruck des

hoch angestauten Interesses für musikwissenschaftliche Fragen und ein Beweis für die brennende Aktualität der Tagung. Bezeichnenderweise standen nicht allzu spezielle Dinge im Vordergrund, sondern die Tendenz zu einer Besinnung auf Grundfragen des Faches beherrschte unverkennbar das Gesamtbild.

In der Sektion I „Ältere Musikgeschichte“ unter der Leitung von Prof. Dr. Rudolf von Ficker (München) gab Dozent Dr. Thrasybulos Georgiades (München) in seinen Ausführungen „Zur altgriechischen Rhythmik“ ein Beispiel für die Bedeutung der Volksliedkunde in bezug auf das Problem der antiken Versschemata, dessen Lösung bisher an dem Hereintragen neuzeitlich-abendländischer Normen und Empfindungsweisen krankte. Der Ref. konnte „eine auffallende Entsprechung einzelner Rhythmen sowie der diesen immanenten Grundhaltung in dem heute noch lebendigen Volkslied des Südostens, vor allem Griechenlands“ feststellen. Er verwies insbesondere auf den „irrationalen“ Fuß der Rhythmiker, der eine Parallele in den Reigenrhythmen ♩. ♩ oder ♩. ♩. ♩ finde. Der letztere Rhythmus trete sehr häufig auf und entspreche den Angaben bei Aristoxenos und anderen Theoretikern in bezug auf den Rhythmus des antiken Reigens; er stimme außerdem mit der Interpretation des Daktylos (— ∪ ∪) durch Dionysios von Halikarnass überein. Georgiades nimmt diesen Rhythmus auch für den Hexameter Homers auf grund der orchestischen Herkunft des homerischen Epos in Anspruch. — Prof. Dr. Rudolf von Ficker trat in seinem Referat „Von der Spätantike zum Mittelalter“ für eine stärkere Beachtung der Strömungen ein, welche von der instrumental bedingten spätrömischen Musikübung ausgingen und sich von Italien aus auf Gallien, Spanien und Irland ausdehnten. Er nimmt hier die „Tradition einer mehrklanglichen Technik“ der „Organa“ (= Instrumente) an, die „im 9. Jahrhundert, vermutlich auf irisch-angelsächsischem Boden zum erstenmal auf den Choral übertragen wird“. Die „Musica Enchiriadis“ sei nicht mit der „Erfindung“ der Mehrstimmigkeit gleichzusetzen, sondern bilde nur „den ersten und bis ins 11. Jahrhundert hinein einzigen Versuch einer lehrhaften Darstellung der neuen Anwendung der uralten instrumentalischen Technik im Rahmen des kultischen Gesanges“. — Dr. Walther Lipphardt (Frankfurt a. M.) sieht „Neue Wege zur Erforschung der linienlosen Neumen“ in der systematischen Untersuchung des Formelmaterials und der entsprechenden Neumierungspraxis. „Erst im Hinblick auf eine bestimmte Formel erhalten die Neumen einen festen Intervallsinn“. Wichtig sei die Erkenntnis der Kadenzformeln (zur Bestimmung der Tonart), die Analyse der formalen Strukturen der Gesänge, die Melodiebildungslehre, zumal der „reciprocitas formularum“ der Differenzenlehre der Tonare, am wichtigsten aber die Klarstellung der antiphonischen Rhythmik. Syllabische Gesänge erforderten den Vortrag in metrischer Skansion. „Motuswechsel“ komme durch Dehnung auf Akzentnote zustande. Bei zweitönigen Neumen sei zwischen zweizeitigen, durch Zusammenziehung gewonnenen und einzeitigen rein melismatischen Zeichen zu unterscheiden. Erstere bestimmten die rhythmische Gestalt der Gesänge. Die nach dieser Methode durchgeführten Übertragungen seien anhand der Tradition kontrollierbar. — Ausgehend von dem ältesten, mit einem Kanonspruch überlieferten Fauxbourdonsatz, der Postcommunio aus

Dufays Missa S. Jacobi sprach Prof. Dr. Heinrich Bessler (Heidelberg) über das Thema „Der Ursprung des Fauxbourdon“. Er zeigte an diesem Beispiel, wie man den „englischen Vollklang“ zwar übernehmen, aber zugleich an der „strengen Kontrapunktauffassung“ festhalten wollte. „Um das Parallelführungsprinzip einzuführen, griff Dufay zur kanonischen Verdopplung einer Stimme“. Quartparallelen erlaubten Ergänzungen zum Sextakkord und Quint-Oktavklang, die in der Postcommunio noch den alten Regeln entsprechend gebraucht werden. „Erst in den folgenden Fauxbourdonstücken ging man zur freieren Sextenbehandlung über... Die Wendung zur Improvisation vollzogen kurz darauf die Engländer, was nochmals eine Vereinfachung zur Folge hatte“. Die Bezeichnung erklärt sich nach Auffassung des Referenten aus dem Gegensatz des Mittelstimmen-Contratenors zum gleichzeitigen bassierenden Bourdon-Contratenor. — Die zweite Sitzung eröffnete Prof. Dr. Walther Gerstenberg (Rostock) mit „Bemerkungen zum Problem des Tempos“. Ausgehend von dem Begriff des Integer valor notarum, der in der mensuralen Epoche dem Musizieren ein „natürliches“, auf den menschlichen Rhythmus bezogenes Grundzeitmaß vorschrieb, fehle es offenbar für die Barockmusik an solchen relativ festen Anhaltspunkten. Es wirke aber im Bereich der kontrapunktisch strukturierten Musik eine „Tradition des Integer valor“ fort, die in den zyklischen Spätwerken J. S. Bachs ihren strengsten Ausdruck finde. „Parallel hiermit geht ein starkes Empfinden für feste Maße bei Tempo-Verschiebungen“, das mit der Lehre von den Proportionen zusammenhänge. Dieser traditionellen Norm lasse sich im Sinne Monteverdis der Begriff eines „secondo tempo“ gegenüberstellen, der im sprachlich-deklamatorischen Element der Musik des Frühbarock wurzele. Im Bereich der Tastenmusik habe das „Toccatische“ ein ähnlich Neues hervortreten lassen. Innerhalb der suitsenmäßigen Musik des Barock sei dagegen die „Herkunft vom Schreit- und Springtanz“ tempobestimmend; jedem Tanztypus sei hier eine besondere Tempo-Tradition zugeordnet. So ergäben sich drei Grundtypen des Tempos in der Barockmusik: der objektiv-mensurale, der subjektive des Sprachlich-Affektuosens und der tänzerische. Die mit besonderem Interesse aufgenommenen Darlegungen lösten eine lebhaftere Diskussion aus. — Prof. Dr. Friedrich Gennrich (Frankfurt a. M.) forderte in seinem Referat „Zur Frage der musikalischen Textkritik“ die Gewinnung fester Richtlinien für die musikalisch-philologische Textkritik der mittelalterlichen Melodien. Aufgrund seiner Erfahrungen gab der Vortragende nähere Aufschlüsse und Hinweise auf die hierbei anzuwendenden Methoden. — Dozent Dr. Kurt Gudewill (Kiel) sprach „Zur Frage der Formstrukturen deutscher Liedtenores“ und legte die Ergebnisse einer formaltypologischen Untersuchung von etwa 900 deutschen Liedtenores des 15. und 16. Jahrhunderts vor, welche bei Hofweisen und Volksliedern bezeichnende, den textlichen Gegebenheiten beider Gattungen entsprechende Unterschiede hervortreten ließ. Die Struktur der Hofweisen werde vor allem durch die achtzeilige Barform bestimmt; unter den Volksliedern herrsche dagegen der durchkomponierte Vierzeiler vor. Während die Hofliedtenores fast durchweg Übereinstimmung von Strophen- und Tenorstruktur zeigen, neigen die Volkslied-Tenores „zu Erweiterungsbildungen durch Wiederholung, Verstellung und

Transposition der Zeilen sowie zu motivischer Zergliederung“. Lasse sich also für die Volksliedbearbeitung eine Tendenz zur Umformung der Substanz beobachten, so gelte für die Hoflied-Tenores grundsätzlich und für die Tenores geistlicher Lieder in der Mehrzahl das „Gesetz von der Unantastbarkeit des cantus firmus“. — Dr. Heinrich Sievers (Baddeckenstedt) referierte über das von ihm im Klosterarchiv zu Wienhausen (Celle) aufgefundene „Wienhäuser Liederbuch (1460)“, welches das älteste niederdeutsche Liedmanuskript darstelle. Die Melodien seien z. T. unbekannt, z. T. die ältesten bekannten Fassungen. Die Quelle besitzt 60 lateinische, niederdeutsch-lateinische und niederdeutsche Texte, zu denen 15 Weisen vorhanden sind. Die vorwiegend geistlichen Gedichte gehen auf den Kreis der Brüder und Schwestern vom Gemeinsamen Leben (Thomas von Kempen) zurück und sind älter als die Melodien. Die Publikation des wertvollen Fundes durch den Referenten steht bevor. — Rudolf Quoiika (Pfaffenhofen) berichtete anhand vieler neuer Einzelheiten über die „Deutsche Orgelbaukunst der Spätgotik in Böhmen“. Während in der Hussitenzeit die tschechische Orgelkultur Böhmens zugrunde ging, erlebte die Orgelbaukunst bei den katholisch gebliebenen Deutschen um 1500 eine Hochblüte mit den Zentren Budweis, Neuhaus und Prachatitz, verknüpft mit den Namen angesehener Meister wie Michael Khall, Joachim Rudner, Matthias Birger und Meister Wolfgang aus Budweis. Es liegt hier ein Absenker der süddeutschen Orgelbaukunst mit näherer Beziehung zum Vorbild Arnold Schlicks vor. Der bedeutende Jan von Dubrau, der Orgelbauer Maximilians I. und Hofhaimers, kehrt später in seine Heimat Dubrau bei Prachatitz zurück und gibt 1531 in Kuttenberg ein Orgelgutachten ab. Die deutsch-böhmische Orgelgotik führt weiter zur Renaissanceorgel, die ihre hervorragendsten Vertreter in Mitgliedern der Familie Rudner findet. In der Sektion II „Neuere Musikgeschichte“, die unter Vorsitz von Prof. Dr. Hermann Zenck (Freiburg i. Br.) stand, sprach zunächst Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) über „Das Existenzproblem in Musik und Musikwissenschaft“. Der Vortragende ging aus „von der durch Kierkegaard gekennzeichneten Grundsituation des Lebens“ und zeigte anhand von Beispielen, wie sich nach seiner Auffassung „diese Grundsituation in großen Musikwerken wie im Elementaren des musikalischen Verlaufs ausprägt“. Als dieses Elementare bezeichnete der Ref. „den isolierten rhythmischen Akzent, der die Diskontinuität und Bindungslosigkeit der musikalischen Verläufe bedingt und Ersatzbindungen oder Ersatzordnung notwendig macht“. Der Vortrag führte zu einer lebhaften Diskussion, blieb aber nicht ohne starken Widerspruch. — Dozen in Dr. Anna Amalie A bert behandelte die Beziehungen von „Schauspiel und Opernlibretto im italienischen Barock“. Nach ihrer Auffassung verselbständigt sich das Libretto erst in der venezianischen Oper um 1640 —50, während es vorher die verschiedensten literarischen Gattungen, am meisten die favola pastorale nachgeahmt habe. Tassos „Aminta“ und Guarinis „Pastor fido“ seien als die entscheidenden Vorbilder Rinuccinis und seiner Zeitgenossen anzusehen. Später zeige sich wie im Schauspiel so auch beim Libretto der spanische Einfluß. Hauptexponent dieser Richtung sei G. A. C i c o g n i n i, von dessen vier überlieferten Operntexten zwei auch als Sprechstücke in Prosa vorliegen. Ein Vergleich lasse die Eigengesetze von Schauspiel und Oper heraustreten und zeige die Son-

derart des nunmehr verselbständigten Libretto-Typus. — In seinen „Bemerkungen zur Wiener klassischen Musik“ vertrat Dozent Dr. Thrasybulos Georgiades die Meinung, daß die Wiener klassische Musik von allen Musiksprachen seit 1500 wohl am wenigsten verstanden sei. Sie werde entweder von der Romantik her gesehen und empfunden oder vom Vorangegangenen her betrachtet und dann lediglich als Steigerung der Vorklassik interpretiert. Neuerdings seien ungelöste Fragen von Bedeutung hervorgetreten, vor allem die Frage nach den besonderen materiellen und geistigen Voraussetzungen dieser Musiksprache. Die Arbeiten der Sektion III betrafen die Fächer Musikalische Volks- und Völkerkunde, Vergleichende Musikforschung und Musiksoziologie. Der Leiter der Sektion Prof. Dr. Walter Wiora (Freiburg i. Br.) eröffnete die Vorträge mit grundsätzlichen Ausführungen über Lage und Gegenwartsaufgaben dieser Forschungsgebiete. Deutschland müsse sich auf Themen beschränken bzw. konzentrieren, die seinen gegenwärtigen Arbeitsmöglichkeiten entsprächen. Dazu gehörten die Soziographie des Musiklebens, Heimatkunde, Volksliedaufnahme (Ostflüchtlinge), experimentelle Schallaufnahme, musikalische Kulturgeographie, systematisch-historische Gesellschafts- und Volkskunde. Die eigentliche Aufgabe der Vergleichenden Musikforschung sieht Wiora in der Untersuchung der Übereinstimmungen und Unterschiede großer Stilkomplexe im Dienste der Systematik und Frühgeschichte der Musik. Die Frühgeschichte bedinge eine methodische Koordinierung der Arbeiten über Naturvölker, Orient, Antike, frühchristlichen Gesang, Mittelalter, Volksmusik u. a. Zentrale Forschungsstätten für die einzelnen Fächer seien erforderlich, um die Angleichung an den internationalen Stand der Forschung zu gewährleisten. — Dozent Dr. Heinrich Husmann (Hamburg) sprach über das Thema „Zur Bedeutung der Vergleichenden Musikforschung für die Musikgeschichte“. Anhand von Beispielen beleuchtete der Vortragende den Wert der Vergleichenden Musikwissenschaft für die Erforschung der Vor- und Frühgeschichte der Musik sowie der mittelalterlichen Musik. — Prof. Dr. Wiora wies in seinem Referat „Zur Lage und Weiterentwicklung der musikalischen Volkskunde“ nach einleitenden Bemerkungen über den Stand der Forschung in anderen Ländern auf deutsche Bemühungen um eine Revision und Weiterbildung der Grundlagen des Faches hin. Wichtig sei vor allem eine Klärung der Grundbegriffe. Gegenstand der Volkskunde sei „die Grundschrift der menschlichen Gesellschaft, die in der Frühzeit das Ganze der Bevölkerung bildet, in Hochkulturen und Herrschaftssystemen durch Oberschichten überbaut wird und im Zeitalter des Sozialismus zu neuer Einebnung neigt“. Ihre vier in fortgesetzter Wandlung und Verschiebung befindlichen Komponenten seien 1. das bleibend Primitive, 2. eigengeprägte Stilgemeinschaften, 3. bewahrtes altes und archaisches Gut, 4. Popularformen der jeweiligen Zeitstile. Das Interesse der Volkskunde gelte der Musik, soweit sie der Grundschrift zugehöre. Aus einer systematisch durchgeführten Typologie der Melodiegestalten ergeben sich anhand von Verbreitungstafeln und vergleichenden Methoden oft überraschende Zusammenhänge und Rückschlüsse in bezug auf ganz verschiedene und zeitlich-räumlich vielfach weit distanzierte Gebiete. Für die Erkenntnis der neuzeitlichen Volksmusik seien außer den traditionellen Faktoren zu beachten die gewandelten Formen und Funktionen

des Volksgesanges sowie die Einwirkungen der Industrialisierung. „Der gegenwärtige Niedergang europäischer Volksmusik und der Einbruch außereuropäischer Stile“, so schloß Wiora, „bedarf wissenschaftlicher Erforschung der Tatsachen und Ursachen. Die Regenerationsbewegungen brauchen anstatt schwärmerischer Utopien ein neues Fundament aus gründlicherer Erkenntnis und tieferen Lebenswurzeln.“ In seinen Ausführungen „Zur Grundlegung der Musiksoziologie“ ging Prof. Dr. Hans Engel (Marburg) auf die gesellschaftliche Bedingtheit einzelner musikalischer Gesellungsformen und Gattungen ein, steckte aber gegenüber dem Soziologismus die Grenzen gesellschaftskundlicher Erklärung der Musik und ihrer Geschichte ab. Ästhetisches Empfinden und Gemeinschaftsempfinden seien grundverschiedene Dinge. — Prof. Dr. Eberhard Preußner (Salzburg) gab in seinem gedankenreichen „Beitrag zur Gesellschaftslehre der Musik von heute“ eine Analyse der heutigen Kulturkrise im Hinblick auf die Rolle der Musik. Der Ref. sieht das musikalische Bildungsideal, die soziale Auffassung der Musikpflege und den musikalischen Historismus des 19. Jahrhunderts als erschütterter an. „Die heute westlich und östlich brodelnde und gärende Gesellschaft“, betonte er, „fordert vom Wissenschaftler und Künstler mehr als nur historische Einstellung, mehr als nur Wunschträume von Renaissance, aber natürlich auch nicht nur primitive Sucht nach Zerstörung alles Alten und jeder Tradition“. Die eigentliche Tat zieme dem Genie, das die Gesellschaft gestalte und überwinde. Überhaupt komme es auf die geistige Einzelpersonlichkeit an, die mehr sei als der einseitig musikalische, der Büchermensch oder der Nützlichkeitsmensch. Der Klärung bedürftig sei „das neue Verhältnis von Landschaftsraum und Musik, die neuartige Musikpflege in den veränderten Städten und auf dem Lande. Die ungewohnte Zusammenballung im deutschen Raum muß, um Katastrophen zu verhindern, geistig und kulturell gelöst werden. Soziales Denken ist dabei ebenso notwendig wie allerhöchstes Verantwortungsgefühl vor den eigentlichen Werten der Kultur der Gegenwart“. In der anschließenden Diskussion wurde besonders auf Mißstände im musikalischen Rundfunk hingewiesen. Aufgrund einer Anregung von Prof. Dr. Engel beschloß die Sektion, der Gesellschaft die Begründung einer musiksoziologischen Kommission vorzuschlagen, die brennende Gegenwartsfragen, z. B. des Rundfunks, vom Standpunkt der Musikwissenschaft behandeln solle.

In den Sitzungen der Sektion IV (Theorie, Ästhetik, Psychologie und Physiologie der Musik), die von Prof. Dr. Albert Wellek (Mainz) geleitet wurden, sprach zunächst Prof. Dr. Hans Engel über das Thema „Wesen und Sinn der Musik“. Engel gab einen Aufriß der Geschichte des Musikbegriffs vom Altertum bis zur Neuzeit, unterzog den Symbolbegriff Arnold Scherings einer Kritik und ging besonders auf jene elementaren Faktoren ein, denen vielfach eine symbolische Bedeutung unterlegt werde, obwohl sie nicht schlechthin als symbolisch aufzufassen seien. — Eng berührten sich damit die Ausführungen von Prof. Dr. Arnold Schmitz (Mainz) „Zum Problem der Tonsymbolik“. Auch Schmitz setzte sich mit Scherings Symbolbegriff auseinander und suchte schärfer zwischen echter und fiktiver Symbolik in der Musik zu differenzieren. — Besonderes Interesse erregte durch seine grundsätzliche Bedeutung das Referat von Prof. Dr. Albert Wellek über „Begriff,

**Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft.** Es ist im Rahmen dieses Berichts nicht möglich, auch nur die Grundlinien dieses Vortrags anzudeuten. Da die Veröffentlichung bevorsteht, seien hier nur einige Hauptpunkte festgehalten. Wellek weist der Gehör- bzw. Musikpsychologie innerhalb einer „Systematischen Musikwissenschaft“ eine zentrale Stellung zu, insofern die Psychologie alle übrigen Disziplinen „durchdringt, ohne sie zur Gänze auszumachen“. Die Zeiten der „Psychologie ohne Seele“ (Bewußtseinspsychologie) seien vorüber. Wellek sieht in der Psychologie „das Kernstück der Systematischen Kunstwissenschaften“ und eine wichtige Helferin der Historischen Kunstwissenschaften als psychologische Stilkunde und in bezug auf die Biographik als Charakterologie und Ausdruckskunde. Die physikalische und physiologische Akustik wird als Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft aufgefaßt. Musikästhetik und Musikphilosophie werden gleichgesetzt, wenn auch, wie Wellek betonte, unter „Musikphilosophie“ die „oberste Aufgabe der Musikästhetik“ zu verstehen sei, welche „die letzte Sinndeutung der Musik“ betrifft. Eine Systematische Musikwissenschaft schließe ferner die nicht-historische Musiksoziologie und die nicht-angewandte Musikpädagogik in sich ein, während die Vergleichende Musikwissenschaft als Genetische Musikwissenschaft zu gelten habe, bei der sich historische Betrachtungsweisen und Methoden mit psychologischen und allenfalls physiologischen verbinden. Für die sogen. „Musiktheorie“ lehnt Wellek den Begriff der „musikalischen Logik“ ab, da die Gesetze der Ästhetik und Psychologie nicht identisch mit Logik im philosophischen Sinne seien. Endlich wies Wellek den Begriff „Musikbiologie“ mit Entschiedenheit zurück, da er auf einer Verwechslung von Biologie und Psychologie beruhe. — Prof. Dr. Walter W i o r a legte im Rahmen seines Referates „Die wechselseitige Fundierung der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft“ den Entwurf einer neuen Systematisierung der Musikwissenschaft vor, der in manchen Punkten mit den Ausführungen von Wellek zusammentraf. — Es sprachen ferner Dr. Hans S a n d i g (Leipzig) über „Differenztöne und Konsonanz“, Dr. Wilhelm D r e y (Köln) über „Die ganzheitliche Methode in der musikalischen Begabungsforschung“, Dr. Michael G e b h a r d t (München) über „Das absolute Gehör im Kindesalter“, Prof. Dr. Siegfried B o r r i s (Berlin) über den „Aufbau einer ganzheitlichen Musikkunde für die Musikerziehung“, Prof. Dr. Erich D o f l e i n über „Leistungen und Aufgaben der Musikwissenschaft für die Musikerziehung“ und Prof. Dr. Eberhard P r e u ß n e r über „Musikbildung und Musikerziehung“. Die Arbeiten der Sektion V (Akustik und verwandte Gebiete) eröffnete der Leiter Dr. Ing. Erich T h i e n h a u s (Hamburg) mit grundsätzlichen Ausführungen über Musik und Technik bzw. Akustik im Rahmen der Musikwissenschaft. Als Akustiker unterstrich er mit Nachdruck die Forderung, daß die Technik stets nur eine Dienerin der Musik sein und keine selbstherrliche Rolle spielen dürfe. Dr. Lothar C r e m e r (München) gab in seinem Referat „Wesen und Wertung des Nachhalls“ wertvolle Hinweise aus seinen raumakustischen Erfahrungen. Dr. Karl T h e o d o r K ü h n (Berlin) sprach über „Intonation und Klangfarbe von Orgelpfeifen“, während Dr. Fred H a m e l (Hamburg) in seinem Referat „Bedeutung und Wandlungen des Stimmtons“ im Anschluß an seine in der „Deutschen Musikkultur“ (1944) veröffentlichte Arbeit die Auf-

merksamkeit erneut auf diesen besonders für die Publikation älterer Musikwerke wichtigen Punkt lenkte. Ein weiteres Referat von Dr. Ing. Thienhaus leitete über zu den Ausführungen von Dipl.-Ing. Eduard Schüller (Hamburg), die mit einer Vorführung des von ihm konstruierten neuen Magnetophons verbunden waren. Geboten wurden Aufnahmen Bachscher Orgelwerke, die Prof. Helmut Walcha auf der kleinen Orgel von S. Jacobi in Lübeck gespielt hatte. Wenn auch der Eindruck zeitweilig durch die unzureichende Netzspannung (ca. 170 anstatt 220 V) beeinträchtigt war, so konnten sich die Anwesenden doch von der geradezu sensationellen Vollkommenheit der Klangwiedergabe leicht überzeugen. Die Konstruktion dieses Gerätes läßt alles Bisherige weit hinter sich und erschließt Möglichkeiten einer mechanisch bewirkten Präsenz des musikalischen Kunstwerks, die man vorher nicht für möglich gehalten hätte. Das Problem der stereophonischen Schallübertragung ist hier — von anderen praktischen Vorzügen des Gerätes zu schweigen — in einer so vollkommenen Weise gelöst worden, daß nur der Wunsch bleibt, das neue Magnetophon möchte recht bald der Musikwissenschaft in Forschung und Lehre überall zur Verfügung stehen — Dr. Cremer schlug als Diskussionsredner im Hinblick auf eine engere Zusammenarbeit zwischen Musikern und Akustikern die Einsetzung eines Ausschusses vor, der die musikalische und physikalische Terminologie aufeinander abstimmen solle. Zu den öffentlichen Veranstaltungen gehörten drei Konzerte, deren Vorbereitung in den Händen von Prof. Dr. Hans Hoffmann (Bielefeld) gelegen hatte. Eine Geistliche Abendmusik in der St. Jakobskirche brachte Orgelwerke von Scheidt, Weckmann und Buxtehude, drei deutsche Konzerte aus Heinrich Schützens „Symphoniae sacrae“ und zwei Solokantaten von Buxtehude. Ausführende waren Franz Keßler (Orgel), Hans Hoffmann (Tenor), Hans Olaf Hudemann (Baß), Anna Amalie Abert und Irmgard Otto (Violinen) sowie Georg Streckfuß (Violoncello). Ein Kammerkonzert, bestritten von Anna Barbara Speckner (Cembalo), Hans Olaf Hudemann (Baß) und Gustav Scheck (Flöte), vermittelte in seiner ersten Hälfte echte Klaviermusik des 16. Jahrhunderts vermischt mit Transskriptionen und Bearbeitungen sowie Frottolen aus der Zeit um 1520, Gesänge von Galilei, Monteverdi u. a., während das übrige Programm Werke von J. S. Bach, darunter die selten aufgeführte Solokantate „Amore traditore“ enthielt. Das abschließende zweite Kammerkonzert, ausgeführt von Gustav Scheck (Flöte), Rose Stein (Harfe) und Emil Seiler (Bratsche), ließ die Moderne mit repräsentativen Werken von Debussy und Hindemith sowie einem neuen Trio von Harald Genzmer zu Worte kommen. Beide Kammerkonzerte fanden starken Beifall. Ein geselliges Treffen vereinte die Teilnehmer noch einmal am Schluß der ereignisreichen Tage. Im Namen der Anwesenden sprach der Referent dem Präsidenten Prof. Dr. Friedrich Blume den Dank für seine hingebungsvolle, zielbewußte und vorbildlich sachliche Arbeit aus mit der Versicherung, daß die Mitglieder der Gesellschaft ihn auch künftig bei der Lösung der schwierigen Aufgaben tatkräftig zu unterstützen bereit seien. Prof. Dr. Blume erwiderte mit Worten des Dankes an die Teilnehmer und besonders alle diejenigen, welche zum Gelingen der Tagung beigetragen hätten.

Die deutsche Musikwissenschaft darf mit Befriedigung auf das unter äußerst schwierigen Verhältnissen Geleistete zurückblicken. Wenn auch bei diesem ersten Anlauf nicht alle Wünsche erfüllt wurden, wenn sich alte Kongreßfehler auch diesmal nicht ganz vermeiden ließen — zeitliche Überlagerung wichtiger Vorträge, zeitlich zu beschränkte Diskussionsmöglichkeiten, einzelne für einen Kongreß ungeeignete Referate —, so steht doch zu hoffen, daß Rothenburg der deutschen Musikwissenschaft das Vertrauen zu sich selbst und die Entschlossenheit zu ernster und strenger Arbeit gestärkt hat. Noch steht mit der gesamten deutschen Wissenschaft auch unser Fach im Schatten einer langjährigen katastrophalen Vergangenheit, aber der Wille zu neuer Leistung ist in Rothenburg offenbar geworden.

### BESPRECHUNGEN

Beekman C. Cannon, Johann Mattheson, *Spectator in Music* (Yale Studies in the History of Music, ed. by Leo Schrade, vol. I), New Haven (Yale University Press), 1947. XVI und 244 Seiten. 3.00 Dollar.

Es gehört unter die merkwürdigsten Versäumnisse, daß die Musikwissenschaft des Landes, das Bach, Händel, Telemann und Mattheson hervorgebracht und seit Spitta ein unendliches Spezialschrifttum über jenes Zeitalter geliefert hat, dem bedeutendsten Kritiker, Ästhetiker, Polemiker, ja Enzyklopädisten der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts die längst fällige Würdigung schuldig geblieben ist. Eines der unverständlichsten und unentschuldigsten Versäumnisse, nicht bloß wegen der umfassenden Bedeutung und Wirkung Matthesons in seinem Zeitalter, sondern auch deswegen, weil eine genauere Kenntnis seines Lebenswerkes und seines kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhangs für das Verständnis der Musikgeschichte um die Jahre von 1710 bis um 1750 geradezu unerläßlich ist. Man muß für den energischen Vorstoß des Amerikaners Cannon dankbar sein, weil ohne ihn die Aufgabe für die Dauer unlösbar geblieben wäre: ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach der gesamte hand-

schriftliche Mattheson-Nachlaß unter die Kriegsverluste der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zu rechnen, und wieviel von dem einschlägigen Material der Staatsbibliothek Berlin wieder zum Vorschein kommen wird, ist anscheinend noch nicht zu übersehen.

Abgesehen von der brillanten, wie wohl sehr zeitbedingten Charakteristik W. H. Riehls von 1853 und dem Versuch einer Würdigung, den Ludwig Meinardus 1879 unternahm, sind nur in kleineren Aufsätzen von Haberl, Heinrich Schmidt, Torrefranca und Fritz Stege Beiträge zur Mattheson-Forschung geliefert worden. In zahllosen neueren Schriften über das Zeitalter wird Mattheson mehr am Rande oder eingehender behandelt (z. B. in Wöhlkes Berliner Dissertation über Mizler, 1940; H. Chr. Wolfs Kieler Habilitationsschrift über die Hamburger Barockoper, 1942; Irmgard Ottos Berliner Dissertation über die deutsche Musikanschauung des 17. Jahrhunderts, 1937 — vom Bach-Schrifttum ganz zu schweigen), aber eine Monographie ist nie unternommen worden. Die vorliegende Arbeit ist aus einer Dissertation des Verf. über Mattheson an der Yale University hervorgegangen. Mit der Publikation beginnt Leo Schrade wirkungsvoll eine Reihe, die in ihrer Zielsetzung — der Befestigung der Mu-

sikwissenschaft als *ars liberalis* der Universitäten — den in den letzten drei Jahrzehnten in Deutschland üblich gewordenen Publikationsreihen der musikwissenschaftlichen Institute der meisten Universitäten entspricht. Man wird von der deutschen Musikforschung her eine so vielversprechende Erweiterung des Wirkungsfeldes und Personenkreises einer weltweiten musical scholarship nur begrüßen können und der Hoffnung Ausdruck geben dürfen, daß sie zu einem consensus eruditorum führe.

Die Aufmachung des Buches entspricht dem, was wir von amerikanischer Buchtechnik erwarten; der wissenschaftliche Geist, der es erfüllt, verdient uneingeschränkte Anerkennung. Cannon, der als Commander in der USA-Kriegsmarine von 1941 bis 1946 gedient hat, konnte 1938 sein Material in Deutschland sammeln und sich hier jene geschichtliche Anschauung erwerben, ohne die eine Aufgabe wie die vorliegende unlösbar geblieben wäre. Man wird als deutscher Musikforscher gern seinen höchsten Respekt aussprechen. Wie sich ein Ausländer hier in den komplizierten politisch-historischen, kirchlich-konfessionellen und geistig-kulturellen Verhältnissen Hamburgs und Norddeutschlands unterrichtet zeigt, wie er die oft schwer verständlichen Quellentexte und die noch schwerer lesbaren nachgelassenen Aufzeichnungen Matthesons erfaßt und interpretiert, wie er sich mit der verworrenen musikgeschichtlichen Lage abfindet, **das ist aufrichtiger Bewunderung würdig.**

Die beiden wertvollsten Ergebnisse des Buches sind die ausführliche Biographie Matthesons und die **höchst penible, heute geradezu unschätzbare Bibliographie.** Die letztere bringt im Wortlaut die Titel aller gedruckten und ungedruckten Schriften, Pamphlete, Kompositionen, Dichtungen, Übersetzungen und sonstiger Elaborate aus Matthesons nie rastender

Feder mit vielfach hinzugefügten kurzen Inhaltsangaben, Verweisen auf das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Schriften, Personennachweisen, Erläuterungen von Anspielungen u. dergl. m. Sie ist vorbildlich und macht deutlich, wie wenig selbst der dem Gegenstande nächststehende Musikhistoriker von der Vielseitigkeit, Regsamkeit und Denkschärfe dieses blitzenden Geistes gewußt hat. Die Ergänzung dazu bildet die sehr eingehende Biographie, für die in Matthesons Autobiographie in der „Ehrenpforte“, der 1910 in der Neuausgabe von Max Schneider als „Anhang“ hinzugefügten handschriftlichen „Fortsetzung des Matthesonischen Lebenslaufs“ (1741—58) und der die Jahre 1759—63 umfassenden, Schneider unbekannt gebliebenen handschriftlichen „Weiteren Fortsetzung“, die Cannon im Appendix seines Buches wörtlich abdruckt, reichliches Quellenmaterial vorlag. Verf. hat es geschickt durch Briefe Matthesons (z. Tl. bisher unbekannt) und vor allem durch höchst instruktive Ausschöpfung zahlreicher zeitgenössischer Zeitschriften vermehrt. Abgesehen von der Erschließung vieler neuer Daten zur Lebensgeschichte hat diese Biographie das große Verdienst, ein sehr plastisches und lebendiges Bild jenes vollblütigen Charakters gezeichnet zu haben, der im deutschen Schrifttum noch immer unter dem Makel der Eitelkeit, der Besserwisserie, der Polypragmasie oder gar der Unaufrichtigkeit leidet, der ihm seit Spittas Tagen angehängt worden ist. Vgl. z. B. Moseers Lexikon, noch in der 2. Auflage 1943: „Komponist von phantastischer Fruchtbarkeit, ein oft eitler, aufdringlicher und allzu betriebsamer, doch auch verständigt fortschrittlicher Kopf“. Zum ersten Male erscheint hier das Bild des ebenso eigenwilligen Komponisten wie scharfsinnigen Theoretikers, des sanguinischen Streiters um Wahrheit und Fortschritt wie des

tief religiösen Lutheraners und Vorkämpfers einer erneuerten und befestigten Kirchenmusik, um deren Weiterleben er ständig besorgt ist. Nichts vielleicht überrascht im lebensgeschichtlichen Bilde so sehr wie diese religiöse „Wendung“ in Matthesons späteren Jahren, die doch in Wirklichkeit keine Wendung ist, weil schon seit seiner Frühzeit Mattheson mit dem Kampf für die Oper und für eine „vernünftige“ Erneuerung der Musik im letzten Grunde immer die vom Verfall bedrohte Kirchenmusik als vornehmstes Ziel im Auge hat. Daß in dieser Biographie das Musikalische streckenweise hinter dem Politischen, Diplomatischen, Journalistischen, Aktuellen, Ökonomischen und Kulturgeschichtlichen zurücktritt, liegt in der Natur von Matthesons Persönlichkeit begründet: gerade dadurch, daß der Verf. sich nicht auf das Musikgeschichtliche beschränkt hat, wird die Gestalt vollrund und blutvoll. Cannon hat aber nicht nur den Opersänger und Kritiker, den Komponisten und Geheimsekretär, den Weltmann und frommen Stifter gezeichnet, er hat auch versucht, den Theoretiker und Ästhetiker Mattheson in seiner Rolle für die Aufklärung zu umreißen. Manches davon steht schon in der Biographie und in den Anmerkungen zur Bibliographie; ein ganzes Kapitel „The Enlightenment of the Musical Spectator“ ist diesem Problem gewidmet. An dieser Stelle nun muß mit Bedauern vermerkt werden, daß das Buch gerade der wichtigsten Aufgabe gegenüber enttäuscht. Gewiß, den Zusammenhang Matthesons mit seinem Zeitalter, mit den führenden Komponisten und Theoretikern, Voraussetzung und Wirkung seines Lebenswerkes in extenso darzustellen, hätte ein Riesenunternehmen bedeutet, das von einer Monographie billig kaum erwartet werden kann. Die philosophisch-ästhetischen Grundlagen Matthesons, seine Abhängigkeit von

der französischen und englischen Aufklärung (wovon die letztere besonders für ihn maßgebend gewesen zu seinscheint) vollständig zu entwickeln, wäre eher Gegenstand einer Geschichte der Musikästhetik um 1700 als einer Mattheson-Biographie. Dennoch, wie sehr vermißt man die Behandlung dieser Probleme, ohne deren Lösung Matthesons Werk doch ziemlich in der Luft hängt. Angesichts der großen sonstigen Leistung des Verf. nimmt man den Mangel als unvermeidliche Lücke in den Kauf. Was der Leser jedoch nicht begreift, ist, warum das Kapitel „Enlightenment of the Spectator“ sich auf die Interpretation des „Neueröffneten Orchesters“ und der sich anschließenden Polemik beschränkt und das gesamte übrige schriftstellerische Werk Matthesons völlig mit Stillschweigen übergeht. Vergebens hat der Rezensent nach einer Erklärung dafür gesucht. In der Erläuterung des „Orchesters“ zeigt Cannon sich vorzüglich unterrichtet; er weiß sehr einleuchtend Matthesons Tat — denn das „Neueröffnete Orchester“ war eine Tat — verständlich zu machen und in die Zeitgeschichte einzuordnen. Umsomehr bedauert der lernbegierige Leser, daß es damit plötzlich zu Ende ist. Gewiß wiederholt sich Mattheson von 1713 bis zum „Capellmeister“ von 1739 oftmals, aber jede Schrift reißt doch auch neue Fragen zu den alten auf. Und neben den musikkritischen Schriften Matthesons steht doch schließlich auch noch sein ganzes sonstiges Schrifttum, das gleichfalls unberücksichtigt bleibt (ausführlicher werden im biographischen Teil nur die „Vernünftler“ von 1713 und einige spätere kulturkritische Schriften gewürdigt), und steht vor allem der Komponist Mattheson, dem in keiner Hinsicht Genüge geschehen ist (die oben erwähnte Darstellung der Hamburger Barockoper von H. Chr. Wolff konnte Cannon nicht kennen; sie hätte ihm über den

Opernkomponisten Mattheson reichen Aufschluß gewährt). Nicht mäklige Scheelsucht, sondern ehrliches Bedauern führt dem Rezensenten die Feder: wie gern hätten wir uns von dem so eminent gewissenhaften und beschlagenen Verfasser in die gesamte kritische und schöpferische Geisteswelt Matthesons einführen lassen! Jedoch, wir müssen dankbar sein für das, was Cannon geleistet und in wirklich überzeugender und hervorragender Weise geleistet hat. Er hat in letzter Stunde festgehalten, was vielleicht nie mehr zu erwerben möglich gewesen wäre. Die künstlerische und geistesgeschichtliche Würdigung kann auch in späterer Zeit noch vollzogen werden und muß Zukunftsaufgabe bleiben.

Für den Fall, daß das Buch eine Neuauflage erleben sollte (man möchte es ihm wünschen), und daß bis dahin entgegen den augenblicklichen Aussichten die Quellen (der handschriftliche Nachlaß, die Domprotokollbücher usw.) ganz oder teilweise wieder aufgetaucht sein sollten, sei ein Wunsch an den Verf. gerichtet. Die älteren deutschen, z. Tl. aber auch die lateinischen Texte sowohl in der fortlaufenden Darstellung wie in der Bibliographie, besonders aber in den Fußnoten, enthalten eine große Menge Druck-, z. Tl. wohl auch Lesefehler, und dies stellenweise bis zu einem solchen Grade, daß das Verständnis sehr erschwert oder bei einzelnen Wörtern auch unmöglich gemacht wird. Deshalb sollten alle Textzitate sowie die Titel der Bibliographie bei einer Neuauflage einer genauen Nachprüfung unterzogen werden. Hoffen wir, daß, entgegen dem z. Tl. unausweichlichen Pessimismus, bis dahin ein Wunder geschieht und das kostbare Quellenmaterial, vor allem Matthesons eigener Nachlaß, sich wieder anfindet.

Friedrich Blume

Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*. Verona 1941, La Tipografica Veronese. (Estratto dagli Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Serie V. Vol. XVIII.) Anno 1940. 8°, 346 S., 27 Taf.

In welchem Umfang das wissenschaftliche und künstlerische Leben Italiens in den freien korporativen Formen der sog. Akademien beheimatet war, zeigt anschaulich M. Maylenders fünfbandige *Storia delle Accademie d'Italia* (1926 ff.), welche die ganze Mannigfaltigkeit und Fülle dieser gelehrten und künstlerischen Gesellschaften vor uns ausbreitet, die seit der humanistischen Gründung der „Platonischen Akademie“ im Florenz des Lorenzo Magnifico entstanden waren. Zahlreiche Akademien besaßen Sektionen für die belle arti oder wurden z. T. auf der Grundlage der spätmittelalterlichen Maler-Compagnie als Spezial-Akademien errichtet; aber schon früh kultivierten einige Akademien auch die Musik, zumal seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als sich die musikalische Hegemonie Europas nach Italien zu verlagern begann. Neben den meist späteren musikalischen Akademien in Bologna, Ferrara, Florenz, Venedig und Rom gehörte diejenige von Verona zu den ältesten und berühmtesten Italiens, und so trifft es sich gut, daß wir jetzt zur Erinnerung an ihr 400. Gründungsjahr (1543) eine schöne und reich dokumentierte Geschichte ihrer Tätigkeit bis 1600 aus der Feder Giuseppe Turrinis erhalten. Turrini war für seine Aufgabe insofern prädestiniert, als er schon durch mehrere wertvolle Arbeiten zu diesem Thema, vor allem durch seinen *Catalogo del Fondo musicale antico della Società Accademia Filarmonica di Verona* (1935/36), dem die Neuordnung der Bibliothek (Riordine della Biblioteca

e dell'Archivio della Società Accademia Filarmonica di Verona, 1932) vorange, seine intime Kenntnis der Veroneser Musikgeschichte, speziell der Accademia Filarmonica bekundet hat. In diesem neuen Werk gibt er nun eine zusammenfassende und abschließende, das äußere und innere Leben der Veroneser Akademie eingehend schildernde Darstellung, wobei der frühere bibliothekarische und bibliographische Ausgangspunkt — die musikalische Hinterlassenschaft der Akademie an Musikwerken und Instrumenten — bewußt beibehalten wird. Aus diesem Grunde durften die verschiedenen Noten- und Instrumenteninventare der Akademie stärker in den Vordergrund treten. Erhalten wir doch durch diese Dokumente einen unmittelbaren Einblick in die künstlerischen Bestrebungen und Absichten der Mitglieder, die für ihre internen Veranstaltungen und öffentlichen Darbietungen außer den ad hoc komponierten, in Handschriften erhaltenen Stücken die repräsentativen Musikdrucke ihrer Zeit, vor allem solche aus venezianischen Offizinen erwarben; um nur einige zu nennen: Messen und Motetten von Josquin und Gombert, Willaert und Morales, eine große Menge von Madrigalbüchern der Verdelot und Arcadelt, Costanzo Festa und Ferrabosco, Cipriano da Rore, Lasso und Monteverdi, ferner die neuesten Canzoni francesi, Villanellen und Napolitanen und zu ihrer sachgerechten Aufführung die dazu nötigen Instrumente wie Violen, Violinen, Gamben, Flöten, Fagotte, Zinken, Posaunen, Lauten, Theorben, Cembali und Orgeln samt den dazugehörigen Tabulaturen und Schulwerken, z. B. der Regola Rubertina des Ganassi (vgl. Taf. 20 und 21 und Kap. XVIII) — gewiß ein höchst wertvoller Beitrag zur Auführungspraxis des 16. Jahrhunderts. Allein schon die Musikernamen bezeichnen die künstlerische Atmosphäre,

in welcher sich die Veroneser dilettanti, diese ganz neuartigen Kenner und Liebhaber der Musik bewegten, und vollends zeigen die zahlreichen an die Akademie gerichteten Dedikationen, daß die Akademiker, fern jeder retrospektiven Tendenz, musikalisch auf der Höhe ihrer Zeit standen. Als Dedikatoren figurieren keine Geringeren als z. B. Marenzio mit seinem dritten Madrigalbuch von 1582, Ingegneri mit seinem 5. von 1587 und Steffano Bernardi mit seinen Concerti Accademici von 1616. Auf diese Weise bildet der patrimonio musicale ein lebendiges Stück Geschichte der Veroneser Accademia Filarmonica selbst, und es ist nur folgerichtig, wenn Turrini die Reihe der historischen Inventare ausklingen läßt mit dem patrimonio attuale, d. h. mit dem gegenwärtig vorhandenen Fonds alter Musik und Instrumente, die sich jetzt als wertvolle Hinterlassenschaft in Verona befinden (Kap. XVIII).

In der Geschichte der Akademie heben sich zwei Ereignisse in dem oben genannten Zeitraum als wesentlich heraus: 1543 die Vereinigung der schon etwas älteren Akademie der Incatenati mit den Filarmonici, deren Vermögen und Realbesitz miteinander verschmolzen werden (Kap. I u. II), und eine zweite Fusion im Jahre 1564, bei welcher die 1556 gegründete Accademia alla Vittoria mit der älteren Filarmonica verschmolzen wurde (Kap. XI u. XII). Ihrer Idee und ihrem Zwecke nach sind alle diese Vereinigungen, die schon durch ihre bloße Existenz die Art und den Umfang des musikalischen Dilettantismus der Renaissance-Epoche bezeugen, aufs engste miteinander verwandt, wie ihre Devisen und Wappen, Statuten und Protokolle bekunden. Unter ausdrücklicher Berufung auf die ethische Macht der Musik in der griechischen Antike und getragen von dem humanistischen Enthusiasmus für die nobilissima Arte, vereinigen sich

vornehme junge Veroneser zur ernsthaften, verantwortungsvollen und würdigen Pflege der Musik, die sie mit Gesang und Instrumentenspiel im streng geschlossenen Kreise selbst praktisch ausüben. Die Aufnahme neuer Mitglieder ist von hohen Bedingungen menschlicher, gesellschaftlicher und künstlerischer Natur abhängig, so daß Exklusivität, bewußte Absonderung und Distanzierung gegenüber dem „Vulgus“ als wichtige soziologische Merkmale erscheinen. (Merkwürdigerweise fehlt in Turrinis Werk der Name des Architekten und Festungsbaumeisters Michele Sanmichele, den Vasari, *Le Vite* etc. ed. Milanesi, VI, 1881, 368 ausdrücklich nennt: „oltre la pittura, e ottimo musico, e di primi dell' *accademia nobilissima di Filarmonici di Verona*“.) Es waren die „Nobili“, Adel, Stadtpatriziat und großbürgerliche Oberschicht, die sich hier in der Pflege einer verfeinerten Geselligkeit und eines edlen Luxus geistiger und künstlerischer Bildung zusammenfanden. Die Musik galt ihnen als hohes, nicht zuletzt durch die Antike geheiligtes Bildungsgut und war in dieser Form auch durchaus Reservat der Vornehmen, Reichen und Gebildeten, die sich auf Grund ihrer ökonomischen Unabhängigkeit und ihrer geistigen Ansprüche einem solchen „idealen“ Kultus der Musik hingeben konnten. Hier, im Italien der Renaissance, tritt offensichtlich zum ersten Male und ausdrücklich jener „gesellschaftliche“ Musik-Enthusiasmus — um nicht zu sagen Musik-Fanatismus — zutage, in welchem sich die ästhetische Sphäre unter religiöser und ethischer Verkleidung auch im Bereich des Musikalischen zu verselbständigen und durchzusetzen beginnt. Und es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir hier auf die eigentlichen Ursprünge des neuzeitlichen bürgerlichen Konzertlebens, das ja mit den *Concerti accademici* und den „musikalischen

Akademien“ noch lange verknüpft bleibt und einen spezifisch großbürgerlichen Geist atmet, verweisen, wobei die Rolle des aristokratischen Elements zumal im Zeitalter des Barock gewiß nicht gering eingeschätzt werden soll. Vor allem aber leuchten aus dem Wappen der Veroneser Akademie der geistige Hintergrund und die Berufung der Mitglieder auf ein hohes Altertum deutlich hervor: um eine Sirene, jenes ebenso bedeutsame wie vieldeutige antike Musikwesen, das eine Sphaira in der Hand hält, schlingt sich die pythagoräisierende Devise „*Coelorum imitatur concentum*“ (Taf. III u. Atto *Unione* 1564, S. 247), und das Wappen, das die Statuten nach 1600 erwähnen — eine Jungfrau, die mit den Füßen Erde und Wasser, mit Oberkörper und Kopf Luft und Feuer berührt — trägt die aufschlußreiche und gewichtige Inschrift: *In omnibus sum, et sine me corrueunt omnia* (S. 250). Gerade durch diesen Satz wird deutlich, wie die Musikpflege der Veroneser Akademiker ihre Impulse erhielt von der mächtigen antik-mittelalterlichen Tradition kosmisch-symbolischer Musikanschauung, die in der Renaissance zu neuem Leben erwacht und noch im Zeitalter des Barock ihre Geltung bewahrt — denken wir nur an den bedrten Preis der Sphärenharmonie in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ (V, 1)!

Die musikalischen Exekutionen der Akademie konzentrieren sich in echt italienischer Weise auf die Feste und stellen — mit Jacob Burckhardt zu reden — eine wahrhaft „höhere Form der Geselligkeit“ dar. Die charakteristische Dreiheit von feierlicher Messe, üppigem Bankett und festlichem Konzert, alles in seiner Weise ausgestattet mit prächtiger und erlesener Musik, begegnet uns am alljährlich begangenen Gründungstag der Akademie; außerdem ist der

Karneval ein wichtiger Ansatzpunkt für allerlei Feste und Aufführungen, unter denen die dramatischen Veranstaltungen, zuerst als Intermedien mit Musik, später als Opern, eine beherrschende Rolle einnehmen sollten. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn sich die Akademiker bald Berufsmusiker in festen Sold nehmen, die für Komposition und Exekution der Musik zu sorgen haben; die bedeutendsten unter ihnen waren Giovanni Nasco und Vincenzo Ruffo. Durch den Zuzug solcher Berufskräfte änderten sich aber allmählich der Charakter und das innere Leben der Akademie: einerseits dehnt sich ihr Interesse zeitweise auf literarisch-wissenschaftliche Bezirke, auf die *buone lettere*, auf Philosophie, Literatur, mathematische Wissenschaften und Astronomie aus; auf der anderen Seite erweitert und verselbständigt sich die musikalische Tätigkeit durch die Mitwirkung immer zahlreicherer Berufsmusiker und musikalischer Hilfskräfte, um sich allmählich mehr und mehr den großen höfischen Vorbildern — wir erinnern an das Mantua Monteverdis — anzunähern. In der zweiten Jahrhunderthälfte treffen wir auch immer häufiger auf die Namen der Adelsfamilien, nachdem schon 1556 der aus der venezianischen Musikgeschichte bekannte Doge Andrea Gritti unter den Begründern der *Accademia alla Vittoria* erschienen war (Kap. XI). Die Feste und öffentlich gewordenen Aufführungen werden nun mit barockem Pomp musikalisch begangen; die Inventare reden wieder eine deutliche Sprache: 1570 läßt sich die Akademie eine eigene Orgel bauen, um den inzwischen so hoch gestiegenen künstlerischen Ansprüchen genügen zu können.

Alles in allem bildet diese Entwicklung der Veroneser *Accademia Filharmonica* ein Stück Musikgeschichte von weit mehr als lokaler Bedeu-

tung. Durch das schöne Werk Turrinis sind wir imstande, an einem konkreten und zugleich repräsentativen Fall die stürmische Entwicklung, die die Musik in Italien von der Renaissance zum Barock genommen hat, den inneren Zusammenhang und die erstaunliche Folgerichtigkeit dieser Phasen zu studieren. Vor allem aber erhalten wir einen Einblick in die Stellung der Musik zur damaligen Gesellschaft, wie sie uns nur wenige Werke in solch reichem Maße gewähren können. Die großzügige Ausstattung des Buches mit Facsimiles, Bildern und Noten (ein Madrigal von Al. Sfoglio von 1590/91 und von P. Valenzola von 1578), die Wiedergabe der Dokumente und Inventare sowie die zahlreichen Indices (Akademiker, Musiker, Komponisten, Instrumente) machen das Buch Turrinis zu einem wertvollen Quellenwerk der oberitalienischen Musikgeschichte, dessen Erscheinen wir dankbar begrüßen dürfen.

Hermann Zenck

Jacques Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*. Rektoratsprogramm der Universität Basel für die Jahre 1940 und 1941. Basel, Fr. Reinhardt, 1942, 112 S.

Handschin, seit längerer Zeit schon mit byzantinischen Studien beschäftigt, legt uns hier die erste größere Frucht dieser Bestrebungen vor, die von musikwissenschaftlicher Seite aus überhaupt erste Behandlung des von Philologen und Historikern oft und eindringend bearbeiteten Zeremonienbuches des Kaisers Konstantin VII. (905—959). Dieses die Kultur des byzantinischen Kaiserhofes bis ins kleinste schildernde Werk gedenkt auch stets eingehend der Musik, der eine maßgebende Rolle bei allen Riten zukam. H. behandelt zunächst die Gesangsformen, sodann Ausführung und Ausführende, Instrumentenspiel und Tanz, endlich die byzantinischen

Grundauffassungen. Ein Anhang beschäftigt sich als Vergleich mit dem späteren, vielleicht dem 14. Jh. entstammenden Zeremonienwerk des Pseudokodinus. Von den Gesangsformen sind die wichtigen Phone, Apelatikos (dessen Namensableitung offensichtlich der des abendländischen Konduktus parallel geht), Dromikon und Choreutikon. Leider ist keine restlose Klarheit zu erzielen, was insbesondere die drei ersten Formen unterscheidet, — bei der vierten ist der Name ja eindeutig genug. Alle drei sind Prozessionsgesänge, von Solisten vorgetragen, in ganz verschiedener Länge (und vielleicht auch musikalischem Stil). Besonders interessant ist, daß insbesondere bei der Phone auch neben den aus den kirchlichen Theoretikern bekannten sinnlosen Silben zur Kennzeichnung der Tonarten ähnliche Silben „hagiachas“, „nana“, „nanaia“, usw. erscheinen, Gebilde, die zwar Phone benannt sind, aber Akklamationen (s. u.) einleiten. Hieraus wird dann der zweite Begriff  $\varphi\omega\nu\eta$  = Melisma erschlossen. Daß auch Troparien usw. Verwendung finden, erscheint nicht verwunderlich, eher, daß auch lateinischer Text erscheint, wohl in Verbindung mit der Würde des immer noch „römischen“ Reiches. Von untergeordneter Bedeutung sind die Formen der Trilexia, Tetralexia, Triadika (offensichtlich der gleichbenannten kirchlichen Form nahe verwandt), Basilikia und Augustiaka. Besonders wichtig und kennzeichnend dagegen sind die Akklamationen, von Vorsängern und Chor im Wechsel vorgetragene Lobpreisungen der Herrscher. Sie sind bei Konstantin im Gegensatz zur späteren Zeit nicht mit Tonartangabe versehen und daher vielleicht in einer einfacheren Psalmode vorgetragen worden. In mehreren Fällen gehen ihnen Melismen voraus, teilweise mit Orgelspiel verbunden. Die Darlegungen über Ausführung und

Ausführende zeigen sodann den Aufbau der Prozessionen mit ihren verschiedenen Stationen und bringen mannigfaltige Erörterungen über Vorsänger — beim Apelatikos scheint mir bei Konstantins Schilderung der Vereinigung der Halbchöre (Handschin S. 25 und 76) wie auch bei der Ausführung zum Tanz (S. 77) die andere Möglichkeit der Ausführung durch den Chor doch näherzuliegen —, antiphonischen und responsorialen Vortrag sowie den Anteil des Volks bei den Akklamationen. Der kurze Abschnitt über das Instrumentenspiel bringt den dankenswerten, gelungenen Nachweis, daß unter Plinthion ein Saiteninstrument zu verstehen ist, — eine Behandlung der Rolle des Orgelspiels wird für später in Aussicht gestellt. Eindrucksvolle Tanzzeremonien fanden statt bei der Tafel, als Fackeltanz, bei Wettkämpfen usw. Der vierte Abschnitt verbreitet sich einfühlend und verständnisvoll über die Grundanschauungen des byzantinischen Kaisertums. Der Anhang endlich beschäftigt sich noch kurz mit der ganz veränderten Situation bei Pseudokodinus: die Hymnen sind verschwunden, ebenso die verschiedenen Parteien des Hofes, das Spiel der Orgel usw., — was aber geblieben ist, ist der Geist des Ganzen: „symbolisch orientierter Prunk auf religiösem Hintergrund“. Daß in diesem Buch H.'s meisterhafte philologische Schule aufs peinlichste und sauberste alle Möglichkeiten einander gegenüberstellt und wertet, daß alles nur Mögliche aus dem nur mäßig überlieferten Text herausgeholt wird, das versteht sich von selbst, — möge der Verf. bald Zeit und Gelegenheit finden, die hier noch zurückgestellten Erörterungen ebenfalls der Öffentlichkeit zu übergeben.

Einige Bemerkungen seien mir als Abschluß zur Frage  $\varphi\omega\nu\eta$  =  $\varphi\theta\omicron\gamma\gamma\eta$  = Melisma gestattet. Da die Hand-

schrift bei den häufigen Wiederholungen meist abkürzt, ein Verfahren, das bei den nötigen Konjekturen zugrunde zu legen ist, so wird man die einzige Stelle (Handschin S. 32): *λεγει ο κρακτησ φθογγην „νανα“* folgerichtig zur gewöhnlichen vollständigeren Ausdrucksweise ergänzen: *λεγει ο κρακτησ φθογγην (ηχ . . . , το ιχαδιον) „νανα“*. Damit entfällt die Hauptstütze für die Gleichsetzung *φθογγη* = Melisma, es bleibt vielmehr nur *ιχαδιον* als Ausdruck für diese Silbengruppen bestehen, — daß sie sicherlich melismatisch waren, steht dabei noch auf einem anderen Blatt. Handschins Ableitung *ιχαδιον* von *ηχος* ist plausibel, es dürfte *ιχαδιον* anstelle von „Melisma“ vielleicht mit „Unterart“ zu erklären sein, — als Vergleich betrachte man etwa die Art, wie bei den gregorianischen Tonarten Unterarten durch die verschiedenen *differentiae* entstehen. Aber auch damit bleiben die Spezialausdrücke *απο φωνησ* und *απο φθογγησ* immer noch offen. Vor allem Akklamationen werden *απο φθογγησ* gelesen, und man könnte denken: „auf einen Ruf (Zeichen, o. ä.) hin“, wobei auch an ein instrumentales Signal, etwa ein Trompetensignal des Herolds, gedacht werden könnte. Noch näher zu liegen scheint mir aber der „Klang“ der Orgel, — es wird ja an mehreren Stellen genau beschrieben (S. 31), wie die Orgel beginnt, dann „*αγιασος*“ gesungen wird, wieder die Orgel spielt, worauf dann Vorsänger und Chor den eigentlichen Gesang ausführen, zum Teil nochmals mit einem „*αγιασος*“ beginnend. *απο φθογγησ* dürfte daher vielleicht mit „nach der Intonation der Orgel“ wiederzugeben sein. Damit bleibt auch die bessere Möglichkeit bestehen, *φωνη* und *φθογγη* stets als gleichbedeutend anzunehmen. *αγιασος* könnte vielleicht aus *αγιε* abgeleitet sein, — auch die Ausführung des Trisagie durch die Orgel kommt ja mehrfach

bei Konstantin vor (vgl. Handschin S. 52). Heinrich Husmann

Domenico De' Paoli, Claudio Monteverdi. Con 12 illustrazioni fuori testo e tre ariette inedite. Ulrico Hoepli, Milano 1945.

Mehr und mehr ist in der Musikforschung der letzten Jahre das Streben zu erkennen, die großen Meister der Vergangenheit nicht nur stilistisch in ihre Umwelt einzuordnen, sondern sie vor allem als Menschen aus dem lebendigen Treiben ihrer Zeit heraus zu erfassen. Das ist durchaus kein Abgleiten ins Feuilletonistische; es entspringt vielmehr der richtigen Erkenntnis, daß der Zugang zum Werk wesentlich erleichtert wird, wenn man die Persönlichkeit als Wesen von Fleisch und Blut zu erkennen vermag. Allerdings liegt bei dieser Betrachtungsweise die Gefahr nahe, der Fantasie einen zu weiten Spielraum zu lassen und ins Romanhaft-Anekdotische zu verfallen; ihr muß durch ein umfassendes Quellenstudium und durch eine tiefgründige Kenntnis der Werke begegnet werden.

Das neue Werk über Claudio Monteverdi vereinigt alle diese Forderungen in harmonischer Weise. Werden auch die im Dunkel liegenden frühesten Jugendjahre des Meisters in Cremona mitunter mit etwas viel dichterischer Fantasie ausgeschmückt, so gibt die eingehende und lebensvolle Darstellung des Mantuaner Hofes und seiner Fürsten einen sicher fundierten und farbenprächtigen Hintergrund für das Wirken Monteverdis in den entscheidenden Jahren des vierten und fünften Madrigalbuches und des „Orfeo“. Nicht ganz so lebendig und ausführlich ist die Schilderung Venedigs zur Zeit von Monteverdis Tätigkeit als Kapellmeister an San Marco. Hier legt der Verfasser mehr Wert auf eine eingehende Darstellung der Rechte

und Pflichten, die der Träger dieser Würde auf sich nahm, und betont vor allem das hohe Pflichtbewußtsein, mit dem Monteverdi bis in seine letzten Jahre hinein sein Amt verwaltet hat.

Macht die lebendige Wiedergabe bestimmter Ereignisse, wie etwa des Feldzuges nach Ungarn, und die warmherzige Schilderung von Monteverdis großer Persönlichkeit vor allem in seinen späten Jahren einen besonderen Reiz des Buches auch für Laien aus, so wird es durch die zahlreichen feinsinnigen Werkbetrachtungen zu einem ebenso wertvollen Beitrag zur ersten Musikforschung. Monteverdis Madrigalwerk wird, schon vom dritten Buch an, gleichsam als Wiege seines dramatischen Stils aufgefaßt; mit dem fünften Buch hat er das Madrigal bis an die Schwelle des Dramas geführt. Sehr anschaulich stellt der Verfasser dar, wie unerhört neu diese Bestrebungen auf die Zeitgenossen gewirkt haben müssen. Als Vorgeschichte zum „Orfeo“ erfährt sodann die Florentiner Camerata eine ausführliche Würdigung, worauf, mit Recht, die grundsätzliche Unabhängigkeit Monteverdis von jenen Werken dargelegt wird: Monteverdi war von Natur zu sehr Musiker, als daß er sich jenen literarisierend-historisierenden Vorschriften hätte beugen können. Er war aber auch viel zu sehr Dramatiker, als daß er sich widerspruchlos ein ausgesprochen schlechtes Textbuch hätte zuschieben lassen: Striggio's „Orfeo“-Text ist bestimmt bedeutend besser als sein Ruf und auch besser, als der Verfasser es darstellt; das offenbar bewußte Vermeiden der in der favola pastorale sonst üblichen sentenziösen Wortklaubereien und des oft recht hohlen Pathos stellt ihn sogar in vieler Hinsicht dramatisch über die „Euridice“ Rinuccinis. Das — unlösbare — Problem der Diskrepanz zwischen dem Schluß des

Librettos und dem Finale der zwei Jahre später erschienenen Partitur bleibt auch hier offen. Die strikte Ablehnung des letzteren durch den Verfasser scheint jedoch nicht gerechtfertigt. Auch der Libretto-Schluß, der Chor der Bacchantinnen, ist mit dem sang- und klanglosen Verschwinden des Helden und dem Freudenchor, der zur Handlung keinerlei Beziehungen hat, als Kompromiß zwischen der Sage und den Forderungen der Opernbühne nach einem repräsentativen Schluß durchaus nicht ideal, ja, vielleicht sogar der Verherrlichung des Helden im Partitur-Finale dramatisch noch unterlegen. Sehr feinsinnig sind die anläßlich der kurzen Betrachtung des „Combattimento di Tancredi e di Clorinda“ angebrachten Bemerkungen über das enge innere Verhältnis zwischen Tasso, für den Dichtung und Leben eins waren, und Monteverdi, dem Dramatiker, dem nichts Menschliches fremd ist. Über die nicht erhaltenen Opern aus Monteverdis mittlerer Zeit berichtet der Verfasser nur kurz im Zuge der Biographie unter Heranziehung zahlreicher bekannter Briefstellen. In diesem Zusammenhang erwähnt er eine recht bemerkenswerte Notiz, der zufolge im Jahre 1630 bereits ein „Ulisse“ von Monteverdi in Bologna aufgeführt worden sei. Leider hat der Verfasser die Herkunft dieser Notiz (zitiert in einem Buch von G. Giordani, 1855) und ihre Glaubwürdigkeit nicht weiter untersucht; er benutzt sie aber geschickt dazu, um sie im neuerlich entbrannten Streit um die Echtheit des „Ritorno d'Ulisse“ zugunsten von Monteverdis Autorschaft in die Waagschale zu werfen. Nun, die Echtheit dieser Spätoper Monteverdis scheint trotz der in den letzten Jahren wieder erhobenen Zweifel nach wie vor stilistisch wie dokumentarisch (durch Badoaros eigene Worte) fest genug fundiert. Auf

jeden Fall aber wird es nötig sein, der erwähnten Notiz näher nachzugehen, denn es wäre für die Monteverdi-Forschung von höchster Bedeutung, wenn sich die Wurzeln des „Ritorno d'Ulisse“ bis in Monteverdis mittlere Zeit, deren übrige Opernpartituren sämtlich verloren sind, zurückverfolgen lassen würden. Mit besonderer Wärme widmet sich der Verfasser abschließend der Betrachtung von Monteverdis letztem Meisterwerk, der „Incoronazione di Poppea“, wobei er auch der Leistung des Textdichters Busenello voll gerecht wird.

Das ganze Buch ist durchweht vom Atem warmer menschlicher Anteilnahme am Leben des Künstlers und von künstlerischer Begeisterung für sein Werk, beides in Zucht gehalten durch ein feines wissenschaftliches Einfühlungsvermögen, dem, häufig nur ganz locker eingestreut, die treffendsten Bemerkungen entspringen. Dies gilt für das weltliche wie für das geistliche Werk. Hinter beidem aber wird immer wieder die große Persönlichkeit Claudio Monteverdis sichtbar.

Anna Amalie Abert

## GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

### BEKANNTMACHUNG DES PRÄSIDENTEN

1. Die erste wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft, verbunden mit ihrer Jahresversammlung, hat vom 26. bis 28. Mai 1948 in Rothenburg o. T. planmäßig stattgefunden. Die Veranstaltungen konnten bis auf geringfügige Änderungen entsprechend dem gedruckten Programm durchgeführt werden. Ein Tagungsbericht erscheint in Heft 1 dieser Zeitschrift; eine Anzahl der in Rothenburg gehaltenen Referate wird in Heft 2/3 zum Abdruck gelangen. Die Teilnehmerzahl betrug über 200 Personen. Dank dem Entgegenkommen einiger der mitwirkenden Künstler konnte die

Gesellschaft die Kosten aus Tagungsbeiträgen und Einnahmen der öffentlichen Veranstaltungen vollständig decken. Der Stadt Rothenburg als Gastgeberin sowie den Helfern und Mitarbeitern der Tagung habe ich den Dank der Gesellschaft ausgesprochen.

2. Das Erscheinen der „Musikforschung“ wurde im Mai 1948 genehmigt, die Herausgabe sofort eingeleitet. Die Zeitschrift ist ein Unternehmen der Gesellschaft und erscheint in ihrem Auftrage. Die Herren Professoren Dr. Max Schneider-Halle/S., Dr. Hans Engel-Marburg/L., Dr. Walther Vetter-Berlin und der Unterzeichnete bilden das Gremium der Herausgeber. Die Schriftleitung und Verantwortung für den Inhalt hat provisorisch bis zu endgültiger Regelung der Unterzeichnete übernommen. Da die vorliegende erste Nummer aus technischen Gründen nicht vor September erscheinen kann, ist beabsichtigt, im Jahre 1948 den ersten Jahrgang mit den Heften 1, 2/3 und 4 in den Monaten September, Oktober und Dezember im Gesamtumfang von 272 (statt des normalen Jahresumfangs von 320) Seiten erscheinen zu lassen. Vorgesehen ist, mit zweien dieser Hefte je eine Mitgliedsgabe (= Hefte 2 und 3 der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“) zu liefern, nämlich Heft 2: W. Lipphardt, Die Weisen der lateinischen Osterspiele, und Heft 3: H.-H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente.

3. Die Mitgliederversammlung vom 26. Mai 1948 hat den Präsidenten ermächtigt, im Falle einer Währungsreform die Finanzen der Gesellschaft den neuen Verhältnissen anzupassen. Nachdem durch die Gesetzgebung der Bizone und der Französischen Zone die vor dem 20. Juni 1948 noch nicht bezahlten Mitgliederbeiträge ebenso wie das Vermögen der Gesellschaft auf 10% abgewertet

worden sind, sehe ich mich zu meinem Bedauern genötigt, mit sofortiger Wirkung von allen Einzelmitgliedern für das Jahr 1948 einen einmaligen Mindestsonderbeitrag von zwei Dritteln des Jahresbeitrages zu erheben (= DM 10,—). Mitglieder, die in der Lage dazu sind, werden gebeten, einen höheren Sonderbeitrag freiwillig zu leisten. Firmen, Körperschaften, Vereine und Verbände bitte ich, einen Sonderbeitrag nach Selbsteinschätzung zu entrichten. Alle Sonderbeiträge von Einwohnern der Westzonen sind auf das Postscheckkonto der Gesellschaft für Musikforschung, Hannover, Nr. 28 920 einzuzahlen. Mitgliedern in der Ostzone steht das Postscheckkonto von Frau Lotte Schambach, Dresden-Blasewitz, Käthe-Kollwitz-Ufer 81, PSA Dresden Nr. 67 265 dafür zur Verfügung. (Vermerk „für Gesellschaft für Musikforschung“ nicht vergessen!)

Die Berechtigung zu diesem Ansatz ergibt sich daraus, daß die Gesellschaft mit der „Musikforschung“ in 85% eines normalen Jahresumfanges und zwei Heften der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ mehr als drei Viertel einer normalen Jahresleistung an Publikationen produzieren wird. Es bedarf keiner Erläuterung, daß ohne eine solche Nachzahlung die Gesellschaft zur sofortigen Einstellung ihrer Tätigkeit genötigt sein würde. Mitglieder, die nicht in der Lage sind, den Sonderbeitrag sogleich oder in voller Höhe zu leisten, werden gebeten, dem Schatzmeister der Gesellschaft, Herrn Dr. Richard Baum, Kassel-Wilhelmsh., Heinrich-Schütz-Alle 35, entsprechende Mitteilung zu machen. Die Verpflichtung zur Zahlung der rückständigen Mitgliederbeiträge aus 1947 und 1948 mit 10%

des ehemaligen Reichsmarkbetrages in D-Mark (für Einzelmitglieder je DM 1,50 für 1947 und 1948, für Firmen und Behörden je DM 5,—, für Vereine und Verbände je DM 10,—) wird hierdurch nicht berührt. Im Interesse einer reibungslosen Abwicklung der Verpflichtungen, die der Gesellschaft aus ihren Leistungen erwachsen, bitte ich um beschleunigte Einzahlung des Sonderbeitrages sowie der rückständigen Mitgliederbeiträge. Blume

Ergänzung zu „Bilanz der Musikforschung“ von Friedrich Blume. Während der Drucklegung des vorliegenden Heftes ging die erste Nummer des „Journal of the American Musicological Society“ ein, das als Spitzenartikel einen ausführlichen Nekrolog auf Johannes Wolf aus der Feder von Otto Kinkeldey enthält.

#### Die Mitarbeiter dieses Heftes:

- Dozentin Dr. A n n a A m a l i e A b e r t, geb. 16. 9. 1906 in Halle/Saale, Kiel, Esmarchstr. 44.  
 Dr. F r i e d r i c h H o r n b u r g, geb. 28. 5. 1911 in Hannover, Hannover-Linden, Bethleheminstr. 12.  
 Dozent Dr. H e i n r i c h H u s m a n n, geb. 16. 12. 1908 in Köln, Hamburg, Musikinst. d. Universität.  
 Prof. D. Dr. C h r i s t h a r d M a h r e n h o l z, geb. 11. 8. 1900 in Adelsleben, Hannover, Kerstingstr. 28.  
 Dr. L u d w i g M i s c h, c/o Mrs. Gertrud Perl, 19 West 106 Str., New York City, 25, N.Y., USA.  
 Prof. Dr. H e l m u t h O s t h o f f, geb. 13. 8. 1896 in Bielefeld, Alzenau (Unterfranken), Burgstr. 19.  
 Prof. Dr. O t t o U r s p r u n g, geb. 16. 1. 1879 in Günzlhofen (Oberbayern), München 22, Tattenbachstraße 10.  
 Prof. Dr. H e r m a n n Z e n c k, geb. 19. 3. 1898 in Karlsruhe, Freiburg i. Br., Zasiusstr. 117.