

Zur Musikpflege im Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

Von der Musikforschung ist bisher in erster Linie die reiche Überlieferung s t ä d t i - s c h e r Musikkultur in Augsburg ausgewertet worden¹. Selbständige Studien über die Musikpflege einzelner Klöster der Fuggerstadt liegen nur in bescheidenem Umfang vor. Abgesehen von mehr oder weniger knappen Darstellungen innerhalb allgemeiner Klostergeschichten² haben nur die Stifter St. Anna und Heilig Kreuz spezielle musikgeschichtliche Würdigung erfahren³. Hinzu kommen Monographien über Augsburger Komponisten, welche mehr oder weniger mit ihrer musikalischen Tätigkeit Augsburger Orden verbunden waren. Insbesondere legen die Einleitungen der bayrischen Denkmälerbände über Gregor Aichinger, H. L. Haßler, Christian Erbach, Adam Gumpelzhaimer Wert auf die Würdigung klösterlicher Musikkultur in Augsburg. Die Bearbeitung umfangreichen Quellenmaterials zur süddeutschen Musikgeschichte durch den Verfasser ermöglicht jetzt eine Darstellung der Musikpflege im ehemaligen Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg⁴.

Zu den frühesten Überlieferungen des Stifts St. Moritz gehören Nachrichten über die Kanoniker und Chorvikare. Die Personalgeschichte ist für die Musikforschung von besonderem Interesse, da sich mehrere Stiftsangehörige als Musikerpersönlichkeiten nachweisen lassen. An geistlichen Würdenträgern verzeichnen die Akten so manche Namen, deren Träger durch ihre Stellung in mittelbare oder unmittelbare Berührung mit musikalischen Fragen des Stifts kamen. Als frühesten Stiftspropst kann ich Otto Graf von Habsburg für die Zeit 1155—1169 (gest. 8. März 1174) nachweisen⁵; Otto war 1165/66 Bischof von Konstanz. Sein Nachfolger wurde 1170 Siegfried von Höchstetten (gest. 1187)⁶. Die Reihenfolge setzten fort Heinrich Güss von Brenz, Kanonikus und Dekan des Domstifts, 1197—1211, urkundlich gesichert für die Zeit um 1217⁷, Propst Hermann um 1233—1243⁸, Siegfried Kästelin (urkundlich 1245—1278; Domdekan)⁹. Kein Geringerer als der 1303—1307 in Augsburg residierende Bischof und Dompropst Degenhart von Hellenstein (gest. 26. Nov. 1307)¹⁰ übernahm 1285 die Moritz-Propstei, die er im Jahre 1303 dem Gottfried

¹ Die Literatur zur Augsburger Musikgeschichte weist der Artikel Augsburg in Blumes Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ nach.

² Besonders zu erwähnen ist die Darstellung bei Hanneliese Haffner, „Das Dominikanerinnenkloster St. Katharina in Augsburg“ im 18. Jh., Augsburg 1938.

³ K. Köberlin, „Beitr. zur Geschichte der Kantorei bei St. Anna in Augsburg“, in Zeitschr. des histor. Vereins f. Schwaben, Bd. 39, Augsburg 1913; E. F. Schmid, „Mozart und das geistl. Augsburg, insonderheit das Chorherrnstift Heilig Kreuz“, ebd. Bd. 55, 56, Augsburg 1942/43.

⁴ Für die vorliegende Studie wurde in erster Linie Quellenmaterial des Bayerischen Hauptarchivs München und des Bayerischen Staatsarchivs Neuburg/Donau benutzt. Dem Neuburger Staatsarchiv sei für manche schriftliche Auskunftserteilung an dieser Stelle herzlich gedankt. Anmerkungen ohne Besitzvermerk beziehen sich stets auf das Bayrische (Haupt-) Staatsarchiv in München. — Für die Angaben über biographische Daten mehrerer Stiftsangehörigen wurde, soweit es sich um in München nicht oder nur unvollständig vorhandene Akten handelt, das maschinenschriftlich vervielfältigte, sorgfältig bearbeitete Verzeichnis von Albert Haemmerle, Die Kanoniker der Chorherrnstifte St. Moritz, St. Peter und St. Gertrud in Augsburg bis zur Säkularisation, München 1938, benutzt. Außerdem wurde auf die jeweilige Nr. bei Haemmerle verwiesen.

⁵ Lit. St. Moritz Nr. 1, 2, 85; A. Haemmerle Nr. 228.

⁶ Lit. St. Moritz Nr. 85; A. Haemmerle Nr. 247.

⁷ Lit. St. Moritz Nr. 85, Urk. Nr. 5; A. Haemmerle Nr. 78.

⁸ Zitiert nach A. Haemmerle, Die Kanoniker des hohen Domstifts zu A. Nr. 907.

⁹ Urk. St. Moritz Nr. 15, 20; A. Haemmerle Nr. 115.

¹⁰ Urk. St. Moritz Nr. 26, 38, 44, 52, 53; A. Haemmerle Nr. 250.

von Neiffen-Werffnach¹¹ (1284 Domstiftskanonikus, gest. 1315) übergab. Von 1315 bis 1320 leitete Konrad von Schelcklingen¹² die Geschicke des Stifts. Eine 24-jährige Amtstätigkeit ist für Rudolph von Hürnheim-Hohenhaus¹³ nachweisbar (1321–1345), der außerdem ca. 1329–1345 Propst von St. Gertrud in Augsburg war. Konrad von Freyberg¹⁴ verzeichnen die Urkunden vom 22. November 1345 bis 1356, Eberhard von Randeck¹⁵ vom 1. Februar 1360 bis 1396. Für das 15. Jahrhundert kommen als Pröpste in Betracht: Friedrich von Ellerbach¹⁶, der Bruder des Augsburger Bischofs Burkhard von Ellerbach, 1396–1414; Burkhard von Eisenburg¹⁷ 1416–1438; Otto von Schaumberg¹⁸ (Bruder des Kardinals Peter von Schaumberg) vom 12. April 1438 bis 1478, außerdem war Otto Propst von St. Gertrud 1425–1446. Mit Bernhard Arzt¹⁹ übernahm 1478 ein hervorragendes Mitglied der angesehenen Patrizierfamilie die Propstei; 1482 war er Herzog Georgs von Bayern Gesandter in Rom, ferner bekleidete er Ämter als Propst von St. Castulus in Moosburg sowie von St. Veit in Herrieden, war Kanonikus und Scholastikus von Eichstätt, Kanonikus von Freising und St. Andreas in Köln. Auch sein Nachfolger, der als Bibliophile hervorgetretene Wolfgang Andreas Rehm²⁰, Sohn des Bundesrichters Dr. Wolfgang Rehm, hatte mehrere geistliche Stellungen inne: Propst von St. Moritz war er 1525–1585, Kanonikus des Domstifts seit 1531, Domkellerer 1547, Domdekan 1573–1580. Von 1580 bis 1588 amtierte er als Augsburger Dompropst. Glanzvolle Namen²¹, von denen zahlreiche für die Musikgeschichte bedeutsam sind,

11 Urk. St. Moritz Nr. 51, 56, 60–62, 64, 65, 70, 71, 76; A. Haemmerle Nr. 376.

12 Urk. St. Moritz Nr. 79; A. Haemmerle Nr. 479.

13 Urk. St. Moritz Nr. 87, 89, 91, 93, 94, 98, 99, 101, 103, 104, 106, 112, 114; A. Haemmerle Nr. 266.

14 Urk. St. Moritz Nr. 127, 131, 138, 140, 142, 148; A. Haemmerle Nr. 211.

15 Urk. St. Moritz Nr. 157, 158, 160, 161, 167, 172, 175, 178, 180, 194, 197, 199, 201–203, 206, 208, 215, 220, 221, 224; Lit. St. Moritz Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 401.

16 Urk. St. Moritz Nr. 227, 230, 232, 238–240, 244, 245, 247, 248, 252–254, 256, 265, 267, 274; Lit. St. Moritz Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 189.

17 Urk. St. Moritz Nr. 281, 285, 286, 288, 293, 295–296, 303, 305, 312, 318, 323–325, 327, 328, 335–337, 340, 342; Lit. St. Moritz Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 13.

18 Urk. St. Moritz Nr. 344, 347, 352, 354, 360, 379, 392–394, 448, 453, 495, 497, 501, 519, 545; Lit. St. Moritz Nr. 10; A. Haemmerle Nr. 475.

19 Urk. St. Moritz Nr. 548, 549, 599, 627, 637; Lit. St. Moritz Nr. 73, 85; A. Haemmerle Nr. 22.

20 Lit. St. Moritz Nr. 10, 43, 87; A. Haemmerle Nr. 424.

21 Da eine gedruckte Geschichte des Stifts noch nicht vorliegt, verzeichne ich nachstehend zur Entlastung des Haupttextes die bedeutenden Stiftsangehörigen des Mittelalters nach den Quellen des Staatsarchivs München: Johannes von Nördlingen (Lit. Nr. 1), Kanonikus um 1378 (Haemmerle Nr. 380); Peter der Biplisser (Urk. Nr. 214, 215), Kanonikus 1388/94 (Haemmerle Nr. 58); Nikolaus der Biplisser (Urk. Nr. 214, 224, Lit. Nr. 1), Kanonikus um 1394/96, Kustos 1396/1402 (Haemmerle, Nr. 57); Wilh. der Rembott (Urk. Nr. 252, 264), Kanonikus um 1406/11, Kustos 1411 (Haemmerle Nr. 425); Johann Gossold I. (Urk. Nr. 274, 281, 285/86, 288, 293, 295/96, 303, 305, 312, 316, 318, 323/25, 335/37, 340, 342, 345, 347, 352, 354, 360, 379/80 382, 385, 388, 390, 392, 395/97, 408, 419, 421/22, 424, 427, 450, 461, 471, 477), Kanonikus, Dekan ab 1413 (Haemmerle Nr. 143 f.); Marquard von Waldkirch (Urk. Nr. 275, 342, 345, 370, 385, Lit. Nr. 1, 4), Kanonikus um 1413, Kustos 1436/53 (Haemmerle Nr. 552); Bartholomäus Riederer (Urk. Nr. 445, Lit. Nr. 1), Kanonikus 1445, Vikar 1417 (Haemmerle Nr. 435); Hartmann Ansong (Urk. Nr. 296, Lit. Nr. 1), Kanonikus 1422 (Haemmerle Nr. 20); Ulrich Anried (Urk. Nr. 342, 345, Lit. Nr. 1), Kanonikus 1431/38 (Haemmerle Nr. 19); Wortwin Huslin (Lit. Nr. 1), Kanonikus um 1441 (Haemmerle Nr. 277); Erpfo Trudhsel von Höfingen (Urk. 427/29, 432, 435/36, 438, 445/48, 453, 463/65, Lit. Nr. 1, 10), Dekan 1462–1467 (Haemmerle Nr. 248); Peter Warub (Urk. Nr. 448, 453, 472, 509, 556, 627, Lit. Nr. 1), Kanonikus und Kustos um 1464/79 (Haemmerle Nr. 559); Ulrich Weltzel (Urk. Nr. 453, 541, Lit. Nr. 10), Kanonikus 1466/77 (Haemmerle Nr. 566); Jakob Konzelmann (Urk. Nr. 472, 477, 497, 501, 519, 522, 541, 545, 560, 565/66, 590, 599, 604, 621, 627, 637, 646, Lit. Nr. 1, 10, 78), Kanonikus, Dekan (1467–1489 bzw. 1493) (Haemmerle Nr. 141); Johann Lauther (Lit. Nr. 1), Kanonikus, erwarb 1472 einen Kanonikatshof (Haemmerle Nr. 319); Georg Ulstatt (Urk. Nr. 627, Lit. Nr. 1), Kanonikus und Kustos 1485–1519 (Haemmerle Nr. 542); Johann Vischer (Lit. Nr. 1, 10), Kanonikus 1491–1519 (Haemmerle Nr. 205); Markus Harder (Lit. Nr. 10, 85, 87), Kanonikus 1492–1541, Dekan 1528 ff. (Haemmerle Nr. 242); Johann Lebzelter (Lit. Nr. 1, 10), Kanonikus 1499–1508 (Haemmerle Nr. 320).

überliefern uns die Quellen auch unter den Stiftskanonikern und Dekanen. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind an Mitgliedern bekannter Augsburger Patrizierfamilien, die sich als werktätige Kunstfreunde auszeichneten, zu erwähnen: Konrad Welser, Kanonikus von St. Moritz 1415–1436²²; der bischöfliche Offizial und Generalvikar Leonhard Gessel²³ als Kanonikus um 1443 und Inhaber zahlreicher anderer geistlicher Ämter: Propst von Feuchtwangen 1447, von Habach 1452. Das Patriziergeschlecht der Arz ist mit zwei Mitgliedern dem Moritzstift verbunden gewesen; neben dem oben erwähnten Bernhard als Propst ist Bernhard d. J. 1511 als Kanonikus archivalisch gesichert²⁴. Nicht weniger als sieben Mitglieder des Geschlechts Langenmantel lassen sich als Moritzkanoniker quellenmäßig belegen. Dem Ulrich I. Langenmantel²⁵ (um 1394–1396) folgte 1443–1467 Ulrich II.²⁶, Propst zu Volckenmarck in Kärnten. Nikolaus Langenmantel²⁷ erhielt sein Kanonikat um 1474. Die bedeutendsten Vertreter dieses Namens wirkten im 17. und 18. Jahrhundert. Unter ihnen befinden sich der Moritz-Kanonikus Hieronymus Ambrosius Langenmantel²⁸, der sich als besonderer Kenner der Naturwissenschaften auszeichnete (Autor mehrerer Abhandlungen)²⁹. Sein Vater war der Augsburger Stadtpfleger Oktavian Langenmantel gewesen. Ebenfalls als Stadtpfleger betätigte sich Franz Oktavian³⁰ 1725, nachdem er bereits 1686–1692 das Kanonikat innegehabt hatte. Leopold Ignaz Langenmantel³¹ stand dem Stift 1715 bis 1756 als Dekan vor. Zu den bedeutendsten Stiftsmitgliedern gehört jedoch Philipp Graf Fugger zu Nordendorf-Oberndorf³², Sohn des Markus Fugger. Er übernahm 1588 die Propstei des Stifts, die er 1592 dem Anton von Montfort resignierte. Der Humanist und Musiktheoretiker Othmar Nachtigall (Luscinius)³³ ist die früheste der bekannteren Musikerpersönlichkeiten, die sich für das Moritzstift nachweisen lassen. Der 1487 in Straßburg Geborene studierte in Heidelberg und Paris. Als Orgel- und Kompositionsschüler von Wolfgang Grefinger hielt er sich 1505 in Wien auf. Von Paul Hofhaimer hatte er in Augsburg Orgelunterricht erhalten. 1522/23 lehrte er am Stift St. Ulrich, während er für St. Moritz vom 30. Juni 1525 ab als Kanonikus nachgewiesen ist. In die gleiche Zeit fällt Luscinius' Nachfolgeschafft im Pfarramt des Stifts. Sein Vorgänger Johann Speiser³⁴ war in langjährige Streitigkeiten um die Pfarrechte zwischen dem Kapitel und dem Hause Fugger verwickelt gewesen, die schließlich zur Resignation Speisers und zur Installation des Luscinius führten. Aber auch dieser sollte nicht lange in seinem neuen Amt verbleiben: 1528 mußte er im Zusammenhang mit konfessionellen Streitig-

²² Urk. Nr. 342, Lit. Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 564.

²³ Urk. Nr. 364, 370, 379, 397, 437, Lit. Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 116.

²⁴ A. Haemmerle Nr. 22a (Ordinariatsarchiv Augsburg Kart. 15; Katalog der Kanoniker von St. Moritz; Fugger-Archiv: Pfarr-Akten St. Moritz).

²⁵ Urk. Nr. 214, 224; A. Haemmerle Nr. 315.

²⁶ Urk. Nr. 453, 472, Lit. Nr. 1; A. Haemmerle Nr. 316.

²⁷ Lit. Nr. 10; A. Haemmerle Nr. 314.

²⁸ Lit. Nr. 86; A. Haemmerle Nr. 312.

²⁹ A. Haemmerle Nr. 312.

³⁰ Lit. Nr. 86; A. Haemmerle Nr. 311.

³¹ Lit. Nr. 42, 77, 78; A. Haemmerle Nr. 313.

³² Lit. Nr. 44, 85; A. Haemmerle Nr. 221.

³³ Lit. Nr. 10; A. Haemmerle Nr. 372; vgl. ferner Allg. Deutsche Biographie XIX; Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XV. et au commencement du XVI. siècle, II, Paris 1879; J. Rest, Neues über Othmar Luscinius, in Zs. f. Gesch. des Oberrheins, 1929; W. Gurlitt in Elsaß-Lothr. Jb. Frankfurt 1940.

³⁴ Lit. Nr. 10; A. Haemmerle Nr. 466.

keiten Augsburg verlassen. Er starb 1537 in Freiburg i. Br. — Unter den in der Musikgeschichte Augsburgs hervorragenden Persönlichkeiten ist Christian Erbach für die musikalische Vergangenheit des Stifts von Bedeutung. Er wurde nämlich am 27. März 1602 als Organist bei St. Moritz angestellt. Im Protokollband Nr. 1 des Stifts (Staatsarchiv Neuburg/Donau) findet sich unterm 8. März 1602 folgender Eintrag: „*Adi 8 ditto dem Christiano Erbach organistae der Orgelstand loco Leonis Haßlers auf Georgii künftige versprochen per 60 fl. besoldung hat ain obligation geben.*“ Das Erbachsche Anstellungsdekret vom 27. März 1602 befindet sich im katholischen Wesensarchiv (Akt B 8/16 St. Moritz Orgeln 1578—1773) des Stadtarchivs Augsburg. Der Eintrag im Protokollband dürfte auch für die Biographie Hans Leo Haßlers nicht unbedeutend sein, ist doch Haßler somit als Vorgänger Erbachs im Organistenamt beim Stift St. Moritz gesichert^{34a}.

Für die Musikgeschichte reicher zu fließen beginnen die Stiftsquellen des 17. Jahrhunderts. Ein städtischer Senatsbeschluß vom 4. Dezember 1636, also in einer Zeit hoher Kriegslasten und allgemeiner Verarmung, richtet sich an das Stift mit der Bitte, der „*Bürgerschaft Augspurgischer Konfession*“ Noten und Instrumente zu überlassen, „*waß Sie selbst nit gebrauchen und entrahten könden . . .*“³⁵ Daß die Musikpflege im Stift während der Schreckenszeit des großen Krieges zumindest stark eingeschränkt, wenn auch nicht unterbrochen war, weisen auf uns gekommene Protokolle nach. Für die Zeit von 1626 bis 1704 gibt die fragmentarische Zusammenfassung aus einem solchen Kapitel-Protokoll erste, zunächst noch dürftige konkrete Hinweise auf musikalische Angelegenheiten:

„*Collectanea Ex Protocollo Capitulari die Musicam betrefend ex saeculo 17^{mo} a 1626 usque 1704.*“

De Musica et Musicis

A.° 1626 *Verbesserte Besoldung des organisten.*

1700 *bewilligte aufnam eines discantist.*

1704 *Directori undt musices wird eine addition Salarij a fl. 10 — in Summa fl. 33 — bewilliget.*

1674 *Abkürzung der gesungenen amter, die ausgaben sollen eingezogen werden.*

168.. *Discantisten sollen währender complet an feyrtagen im Chor bleiben.*

1691 *Die Chori vicarij sollen sich bey der music fleissig einfinden.*

1693 *bey denen exequiis Choral amter zu halten.*

1696 *Die in der music weniger erfahrne chori vicarij sollen andauernd ministriren.*

1696 *Conferirete organisten Stell.*

Conferirete directio Musices.

reduciretes Choralisten geld eodem.

1694 *Bestellung der nicht tüchtigen ad Musicam ad diacon. et subdiaconandum.*

1676 *27. Junij an Sonn- und feyrtagen der music nicht also zu prongieren. Und kein frembde Musicanten ohne erlaubniß zu brauchen.“*

^{34a}Meines Wissens ist die Anstellung Erbachs als Moritz-Organist erstmals von Hermann Meyer in dessen Abhandlung „Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben“ in Zs. d. hist. Vereins f. Schwaben, Bd. 54 (1941) erwähnt worden. Ernst v. Werra (DTB IV, 2) ist diese Tatsache unbekannt geblieben.

³⁵Die musikalischen Dokumente der vorliegenden Studie sind enthalten in den Faszikeln Lit. Nr. 67, 68 (St. Moritz Augsburg) des Bayrischen Hauptstaatsarchivs München. Der Einfachheit halber zitiere ich bei Wiedergabe der betr. Stellen nicht immer wieder die Archivaliennummer, sondern beziehe mich auf diesen Hinweis.

Das Stifftskapitel von St. Moritz legte großen Wert auf die Heranbildung geeigneten Nachwuchses für die verschiedenen kirchenmusikalischen Aufgaben in der Stiftskirche. Kroyers Ansicht³⁶, daß Gregor Aichinger außer dem Organistenamt an St. Ulrich auch die 1587 gestiftete Fugger-Orgel in St. Moritz versah, läßt sich vorläufig auf Grund der Klosterakten nicht erhärten. Dagegen sind unter den Chorvikaren eine ganze Anzahl musikkundiger und sogar musikalisch-schöpferisch tätiger Persönlichkeiten überliefert. So ist gerade die Personalgeschichte der Chorvikare für die musikalische Vergangenheit des Instituts besonders aufschlußreich. Als Komponist ist Georg D o r f f s c h m i e d³⁷ ausgewiesen, der nacheinander, auf Resignation seiner jeweiligen Vorgänger, Inhaber der Benefizien Peter und Paul, St. Servatius, St. Ottilia, und vom Hl. Geist gewesen war. Er gab 1607 in Augsburg bei Johann Praetorius heraus *Sacrificium vespertinum, quo solennium festorum, sanctorumque de quibus per annum in communi secundum Romanum Breviarium recognitum agitur, omnes Antiphonae vespertinae per annum 4. vocib. (canto firmo, ut vocant, voce infima retento) continentur*. Dorffschmieds Todesdatum ist von Haemmerle auf Grund Augsburger Quellen mit dem 14. Mai 1614 nachgewiesen. Nachfolger im Benefizium Peter und Paul wurde Johann L e n c k³⁸ (gest. um 1629), von St. Servatius Sebastian S c h e r e r³⁹ (als Inhaber verschiedener Benefizien nachweisbar 1591–1612 ff.), während das Benefizium St. Ottilia 1602 Ulrich R i e g e r (Riegg)⁴⁰ antrat. Bekannte Namen begegnen uns unter den Vikaren in Gestalt von Martin K l i n g e n s t e i n⁴¹ (wohl ein Anverwandter des Augsburger Komponisten Bernhard Klingenstein; Benefiziat 1614 ff.), Peter Thurnplasius⁴² (Kanonikus-Provisor 1619 ff.), Johann Zindelin⁴³, Sohn des Augsburger Musikers Jakob Zindelin (Vikar um 1622).

Eine äußerst wichtige Quelle stellt ein Autograph des Chorvikars Peter H e m p f e r (Hempfer) dar. Bisher war es nicht möglich, einen Komponisten namens Hempfer⁴⁴ näher zu bestimmen. Auf Grund der Klosterakten wird jedoch deutlich, daß es sich um den Chorvikar bei St. Moritz handelt. Der Kapellmeister an St. Michael in München Georg V i c t o r i n u s hatte in seine 1624 bei Nicolaus Henricus erschienene Sammlung *Philomela coelestis* einen 3stimmigen Gesang mit Basso continuo von Peter Hempfer (als Stück Nr. XLV) aufgenommen, zusammen mit Kompositionen zahlreicher süddeutscher Künstler (darunter Aichinger, Aichmiller, Bonamicus, Caesar, Erbach, Urban Loth, Stadlmair und vielen anderen)⁴⁵. Läßt schon die Nachbarschaft zahlreicher Münchner und Augsburger Komponisten Peter

³⁶ DTB X, 1 (Gregor Aichinger) S. XXV.

³⁷ A. Haemmerle Nr. 699 (sämtlich auf Grund des Dekanatsbuches St. Moritz im Ordinariatsarchiv Augsburg). Eitner (Quellenlexikon) weiß Dorffschmied nicht näher zu bestimmen.

³⁸ A. Haemmerle Nr. 762.

³⁹ A. Haemmerle Nr. 816.

⁴⁰ A. Haemmerle Nr. 394.

⁴¹ A. Haemmerle Nr. 673.

⁴² A. Haemmerle Nr. 703.

⁴³ Th. Kroyer a. a. O. S. LXVII, LXXVI. Auch bei Haemmerle Nr. 854.

⁴⁴ Vgl. Eitners Quellenlexikon.

⁴⁵ Das genaue Verzeichnis bei Eitner, Bibliographie der Musiksammlerwerke S. 273. Der Titel des Stückes von Hempfer lautet „Juravit Dominus et non.“ Das kurze Werk ist charakterisiert durch intimen Ausdruck. Hempfer scheint als Komponist immerhin Ruf genossen zu haben, da er sich in Victorinus' Sammelwerk in Gesellschaft der bedeutendsten süddeutschen Komponisten seiner Zeit befindet. (Im Index schreibt sich der Komponist Hempfer, im Textteil Hempfer). Zitiert nach dem vollständigen Exemplar der Bayrischen Staatsbibliothek München (Mus. pr. 40 90).

Hempfers Wirkungskreis in den genannten Städten vermuten, so wird nun durch meinen Fund in den Klosterakten des Moritzstifts das Geheimnis um diese Persönlichkeit gelüftet⁴⁶. Das Autograph mit dem Namen Hempfers stellt einen Quittungszettel folgenden Inhalts dar:

„1641

[Ad] 4. Merzen ist bey gehaltenem Jahrtag für H. H. Herrn Christian Paul Dechant wohl zu der Music preiß auß getheilt worden 3 fl. 14 x.

[ist bezahlt]

Peter Hempfer.

Vermutlich hatte Hempfer die Chorregentenstelle inne; einen diesbezüglichen Quellennachweis konnte ich jedoch nicht auffinden. Dagegen waren Untersuchungen zur Biographie des Komponisten von Erfolg. Die Verwaltungs- und Gerichtsprotokolle des Stifts, die sich in 62 Bänden im Staatsarchiv Neuburg/Donau befinden, weisen im 5. Band (1636–1667) zwei direkt auf Hempfer bezügliche Einträge auf⁴⁷. Am 10. 1. 1648 „präsentiert Herr Thobias Schiller⁴⁸ auf Herrn Petri Hempfers seel. vacierendes Beneficium . . . Herrn Martin Weishaubt“⁴⁹ und unterm 17. 1. 1648 „haben Herr Peter Hempfers seel. Testaments Executores . . . wider die klagende Herrn Vicarier und provisorem ein underthänig Bitt eingegeben.“ Auf Grund dieser Angaben läßt sich also das Sterbedatum mit „um 1648“ angeben. Das Dekanatsbuch von St. Moritz im Ordinariatsarchiv Augsburg weist (nach A. Haemmerle Nr. 735) den Eintrag auf, daß Hempfer Benefiziat von St. Ottilia ab 25. 11. 1629 auf Ableben des oben erwähnten Johann Lenck wurde.

Für die Lokalgeschichte Augsburgs nicht unbedeutend ist der von Hempfer erwähnte Dekan Christian Paul⁵⁰. Der am 26. Februar 1640 Verstorbene war Doktor der Theologie und bischöflich-augsburgischer Rat. Er stammte aus Dontzdorf und studierte 1587 an der Universität Dillingen. Vom 17. Juni 1616 ab ist er als Kanonikus von St. Moritz nachweisbar (Nachfolger des Augsburger Patriziers Christoph Bechler, gest. 10. Juni 1616); das Dekanat von St. Moritz wurde ihm am 16. Juni 1626 auf Resignation des Augsburger Weihbischofs Peter Wall⁵¹ übertragen. Ebenso wie mancher andere Moritz-Angehörige läßt sich auch Paul als ehemaliges Mitglied des Domstifts bzw. dessen Kollegiatstifts St. Gertrud nachweisen. Der ziemlich hohe Prozentsatz musikalischer Chorvikare und Kanoniker der beiden Institute⁵² läßt Rückschlüsse auf die musikalische Qualifikation dieser Persönlichkeiten zu. Aus dem Brauch des Domkapitels, bestimmte Pfründen ausschließlich an

46 Ein Manuskript von Hempfer in der Nationalbibliothek Wien (19423, 44) verzeichnet Eitners Quellenlexikon.

47 Dem Staatsarchiv Neuburg/Donau bin ich für Durchsicht der betr. Bde. und Mitteilung des Festgestellten zu großem Dank verpflichtet.

48 Thobias Schiller war Kanonikus von St. Moritz ab 1640 als Nachfolger von Christian Paul. Er starb am 26. 1. 1657. (A. Haemmerle Nr. 487).

49 Martin Weishaubt starb um 1661. (A. Haemmerle Nr. 838).

50 Lit. Nr. 10, 69, 85; Urk. St. Gertrud Nr. 138; A. Haemmerle Nr. 37.

51 Wall wurde am 31. Dezember 1582 in Dillingen geboren, wo er 1608 zum Dr. theol. promovierte. 1607 war er Pfarrer in Jettingen (Kroyers Anm. a. a. O. S. LXXX ist dementsprechend zu berichtigen), 1612 in Thannhausen. Am 9. Okt. 1615 erhielt er das Kanonikat des verstorbenen Dr. Joh. Jak. Brauch, am 14. Mai 1619 das Dekanat des Lazarus Schmid. 1617–1630 amtierte Wall als Weihbischof von Augsburg, am 15. Juli 1618 wurde er als Titularbischof von Edremit eingesetzt. Er war bischöflich-augsburgischer Rat und Pöenitentiär, bischöflicher Generalvikar (1618–1630), Kanonikus von St. Gertrud (1618–1623) und des Domstifts (1624). Sein Nachfolger im Kanonikat von St. Moritz wurde Kaspar Zeiller. Wall starb am 5. Juli 1630. Vgl. Lit. Nr. 10, 77; A. Haemmerle Nr. 550.

52 Vgl. Th. Kroyer a. a. O. S. LXXVI/VII.

Musiker zu verteilen, darf natürlich nicht, wie Kroyer mit Recht bemerkt, gefolgt werden, es hier ausschließlich mit Berufsmusikern oder gar Komponisten zu tun zu haben. Christian Paul treffen wir 1614 im Domstift als Mitinhaber der Benefizien Georgij et Barbarae und Vitalis et Martini an (mit den als Musiker ausgewiesenen Johann Kern und Georg Mezler)⁵³. Außerdem weist Kroyer Paul als ehemaligen Inhaber des St. Egidien-Benefiziats am Domstift nach. Da dieses Benefizium vordem im Besitz des Musikers Hans Lorenz gewesen war, schließt Kroyer auch bei Paul auf musikalische Fähigkeiten⁵⁴.

Nach dem Tode Pauls wurde Kaspar Zeiller⁵⁵, seit dem 10. Oktober 1627 Moritzkanonikus, zum Stiftsdekan ernannt. Während seiner Amtszeit (bis zu seinem Tode am 4. Juli 1681) wechselten die Pröpste des Moritzstifts nicht weniger als dreimal: beim Amtsantritt Zeillers fungierte als Propst Christoph Peutingen⁵⁶ (seit 1628—1644), Nachfolger war Sixt Fischer⁵⁷ (1644—1656); Johann Reinhard von Eyb⁵⁸ übernahm die Propstei am 5. Februar 1656. Mit den inneren Musikverhältnissen des Stifts werden wir in einem ausführlicheren Protokollauszug, der als wichtiger Beleg nachstehend publiziert wird, bekannt gemacht:

„Extractus Protocolli Insignis Collegiatae Ecclesiae ad S. Mauritium.

Actum 28. Septembris Anno 1691.

Hal tung der music.

Demnach von H. Taubenschmidt die beschwerdt vorkommen, wie das die HH. Chori-Vicary bey der Music sich nur nach ihrem aigen gefallen einstellen, und die stimmen bald annemen, und bald hinweglegen, auf welche weiß man mit der music nit recht fortkommen könnte; alß ist denselben per Decretum zuanbefehlen, daß sie sich bey der music fleissig einfinden und die anbietende stimmen unverweigerlich acceptiren sollen.

Eodem.

Aufgehebt differenz in dem geigen.

Weilen sich zwischen H. Pater Mayr, und H. Riedknecht des geigens halber in der kirchen eine competenz eraignet, indeme ein ieder das Erste violin zu geigen begehret, und nun aber so vil in erfahrung gebracht worden, daß in dem hohen Dohmstift iederweilen der Senior, wan schon der Jüngere die geigen besser, und annehmlicher streicht, iedannoch den Vorgang haben thür; alß solle solche ordnung bey dem löbl. Stifft auch dergestalten observiret und gehalten werden.

Actum 31. Augusti Anno 1696.

Conferiret directio Musices.

Demnach H. Ferdinand Taubenschmidt dies Zeitliche gesegnet, und alß durch dessen ableiben nit allein die vicariat: sondren auch die organisten und chor-regentenstell vacirrand worden; alß haben lhro hochwrd. H. Ambrosius Hieronymus Langenmantel, dem der Augustus, als mensis turnalis an- und zugefallen, das erledigte Beneficium S. Viti H. Caspar Roth . . ., die Directio Musices aber von Einem löbl. Capitel dem Herren Frantz Raidt Provisorio überlassen worden. Die

⁵³ Kroyer a. a. O. S. LXXV/VI.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ Zeiller war 1645—1680 Weihbischof von Augsburg und Titularbischof von Edremit, außerdem bischöflicher Generalvikar. Vgl. Lit. Nr. 10, 77, Urk. Nr. 2349; A. Haemmerle Nr. 576; eine Biographie über Zeiller von Karl Mainone im Ordinariatsarchiv Augsburg, Ms. Codex 68 (Haemmerle).

⁵⁶ Peutingen war seit 1619 Kanonikus. Lit. Nr. 10, 79, 85; A. Haemmerle Nr. 26.

⁵⁷ Fischer hatte 1623 in Dillingen studiert und war dort Pfarrer gewesen. Vgl. Lit. Nr. 74, 85; A. Haemmerle Nr. 206.

⁵⁸ Gestorben am 3. April 1682. Lit. Nr. 74, 80; A. Haemmerle Nr. 10.

vorernannte *directio Musices* solle *Ihro hochwrd.* [...] dem Herren Decant bey haltung der ämbter und vespere nit verhinderlich; sondern H. Raidt gehalten seyn, in festis Decani Ein als andern weg zu ministrieren, und selbiger Zeit jemand andern bey der Music an seine stell zu verordnen.

Actum 26. octobris 1696.

Dato ist von H. Frantz Raidt Provisore und Chor-Regenten diß löbl. Collegiat Stiffts S. Mauritti die anzaig geschehen, was gestalten zur erhaltung gueter ordnung ob dem Chor und in der music vonnöthen wäre, daß aus denen Chori-Vicariis die jenige, welche in denen Musicalien am meisten erfahren, hiezue von andern, bevonab bey figurirten ämbtern, und dergleichen solennen Gottesdiensten appliciert, und durch das ministrieren hiervon nicht möchten abgehalten werden; wie man nun *ex parte ventis capituli* erachtet, deren HH. Chori-Vicarien vorhin ihr obligation zu seyn, daß sie sich *ad ministrandum* so wohl, als *ad musicam vicissim pro re nata*, und wohin einer allenfalls am besten tauglich, gebrauchten lassen sollten; daß ist *per capitulare conclusum* placidirt worden, daß bey figurirten Gottsdiensten der H. Burschner Georg Buecher und H. Caspar Roth *ad ministrandum* sollen gebraucht werden, doch dergestalten, daß ausser den solennen ämbtern, und denen jenigen Kirchen-Gottsdiensten, allwo allein der Choral gesungen wird, auch die andern HH. Chori-Vicarij sich zum ministrieren, der ordnung, und ihrer obligation gemäß sich gehorsamtlich einstellen sollen. Welches dan *per recessum capitularem* besagten Chori-Vicariis zu insinuiieren. Eß ist besagtem H. Raidt . . ." [hier bricht das Protokoll ab.]

Im Originalprotokoll (Staatsarchiv Neuburg/Donau) findet sich für den 31. August 1696 folgender zusätzlicher Wortlaut: „ . . . das erledigte Beneficium S. Viti Herrn Caspar Roth, das Beneficium S. Apolloniae Herrn Christian Höringer und SS. Annae und Elisabethae Herrn Johann Störnegger conferiert. Die Organisten stelle aber ist von einem löbl. Capitel Herrn Clement Weisen^{58a}, wofür demselben jährlich 50 fl aus dem Maurittianschen Keller zubezahlen, so dann die Directio Musices Herrn Frantz Raidt provisorii gegen jährlich 22 fl davon aus gedachtem Kheller 10 fl und von dem Burschamt 12 fl zu erhöben, nicht weniger besagtem Höringer das wöchentliche Choralistengelt, so sonst ermelter Hr. Taubenschmidt seel. per 1 fl genossen, überlassen und aber auf 45 x reducirt worden. Die vorernannte Directio Musices solle *Ihro Hochw. und Gn. dem Herrn Decant* . . ." Der im Extrakt des Protokolls fehlende Schluß lautet auf Grund der Neuburger Originalquelle: „ . . . Es ist besagtem Herrn Raidt auf ferneres ansinnen bewilliget worden, daß Leonhardt Graßheuer Herr Schuell zu St. Moritz von 10 bis 11 Uhr zur Instruction seiner Scholaren in der Music, fürnehmlich aber auch des löbl. Collegiats Stiffts Musicanten sich zu bedienen mög, doch dergestalten, daß er deßhalb keine fernere Addition begehren und dann 2^{do} keine Mägdlen in die Singschuell aufnehmen soll.“

Ferdinand Taubenschmidt, der in der oben abgedruckten Quelle als Vikar, Chorregent und Organist bezeichnet wird, war vom 24. Juli 1653 ab Benefiziat von Hl. Drei Könige bei St. Moritz. Am 18. Mai 1654 auf das Benefizium St. Vitus übergewechselt, übte er sein Amt bis zum Tod im August 1696 aus⁵⁹. Als sein Nachfolger

^{58a} Klemens Weiß war — nach Haemmerle Nr. 837 — Benefiziat von St. Anna und Elisabeth vom 10. Nov. 1693 ab gewesen, wechselte jedoch am 26. April 1695 auf das Benefizium St. Georg über. 1704 wurde er wegen Sakrilegs abgesetzt.

⁵⁹ A. Haemmerle Nr. 689. — Im Staatsarchiv München kann ich Taubenschmidt in der Urk. Nr. 2388 vom 20. April 1665 nachweisen.

wurde dem Protokoll zufolge am 31. August 1696 der Kanonikus-Provisor am Stift St. Moritz Franz R e i d t bestellt. Sein Provisoramt hatte er am 27. Juli 1689 angetreten. Nur knappe 5 Jahre konnte Reidt die *Directio Musices* ausüben: die Akten vermelden seinen Tod am 22. April 1701⁶⁰. Von den im Protokoll erwähnten Persönlichkeiten ist Kaspar R o t h wegen seiner Verwendung bei figurierten Gottesdiensten erwähnenswert. Wie das Dekanatsbuch von St. Moritz im Ordinariatsarchiv Augsburg berichtet (Haemmerle), stammte Roth aus Wending und wurde auf Resignation von [Christoph] Riedknecht am 29. Juli 1690 Benefiziat von St. Anna und Elisabeth bei St. Moritz. Am 10. November 1693 wechselte er auf das Benefizium St. Apollonia über. Die Inbesitznahme des Benefiziums St. Vitus wird in der Augsburger Quelle mit dem 3. September 1696, sein Todesdatum mit „um 1714“ angegeben⁶¹.

Daß die Musikpflege zu St. Moritz über die engeren Stiftsgrenzen hinaus bekannt war, geht aus einem undatierten Brief des Augsburger Domorganisten Johann Sp ä t h hervor. Der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkende Künstler hatte 1693 sein großes Sammelwerk *Ars magna consoni et dissoni* herausgegeben. Als Interpret und Lehrer war er weithin geschätzt und gesucht. Der Brief dürfte eine willkommene Ergänzung des spärlichen biographischen Materials über Späth darstellen:

„An Ein Hochwürdiges Capitul deß Hodlöbl. Collegiat-Stüffts bey St. Morizen in Augspurg. Underthänige Presentation Neu angegangener Vespem.

Hochwürdtige, Hoch: undt Wohledelgebohrne, Wohledle undt Hochgelährte, gnädige Herren Herren.

Euer Hochwürden undt Gnaden Gnaden ruhen in allen Gnaden zu vermerckhen, daß dieselbe unwürdigster maß mit gegenwärtigem zu bemüssigen mich underfange, hierzu hat mich veranlasset theils, undt bevorderist derselben Rhumbwürdigste Mildt- undt Gue-thätigkeit(!), theils die sonderbahre affection zur edlen Music-Kunst.

Wan dan nun, gnädige Herren Herren, Ihrer Hochfürstl. Durchl. Prinzen Ludwigs von Baaden derzeit bestellt- undt weitberühmbter Capell-Maister H. Johann Caspar Fischer vermittels seiner sinnreichen gedanckhen ‚Vesperas, seu Psalmos vespertinos‘, so für das ganze Jahr hindurch zu gebrauchden; auch sehr annemblich undt ghör vergnüegt zu hören seindt, in offenen truckh hervor gehen lassen, dergleichen kunstreiche opus von Vespem beraiths geraumbe Jahr hindurch den truckh nit herausgeben worden, auch ich beinebst die Correctur derselben in commissione gehabt.

Als habe Ew. Hochw. undt Gnaden Gnaden mit einem dergleichen Exemplar underthänigst aufwarten, undt demüthigste Reverenz machen wollen, der ungezweifleten gehorsamben Zu-versicht, Ew. Hochwürden undt Gnaden Gnaden werden sothan geringe Gemüthsbezeugung mit gnädigen Augen ansehen, undt Sich gefallen lassen; auch mir die große Gnadt vergün-stigen, der geringste auß dero Dienern zu sein. Anbey zu dero Hulden undt Gnaden mich ganz gehorsamblich empfehlendt, verharre

Ew. Hochwürden undt Gnaden Gnaden
Underthänig gehorsambter Diener
Johann Speth Domb Capitel Organist.“

⁶⁰ A. Haemmerle Nr. 785.

⁶¹ A. Haemmerle Nr. 800. — Im Staatsarchiv München ist Caspar Roth (als „Chorvikar und Verwalter“ bezeichnet) unter der Urk. Nr. 2457 (10. Mai 1712) nachweisbar.

Der Brief dürfte 1701 bzw. Anfang 1702 verfaßt worden sein, da der Druck von Fischers⁶² Vesperpsalmen, auf den sich Späth bezieht, 1701 erschienen war. Eine Erwerbung des Werkes durch das Stiftskapitel ist nicht nachweisbar, jedoch läßt der Musikbedarf des Stifts die Anschaffung vermuten (vgl. die unten mitgeteilten Inventare).

Inzwischen hatte als Nachfolger des 1701 verstorbenen Franz Reidt am 30. April 1701 Ferdinand C a r l (Carel)⁶³ den verwaisten Chorregenten-Posten übernommen. Carl war (nach Haemmerle) seit dem 29. August 1693 Pfarrer in Steppach gewesen (Nachfolger von Gregor Mayr). Carls Amtstätigkeit hat in den von mir ausgewerteten Musikerakten des Stifts (Staatsarchiv München) besonders reichen Niederschlag gefunden. Abgesehen von einer größeren Anzahl Kostenaufstellungen bzw. Quittungen sind auch mehrere Dokumente über spezielle Musikverhältnisse des Stifts unter Carls „Regenten“-Tätigkeit von Wichtigkeit⁶⁴. Zwei kurze Korrespondenzen betreffen die Singknaben des Stifts. Der Organist Benedict S t r e i m b aus Aichach bittet in einem undatierten Antrag, seinem Sohn ebenso wie den übrigen Singknaben auch die Kleidung zu stellen. Ein nicht signierter Briefentwurf vom Juni 1701 stellt als Antwort auf eine Eingabe fest, daß der „Vetter Johann Jacob Görtrich“ als Diskantist angenommen und seine Besoldung ihm bisher richtig bezahlt worden war. Da aber seine Stimme mutiert habe und man zur Besetzung der Stelle mit einem anderen Diskantisten schreiten müsse, würde auf Grund der eingegangenen Fürbitte die Besoldung zwar noch bis zum Ende des laufenden Studienjahres erfolgen können, jedoch sei „künftig keine Hoffnung mehr, weil an meinem Collegiatstift nur für zwei Discantisten allein diese Besoldung oder Stipendium vorhanden ist“. — Über die Verwendung der Gelder für das Musikpersonal unterrichten zahlreiche Spezifikationen; erhalten sind datierte Aufstellungen für die Zeit 1708–1751. Der Wert dieser Ausgaben-Verzeichnisse besteht vor allem in Mitteilungen über die Stärke und Zusammensetzung der Kirchenmusik. Die „normale“ Kostenaufstellung berücksichtigt durchweg (1716) Trompeter (ohne Angabe der Anzahl), 2 Diskantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen, 1 Bassisten, 2 Violinisten, 2 Hautboisten, 2 Organisten, 2 Violisten, 1 Bassisten, 2 Fagottisten, 1 Baßgeiger, 4 Ripienisten. Größere Spezifikationen weisen die Ausgaben bei besonderen Anlässen nach, so z. B. 1709 anlässlich des Begräbnisses des Reichsstadtvoigts Johann Friedrich Langenmantel. Im Jahre 1712 sind *in festo Paschalis* folgende Ausgaben gemacht worden:

„den Trompetern und Pauken	1.30
Zwey Discant und 2 Altisten jedenn 10 x	40
Tenor und Bassisten	30
2 Violinista a 15 x und 2 Violinista a 10 x	50
Einem Fagotisten und Baßgeiger	30
Dem großen Violinisten	20
2 Waldhornisten a 40 und Calcant 7 x	47“

⁶² Vgl. neuerdings Lothar Hoffmann-Erbrecht, Joh. Kaspar Ferdinand Fischer, in Mf. V, 1952.

⁶³ A. Haemmerle Nr. 660 (Ordinariats-Archiv Augsburg).

⁶⁴ Sämtliche musikalischen Dokumente finden sich in Lit. St. Moritz Nr. 67 des Staatsarchivs München; in diesem Faszikel auch einige umfangreiche Spezifikationen; insgesamt 65 Blätter. Die kleineren Kostenaufstellungen und Quittungen sind dagegen in Lit. Nr. 68 enthalten; insgesamt 123 Blätter.

Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts bestand bei St. Moritz keine Personalunion zwischen Chorregent und Organist. Die Spezifikationen enthalten daher vielfach Ausgabenposten für Organistenstellungen. So ist der Chorvikar Johann Helmer auf Grund von Quittungsbelegen seit 1715 als Organist nachgewiesen⁶⁵. Dem Usus entsprechend, Musikerpfründen in erster Linie wieder an musikalische Vikare zu vergeben (so war z. B. St. Andreas im Besitz von Franz Reidt und Ferdinand Carl), wird der Vorgänger Helmers im Benefizium St. Anna und Elisabeth, Bernhard Joseph Grimseisen⁶⁶, ebenfalls zu den musikalischen Chorpersonen zu rechnen sein. Die weitere Personalgeschichte der Kirchenmusik von St. Moritz läßt sich an Hand der Musiker-Quittungen und Spezifikationen gut verfolgen. Carls Name ist zum letzten Mal auf einer Aufstellung aus dem Jahr 1716 enthalten; er trägt hier den Titel *Musikdirektor*. Das Dekanatsbuch von St. Moritz meldet unterm 18. Dezember 1716 den Tod Carls⁶⁷. Der Namenszug des neuen *Chori regens*, Franz Zierer, erscheint bereits im Todesjahr des Amtsvorgängers auf einer Quittung. Haemmerle (Nr. 855) berichtet⁶⁸, daß Zierer seit dem 19. April 1714 auf Ableben des Kaspar Roth Benefiziat von St. Vitus war. In den Münchner Akten erscheint Zierers Name zum letzten Mal in Verbindung mit einer Ausgaben-Aufstellung *in festo S. Josephi* aus dem Jahr 1741, nachdem bereits 1730 in einer großen Einnahmen- und Ausgabenspezifikation Rechenschaft über den „Finanzhaushalt“ des Chorregenten abgelegt worden war. Als Sterbedatum Zierers ist der 14. Juni 1743 überliefert⁶⁹. Der Organist Johann Helmer läßt sich aktenmäßig⁷⁰ zum letzten Mal durch eine Quittung aus dem Jahr 1738 nachweisen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß im gleichen Jahr des Amtsantritts von Franz Zierer der Chorvikar Michael Schmid als Kanonikus-Provisor auf das „Musiker“-Benefizium St. Servatius überwechselte⁷¹, nachdem er 1701–1712 bereits das Benefizium von St. Sixtus als Nachfolger Ferdinand Carls, der 1701 Kanonikus-Provisor von St. Andreas geworden war, innegehabt hatte. Schmid dürfte zu dem engeren Kreis der Musiker-Vikare zu rechnen sein, da der auffallend hohe Prozentsatz musikalischer Servatius-Benefiziaten zu einem solchen Schluß geradezu herausfordert. Quellenmäßig überliefert ist indessen wieder die Chorregententätigkeit für Johannes Caspar Grashy, der vom 2. Mai 1714 ab Benefiziat von St. Anna und Elisabeth gewesen war und am 1. Juli 1743 auf Franz Zierers verwaistes Benefizium von St. Vitus überwechselte⁷². Haemmerle stellte Grashy vom 12. Juli 1745 ab als Kanonikus-Provisor von St. Servatius fest (Nachfolger Michael Schmid!); gestorben ist er 1754. Nicht zu verwechseln ist Johannes Kaspar mit Johann Leonhard Grashy, dem am 30. Dezember 1751 verstorbenen Benefiziaten von St. Georg⁷³. Den erhaltenen musikalischen Dokumenten zufolge hatte Grashy

⁶⁵ Nach Haemmerle (Nr. 734, auf Grund des Dekanatsbuches in Augsburg) war Helmer vom 15. Dezember 1704 ab Benefiziat von St. Anna und Elisabeth; am 18. Mai 1712 wechselte er auf das Benefizium zur hl. Apollonia über. Sein Todestag ist der 3. Juni 1751.

⁶⁶ A. Haemmerle Nr. 684.

⁶⁷ Nach A. Haemmerle Nr. 660.

⁶⁸ Aus dem Augsburger Dekanatsbuch.

⁶⁹ A. Haemmerle Nr. 855.

⁷⁰ In den musikalischen Dokumenten des Staatsarchivs München.

⁷¹ A. Haemmerle Nr. 818. Schmid starb am 1. Juli 1745.

⁷² A. Haemmerle Nr. 680.

⁷³ A. Haemmerle Nr. 679.

am 14. Juni 1743 (dem Todestag Franz Zierers!) sein Amt als Chormusikdirektor frei resigniert (am 1. Juli bezog er das Benefizium St. Vitus); ohne Angaben bleiben wir jedoch darüber, wann dieses Amt von ihm übernommen worden war. Einige Zeit nach der Resignation ist Grashey in seiner musikalischen Tätigkeit wiederum nachweisbar, da für die Jahre 1748–1751 Spezifikationen mit seiner Unterschrift vorhanden sind. Interimistisch führte der *vicarius et p. t. Choriregens* Matthias Casimir L e n d o r f f e r ⁷⁴ die Amtsgeschäfte.

Grasheys Resignation von 1743 verdanken wir die Anfertigung eines umfassenden Instrumenten- und Musikalieninventars, dessen Inhalt über die Stärke des Kirchenorchesters bzw. den Musikalienbedarf und die Qualität der aufgeführten Werke Aufschluß gibt. An Instrumenten sind verzeichnet:

- „1. Trompetten En C, ganz Neue mit gwaschen.
2. Trompetten En D, ganz neue mit gwaschen.
3. 2 Waldhorn En D, sambt stöckerlein.
4. Pausaunen, ganz neue sambt dem Mundstückh.
5. 2 Hörpauckh sambt 2 Füßen.
6. 12 Violin geigen.
7. 4 Alt Violen oder Braccen.
8. 1 Fagot Braccen.
9. 1 Baß Geigen.
10. 1 Violon.
11. 4 alte Trompetten, sambt bögen undt auf stöckerlein.
Worundre 2 unbrauchbar syndt.
12. 2 neue Hörpauckhen sambt 2 neue Fueß, so ich habe machen lassen undt dem Kupferschmidt auf die angehandlete alte bauckh bezahlt 24 fl.
Welche 24 fl. mir von einem hochwürd. Capitulo zu bonificiren seyndt.
13. 1 Bombarth.
14. 2 Waldhorn En f, sambt bög undt auf stöckerlein.
15. 1 Positiv oder örgelein.
16. 1 Instrument oder Flügel sambt dem gestöll.“

Das von Grashey aufgestellte Musikalien-Inventar bietet natürlich nur einen Ausschnitt aus dem Gesamtrepertoire von St. Moritz. Nach dem Stande vom 14. Juni 1743 angefertigt, enthält das Inventar „*Authores novi*“ klösterlicher Provenienz⁷⁵. Naturgemäß überwiegt der Bestand an Messen, Vespern und Offertorien. Zahlreich vertreten waren die Kompositionen des seit 1734 im Kloster Prüfening bei Regensburg wirkenden P. Marian K ö n i g s p e r g e r (1708–1769). Das Inventar verzeichnet Messen, Litaneien, Vespere, Offertorien, ein Miserere „*cum Stabat mater*“ sowie ein „*Duo De Requiem*“. *Symphonien* desselben Komponisten waren ebenfalls vorhanden. Über die Beliebtheit Königspergers zu seiner Zeit berichtet die vom Abt des Klosters Prüfening, Kornmann, verfaßte Biographie im Bayerischen Musik-

⁷⁴ Genaue Zeitangaben sind in den Münchner Quellen nicht überliefert. A. Haemmerle Nr. 763 weist auf Grund des Augsburger Dekanatsbuches nach, daß Lendorffer ab 22. Januar 1752 Benefiziat von St. Sixtus war; „dieses Benefizium erhielt am 10. IV. 1755 Johann Georg Schue ‚per desertionem‘ des Math. Lehndorfer“ (Haemmerle).

⁷⁵ Über die in der Stadtbibliothek bzw. im Stadtarchiv Augsburg vorhandenen Reste der ehemaligen Augsburger Stiftsbibliotheken vgl. den Katalog von H. M. Schletterer (Beilage zu den *MM*, 1878).

lexikon von F. I. Lipowsky (1811). Der Verleger Lotter in Augsburg soll danach erklärt haben, daß er durch Königspersgers Kompositionen die Grundlage seines Wohlstandes gelegt habe. Nicht weniger beliebt waren die Werke von Valentin Rathgeber (1682–1750) aus dem Kloster Banz. St. Moritz besaß von ihm Totenmessen, Litaneien, zahlreiche Offertorien, 1 Konzert und mehrere Sonaten. Benedict Geisler, ein Augustinermönch um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ist im Inventar vertreten mit Messen, Vespern und Offertorien, der Abt des Klosters von S. Mang in Füssen P. Gallus Zeiler (1705–1755) mit Responsorien und Magnificats. Groß war der Werkbestand von Joseph Michel (1708–1770), der seit 1738 am Regensburger Dom wirkte; seine Messen scheinen sich des besonderen Interesses erfreut zu haben, da sie im Repertoire häufig Erwähnung finden; hervorgehoben sei das Requiem für Karl VI. An anderen bayerischen Komponisten finden wir Joseph Joachim Benedict Münster (Chorregent in Reichenhall; von ihm erschienen mehrere Werke um 1743 bei Lotter bzw. Klaffschenkel in Augsburg) mit Vespern, P. Gregor Rösler mit Messen, Offertorien, Litaneien und Symphonien, Benedict Anton Aufschneider (1665–1742) mit einer „Sonata es“. Aus der Werkfülle P. Isfried Kayers, eines Mitglieds des Praemonstratenser-Ordens in Marchthal, lagen Messen und kleinere Vokalkompositionen vor. Die fleißigen Musiker Judas Thaddaeus Holl (um 1723 Chorregent an der Hofkapelle in Neuburg), Johann Joseph Anton Bernhard Kobrich (Organist in Landsberg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts), P. Alphons Kirchbauer (Benediktiner zu Neresheim) und Joseph Seraphim Kern (Kammerkomponist des Fürstbischofs von Passau) waren sämtlich mit einer Auswahl ihres geistlichen Schaffens vertreten. Von Johann Michael Schmidt⁷⁶, dem gebürtigen Böhmen und in Augsburg bis 1756 als fürstbischöflicher Kapellmeister (später in Mainz) wirkenden Komponisten, verzeichnet das Inventar mehrere Vespere. Ein *Miserere* von Franz Xaver Richter (bis 1747 Musiker beim Fürststift von Kempten) gehörte ebenfalls zum Repertoire.

An auswärtigen, außerbayerischen Komponisten lassen sich nachweisen P. Albericus Hirschberger aus dem Kloster Raitenhaslach bei Burghausen (Österreich), Franz Johann Habermann (1706–1783) aus Böhmen. Aus der Feder des Mainzer Violinisten Joseph Meck stammen mehrere Konzerte. Vespere von Biber, Litaneien von Eberlin und Messen von Caldara zeugen von dem vielseitigen Interesse des Moritz-Stiftes an guter Kirchenmusik. Verständlicherweise fehlen auch Tonsetzer geringeren künstlerischen Formates nicht, Musiker, die dem Zeitgeschmack huldigten und sich mit der Komposition von Gelegenheitswerken zufrieden gaben: Dintzger, Donberger, Englisch, Hohenreithl, Koltner, Planitzka, Reichenauer, Saite, von ihnen allen sind im Inventar geistliche Werke angeführt.

An Hand der Spezifikationen können wir uns ein Bild über den engeren Personenkreis der Stiftsmusik machen. Aus dem Jahre 1748 stammt eine Aufstellung, die mehrere auch später auf verschiedenen Belegen wiederkehrende Namen überliefert:

⁷⁶ Über Johann Michael Schmidt vgl. E. F. Schmid a. a. O. S. 88, Anm. 1.

„Specification

der Cantari zu St. Moritz, wie vil nemblich solche wochentlich erträglich, undt welche Muscanten darpai participiren. alß Attestire ich zu Ende angesetzter, daß mir die Herrn Cantaristen wochentlich bißweilen 2 fl. 20 x auch 2 fl. 30 x ia mehrer auch weniger naher hauß mir überbring.

Alß empfangen von dem Cantari gelt folgende; so in der ersten Wochen pflegen herum zusingen.

H. Coler Bassista Empfängt alle 14 tag	24 x
H. Schöpff Tenorista	20
H. Antonius Thalhofer Wochentlich	20
Der Discant. Nagel	15
Der Discant. Bergmüller	12
Der Discant. Pracht	12
Der Discant. Carolus Schmid	12
Der Altist Günzler	12
Dem Chorregenten die gesänger zu mach undt vor die bemühung daß gelt auszuteilen. Bekommt aber zu öftern nichts darvon.	12
Summa fl. 2 x 19	

Nun folgend die H. Musici oder Cantaristen, so die andern Woch darauf pflegen herum zusingen, undt empfangen alle 14 tag

Herr Dirr Bassista	22
Der Seidler Tenorista	20
H. Antonius Thalhofer	20
Der Altist Fischer	12
Der Discant. Nagel	15
Der Discant. Bergmüller	12
Der Discant. Pracht	12
Der Discant. Carol Schmid	12
Der Trompetter Gebler	12
Der H. Violinist Dreer	12
Dem Chorregenten vor daß gelt auszuteilen undt zum herumtsingen die gesänger zu machen. bekommt aber selten ettwaß	12
Summa fl. 2 x 41	

N. B. Die 4 ganzen Täg, an weldi gemeiniglich biß 12 fl. auch 13 fl. 14 undt 15 fl. Empfang hab, werden auch under 15 H. Musicanten nach proportion ausgetheilt. Und[ti] dises zur underthäniger vorsicht.

Augsburg den 21. Jun. 1748

Joan. Casp. Grashey Choriregens
ad S. Mauritium.“

1749 erwähnt Grashey *in festo Sti. Josephi* neben dem Provisor Heberle⁷⁷ und acht Chorvikaren den „H. Virtuos“ Baumgartner, „3 Premier Violinisten“ Manhofer, Schöpfl und Nich⁷⁸, „3 Second Violinisten“ Pistre, Rauch und Diepold, sowie „3 Braccionisten“ Hannes, Bergmüller und Dreer. Für die Durchführung der verschiedenen musikalischen Aufgaben wurden vom

⁷⁷ Wolfgang Sebastian Heberle war Benefiziat von St. Ottilia seit dem 5. August 1715, Kanonikus-Provisor von B. V. Mariae seit dem 7. Dezember 1736 und Kanonikus-Provisor von St. Servatius seit dem 10. Dezember 1736 (Haemmerle Nr. 732).

⁷⁸ Unleserlich.

Stiftskapitel bzw. vom Chorregenten auch Stadtmusikanten und auswärtige Musiker in zunehmendem Maße angestellt. So läßt sich der in obiger Spezifikation erwähnte „*Virtuos Baumgartner*“ bereits 1742 als bei St. Moritz tätig nachweisen⁷⁹. 1775 meldet eine Stiftsurkunde⁸⁰ die Verkaufsbestätigung eines dem Kapitel „*grundgültbaren Söldengutes*“ in Biburg durch Barth. Würth als Bevollmächtigten des „*Joh. Bapt. Baumgarthner, gewesenen augsburgischen Kammermusiklers an Josef Edlen von Steinkuhl, Stadtgerichtsreferendarius in Augsburg*“. In einer Spezifikation aus dem Jahre 1751 (Festo Nepomuk) wurden von Grashey Ausgaben verzeichnet für den „*Virtuosen H. Organ. und Concertisten*“ Baur, ferner für den Bassisten Briederle, den ersten Diskant Steinberger, den ersten Altisten Keppeler sowie die zwei weiteren Altisten Wimmer und Briederle. Als erster Violinist ist Minhofer angeführt, während Antonius Thalhoffer als „*Bompartist*“ fungierte. Erstmals taucht ein „*Studioso Baumgartner*“ als Oboist auf. Ein Trompeter Weinhardt ist als „*Auswechslung*“ für Simon notiert. Neben den bereits in früheren Aufstellungen genannten Musikern Dreer, Hannes, Bergmiller, Dirr, Pracht und Drexel sind noch ohne Angabe des Namens vertreten vier Trompeter, Tympanisten, zwei kleine Baßgeigen sowie Diskant-, Alt- und Tenor-Ripienist. Der größte Teil der erwähnten Musiker rekrutierte sich natürlich aus Angehörigen des Stifts. Auf einer undatierten Spezifikation des Grashey-Nachfolgers Thomas Peter begegnet uns unter den Stiftsmusikanten auch der aus Schwarzach (Bayern) stammende Franz Joseph Reitmayer; er wird zusammen mit seinem Kollegen Zaller als Trompeter angeführt⁸¹. Außer bereits bekannten Namen enthält die Aufstellung mehrere Instrumentalisten, von denen sich als Stiftsangehörige identifizieren lassen: der Kanonikus Franz Joseph von Handl (1680–1766)⁸², der Chorvikar und Benefiziat von St. Sixtus bzw. Hl. Geist Johann Jakob Landolt (gest. um 1767)⁸³, der spätere Chorregent Johann Georg Schue (vgl. unten) und der Chorvikar und Benefiziat von St. Sixtus bzw. St. Georg Johann Christian Widemann (gest. 1778)⁸⁴.

Am 23. März 1754 hatte Thomas Peter als Nachfolger des verstorbenen Grashey das Amt des Kanonikus-Provisors von St. Servatius übernommen⁸⁵; verbunden war mit dieser Amtsübernahme gleichzeitig die Bekleidung des verwaisten Chorregentenpostens. Peter, geboren am 1. November 1702 in Friedberg bei Augsburg, war vor seinem neuen Amtsantritt Benefiziat von St. Ottilia und St. Appollonia gewesen (Haemmerle) und somit als Musiker genügend ausgewiesen, um den neuen Posten zufriedenstellend auszufüllen. Die musikalischen Dokumente berichten über ihn seit dem 29. Mai 1756, dem Ausstellungsdatum eines „*Decretum an H. Provisorem undt Chori-Regenten Thomas Peter*“. Leider ist die Ausbeute aus den musikalischen Quellen für die Amtszeit Peters recht mager; außer den erwähnten

⁷⁹ Zwei Quittungen von Johannes Baumgartner aus dem Jahre 1742.

⁸⁰ Urk. Nr. 2501.

⁸¹ Über Reitmayer vgl. E. F. Schmid a. a. O. S. 115; Reitmayer hatte demnach als „*Musicus bey St. Moritz*“ 1759 das Augsburgische Bürgerrecht erworben.

⁸² Lit. Nr. 80, 86; A. Haemmerle Nr. 241.

⁸³ A. Haemmerle Nr. 761.

⁸⁴ A. Haemmerle Nr. 845.

⁸⁵ A. Haemmerle Nr. 640.

Musikanten sind lediglich die „*Concurrentes zu dem Vor Singers ambt*“ archivalisch überliefert:

- „1. Johann Michael Gratz Weber.
2. Johannes Holzmann Weber.
3. NN. Haas Bixenheber.
4. Joseph Kastenmüller Kirschner.
5. NN. Zedl Mühl visitator.

Den 12. octobris 1766 ist auf, und angenommen worden von d. hochgräffl. Fuggl. Seniorat als Vor Singer Johann Georg Holzmann Weber bey St. Ulrich, und von dem H. Organist Dischner⁸⁶ probirt mit dem Beysatz auch bey H. Dechant zu St. Moritz sich zu praesentirn und für die Consuetudo des Stiftts zu anhalten, welches auch den 13. nomine capituli bewilliget.“

Peters Tätigkeit als Chorregent dauerte bis 1760; in diesem Jahr löste ihn Johann Georg Schue ab, der erst 1771 resignierte (vgl. Anm. 92). Ergiebiger, insbesondere für die Organisation der Kirchenmusik, sind die aus dem Jahre 1772, der Amtszeit des Schue-Nachfolgers Franz Anton Meinzweig (Mainzweig) stammenden Dokumente. Mainzweig ist seit dem Jahre 1771 in den Klosterakten nachweisbar⁸⁷. Die Amtsprotokolle melden unterm 8. Februar 1771, daß dem Domstifts Marianer Mainzweig das Benefizium St. Andreas präsentiert wurde. Seine Bemühungen um die Chorregentenstelle lassen sich aus einer Bittschrift an das Kapitel erkennen (Amtsprotokoll v. 11. Okt. 1771), nachdem am 10. Oktober 1771 der Scholastikus des Stifts, Holtzapfel, in einem „Votum“ Mainzweig als Chorregenten vorgeschlagen hatte. Aus den Münchner Quellen geht hervor, daß größere Differenzen zwischen Mainzweig und dem Kapitelskapitel über den Finanzhaushalt der Kirchenmusik schließlich zu seiner Resignation am 23. Oktober 1772 führten. Für uns sind die diesbezüglichen Dokumente um so willkommener, als sie die innere Einrichtung der Stiftsmusik bis in Einzelheiten aufzeigen. In einem ohne Unterschrift vorliegenden Gutachten vom 14. Mai 1772, ausgearbeitet auf Grund einer vom Kapitel anberaumten Untersuchung der Musikverhältnisse, erkennen wir den Vorschlag einer strafferen Organisation der Chormitglieder und Musikanten. Genaue Übersichten über Einnahmen und Ausgaben der Kirchenmusik stellen außerdem Muster einer geordneten Musikverwaltung des Stifts dar. Dem Quellenwert des Dokuments entsprechend folgt nachstehend ein wortgetreuer Abdruck desselben⁸⁸:

„Project zu einer gut-andauernden Musique in der Löbl. Stifts-Kirchen zu St. Moriz

⁸⁶ Michael Dischner war Benefiziat von Hl. Geist; er starb am 19. Okt. 1796 (A. Haemmerle Nr. 697). Bemerkenswert ist eine Protokolleintragung vom 28. August 1767, aus der hervorgeht, daß sich als Nachfolger um das Benefizium des „ausgetretenen“ Dischner Johann Caspar Zöschinger bemühte. Da mit der Nachfolgerschaft Dischners auch das Organistenamt bei St. Moritz verbunden war, so interessiert die Entschließung des Kapitels (Staatsarchiv Neuburg, Lit. St. Moritz Nr. 33): „Obschon noch nicht an der Zeit, derley Beneficium da oder dorthin zu besorgen, so wird man jedannoch onermanglen, für die beygebrachter recommen-tatitias all möglichen Egaro zu machen, soferne kein anderer im Orgelschlagen besser qualificirter competent sich hervorthern wirdet, und übrigens selbsten wünschet, daß Er H. Zöschinger Sich in cura animarum so wohl als dem Orgelschlagen / welch beide stücke disseit. Chor nothwendiger erforderet / besser, und zu seinem eigenen Vortheil exerciren, und qualificiren möchte.“ Haemmerle verzeichnet (Nr. 853) für Zöschinger, daß dieser Vikar von St. Sixtus um 1774 war und am 2. Mai 1781 auf das Benefizium St. Ottilia überwechselte; er starb am 24. März 1796.

⁸⁷ Staatsarchiv Neuburg, Lit. St. Moritz Nr. 36; A. Haemmerle Nr. 766 verzeichnet den Todestag Mainzweigs mit dem 4. April 1780.

⁸⁸ Ausrufezeichen als Merkmal „sic“ sind von mir in diesem Dokument lediglich beim erstmaligen Auftreten des betr. Wortes angeführt worden.

Zu folgend Protocolli de 8ten May a. c. capitulariter beschloßnen Untersuch- und Höbung der Musique halber vorgekommenen Differenzen, gemachten Aufträge, und anverlangten Gutachten der darzu bestellten HH. Comissarien habe meiner Schuldigkeit genügen zuleisten ohnermanglen wollen, meine unmaßgebliche Meinung durch gegenwärtiges Project Revmo Capitulo gehorsamst vorzulegen, zufolge weßsen wäre der Vorschlag so, wie hier nebens mit mehrern zu ersehen.

Erstens meine unmaßgebliche Meinung, daß dem Herrn Chorregenten die dermalige Beziehung der Gelder abgenömen, und einer Löbl. Scholastri aufgetragen werde, damit aber der Hochwürdige Herr Scholaster nit zu hintergehen seye, und alle Gelder richtig erhalte, ist dem Kellerverwalter, dem H. Oberamtman, denen Bruderschaftspedell, und Secretairen, dem Verwaltern von St. Peter, und anderen aufzutragen ihre Zahlungen vor Löbl. Scholasteramt abzulegen, und sich davon quittiren zu lassen; die Conduct und Amt Gelder in Gottesacker betreffend, wenn man an der richtigen Einlieferung [des jeweiligen H. Chorregenten zweifeln solle, kann mann [!] jeder Zeit bey dem Secretair der Bruderschaft von hiesigen Burgern genaue Auskunfft einholen, und in sich ereignenden Fall eines Abgangs von des Chorregenten Besoldung der Ersatz gemacht werden, des wochentlich, und zu 4. mahlen großen herumsingens halber wäre eine wohlverwahrte Büchse dem ältest, und vertrauesten der Singern /: welchem Mann nach der Sachen gestalt, und besserer Aufsicht, und Treue wegen was extra geben könnte :/ einzuhändigen, die jederzeit nach geendigtem Gesang dem Herrn Scholaster überliefert, von selbem geöffnet, und bis zu fernern gebrauch bewahret würde. So dann ferners und

Zweytens: wären zwei Knaben, ein Altist, und ein Diskantist aber nit mehrere, nach vorhero gehaltner Untersuchung ihrer Tüchtigkeit, welche ebenfalls in Beyseyn des H. Scholasters geschehen müßte, und ohne welches wissen, und gemachten Anzeige in Revmo Capitulo keinen aufzunehmen, noch abzudanken wäre, anzunehmen, selbe sofort dem H. Chorregenten zur Azung, und Obsicht zu überantworten, davon demselben ein proportioniertes Kostgeld auszuwerfen, ihnen die Livraien zu ertheillen, und bis zu vorkommender Stimmes-Änderung jederzeit zu behalten, dero dair gewiß beträchtlicher seyn würde, man noch über dasselbe nur den Chor bey uns zu frequentiren hätten und vor anderer Arbeit befreyet würden, welches um so ehender zu effectiren wäre, wann

Drittens: noch 2. andere Knaben, als ein Discantist und ein Altist unter folgenden Bedingnußen aufgestellt wurden, erstens daßselbe den Chor an Son- Feyr- und Festtügen, und dern Vorabenden zu besuchen, sodann des Sonntags, auch Conduct, und Amtsgesange in dem Gottesacker gegen einem jährlichen Gehalt zu bestreiten hätten, jedoch keine Kost, wohl aber die Livrai gaudierten, eben also und

Viertens: wären zu Aufiehrung [sic!] einer accuraten, und guten Musicque [sic] 8 taugliche Musicanten gegen hinlänglichem Soldt anzunehmen, derer Schuldigkeit disem [!] haftete, alle Sonn- Feir- und Festtage, und dern Vorabenden fleißig auf dem Chor, wie auch bey vorkommenden Music Proben zuerscheinen, dieselbe müßten bestehen in 2. guten Violinisten, ein Violonisten, ein Violisten, 2. Waldhornisten, und 2. Nebengeigeren, welchen anbey auch zu befehlen wäre, nemlichen den Waldhornisten, oder Trompetern, daß so ferne sie ihre Instrumenten nit zu tractiren hätten, bei den Violinen, oder dem baas succurrierten, und nicht, wie bis daher die Zeit mit Schwätzen, und feiren verzehreten, dadurch auch andere in ihrer Arbeit hinderten, oder auch gar unter unserer Musicquezeit fremde Chör ohne des H. Chorregenten Wissen, und Erlaubnuß besuchten.

Fünftens: alle so den Chor nur simpelens, und Exerzierens halber betreteten, davon zu entfernen wären, und warumem auch H. Chorregenten der Auftrag zumachen, als welchem ohnedem daran gelegen seyn wird, da solche Leute mehr ihme zum Tort, als zur Zierde dienen, auch nirgend wo gestattet würden, weil es der nothwendigen accuratesse, und Direction nachtheilig, auch befunden worden, daß bey gut besetztem Chor, die Übersetzung

desselben der Extendierung des ächten Thons vollkommen entgegen ist, da ohnedem, und Sechstens: bey größeren Solennitäten, wo Trompeter, Flautraversisten, und Hoboisten zugegen der Platz ser klein, auch kaum hinreichend jedes Instrument zu tractiren, ohne das andere zu incommodiren, oder in seiner Wirkung zuhinderen, so aber in etwas thunlicher gemacht wurde, wann dise Leuthe entfernet seyn, und welches gar leicht geschehen kann, auch muß, wann man eine gute Music hören will, hingegen

Siebendens: ist dem Schuelmeister, als welcher bis daher nur nach seinem Belieben handelt, gemessener Befehl zu ertheilen, und zwar unter Bedrohung seiner Gehaltsentziehung, oder gänzlichen Entlassung, alle Sonn- feir- und Festtage, samt dern Vorabendem fleissig zu erscheinen, und das um so mehr, als dem Hochl. Stift dadurch der Nutzen zugehet, welchen man bey Ersez, und Bezahlung eines anderen Musicanten in dessen Stelle zuentbehren hätte.

Achtens: den Sing Chor betreffend, welcher wie oben gesagt mit 2. Discant, und 2. Altisten genug versehen, ist demnach des Baß- und Tenor wegen denen H. Chorivicarien den Auftrag zumachen, dise Stimmen zubesetzen, den Chor fleißiger zu frequentiren, und mit statt dessen Mess zulesen, oder in der Sacristei zu verbleiben, viel weniger auf den Chor selbstem ihr Brevier zu absolviren, so das [!] man bey Anfang eines Tutti oder Solo anerst sie zumahnen nöthig, einfolglichen jederzeit ein Confusion zugewarten hat, weswegen man

Neuntens: Einen Bassisten, und Tenoristen sezen kann vor eine kleine Zulage, um aller Unordnung wegen gesichert zuseyn: damit aber auch der neuen Besoldung wegen die Sach in das klare gesetzt werde, als ist, und wäre meine unmaßgebliche Meinung, wie hier zuersehen

Zehentens der Vorschlag:

	fl.
Erstens: das Salarium von den Premier-Geigen	30.
der Second	24.
der Violon	30.
die 2. Horn	50.
die 2. Nebengeiger	24.
die Viola	6.
denen Trompeter, Flautravers, und Obristen, warthgeld	6.
der Sing Baß	5.
der Tenor	5.
der 2. Cantoren bey der Woche und großen gesang	40.
der 2. Knaben bey Detto	30.
die Kost vor die 2. Stifts-Knaben a 4 f.	208.
des Chorregenten Besoldung	60.
des Calcanten	3.
Welches nun klar gibt die Summa	521 fl.

Nun ist zusehen

Elftens: die Einnam so gewiß

	fl.
Erstens: Von dem Oberamt und Pfastenkeller	205.
Von dem wochentl. Singen	156.
Von den 4. großen Singen	100.
Von den Monathgelderem	20.
Von den extra gefallen	64.30
Summa	545.30

Da zwar dise anscheinet um 24. fl. 30 kr. mehrer zutragen, ist doch nicht rathsam weitere Disposition damit zumachen, sondern bey Richtigkeit derer Einnam, und Überschusses selbe wie folgende ohnrichtige Gelder zubehandlen, als nemlich

Zwölftens: den Conduct, und das Musicirte Amt in dem Gottesacker belangend, wovor den Conduct 3. fl., vor das Amt 4. auch 5. fl. bezahlet werden, da nun diese Einnahm unterschieden, auch ein Jahr um ein ansehnliches größer, ein anderes um ein merkliches geringer ausfallet, als ist damit kein gewisse Bestimmung zumachen, folglich diese Gelder zu dem zufälligen zugebrauchen, ich seze daher nur das Jahr 30. Aemter, und 30. Conduct, berechne auch selbe nit nach eigentlichem Betragen, nemlich das Amt mit 4. fl., den Conduct mit 3. fl. zusammen 7. fl., sondern zu gleichen Theilen, und deductis deducendis mit 5. fl., woraus die Suma von 150. fl. zuersehen, welche mit den obigen 24. fl. 30 kr. verbunden 174. fl. 30 kr. ausmachtet. Diese Einnahm könnte

Dreyzehendens: zu neuen Musicalien, Schreibgebühr, Notenpapier, Unterhaltung der Instrument, und Seiten [!] angewendet werden, wie folgt

Vierzehendens

	fl.
Einem ordentl. bestellten Copisten	30.
Zu Unterhaltung der Instrumenten	15.
Zu Seiten	15.
Zu Notten Pappier	20.
Zu neuen Musicalien	30.
dem Geld Einnehmer	4.30.
dem Rechnungsgeber	10.
Thut zusammen Summa	124 fl. 30 x

Bleiben also der Cassa 50. fl. zu gut, und Aufrichtung eines Fundi, damit aber die Bezahlung auch nach Ordnung geschehe, als hätte der Hochw. Herr Scholaster sich nach der in Ordnung gebrachten Tabell oder Formular Monathlich, Quartaliter, und jährlich zubeziehen, welche Posten all mit Conti zubelegen, und nach gemachten Rechnungsbeschluss Revmo Capitulo zur ajoustierung vorzulegen. Damit aber auch der prompten Bezahlung halber keine Hindernisse geschehen könne, als wäre Herr Scholaster auf diese Zeit mit zu allen diesen Posten Abzahlung noch abgängigen Geld Summe einswellen, und bis zu wider Erstattung gegen Bescheinung von dem Oberamt auszuversehen, jedoch ist

Fünfzehendens: weder Seiten, noch Instrumenten Reparation, noch Pappier Kauf, noch Musicalien Anschaffung vorzunehmen, ehe- und bevor es H. Scholaster angezeigt worden, auch ein auf gelinges gutgedumken ohne H. Scholasters wissen gemachter Conto nit zubezahlen, anbey aber auch Herrn Chorregenten

Sechzehendes gemessentlich zu befehlen alle Musicalien ordentlich zuhalten, und darüber ein Register zuführen, die Instrumenten mit dem Stiftswappen zubezeichnen, und selbe fernershin nit mehr auf die Tanzböden zulehnen, ansonsten man wegen Ruinierung derselben, und der darauf befindlichen Seiten zu derer Wiederherstellung ein eigenes Capital verwenden müsste, welches auch wohl zuverhütten, wan jeder zeit nach geendigeter Musique sogleich die Instrumenten in die Behältniß geräumt, und wohl versperret werden, wo diese absicht gar gut H. Chorregenten zukommen, und selber auch davor zustehen, und zu haften hätte, wie auch vor fleißige sperrung des Chors, Sammlung, und Einbringung der producirten Musicalien des Calvoni, und der Seiten Büchse, welches alles gar wohl geschehen mag, wan ein H. Chorregent Ordnung liebet, und sich Ehre erwerben will, weiters und

Siebenzehendes habe zu erinnern, daß bey Aufstellung der 2. Nebenknaben Revmum Capitulum enthoben wird die Kost zubezahlen, und also dadurch jährlich 178 fl. erspahret, welches schon ein beträchtlicher Punct ist, ein nicht viel geringerer seyn würde, soferne Revmum Capitulum bey Vacatur einer Vicari auf einen guten Geiger oder Violinisten bedacht wäre, welcher sodann den 1. Violin Orchester mäßig vorstehen, und der jezige H. Hollbein zu der Second embloriret werden dürfte, wobey abermahl 54. fl. zuerspahren wären, und sodann da

Achtzehendes: von dem Conduct und Aemteren Rev. Capitulum mehrer nicht dann 4. oder 5. Musicanten zubezahlen hat, wo anjezo 11. bezahlet werden müssen, einfolglich abermal das Conduct und Aemter Geld beträchtlicher ausfallen muß, sohin ein Fundus zu der obigen zwar ohngewiß aber höchst nöthigen Somme der 174 fl. 30 x. ehender zuerhalten ist. Neunzehendes: solten sich Hochw. und Gnaden Herrn Decan, und die Herren Herren Capitularen zu einem Don gratuit verstehen, und jeder ex propriis zur Aufrechterhaltung der zur Ehre Gottes, und unseres Stifts Patronen des heiligen Mauritij gereichenden Kirchen Musique jährlich jeder vor seinen Theil eine Casolin, oder 13. fl. beytragen, so schon eine Somme von 110. fl. einsweilen betragete, welches aber bey erreichtem Endzweck cessierte, soferne es nit mehr weiter freywillig wolte gegeben werden, welches alles ad deliberandum zunehmen, und die allenfalls beliebige Entschlüsselung zueröffnen bitte, wodann, und schlüsslich Zwanzigstens diß mein Project dem Wohlwollen Revmi Capituli, mich aber desselben Gnade gehorsamst empfehle.

Augsburg den 14ten May 1772."

Ein Antrag des Chorregenten an das Stiftskapitel vom 18. Mai 1772 mit der Bitte um Zulage für die Kirchenmusik bot willkommenen Anlaß, Meinzweigs Haushaltsführung einer genaueren Revision zu unterziehen, zeigte die dem Antrag zugrunde liegende Spezifikation doch einen Ausgaben-Mehrbetrag von 146.27 fl. gegenüber den Einnahmen. So erließ das Kapitel am 22. Mai 1772 eine „Signatura“ an Meinzweig mit dem Inhalt, ein „Project der Kirchenmusik“ einzureichen. Bereits am 29. Mai folgte der Entwurf mit einem Beischreiben Meinzweigs: „Diese Beylage zeigt mit mehrern, was der Betrag, und die Auslagen auswerfen, auch welcher gestalten der Gehalt der nothwendig auswärtigen Musicanten vermehret werden dürfte; nicht minder, daß die Auslagen, wenn auch gleich zwey Singknaben nicht in die Kost, und Logies aufgenommen werden, dennoch um 187 fl. mehrers betragen. als die Einnahm selbsten ist. Wann nun Euer Hochwürden, und Gnaden gnädig geruhen sollten, die in meinem jüngsthin übergebenen Exhibito gebetene Addition à 200 fl., oder wenigstens 150 fl. mir angedeyhen zu lassen, so bin ich erbiethig die erforderliche Ausgaben nach dem beyliegenden Project von denen Erträgnissen zu bestreiten, und die Music in einem solchen Stand zu erhalten, daß Euer Hochwürdiges Capitulum hierüber jederzeit ein sattsames Genügen haben soll . . .“ Von dem „Project“ Meinzweigs interessiert insbesondere die Aufstellung der Ausgaben in Höhe von 849 fl (gegenüber den Erträgnissen von 662 fl):

„Auslagen

Zur Besetzung des Chors sind nebst denen Herren Chori vicariis, und Schullhalter bey St. Moritz nothwendig folgende Musicanten, oder andere in deren Fähigkeit.

	fl.	
Violin-Geiger	H. Schmidt primier Geiger	30.
	H. Schue	20.
	H. Eschenloher	18.
	H. Mithofer	18.
Violon	H. Spindlmayr	26.
Viola	H. Textor	12.
Trompeter	beide HH. Joseph miteinander	52.

Zur Extra Music.

Oboe	H. Dobliger, und Wohlmut	30.
Flautotrav.	H. Leo, und Negele zusam	10.
Item bey den hohen Festtügen noch ein Trompeter		5.
Vor das Kostgeld zwei Sing-Knaben, so bey einem jedweiligen Chorregenten im Hause sind Wodientl. 5 fl. thut		260.
Vor zwey Sing-Knaben in der Stadt, nebst der Livrai jedem 25 fl. ihut		50.
Vor die Besoldung des Choriregenten		100.
Vor Seiten, und Reparatur der Instrumenten		30.
Vor Anschaffung neuer Musicalien		30.
Von denen Conducten ist die Helfte ausgab sohin gegen der Einnahm a 100 fl.		50.
Von der jährl. Cantarie Einnahm		24.
Von den 4. Jahrzeiten		24.
Von der St. Joh. Nepom. octav		24.
Von dem Josephsfest		7.
Von St. Joseph Sizen		3.
Vom Soldaten Siz		2.
Von dem Amt im Arbeit Hauß		3.
Von dem Amt in St. Anton Pfründt		3.
St. Margaretha Fest		2.
Von St. Peter		8.
Von der Process. von Violan		3.
Corp. Christi octav		3.
Von St. Magdalena Fest		2.
Summa der saamentlichen Auslagen fl.		849.—“

Von den erwähnten Musikanten sind Eschenloher⁸⁹ und Schue⁹⁰ als Chorvikare von St. Moritz nachweisbar. Unter den Extramusikanten findet sich ein Mitglied der Augsburger Musikerfamilie Wohlmut; wahrscheinlich handelt es sich um Franz Wohlmut, der als Oboist auch am Augsburger Dom angestellt war⁹¹. — Ein undatiertes, den Akten Meinzweigs beiliegendes Verzeichnis über Ausgaben für anzuschaffende Musikalien dürfte im Zusammenhang mit der Ausarbeitung ausführlicher Spezifikationen entstanden sein:

„Verzeichnuß

der zu kaufenden Musicalien Stücke.

4 Missae authore Schlecht. eine à 38 Bög. th.	152 Bög.
2 Missae auth. Mango. eine à 38 Bög. th.	76 Bög.
2 Vesperae auth. Fils. eine à 30 Bögen th.	60 Bög.
1 Psalm auth. auridicchio. à	40 Bög.
1 Lytania auth. Schuebauer à	38 Bög.
1 Offertorium auth. aprili à	20 Bög.
Summa 386 Bög.	

Zu abcopirung und Pappir den Bogen gerednet zu 5 xr macht

die ganze Summa aus 32 fl. 59 x.“

⁸⁹ A. Haemmerle Nr. 708. Joseph Eschenloher starb am 6. Januar 1811.

⁹⁰ Es handelt sich nicht, wie E. F. Schmid a. a. O. S. 94 irrigerweise vermutet, um Johann Anton Schuch, sondern um Johann Georg Schue (Schuech, Schuch), Benefiziat von St. Sixtus seit dem 10. April 1755, gestorben am 25. Mai 1803 (A. Haemmerle Nr. 819). Vgl. auch Anm. 92.

⁹¹ Vgl. zu Wohlmut E. F. Schmid a. a. O. S. 113 Anm. 1.

Meinzweigs „Project“ hatte beim Kapitel anscheinend keine Befriedigung hervorgerufen, denn kaum war der Entwurf des Chorregenten zur Kenntnis genommen worden, so forderte bereits am gleichen Tage (29. Mai 1772) eine Signatura des Kapitels den Chorprovisor von St. Moritz Johann Georg Schue um vertrauliche Stellungnahme und mündlichen gutachtlichen Vorschlag zu Meinzweigs „*Consignationes*“ auf⁹². Daß Schues Gutachten negativ ausgefallen war, beweist ein vom 5. Juni 1772 stammendes Schreiben des Kapitels an Meinzweig, in dem mitgeteilt wird, daß „*unter vormahliger Leitung der Kirchen-Musik über die Einkünfte hinaus kein Aufwand nötig*“ gewesen war und auch weiterhin die „*Musik mit dem bisher angesetzten Betrag fortzuführen*“ sei. Die Spannungen zwischen Stiftskapitel und Chorregent wurden durch die Mehrausgaben der zahlreichen *Extra-Musiken* in anderen Augsburger Kirchen verstärkt; außerdem erregte Meinzweig Mißfallen durch eigenwillige Maßnahmen gegen Chormitglieder. Die gegensätzlichen Auffassungen gaben dem Kapitel mehrfach Anlaß zu Beschwerden, so daß schließlich am 23. Oktober 1772 die Resignation des Chorregenten mit folgendem Schreiben erfolgte:

„So sehr ich wünschte vor die mir gnädig übertragene Kirchen Music noch längers meinen wenigen Fleiß, und Fähigkeit aufopfern zu können; eben so sehr veranlaßet mich die bis anhero auf das genaueste berechnete Einnahm, und Ausgab der hierzu gehörigen Erträgnussen, die Direction derselben mit geziemender Ehrfurcht abzulegen.

Ich habe Euer Hochwürden, und Gnaden bereits vor mehrern Monathen unterthänig angezeigt, daß ein Chorregent bey dermaliger allzu bekannten Theurung aller Victualien vor seine Bemühung nicht die geringste Ergötzlichkeit, oder Honorarium, sondern vielmehr Einbuß, und Schaden haben muß, wenn man anderst die Kirchen Music in ihrem geziemenden Stand, und Flor erhalten will.

Da nun die Theurung vor heuriges Jahr gleichwie vorhin anzuhalten erscheint, Euer Hochwürden, und Gnaden hingegen einige addition zugeben nicht geruhen;

als habe hiemit die mir anvertraute Choriregenterie Stelle unter Beybehaltung alles gebührenden Respectes hiemit zu hohen Händen zu resigniren mich entschlossen, bittend, Euer Hochwürden, und Gnaden wollen bis zukünftiges Quartal einem anderweitem Subjecto dieses Amt übergeben, und mich darvon in Gnaden entlassen. Wo übrigens . . .“

Bezeichnend für die Situation der Kirchenmusik beim Rücktritt Meinzweigs war die auch weiterhin geltende Anweisung des Kapitels, die gesamten musikalischen Verhältnisse des Stifts genau zu überprüfen. Mit dieser Aufgabe war der Kanonikus von St. Moritz Maximilian Joseph Maria von Rehligen⁹³ betraut. Bereits am 29. Oktober 1772 stellte dieser fest, daß die Saumseligkeit Meinzweigs ihn außer Stand gesetzt habe, über „*die vorher auf Kosten des Kapitels beigeschaffte Musik eine ordentliche Spezifikation zu geben*“; ein anderer möchte die Untersuchung fortführen. In die Überprüfung der musikalischen Verhältnisse scheint auch der Scholastikus von St. Moritz Johann Jakob Nikolaus Holtzapfel⁹⁴ eingeschaltet

⁹² Die Signatura beginnt: „Unter Direction des Herrn Provisoris Schue als ehemaligem Chorregenten ware die Kirchen Music zu vollkommener Zufriedenheit, und Vergnügung bestellet . . .“ — Schue war bereits 1760 bis 1771 Chorregent gewesen. Die Amtsprotokolle des Stifts (Staatsarchiv Neuburg, Lit. St. Moritz Nr. 36) berichten unterm 4. Oktober 1771, daß Schue an diesem Tag seine Regentenstelle nach 12jähriger Betätigung frei resignierte.

⁹³ A. Haemmerle Nr. 419.

⁹⁴ Holtzapfel war Augsburger Patrizier. Geboren um 1702, wurde er am 7. Juli 1721 Kanonikus, am 3. November Scholastikus von St. Moritz. Er verstarb am 22. September 1779 (A. Haemmerle Nr. 270). Lit. Nr. 86.

worden zu sein, denn aus seiner Feder liegt ein kurzes unvollständiges „*Project zum Flor, und zu nahm der Music*“ vom 27. November 1772 vor. Wegen der Neubesetzung des Chorregentenpostens hatte das Kapitel inzwischen Verbindung mit dem Vorgänger Meinzweigs Johann Georg Schue aufgenommen. Ein von Schue unterschriebenes „*Pro memoria*“ (27. Nov. 1772) überliefert jedoch, daß dieser die Stelle aus Gründen der hohen Etatbelastung zunächst ablehnte. Noch am gleichen Tage sicherte der Dekan Johann Baptist Bassi⁹⁵ in einer mündlichen Unterredung Schue volle Unterstützung des Kapitels zu und erklärte außerdem, daß gegebenenfalls fehlende Geldmittel zur Verfügung gestellt würden. Schue war auf Grund dieser Zugeständnisse mit der Übernahme des Postens einverstanden, nachdem er sich verpflichtet hatte, „*fleißig und getreulich Rechnung zu führen . . . und dieselbe finito anno dem Stift zu übergeben . . .*“⁹⁶

Die Chorregenten von St. Moritz bemühten sich, wie bereits oben erwähnt wurde, durch zusätzliche Anstellung geeigneter Musiker den Erfordernissen der reichen musikalischen Programme gerecht zu werden. Auch Schue strebte die Heranziehung neuer Künstler, insbesondere guter Bläser an. Ein undatiertes und nicht unterschriebenes Gesuch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts wendet sich an den Magistrat von Prag um Erhalt des „*Emigrations-Consens*“ für den Musiker Franz Dominik⁹⁷. Der bisher als Bläser tätig gewesene Künstler wurde aus gesundheitlichen Gründen als „*Primier Geiger*“ vorgesehen. Für die Bewilligung des Gesuchs wird die Bemerkung über seine Kriegsdienst-Untauglichkeit nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Eine Eingabe Schues an den Augsburger Bürgermeister um die Aufenthaltsgenehmigung für den Trompeter Joseph Schilling liegt vom 3. September 1795 vor⁹⁸. Auch für die Vermehrung des Instrumentenbestandes setzte sich Schue ein; in einem undatierten Antrag bittet er das Kapitel um Anschaffung von Blasinstrumenten, da sich die Musiker ihre Instrumente oft von anderen Chören ausleihen mußten. Daß unter solchen Umständen die musikalischen Darbietungen oft an Qualität der Interpretation zu wünschen übrig ließen, ist aus der Feder des Schriftstellers Friedrich Nicolai bezeugt, dessen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1781, also der Amtszeit Schues, stammen: „*Von dem Zustande der Musik in Augsburg kann ich nur wenig sagen. Ich hörte in der St. Moritzkirche eine Messe in Musik. Es war eine ziemlich gute Komposition, sanft und herzerührend; aber die Ausführung war über allen Glauben schlecht: kein Instrument rein gestimmt, und die Spielenden waren sehr oft nicht zusammen . . .*“⁹⁹

Mit dem Tode Schues, des letzten Chorregenten von St. Moritz, am 25. Mai 1803, also im Jahre der allgemeinen Säkularisation der Klöster, ging die reichste musikalische Epoche des Stifts zu Ende. Nach der Aufhebung des Stifts blieb die Musik-

⁹⁵ Bassi, der am 12. April 1713 in Bononia geboren war, erhielt das Dekanat von St. Moritz am 26. Januar 1756 als Nachfolger des verstorbenen Leopold Ignaz Langenmantel. Bassi war päpstlicher Hausprälat und durchfürstlich Mainzischer geistlicher Rat; er besaß eine bedeutende Bibliothek, von der 1777 ein Verkaufskatalog [nach seinem Tode (2. Juli 1776)] erschien. A. Haemmerle Nr. 35.

⁹⁶ Eigenhändige Darstellung Bassis auf der Rückseite von Schues Pro memoria.

⁹⁷ Eitners Quellenlexikon verzeichnet von einem Franz Dominique kleinere Klavierstücke (Augsburg 1794, Lotter) sowie eine Serenata im Ms.

⁹⁸ Wie aus dem Gesuch Schues hervorgeht, wurde Schilling bereits im Januar 1790 als Stiftsmusiker gewonnen. Die Anforderung einer Aufenthaltsgenehmigung war jedoch vom Bürgermeister unbeantwortet geblieben.

⁹⁹ Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. VIII, Berlin u. Stettin 1787, S. 155. Abgedruckt bei Schmid a. a. O. S. 119.

pflege in der Stiftskirche jedoch noch längere Zeit aufrecht erhalten. Die Quellen überlieferten für die Folgezeit mehrere in die Augsburger Musikgeschichte eingegangene Persönlichkeiten, deren künstlerische Tätigkeit eine enge Verbindung zur Musikpflege bei St. Moritz aufweist. Um 1810 war Musikdirektor des Stifts der in Jettingen am 2. November 1768 geborene Franz Bonaventura Carl Witzka (Witschka)¹⁰⁰, der am 4. April 1796 Benefiziat von St. Ottilia (Nachfolger des verstorbenen Kaspar Zoeschinger) geworden war. Als Marianer und Vizelektor des Augsburger Doms wirkte Witzka früh in einer musikalisch traditionsreichen Umgebung, der er später sogar als Domkapellmeister (seit 1822) verpflichtet werden sollte. Zahlreiche Kirchenkompositionen aus seiner Feder sind nachgewiesen. Während Witzkas Amtszeit bei St. Moritz begegnet uns als Organist um 1813 Johann Nepomuk Martin Jegg, der um 1827–1832 Chordirektor beim Augustinerchorherrnstift St. Georg zu Augsburg war¹⁰¹. Schließlich übte noch Matthaeus Fischer — letzter Chorregent von Heilig Kreuz — die Tätigkeit des Musikdirektors bei St. Moritz aus¹⁰². Mit seinem Tode am 5. Mai 1840 (Lipowsky) klingt die Reihenfolge bedeutender Musikerpersönlichkeiten am Augsburger Moritzstift ab. Bieten die erhaltenen Quellen sicherlich nur einen matten Abglanz der musikalischen Vergangenheit von St. Moritz, so läßt sich doch feststellen, daß das Kollegiatstift durch besondere Regsamkeit Wesentliches zum Ruf Augsburgs als Stätte erlesener Musikkultur beigetragen hat.

Organum Hydraulicum

VON THEKLA SCHNEIDER, BERLIN

Unsere Kenntnisse über die Wasserorgel entstammen den Beschreibungen eines Ktesibios, Heron und Vitruv, sowie antiken Darstellungen. Durch den Fund der Terrakotte einer Wasserorgel von Karthago und den Orgelfund von Aquincum konnten diese Kenntnisse beachtlich erweitert werden. Graphische Rekonstruktionen späterer Autoren sowie eine Rekonstruktion der Wasserorgel nach der Terrakotte von Karthago (Galpin 1904) versuchten ein anschaulicheres Bild dieses Instruments und seiner Funktion zu vermitteln. Alle diese Arbeiten klären zwar das äußere Bild der Wasserorgel und ihren grundsätzlichen Aufbau, doch ist bei allen die technische Deutung unklar und wenig zutreffend. Diese Lücke soll die vorliegende Arbeit schließen, und zwar unter Auswertung aller historischen Unterlagen und auf Grund besonderer technischer Kenntnisse und Erfahrungen.

Der Entwicklungsweg bis zur Hydraulica, über Flöte, Panflöte und Sackpfeife, dürfte hinreichend erkannt sein. Wie kam man aber ausgerechnet zur Wasserorgel, als Lösung für ein Blasinstrument, das zur Klangerzeugung auf mechanischem Wege gewonnene Anblaseluft erhielt?

¹⁰⁰ A. Haemmerle Nr. 846; R. Eitner, Quellenlexikon, Bd. X, S. 284.

¹⁰¹ A. Haemmerle (Nr. 756) gibt für Jegg folgende Quellen an: Ordinariatsarchiv Augsburg (Dekanatsbuch St. Moritz S. 78), Augsburger Adreßbuch 1832, Schematismen der Diözese Augsburg 1801/02, 1813–1845.

¹⁰² E. F. Schmid a. a. O. S. 192 ff.

Als Erfinder der ὕδραυλις ist Ktesibios nachgewiesen, der als erster ein solches Instrument baute. Über die Abstammung und Lebenszeit des Ktesibios hatten sich Irrtümer eingeschlichen, die durch H. Degering eine eindeutige Klarstellung erfuhren¹. Es gab zwei Träger dieses Namens, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und zwar Ktesibios, den Mechaniker, der etwa 300 bis 250 v. Chr. in Alexandrien lebte (ein Zeitgenosse des Archimedes), und Ktesibios, den Bartscherer, dessen Lebenszeit in die Regierung des Ptolemäos Euergetes II. fällt († 117 v. Chr.). Diese beiden Träger des gleichen Namens haben Anlaß zu Verwechslungen gegeben, denn auch Dom Bedos de Celles gibt die Lebenszeit dieses zweiten Ktesibios für den Erfinder der Hydraulis an². Dieser Angabe haben sich weitere Schriftsteller, bis in die letzte Zeit, angeschlossen. Eindeutig hat Degering nachgewiesen, daß Ktesibios, der Mechaniker, als Erfinder der Wasserorgel bezeugt ist, wie es auch Tryphon und Philon berichten. Die ältesten Beschreibungen von Heron und Vitruv nennen Ktesibios, den Mechaniker, als Erfinder.

Vitruv bringt die ausführlichsten Angaben über Ktesibios, den er, neben Archimedes, als einen Hauptrepräsentanten der Wissenschaft der Mechanik bezeichnet³. Er berichtet über seine Arbeiten auf dem Gebiet der Hydraulik und beschreibt u. a. eine doppelt wirkende Druckpumpe mit Windkessel. Ktesibios selbst bringt in seiner Schrift „*De rebus pneumaticis*“ Beschreibungen der von ihm erfundenen Druckpumpe und der Hydraulis⁴. Er behandelt diese Probleme jedoch nur kurz, ohne ins einzelne gehende Angaben, und überläßt diese somit dem Verfertiger.

Die Arbeiten des Ktesibios lassen erkennen, weshalb als erste Entwicklungsstufe der Orgel die Hydraulis entstand. Man vergleiche die von ihm erfundene Druckpumpe mit dem Winderzeugungsprinzip der Wasserorgel. Der Unterschied dabei ist nur der, daß bei der Druckpumpe die Luft im Windkessel einen kontinuierlichen Wasserstrahl bewirkte, während das Umgekehrte bei der Hydraulis der Fall war.

Die eingehenderen Beschreibungen und graphischen Darstellungen der Hydraulis durch Heron und später durch Vitruv sind nicht so gefaßt, daß sie dem technischen Laien eine klare Deutung ermöglichen. In den später erschienenen Übersetzungen dieser ersten Beschreibungen wurden Versuche graphischer Rekonstruktionen gemacht, die einen anschaulicheren Eindruck vom Bau der Wasserorgel geben sollten, die aber sowohl in der Gesamtdarstellung als auch in der Wiedergabe technischer Einzelheiten ungenau bleiben mußten.

Die Beschreibungen des Heron (um 215 v. Chr.) und des Vitruv (um 15 v. Chr.) geben in der Hauptsache Aufschluß über den Aufbau der Winderzeugungsanlage und die Gesamtanordnung. Sie lassen dem technischen Laien noch genügend Spielraum für Fehldeutungen. Auch die Ausführungen über die weiteren Einrichtungen, die Windladen usw., geben nicht klare Aufschlüsse und enthalten über den klanglichen Teil kaum Anhaltspunkte. Fig. 1 zeigt eine Darstellung von Heron (nach dem venezianischen Kodex). In Fig. 2 ist eine graphische Rekonstruktion der Dar-

¹ Herman Degering, Die Orgel, ihre Erfindung und Geschichte bis zur Karolingerzeit, Münster 1905, S. 7 ff.

² Dom Bedos de Celles, Kurzgef. Geschichte d. Orgel, Berlin 1739, S. 7.

³ Degering, S. 13.

⁴ Degering, S. 14.

stellung Herons gezeigt, nach W. Schmidt⁵. Der Beschreibung des Vitruv entstammt Fig. 3, während Fig. 4 eine perspektivische Darstellung nach Couwenbergh ist⁶. Nach allen Darstellungen war der Aufbau der Hydraulis folgender: Auf einem Sockel wurde die Winderzeugungseinrichtung aufgebaut. Sie bestand, vielfach von einer Verkleidung verdeckt, aus einem größeren Behälter, an den sich ein oder zwei kleinere Behälter, die Luftpumpen, anschlossen (auf der Darstellung im Utrechter Psalter erkennt man sogar vier Luftpumpen). Über diesem Behälter war die Windlade mit der Spieleinrichtung angeordnet (Fig. 2 bis 4). Die Winderzeugungslade umfaßte einen äußeren Behälter und in diesem einen zweiten in Form einer Kalotte oder eines Zylinderkegels, ferner die Luftpumpen, die mit dem inneren Behälter durch Rohre verbunden waren, von dem ein weiteres Rohr die Luftleitung zur Windlade bildete. In den äußeren Behälter füllte man Wasser, das infolge der Kommunikation mit dem inneren Behälter auch in diesen gelangte. Im Ruhezustand hatte das Wasser in beiden Behältern gleiches Niveau. Bei Betätigung der Luftpumpen wurde das Luftvolumen im inneren Behälter größer und verdrängte Wasser, das in den äußeren Behälter entwich. Dadurch war ein Luftreservoir geschaffen, dessen Druck durch die Niveaudifferenz der beiden Wasserspiegel bestimmt wurde. Der Winddruck war höher als im allgemeinen bei unseren heutigen Orgeln. Durch das Luftreservoir war die Voraussetzung für einen kontinuierlichen Luftstrom zur Windlade geschaffen. Diese Funktion des Wassers bei der Winderzeugung für diese Orgel gab ihr den Namen „Hydraulis“, der später auch

noch bei Orgeln verwendet wurde, bei denen Blasebälge zur Winderzeugung dienten. Die Darstellung einer Wasserorgel, die man 1885 als Terrakotte in den Ruinen von Karthago fand (die Terrakotte befindet sich jetzt im St. Louis-Museum in Karthago), ließ nähere Schlüsse auf Maßverhältnisse und äußere Form zu. Nach dieser Terrakotte, die aus dem 2. Jahrh. n. Chr. stammt, dürfte das Instrument eine Höhe von annähernd 3 m, eine ungefähre Breite von 1,4 m und drei Pfeifenreihen mit je 19 Pfeifen gehabt haben. Die zu erkennenden Ausmaße der Klaviatur lassen eine Länge der Tasten von etwa 20 cm, bei einer

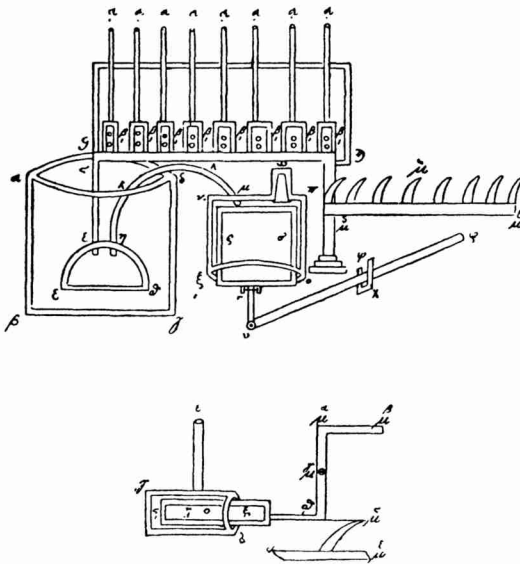


Fig. 1) Darstellung der Wasserorgel nach Heron

⁵ W. Schmid, Heron von Alexandrien, Leipzig 1899.

⁶ Couwenbergh, L'orgue ancien et moderne, Lierre 1888.

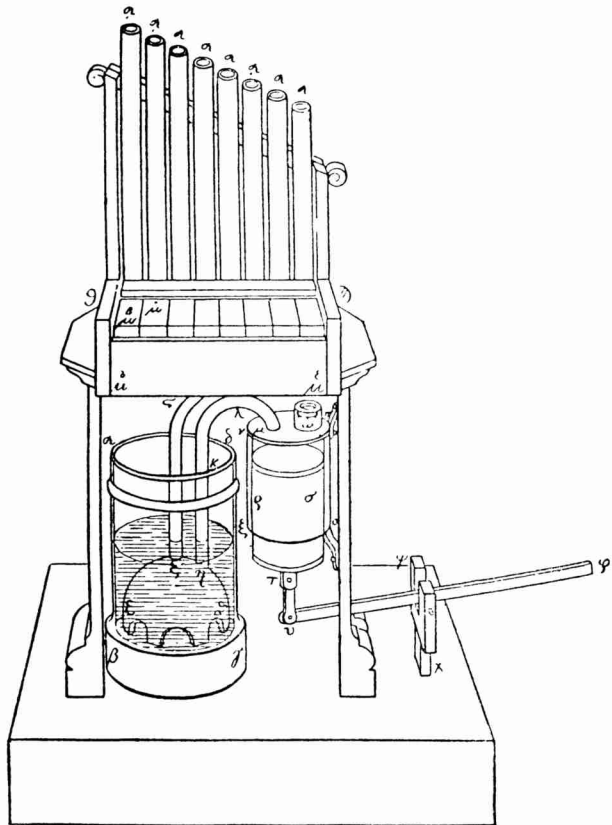


Fig. 2) Rekonstruktion einer Wasserorgel nach Heron von Schmid (Heron von Alexandria, Leipzig 1899)

Breite von ca. 5 cm annehmen. Hinsichtlich der Pfeifen schloß man auf eine Reihe gedeckter und zwei Reihen offener Pfeifen mit folgendem Klangaufbau der Register: Grundton, erste und zweite Oktave. Nach der Beschreibung der Wasserorgel durch Heron könnte man annehmen, daß die ersten Instrumente nur eine Pfeifenreihe aufwiesen, doch Vitruv spricht bereits von Instrumenten bis zu acht Pfeifenreihen, so daß die Karthagoer Terrakotte ein Instrument mit kleinerem Registerumfang darstellt.

Wie bereits erwähnt, fertigte F. W. Galpin nach dieser Terrakotte eine Rekonstruktion an, die 1904 in der Musicians' Company's Exhibition in Fishmongers'-Hall ausgestellt und vorgeführt wurde. Fig. 5 zeigt die Terrakotte von Karthago und Fig. 6 die Rekonstruktion von Galpin. Die letztere dürfte, mit Ausnahme der Pfeifen und ihrer Ausführung sowie der Anordnung der Registerzüge und des Baus und der Betätigung der Luftpumpen, den originalen Verhältnissen nahekommen.

Nähere Aufschlüsse über den Teil der Wasserorgel, der sich hinter der Winderzeugung befindet, also die Einrichtungen der Windlade, der Klaviatur und der Pfeifen,

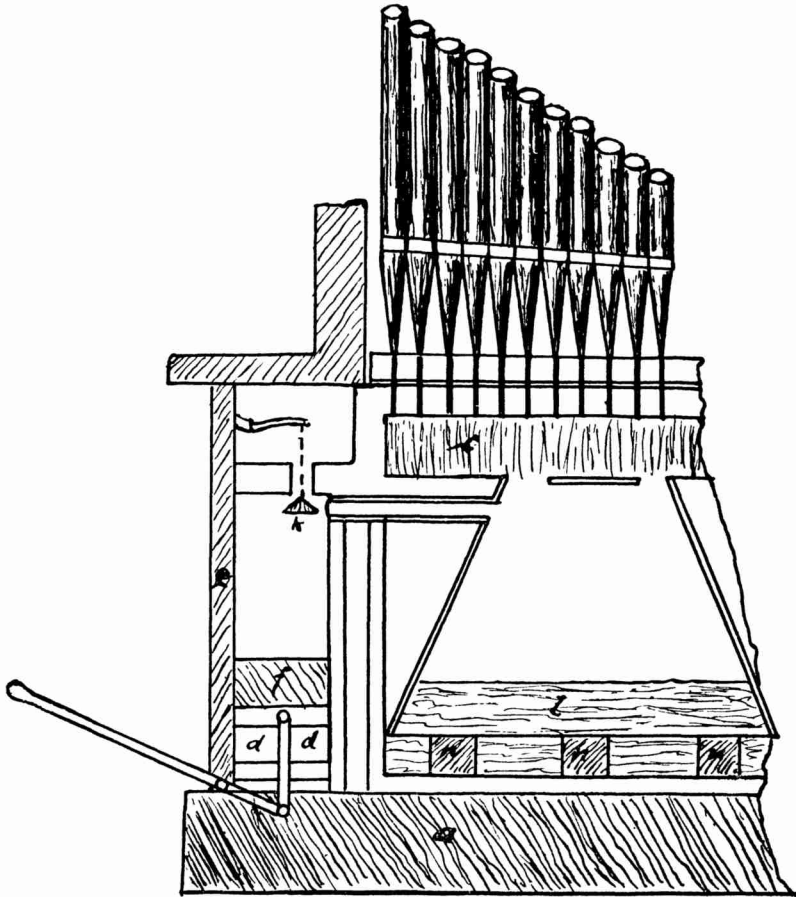


Fig. 3) Darstellung der Wasserorgel nach Vitruv

brachten die jüngsten Ausgrabungen in Aquincum (Ungarn). Dort wurden die Reste einer alten Orgel aus der Römerzeit zutage gefördert, die nach der vorgefundenen Inschrift aus dem Jahre 228 n. Chr. stammt, also ungefähr dem Zeitraum, in den auch die Terrakotte von Karthago gehört⁷. Es handelt sich hier um ein kleineres Werk mit vier Pfeifenreihen und 13 Tönen.

Eine Rekonstruktion dieses Werks wird in Fig. 11 im Schnitt gezeigt, in der folgende Einzelheiten zu erkennen sind. Der Lufteinlaß (1) mündet in die kastenförmige Windlade (2). In der oberen Hälfte der Lade sind die vier Kanzellen für die Register eingebaut (3). Es handelt sich also um eine Registerkanzellenlade. Bei 4 befanden sich die Schiebeventile, die seitlich, außerhalb der Lade und des Gehäuses,

⁷ Nagy Lajos, Az Aquincumi Organa, Az Aquincumi Muzeum Kiadványa II, Budapest 1933.

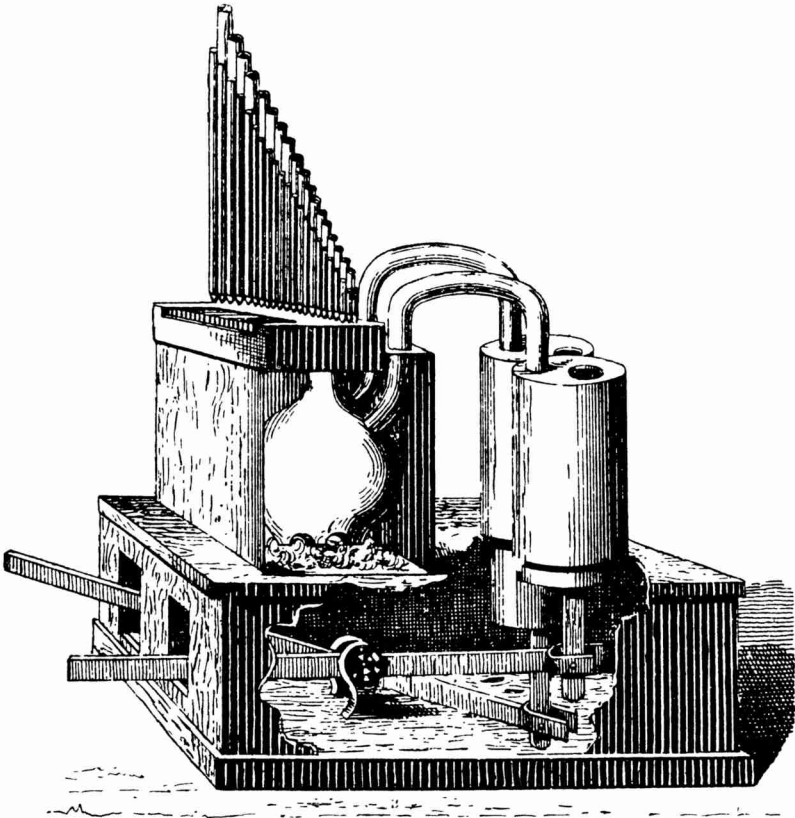


Fig. 4) Rekonstruktion einer Wasserorgel von Couwenbergh
(L'orgue ancien et moderne, Lièrre 1888)

betätigt wurden und die Registerkzellen abschlossen. Über den Registerkzellen erkennt man eine untere Abdeckplatte (5) und eine obere Abdeckplatte (7), in denen die Bohrungen für die Windzuführung zu den Pfeifen angebracht sind. Zwischen diesen beiden Platten bewegen sich die Tonventile (6), die als Schiebeventile ausgebildet sind. Durch Dämme bzw. Zwischenwände sind die Ventile voneinander getrennt. Die Betätigung der Tonventile erfolgt über die als Winkelhebel ausgebildeten Tasten (9), die durch einen S-Haken (8) miteinander verbunden sind. Die Feder (8a) hält das Ventil geschlossen. Kzellen, Ventile und Abdeckplatten sind aus Messing, und auch die Windlade war innen mit Messing ausgekleidet. Es handelte sich also um eine Metall-Lade. Auf der oberen Abdeckplatte (7) ist der Pfeifenstock (10), der aus einer Zinn-Blei-Legierung besteht, aufgegossen. In diesen Pfeifenstock sind gleichzeitig, mit den Bohrungen in den Abdeckplatten korrespondierend, Messinghülsen mit eingegossen, in welche die Pfeifen gesteckt wurden. Bei

der Pfeifenreihe 11 handelt es sich um offene Pfeifen, während die Pfeifenreihen 12, 13 und 14 gedeckte Pfeifen waren. Die offenen Pfeifen hatten einen Stimmring, die gedeckten Pfeifen einen Holzstöpsel als Abschluß. 15 ist ein Teil der äußeren Seitenwand des Gehäuses und 16 die vordere Abschlußplatte. Bei 17 schließt sich der Unterbau an. Welcher Art die Winderzeugung bei diesem Instrument war, konnte nicht festgestellt werden. In der dazugehörigen Inschrift wird zwar von einer *hydra* gesprochen, doch wurden Teile, die darüber näheren Aufschluß geben konnten, nicht aufgefunden.

Einen Teil der gefundenen Pfeifen bzw. Pfeifenfragmente zeigen Fig. 7 (Pfeifenkörper) und Fig. 8 (Pfeifenfüße). Die Rekonstruktion der Pfeifen sehen wir in Fig. 9 (gedeckte Pfeife) und Fig. 10 (offene Pfeife). Die gedeckten Pfeifen hatten (Fig. 9) einen Pfeifenfuß (1), der am oberen Ende so eingedrückt war, daß er mit der gegenüberliegenden Seite einen halbkreisförmigen Schlitz (2) bildete. Hierauf war eine achteckige Platte gelötet, die, korrespondierend mit dem Schlitz, eine halbkreisförmige Kernspalte hatte (4). Auf dieser Platte befand sich ein kurzes Rohrstück (a)

mit einer entsprechenden Öffnung für das Labium des Pfeifenkörpers (b), der in das Rohrstück (a) geschoben wurde. Durch Verschieben in diesem war eine Änderung der Aufschnitthöhe (c) möglich. Durch den Holzpfropfen (d) wurde die Pfeife abgeschlossen und die Tonhöhe reguliert. Die offenen Pfeifen nach Fig. 10 hatten einen Pfeifenfuß (1), der am oberen Ende lediglich flachgedrückt ist, wodurch sich die Kernspalte ergibt. Das flachgedrückte Ende des Pfeifenfußes ist schräg nach einer Seite gebogen und bei 2 mit dem Pfeifenkörper verbunden. Der Pfeifenfuß deckt damit einen Teil der unteren Öffnung des Pfeifenkörpers ab. Bei 3 ist eine Platte in den Pfeifenkörper so eingesetzt, daß zwischen Pfeifenfuß und Platte der Aufschnitt frei bleibt. Am oberen Ende hat die Pfeife einen Stimmring (Fig. 11, Nr. 11). Das Material der Pfeifen war Messingblech von 0,5 mm Stärke. Wie aus Fig. 11 zu ersehen, wurden die Pfeifen in die eingegossenen Rohrstützen gesteckt und nach Bedarf oben an einer Leiste zusätzlich befestigt.

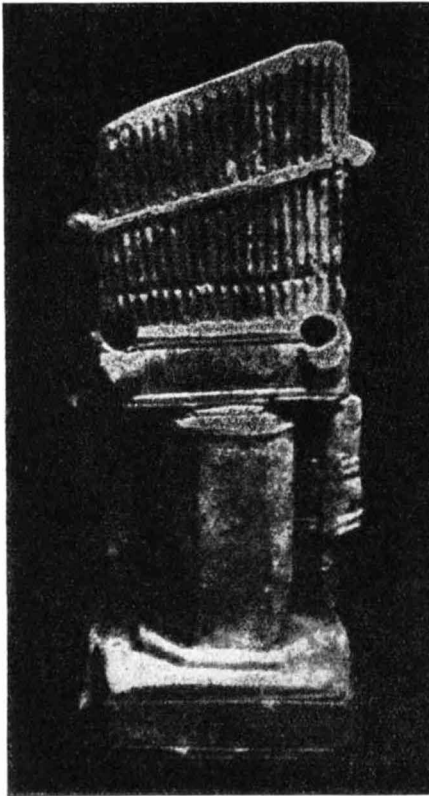


Fig. 5) Terrakotte von Karthago

An Hand des Gesamtbildes der Terrakotte von Karthago folgt nunmehr eine Rekonstruktion, die der wirklichen Gestaltung der Wasserorgel, auch in bezug auf die technischen Einzelheiten, entspricht. Das Instrument ist in Fig. 12, I in der Ansicht und im teilweisen Schnitt, von der Klaviatur aus gesehen, dargestellt. Fig. 12, II zeigt dazu den Querschnitt. Das ganze Werk ruht auf einem kastenförmigen Sockel. Bei A sieht man den äußeren Behälter (Wasserbehälter), der in seinem Inneren den Luftbehälter (B) aufweist. Beide Behälter befinden sich durch die Öffnungen (C) in Kommunikation. Vom Luftbehälter (B) führt das Rohr (D) zur Windlade (P), die auf dem Behälter (A) angebracht ist. Zwei Rohre (E) sind die Verbindung zu den links und rechts angebrachten Luftpumpen (F). Im Pumpenzylinder (F) werden die Kolben (G) auf und ab bewegt, an welche die Kolbenstangen (H) greifen. Die letzteren sind durch das Balancier (L) (im Sockel) miteinander verbunden und werden dadurch zwangsläufig abwechselnd auf und ab bewegt. An das Balancier (L) greift, über eine Verbindungsstange (N), der Betätigungshebel (M) für die Pumpen. Der Hebel (M) ist bei O gelagert. Die Proportionen dieses Antriebsmechanismus sind so, daß die Winkelbewegung des Hebels (M) halb so groß ist wie die des Balanciers (L). Die Stützen (K) dienen zur Befestigung der Pumpenzylinder. Die Ventile (J) (Einlaßventil im Kolben, Auslaßventil auf dem Zylinder in Rohr E) steuern den Luftein- und -auslaß. Die von den Pumpen angesaugte Luft wird durch die Rohre (E) in den Windbehälter (B) gedrückt und gelangt von hier über das Rohr (D) zur Windlade (P). Das im Windbehälter anwachsende Luftvolumen bringt das Wasser in B nach A zum Ausweichen, und zwar über die Öffnungen C. In Fig. 12, II ist dieser Vorgang verdeutlicht.

Die Windlade weist drei Registerkanzeln (Q) auf, die nach der Lade durch

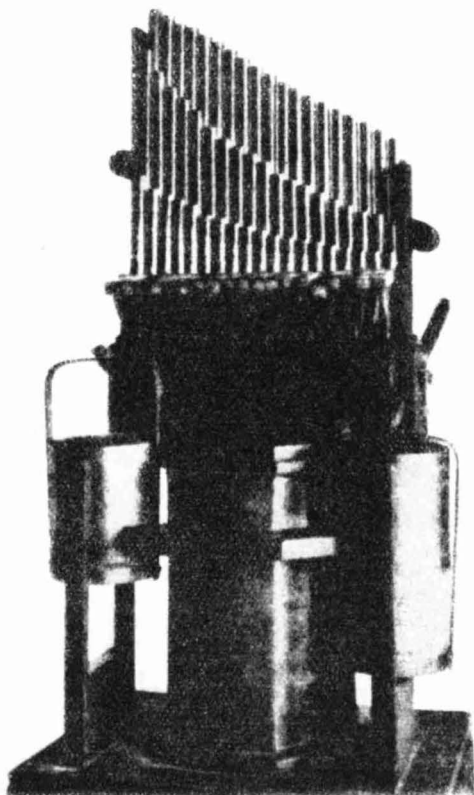


Fig. 6) Rekonstruktion der Terrakotte von Karthago durch F. W. Galpin (Grove, Dictionary of Music and Musicians, London 1927)

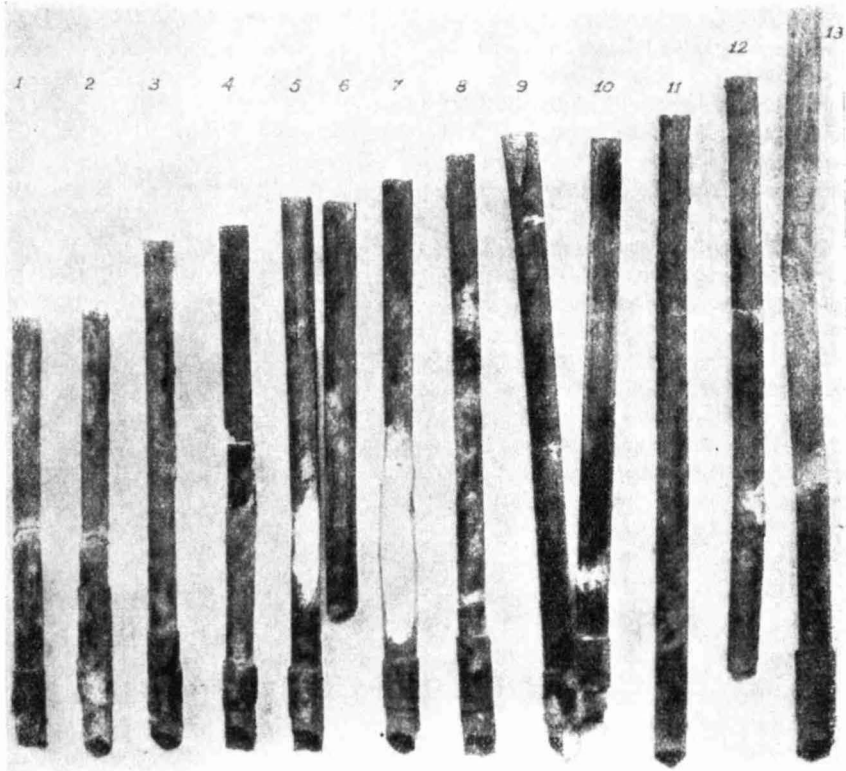


Fig. 7) Pfeifenkörper der Orgel von Aquincum

Schiebeventile abgeschlossen werden. Die Betätigung dieser Ventile erfolgt durch die Registerzüge (R). Zwischen den oberen Abschlußplatten der Registerkanzellen bewegen sich die als Schiebeventile ausgebildeten Tonventile (S). Durch die Taste (U), die ein zweiarmiger Hebel ist, wird das Tonventil betätigt, wobei die Feder (T) Taste und Ventil in der Ausgangsstellung fixiert. Bei Y befindet sich der Pfeifenstock, in dem die gedeckte Pfeifenreihe (V) und die beiden offenen Pfeifenreihen (W und X) stehen. Die Gehäusewand (Z) gibt den seitlichen Abschluß für Lade und Pfeifen.

In dieser Rekonstruktion ist eine Darstellung der Wasserorgel gegeben, wie sie dem Stand der heutigen Forschung entspricht und, unter Anwendung der technischen Wissenschaft, den tatsächlichen Verhältnissen Rechnung trägt. Dabei ist festzustellen, daß die Hydraulik in verschiedenen technischen Einzelheiten vollkommener war als Orgeln späterer Jahrhunderte, in denen man sie vielfach an Hand der antiken Darstellungen zu rekonstruieren bzw. nachzubilden suchte. Die Völkerwanderung hatte auch hier eine beachtliche kulturelle und technische Entwicklung

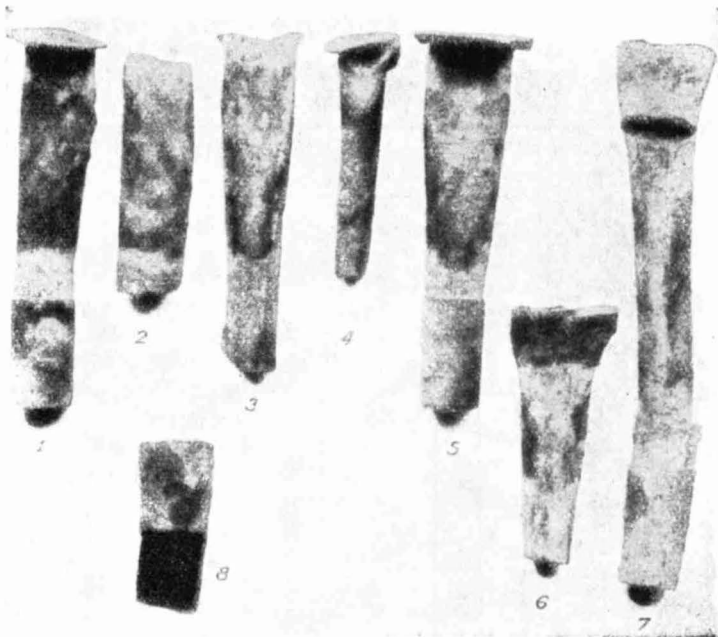


Fig. 8) Pfeifenfüße der Orgel von Aquincum (Az Aquincumi Organa, Budapest 1933)

unterbrochen. Die Wasserorgel war demnach für ihre Zeit eine bedeutende musikalische und technische Leistung.

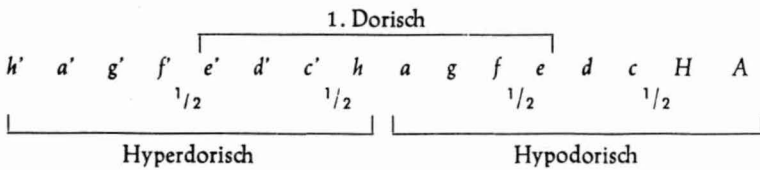
Als Tonfolge der Hydraulis nimmt Degering folgende Einzeltöne an⁸:

A H c d e f d a b c' d' h' c' d' e' f' g' a'

Betrachtet man jedoch die Tonarten der damaligen Zeit, so kommt man zu einer anderen Lösung, und zwar der, wie sie in Grove's Musiklexikon angegeben ist⁹:

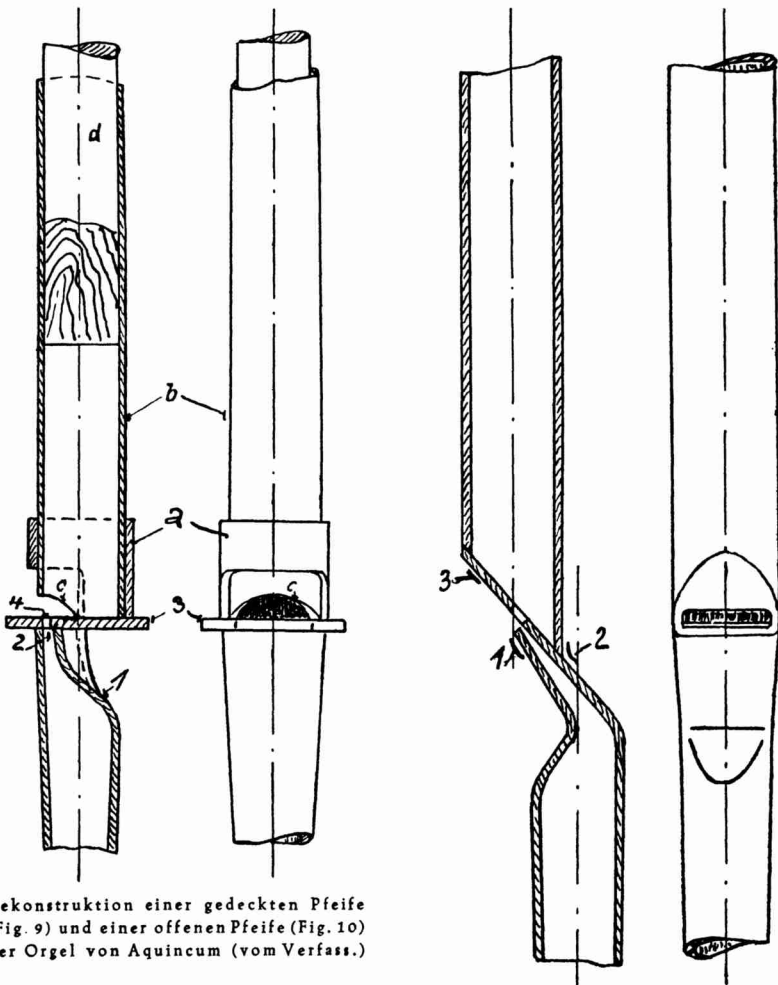
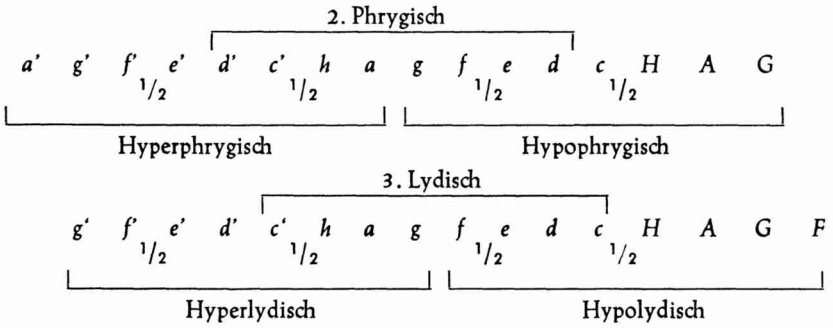
G A B H c d e s e f fis g gis a b h c' cis' d' e'

Eine Übersicht über die Tonarten dürfte die Zusammenhänge deutlich machen.



⁸ Degering, S. 70.

⁹ Grove, Dictionary of Music and Musicians Vol. II. S. 689 ff., London 1927.



Rekonstruktion einer gedeckten Pfeife (Fig. 9) und einer offenen Pfeife (Fig. 10) der Orgel von Aquincum (vom Verfasser.)

Die Tonarten sind Oktavenauschnitte aus einer Grundskala, deren Unterschied durch die verschiedene Lage der Halbtöne innerhalb der Oktave gekennzeichnet ist. Um jede dieser Tonarten von verschiedenen Ausgangstönen zu gebrauchen, wurden die damals gebräuchlichen Saiteninstrumente, die nur eine begrenzte Saitenzahl hatten, jeweils umgestimmt. Bei der Wasserorgel wäre das recht umständlich gewesen oder hätte sich in bescheidenen Grenzen halten müssen. Man hätte bei mehreren Registern die einzelnen Register in verschiedenen Tonarten stimmen können, um dann das für die Tonart in Frage kommende Register zu ziehen. Die Berichte über den wohl-lautenden Klang der Wasserorgel und auch die Funde lassen darauf schließen, daß man nur eine Tonfolge hatte, die das Spielen aller Tonarten zuließ. Mit dieser vorhin aus Grove's Lexikon angegebenen Tonfolge von 19 Tönen lassen sich alle Tonarten in entsprechender Transposition spielen, wobei sich der Tonumfang nach oben durch die Benutzung des Oktav- und Superoktavregisters noch erweitern läßt.

Bei der Orgel von Aquincum könnte man annehmen, daß das Grundregister mit d' begann und bei d'' endete. Bei dem Instrument nach der Terrakotte von Karthago lassen die ungefähren Maße darauf schließen, daß die Grundstimme, wie vorhin angegeben, die 19 Töne von G bis e' umfaßte. Bezüglich der Registerzahl war vorhin bereits erwähnt, daß man nach Vitruv Wasserorgeln bis zu acht Registern baute¹⁰.

Wie aus den Berichten verschiedener antiker Schriftsteller hervorgeht, wurde die Wasserorgel vielseitig und wohl fast nur für profane Zwecke verwendet. Sie erfreute sich großer Beliebtheit. So berichtet z. B. Athenaios¹¹:

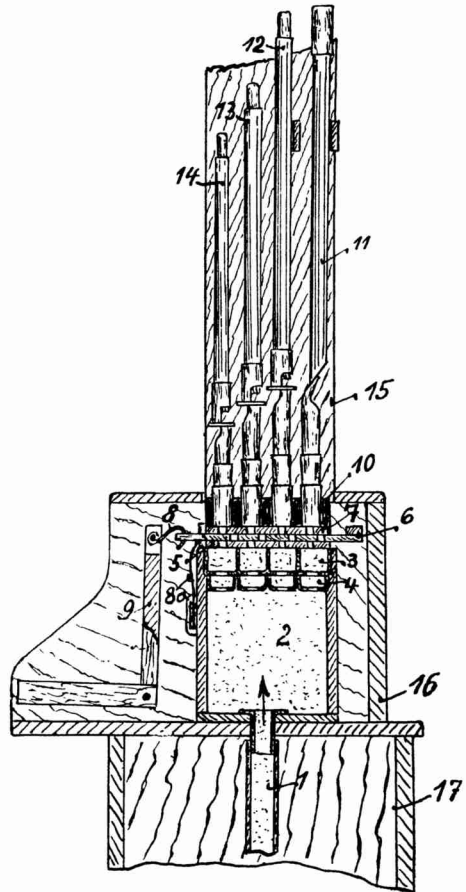


Fig. 11) Rekonstruktion der Orgel von Aquincum im Querschnitt (vom Verfasser)

¹⁰ Degering, S. 49.

¹¹ Degering, S. 4 ff.

„Während dieser Unterhaltung hörte man aus der Nachbarschaft den angenehmen und entzückenden Klang einer Wasserorgel ertönen, so daß wir alle in unserer Aufmerksamkeit abgelenkt wurden, bezaubert und gefangen genommen von den herrlichen Klängen.“

Ulpian sagte, indem er sich an den Alkeides als Musiksachverständigen wandte¹²:

„Hörst du, großer Musiker, diese schöne klangreiche Musik, welche uns alle wie durch Zaubergewalt von unserem Thema abspenstig macht und die nicht, wie bei euch Alexandrinern euer ewiges einstimmiges Flöten-gequitsche den Zuhörern Ohrenscherzen anstatt eines musikalischen Genusses verschafft.“

So sind der Zeugnisse noch mehr. In Rom war die Wasserorgel sehr geschätzt und wurde sogar von einigen Kaisern gespielt. So wird von Nero berichtet, daß dieser ein Instrument von einer bis dahin noch unbekanntem Ausführung besaß, das ihm sogar über eine kritische Situation während des Vindexaufstandes hinweghalf¹³. Nach Rom verpflanzte sich die Tradition griechischer Musik hauptsächlich aus Alexandrien, von wo auch bedeutende Virtuosen nach dem Imperium kamen. Unter ihrem Einfluß nahm die Musik in Rom einen großen Aufschwung. Hatte die Wasserorgel zunächst nur in kleineren Kreisen bzw. bei der Hausmusik Verwendung gefunden, so erkannte man jedoch bald die Entwicklungsmöglichkeiten für eine Anwendung in größeren Kreisen. So gaben die großen Musikkapellen, die sich aus verschiedenen Musikinstrumenten zusammensetzten, und die auf Massenwirkung angelegte Vokalmusik auch der Wasserorgel einen größeren Wirkungsbereich. Sie fand ferner Anwendung zur Begleitung von Gesängen im Theater oder als musikalische Umrahmung bei Gladiatorenkämpfen oder als Begleitinstrument bei Tänzen. Auch im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, wie z. B. der Buccina, war sie im Gebrauch. Den verschiedenen Darstellungen kann man ferner entnehmen, daß die Wasserorgel vielfach von Frauen gespielt wurde¹⁴. Auf dem Utrechter Psalter ist die Wasserorgel inmitten eines Orchesters mit zwei Spielern und vier Windmachern dargestellt¹⁵.

Zeigen die vorigen Ausführungen, daß die Hydraulik profanen Zwecken gedient hat, so ist es jedoch nicht ausgeschlossen, daß man sie auch hin und wieder kultischen Zwecken dienstbar machte. Man könnte dieses z. B. der Darstellung auf einem altchristlichen Sarkophag entnehmen. Vielleicht hat man dieses Instrument schon in der ersten Zeit des Christentums zur Begleitung von Gesängen benutzt. Im übrigen hat die Orgel überhaupt im kultischen Gebrauch der christlichen Kirche nachweislich erst bedeutend später Verwendung gefunden. Im römischen Reich war die Wasserorgel, infolge ihrer Beliebtheit, weit verbreitet. Die im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. auftauchenden Orgelwerke, die vielfach die Bezeichnung *Hydraulica* trugen, hatten wohl meistens schon Balggebläse. Es ist schwer festzustellen, wann man von der eigentlichen Hydraulica allgemein zu Orgeln mit Balggebläse

¹² Degering, S. 5.

¹³ Degering, S. 48.

¹⁴ Degering, S. 55 u. 71.

¹⁵ nach englischen Quellen aus dem 7. Jh. stammend, vergl. Charles Maclean: *The Principle of the Hydraulic Organ*, S. I. M. G. VI, 1905, S. 191.

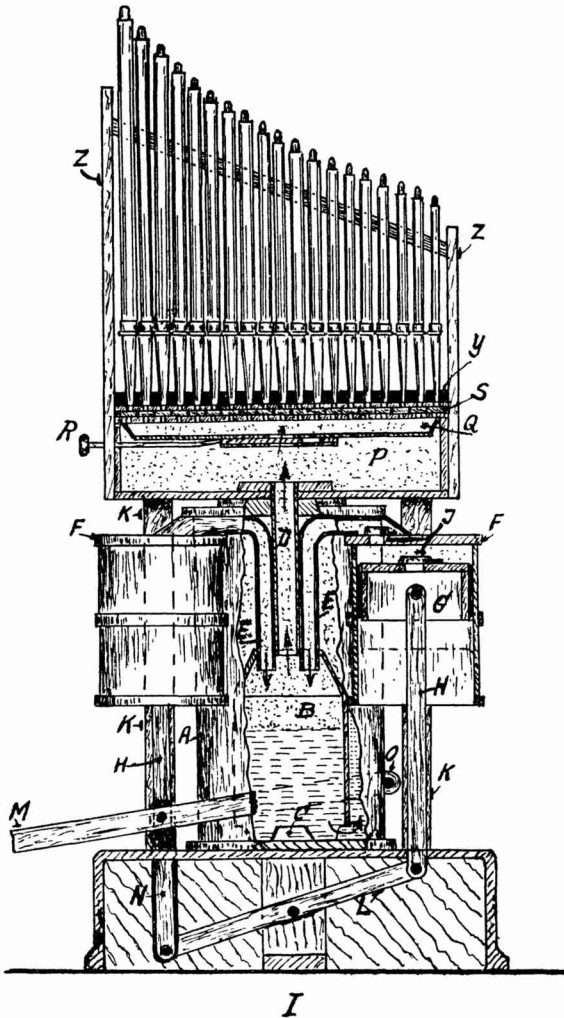


Fig. 12.1) Rekonstruktion der Terrakotte von Karthago, Ansicht (vom Verfasser)

übergang. Für kleine Orgeln dürfte der Balg wohl zuerst angewendet worden sein. In dem Maße, wie sich die Herstellung größerer Bälge entwickelte, benutzte man diese dann auch bei größeren Werken.

Mit dem Ausgang des Altertums und durch die Auswirkungen der Völkerwanderung trat die Wasserorgel im Abendland mehr und mehr in den Hintergrund. Vereinzelt taucht sie noch als erwähnenswerter Luxusgegenstand in römischen Palästen auf. Im 17. Jahrhundert erwähnt Caspar Schotti eine Wasserorgel im Garten des Quiri-

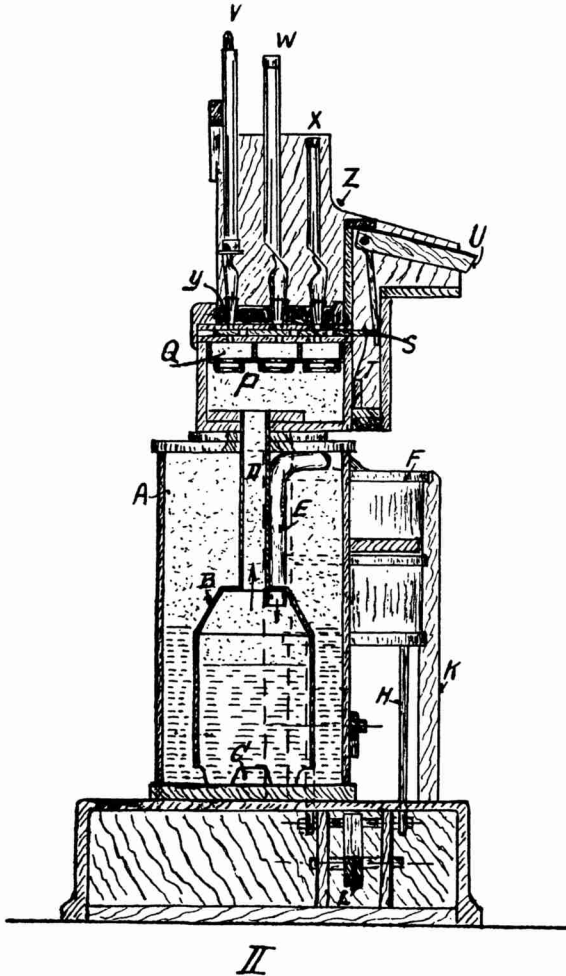


Fig. 12, II) Rekonstruktion der Orgel von Karthago, Querschnitt (vom Verfasser)

nals zu Rom, und im Jahre 1649 wurde Athanasius Kircher beauftragt, für Papst Innocenz X. eine Wasserorgel zu konstruieren. Nach C. Sachs (Reallexikon, S. 193) wird auch eine Wasserorgel in der Villa d'Este in Tivoli genannt.

Im oströmischen Reich wurde der Bau der Wasserorgel weitergepflegt. Von hier aus kam auch der Anstoß, der zur Weiterentwicklung der Orgel im Abendland führte. Von Byzanz sollen die ersten Werke in das Frankenland (Pipin der Kleine, Karl der Große) gekommen sein. Für Ludwig den Frommen wurde für seinen Palast zu Aachen von einem venezianischen Priester Georgius ein Orgelwerk gebaut¹⁶,

¹⁶ Dom Bedos, S. 10, Anm. b, und Degering, S. 62.

anscheinend nach der Beschreibung des Vitruv. Diese Annahme leitet sich aus der Bezeichnung „*Hydraulica*“ her, die Einhard und die Fuldaer Annalen dem Instrument geben¹⁷. Es wird verschiedentlich als hervorragendes Kunstwerk erwähnt¹⁸. Nach allen Beschreibungen war es ein Orgelwerk, das nach den griechischen Vorbildern gebaut war, was auch aus folgender Aufzeichnung hervorgeht¹⁹:

„*Presbyter quidam de Venetia qui diceret Organum more Graecorum posse componere. Auctor Vitae Ludovici p. II.*“

Nach Dom Bedos soll die Wasserorgel noch im 12. Jahrhundert in England in einer Kirche im Gebrauch gewesen sein, was ein Bericht des Wilhelm Malmesbury besagt²⁰. Weitere Nachweise über die Verwendung der Wasserorgel in Kirchen sind nicht vorhanden.

Nach vorstehenden Angaben taucht also die Wasserorgel auch noch in späterer Zeit auf, als man schon die Winderzeugung durch Blasebälge kannte und anwendete. Trotzdem weist die Literatur über die Beschreibung der Wasserorgel Lücken auf und orientiert sich nur immer wieder an den ersten Darstellungen eines Heron und Vitruv, unter Heranziehung technischer Vorstellungen der jeweiligen Zeit. Die vorliegende Arbeit bemüht sich nun, die vorhandenen Lücken durch Auswertung aller Unterlagen, einschließlich der Funde von Karthago und Aquincum, auszufüllen, insbesondere jedoch diesem ganzen Material eine technisch-wissenschaftliche Deutung zu geben. Damit soll ein vollständiges Bild des Urahns der Königin der Instrumente geschaffen werden, nach dem eine einwandfreie historische Rekonstruktion möglich ist.

Die geistlichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkompositionen des Humanismus

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, HALLE (SAALE)

(Schluß)

Die 20 vierstimmigen Musiksätze zu den geistlichen Oden wurden bisher irrtümlich für völlig eigene Kompositionen des Tranoscius gehalten. Man glaubte dies aus dem bereits erwähnten Epigramm schließen zu müssen, in dem aber lediglich ganz allgemein auf die Herkunft der Musik von Tranoscius hingewiesen wird. In Wirklichkeit hat Tranoscius für einen Teil der Oden die Hauptstimme, in anderen Fällen sogar die vollständigen Sätze mit geringen Änderungen von anderen, und zwar ausschließlich deutschen, Komponisten übernommen. Eine ganze Reihe der Stücke ist über protestantische Chormelodien gearbeitet^{50a}. In allen Sätzen gibt

¹⁷ Degering, S. 64.

¹⁸ Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903, S. 58.

¹⁹ Dom Bedos, S. 10, Anm. c.

²⁰ Dom Bedos, S. 10. Anm. d. und Gesta rerum Anglorum, Patol. lat. Bd. 179, col 1140, und Buhle, S. 56, Anm. 2.

^{50a} Alles dies wurde von Zdenka Bokeszová-Hanáková in ihrem Aufsatz über die Musik des Tranoscius (*Hudba v dile Tranovského*) in d. Zeitschrift Bratislava 1937, S. 313—354, noch nicht bemerkt. Die Odensätze wurden von ihr zwar alle zwanzig vollständig mitgeteilt, jedoch in einen modernen 4/4-Takt gezwängt, so daß der originale freie Rhythmus verloren ging.

Tranoscius einen Hinweis auf die melodieführende Hauptstimme jeweils durch ein Zeichen, das am Ende der Aufzählung der Versmaße folgendermaßen erklärt wird: „*Ubi nota * choralem indigitar⁶⁰ cantum*“ d. h. „wo das Zeichen steht, singt man einen Choralgesang“ („beginnt der Gesang einen Choral“ o. ä.). Mit Ausnahme von genus XIII haben alle Sätze das Zeichen in einer Stimme, oft ist das Zeichen freilich recht undeutlich angebracht und von einem \sharp kaum zu unterscheiden. In unserer Übertragung wurde die durch das Zeichen jeweils markierte Stimme mit der Bezeichnung „Choral“ versehen. Da es sich in den betreffenden Stimmen keineswegs immer um einen Choral handelt, so deutete das Zeichen vielleicht auch darauf hin, daß diese Stimme besonders hervortretend, d. h. in stärkerer Besetzung, oder womöglich daß diese Stimme überhaupt allein gesungen, die übrigen drei auf Instrumenten gespielt werden sollten⁶¹.

Hinweise auf fremde Vorbilder musikalischer Art enthält das Odenbuch nicht, mit Ausnahme von allgemein gehaltenen Verweisen auf Ammon, Oslander und Buchanan-Chytraeus. Die 20 Musiksätze mußten daher mit sämtlichen zeitgenössischen Oden- und Choralcompositionen sowie mit sämtlichen Choralmelodien verglichen werden, insbesondere mit den im Vorangehenden genannten Sammlungen, um die Herkunft der Melodien und der Sätze zu ermitteln. Diese Untersuchung ergab Folgendes: 10 Sätze, d. h. die Hälfte der ganzen Sammlung, sind mit geringen Änderungen von anderen Komponisten übernommen. Von Tritonius, dem Altmeister der Humanistenode, stammt das XIII. genus⁶². Tritonius hatte die Musik 1507 für die Horazode I, 2 (*Jam satis terris nivis atque dirae*) geschaffen. Die Hauptmelodie liegt im Tenor, der von Ludwig Senfl in den Alt seiner Komposition der gleichen Ode übernommen wurde⁶³. Diese Melodie wurde dann auch für das Kirchenlied „*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*“ verwendet⁶⁴. Tranoscius führt den Alt in der 2. Zeile etwas anders als Tritonius, um die Stimmenüberschneidung zu vermeiden. Ferner fügt er in die Schlußkadenz der 3. Zeile ein *es* im Baß statt *g* ein und schafft so eine chromatische Spannung, die Tritonius nicht gehabt hatte. Für genus IV und V übernahm Tranoscius zwei Odensätze von Hofhaimer (dessen Oden Nr. 30 und 24)⁶⁵. Er transponierte die Sätze eine Quarte (resp. eine Quinte) tiefer, so daß die tiefste Stimme im Baßschlüssel (statt Hofhaimers Altschlüssel) notiert werden mußte. Die durchweg viel höher liegenden Odensätze Hofhaimers lassen erkennen, daß sie für Knabenstimmen gedacht waren, während Tranoscius auch die Männerstimmen heranzog. In genus IV änderte Tranoscius die altertümlische Schlußkadenz der 1. Zeile E-dur — F-dur in die modernere E-dur — A-dur. Am Ende der 3. Zeile behielt er dagegen die alte Kadenz bei. Ferner verkürzte Tranoscius immer den 4. Versfuß, der bei Hofhaimer ein vollständiger Jambus war, so daß jetzt jede Zeile durch zwei lange Silben abgeschlossen wurde, was einen wuchtigeren Charakter hervorrief als bei Hofhaimer. Im V. genus schärfte Tranoscius das Ende der 1. Zeile

⁶⁰ indigi(e)tare Gott anrufen, zu Gott beten.

⁶¹ A. Schering nimmt an, daß in den Humanistenoden überhaupt immer nur die Hauptstimme gesungen, die übrigen Stimmen auf Instrumenten gespielt worden seien. Hierfür gibt er ein Beispiel von D. Michä, in dem die Gesangsstimme nur von einer Laute begleitet wird. (In: Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig 1931. Nr. 74.)

⁶² Tranoscius hat die 20 Musiksätze jeweils als „genus“ bezeichnet, da die verschiedensten Odentexte auf je einen Satz gesungen wurden. Im Gegensatz zu den römisch bezifferten „Genera“ sind die 150 Oden arabisch numeriert. Die in einzelnen Stimmen notierten Sätze wurden von mir in Partitur gebracht und der Übersichtlichkeit halber auf zwei Systemen notiert. Die Musik enthält bei Tranoscius keinen Text, ich habe jedoch überall die erste Strophe der jeweils zuerst zu singenden Ode über den Noten angegeben und hier auch die Versmaße des Originals mit verzeichnet.

⁶³ Vgl. Liliencron in Vierteljahrsschr. f. MW. III, 52 f.

⁶⁴ Joh. Zahn I. Nr. 966.

⁶⁵ Vollständig bei H. J. Moser, Paul Hofhaimer Anh. S. 126 u. 123.

durch das modernere *fis* (statt *f* bei Hofhaimer) im Sopran und fügte eine völlig neue dritte Zeile hinzu.

Genus V

Ode 5

Ur-bis mo-nar-cha-sep-ti-col-lis vi-vi-dus

* Choral im Tenor.

Eigenartig ist die Änderung des 3. Akkordes in der 2. Zeile aus c-moll in Es-dur, durch den Quintenparallelen in den Unterstimmen hervorgerufen werden. Auch in der letzten Zeile steht (zwischen 3. und 4. Akkord) eine Quintenparallele. Dies ist jedoch keineswegs als dilettantisches Versehen aufzufassen, findet man doch auch bei ersten Meistern jener Zeit in Choral- und Odensätzen ähnliche Quintenparallelen. Das Quintenverbot wurde damals meist nur für die beiden Außenstimmen (oberste und unterste) streng beachtet. Vielleicht hat man in den Quintenparallelen sogar noch eine besonders feierliche Wirkung zu sehen, wie sie im frühmittelalterlichen Organum üblich war. Auf eine Nachwirkung der Odensammlung des Tranoscius ist es zurückzuführen, daß die Tenormelodie dieses Satzes in einer anderen geistlichen lateinischen Odensammlung des aus Böhmen stammenden Tobias Hauschknönnius⁶⁶ wenige Jahre später in einer Form (als Nr. 10) auftrat, die der Fassung bei Tranoscius sehr ähnlich war.

Aus den Kompositionen des Statius Olthof zu der Buchananischen Psalmenübersetzung (1585) übernahm Tranoscius nicht weniger als vier vollständige Sätze, nämlich genus X, XI, XIV und XVI. Genus XI und XVI entsprechen fast notengetreu Olthofs genus VII (Psalm 8) und XV (Psalm 26)⁶⁷. In genus X (nach Olthofs genus XIII) änderte Tranoscius die 3. Zeile des Vorbilds gänzlich um. Er schaltete den zweimaligen B-dur-Dreiklang (auf dem 3. und 7. Akkord Olthofs) aus zu Gunsten einer mehrfachen Wiederkehr des Grunddreiklangs g-moll, der in dieser Zeile nicht weniger als fünf Mal zu finden ist. Hierdurch erreichte Tranoscius ein viel stärkeres Herausarbeiten der Grundtonart gegen Ende des ganzen Satzes als Olthof. Ein ähnliches bewußtes Hinarbeiten auf den Schluß erzielte Tranoscius auch durch Veränderung von Olthofs genus VIII (9. Psalm) in seinem genus XIV. Hier ersetzte Tranoscius in der 4. Zeile die melodische Bewegung der vier Olthofischen Stimmen durch ein reines Kadenzieren, wobei allein die Subdominante (der a-moll-Akkord) vier Mal wiederkehrt. Außerdem veränderte Tranoscius die äolische Tonart Olthofs in diesem Satz zu einer Art von Mixolydisch, in dem die große Terz (*gis*) als Schärfung eingefügt wird⁶⁸. Durch den mehrfachen Wechsel von kleiner und großer Terz (*g-gis*) rief Tranoscius Überraschungswirkungen hervor, die Olthof fremd gewesen waren. Die 3. Zeile schloß Olthof mit der Paralleltonart G-dur, während Tranoscius diese durch die Subdominante a-moll ersetzte — durch das erstmalig auftretende *fis* (in der Wendung *fis-gis-a* im Sopran) stark zielstrebig

⁶⁶ „Pensum sacrum Academico-Evangelicum, centum et XX Odis Metro-Rhythmicis variatum. Auctore Tobia Hauschknönnio Tustá-Bohemo. Dresdae 1638.“ Exemplar in d. Stiftsbibliothek zu Merseburg. Sign. 412. Diese lateinischen Oden enthalten zum größten Teil Akrostichen, d. h. die Anfangsbuchstaben sämtlicher Verse ergeben jeweils einen Namen o. ä. (z. B. Jehova Deus, Gustavus Adolphus Rex Sveciae, Academia Wittebergensis). Im Anhang befinden sich 38 einstimmige Melodien, auf die sämtliche Oden gesungen werden können. In einem lateinischen Nachwort wird gesagt, die Melodien seien einfach und böhmisch („simplices ac Bohemicas“).

⁶⁷ Vgl. die vollständigen Sätze Olthofs bei Benedikt Widmann in der Vierteljahrsschr. f. MW. V, 300 u. 305.

⁶⁸ Ähnliches war damals mehrfach üblich. So wurde der 68. Psalm Olthofs bei der Neuauflage 1619 mit einer ähnlichen Schärfung versehen. Vgl. Vierteljahrsschr. f. MW. V, 307.

hervorgehoben. Tranoscius erreichte so am Ende der 3. Zeile eine stärkere harmonische Spannung als Olthof. Das Hervortreten der Subdominante zeigt außerdem die Herausbildung einer etwas planvolleren harmonischen Anlage bei Tranoscius. Durch diese Umänderungen der Vorlagen wird es ganz deutlich, daß Tranoscius sich wie in seinen Odentexten auch in seiner musikalischen Haltung bereits dem Barockstil näherte.

Die Musik des XII. genus übernahm Tranoscius aus der erwähnten Sammlung des Johannes Crusius (1592). Hier hatte sie einem ebenfalls im Phalazischen Versmaß stehenden Epigramm Martials und dessen geistlicher Umdichtung gedient. Tranoscius änderte Alt und Tenor etwas um und fügte eine Leittonschärfung durch Einfügung eines \sharp (auf der 3., 10. und 12. Note) hinzu. Crusius hatte für diesen Satz das genus XI des Olthof⁶⁹ verwendet, ihm aber einen gänzlich veränderten zweiten Teil gegeben — ein Beweis dafür, daß Crusius seinen Vorbildern gegenüber sich ähnlich frei verhielt wie Tranoscius.

Zwei Odensätze übernahm Tranoscius aus dem VIII. Teil (1610) der „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius, nämlich genus VII und XIX⁷⁰. Im Sopran des VII. genus ist die alte weltliche Melodie „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit“ verwendet, allerdings in einer stark veränderten Weise⁷¹. Diese Melodie war bei den protestantischen Kirchenkomponisten besonders beliebt. Johann Walter, der Freund und Mitarbeiter Luthers, hatte sie bereits aufgegriffen und umgebildet, indem er die vielen Sprünge und Dreiklangsbrechungen, die der alten weltlichen Weise ein sehr heiteres Gepräge gegeben hatten, durch ein mehr stufenweises Fortschreiten der Melodie ersetzte⁷². Praetorius verstärkte den diatonischen, stufenweisen Charakter des Melos noch. Bei ihm sind nur noch ganz wenige und kleine Sprünge in der Melodieführung anzutreffen (so die eigenartige kleine Terz a'-fis' zwischen 6. und 7. Note), so daß die heitere Beweglichkeit der ursprünglichen Melodie durch einen weichen, feierlichen Ausdruck ersetzt ist, der dem geistlichen Zweck besser entsprach:

Au-gu-stus il-le flo-ri-dus: Im-pe-ri-o plac-dus.

Herz-lich tut mich er-freu-en die fröh-lich Som-mer-zeit,

Herz-lich tut mich er-freu-en die fröh-lich Som-mer-zeit,

Tranoscius veränderte den Satz des Praetorius nur wenig, er brachte das Versmaß in reine Jamben, änderte einige Vorzeichen und strich die Wiederholung der 1. Zeile sowie einige Akkorde. Trotzdem blieb der eigenartige immanente Taktwechsel der alten Melodie (3/2 zu 4/2) in den ersten drei Zeilen erhalten:

⁶⁹ Vgl. Vierteljahrsschr. f. MW. V, 302.

⁷⁰ Bei Praetorius sind es die Nummern 236 und 189. Vgl. den Neudruck der Musae Sioniae in der Ges.-Ausg. d. Werke des Michael Praetorius, hrg. von Friedrich Blume.

⁷¹ Die Melodie diente auch dem weltlichen Liede „Wohl auf, gut Gsell, von hinnen“. Vgl. Zahn Nr. 5363.

⁷² Vgl. Wilibald Gurlitt, Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit. Im Luther-Jahrbuch 1933, S. 89 f.



In genus XIX gab Tranoscus dem Satz des Praetorius einen etwas veränderten Schluß: in der 4. Zeile änderte er den 4. Akkord aus dem Tonika-Dreiklang g-moll in die Parallele Es-dur, da er das g-moll schon am Ende der 3. Zeile eingeführt hatte (Hierdurch wurde wieder eine Quintenparallele hervorgerufen). So geringfügig diese Änderungen waren, so zeigen sie doch, daß Tranoscus seinen Vorbildern gegenüber immer eine gewisse Selbständigkeit wahrte.

Für das VI. genus verwendete Tranoscus die Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her“, die durch Johann Walter in den protestantischen Gemeindegesang eingeführt worden war und zwar in der 5. Ausgabe des „Wittenbergisch geistlich Gesangbuch“ (1551) mit der Bemerkung „auf bergreien weis“⁷³. Zweifellos sind dem Tranoscus auch die Sätze dieser Melodie durch Praetorius im VI. Teil der *Musae Sioniae* (1609) bekannt gewesen⁷⁴. Tranoscus wählte nicht nur die gleiche Tonart und Höhenlage wie Praetorius, sondern lehnte sich auch in Diskant, Alt und Tenor an dessen Sätze an.

Genus VI

Coe-lestis au-lae con-ci-o, ru-ran-ti-um con-sor-ti-o,
re-ful-sit haec no-vi-ti-a il-lu-men-do nun-cia-a.

* (Choral im Sopran: Vom Himmel hoch.)

Die Kadenzierung mit dem Dominantseptimenakkord (ohne Grundton) g'-b'-e'' am Ende der 1. Zeile ist der zweiten Fassung des Praetorius (Nr. 26) entnommen. Von ihm stammt auch der schöne Effekt der Terzverdoppelung auf der 5. Note der 3. Zeile (e'-e''). Im ganzen verwendete Praetorius eine feinere, abwechslungsreichere Harmonik. Tranoscus vereinfacht hier manches, besonders den Anfang der 2. Zeile und den Schluß der 4., indem er mehrfach die gleichen Akkorde wiederholen läßt. Trotzdem ist das Vorbild des Praetorius überall deutlich erkennbar.

Die bereits erwähnte 15. Ode des Tranoscus „Jesu, tibi sit gloria“ nach Luthers „Gelobet seist du Jesu Christ“, die ebenfalls auf die Melodie und die Musik des VI. genus (Vom Himmel hoch) zu singen war, konnte nach der Angabe des Tranoscus auch auf die Originalmelodie des deutschen Chorals, die ebenfalls von Johann Walter stammt, gesungen werden. Hierbei mußte am Schluß ein „Kyrieleis“ angefügt werden, das die Fassung Walters beschließt⁷⁵.

⁷³ Vgl. das vergleichende Inhaltsverzeichnis aller Ausgaben dieses Gesangbuches von 1524 bis 1551, das Robert Eitner im Vorwort der Neuausgabe in d. Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung Bd. VII. 22 mitteilt.

⁷⁴ Vgl. die Neuausgabe durch Friedrich Blume Nr. 25 und 26.

⁷⁵ Die Melodie bei Zahn Nr. 1947.

Die übrigen neun Musiksätze (genus I, II, III, VIII, IX, XV, XVII, XVIII und XX) sind völlig eigene Arbeiten des Tranoscius. Im Stile der homorhythmischen vierstimmigen protestantischen Choralsätze legte er jedem genus eine bestimmte Melodie, meist eine Chormelodie zu Grunde. Für die altertümliche Haltung der Tranoscius-Sätze ist es jedoch bezeichnend, daß er diese Melodien oft noch nicht in die oberste Stimme legte, wie das Lucas O s i a n d e r zum ersten Male bei 50 protestantischen Choralbearbeitungen 1586 getan hatte⁷⁶. Noch in 14 Sätzen des Tranoscius liegt die Chormelodie in der alten Art im Tenor. Die verwendeten protestantischen Chormelodien sind folgende: „Ach, Herre Gott, mich treibt die Not“ (Zahn Nr. 163 und 247a) in genus III; die Melodie ist seit 1594 in Deutschland bekannt. Ferner „Ich glaub' an Gott und bin ein Christ“ (Zahn Nr. 413) aus der Sammlung von Selnecker 1587 stammend, in genus IX, dann „Jam moesta quiesce querela“ (Zahn Nr. 1454a) aus Luthers Wittenberger Gesangbuch (1542) in genus XVIII und das geistliche Kinderlied „O Jesu Christ, wir Kindlein dein“ (Zahn Nr. 421) unter starker Veränderung der 3. und 4. Zeile in genus XX. Diese Melodie stammt aus der zu Budissin (Budsin/Posen) 1587 erschienenen „Haus Kirchen Cantorei“ des Paschasius Reinigius, war aber wohl älterer, vielleicht sogar böhmischer Herkunft⁷⁷. Von den weiteren Chormelodien ist die zu genus II aus der bereits erwähnten, in Wittenberg 1555 erschienenen, Odensammlung des Matthäus Collinus entnommen, wo sie folgende Form hatte:



Die Melodie zu genus I (im Sopran) ist bisher nicht eindeutig zu bestimmen. Es handelt sich wahrscheinlich um die freie Weiterbildung einer deutschen Chormelodie, wie sie vorliegt in „Wies Gott gefällt, so g'fällt mirs auch“ (von Moritz von Hessen-Kassel 1601), zu der sich im einzelnen etliche Ähnlichkeiten finden⁷⁸:



Ein ähnlicher Melodietypus liegt auch vor in „Mag ich Unglück nicht widerstahn“, wie ihn Praetorius in den *Musae Sioniae* VIII, Nr. 42 verwendete; ferner bei Hans Leo Haßler (1608) und in dem katholischen Gesangbuch von Vehe (1537).

Tranoscius verwendete die Melodie seines genus I dann wieder in der *Cithara Sanctorum* mit dem Text „Ag divná maudrost, dobrotá / y moc Boha nassého (i. d.

⁷⁶ Vgl. Die Musikforschung VI, 307, Fußnote 40.

⁷⁷ Zahn teilt den Titel im VI. Bd., Nr. 270 mit, in dem es heißt: „In liebliche bekandte Melodeyen Gebracht“. Eine Beziehung zu Böhmen stellt die Vorrede dieser Sammlung her, die von dem Superintendenten von Eger, Johan. Habermann, stammt.

⁷⁸ Zahn teilt unter Nr. 7574 verschiedene Varianten dieser Melodie mit.

Ausg. v. 1636, die sich in der Landes- u. Univers.-Bibliothek zu Prag befindet, S. 258). Hierbei wurden sämtliche Vorzeichen weggelassen, so daß immer *g'* statt *gis'* steht.

Für die Melodie des VIII. genus (im Sopran) hat Tranoscius sich an einen älteren Melodietypus des protestantischen böhmischen Kirchengesanges angelehnt, wie er z. B. in dem *Böhmischen Cantional* von 1564⁷⁹ als Adventspsalmodie in zwanzig verschiedenen Varianten auftritt (Blatt 8 ff.), von denen hier eine zum Vergleich mitgeteilt sei:

*mehrfach wiederkehrende
Schlußformel.*

Genus VIII

Nicht nur der Anfang kehrt bei Tranoscius wieder, sondern auch die charakteristische Schlußformel in der 4. Zeile seiner Choralmelodie.

Die Psalmödien bewegen sich sämtlich im Abstand einer Quarte (*f-b'*), Tranoscius erweiterte den Umfang nach oben um einen Ganzton (bis *c''*) und nach unten um eine Quarte (bis zum *c'*). Ähnliche Psalmödien findet man auch im katholischen Graduale und Antiphonale⁸⁰, jedoch nicht mit der deutlichen Beziehung zu genus VIII des Tranoscius wie in dem erwähnten altböhmischen Kirchengesang. Dieser Melodietypus war auch später noch sehr beliebt, eine verwandte Melodie taucht noch im Gesangbuch der Böhmisches Brüder von 1694 auf mit dem Text „Auf, auf mein Herz, und du, mein ganzer Sinn“ (Melodie bei Zahn Nr. 825).

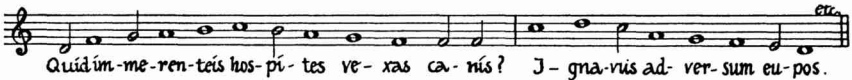
Auch für die Tenormelodie des genus XV scheint Tranoscius sich an eine Melodie der Böhmisches Brüder und zwar von 1566 angelehnt zu haben (Zahn 1961, hier transponiert):

Genus XV

⁷⁹ Der Originaltitel ist: „Pisně Duchownj Ewangelistské / opět znovu přehlédnuté.“ 1564. Hrsg. v. Jan Blahoslav, damals Diakon der Bunzlauer Brüdergemeinde. Dieses Werk, von dem sich ein Exemplar in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale) befindet (Sign. 177 C 2), ist von Zahn weder benutzt noch erwähnt worden. Vgl. hierzu: D. Tschizewskij, Der Kreis A. H. Franckes und seine slawischen Studien. Zeitschr. f. slawische Philologie 1939, Bd. XVI, H. 1/2, S. 58. Anm. 1. In der erwähnten Hallischen Bibliothek befindet sich auch ein „Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merherrn“ (Titel handschriftlich), Nürnberg 1590. Sign. 48 C 1. Format und Druck sehr ähnlich dem vorigen. Die Musik wie dort teils in Mensural-, teils in Choralnotation.

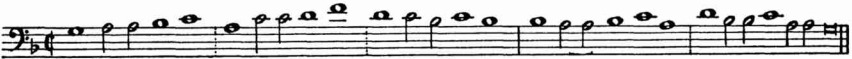
⁸⁰ Z. B. im Graduale... de tempore et de sanctis. Ratisbonae et Romae 1920 unter dem I. Advent. Im Antiphonale pro Diurnis horis, Romae 1919, in dem Antiphon de Tempore Paschali.

Vielleicht war ihm auch die Odenmelodie bekannt, die Glarean im *Dodekachordon* (Basel 1547) mitteilt:



Deutlich ist es jedenfalls, daß Tranoscius hier offenbar wie in genus I und VIII selbständige Umbildungen älterer deutscher und böhmischer Melodien vorgenommen hat.

Die einzige Choralmelodie, für die ich bisher überhaupt keine Vorlage finden konnte, ist die zu genus XVII:



Vielleicht stammt sie aus einer alt-böhmischen Quelle⁸¹, oder Tranoscius hat die Melodie ganz selbständig geschaffen. Betätigte sich Tranoscius doch auch in seiner „*Cithara Sanctorum*“ offenbar als Komponist; Julius B a t e l' nimmt an, daß er eine ganze Reihe der Melodien dort selbst geschaffen habe⁸². Die Herkunft der *Cithara*-Melodien, die sich übrigens keineswegs in allen Ausgaben befinden⁸³, scheint noch nicht restlos geklärt zu sein. Da in der „*Cithara*“ 22 Lieder nahezu wörtlich aus dem Deutschen übersetzt sind⁸⁴, und da meist die betreffende deutsche Melodie verwendet wurde, insbesondere Melodien Luthers, auch eine von Ph. Nicolai, so mag hier auch noch manche unbekannte Melodie deutscher Herkunft zu finden sein.

Die Ausarbeitung der Choralmelodien zu den vierstimmigen Odensätzen zeigt, daß Tranoscius durchaus selbständig vorging und daß sich eine ganze Reihe stilistischer Eigenheiten bei ihm nachweisen lassen. In genus III und XVIII verwendete Tranoscius bekannte deutsche Choralmelodien, die auch Praetorius in den *Musae Sioniae* VIII bereits vierstimmig gesetzt hatte. Tranoscius schuf diese beiden Sätze jedoch nicht in Anlehnung an Praetorius, der ihm ja bekannt war, wie gezeigt wurde, sondern in deutlichem Gegensatz zu ihm. Ein Vergleich des III. genus des Tranoscius

Genus III

⁸¹ Die folgenden beiden alten katholischen Gesangbücher mit tschechischem Text, die dem Tranoscius bekannt gewesen sind, enthalten freilich keine Beziehungen zu den Oden, nämlich Jan R o z e n p l u t z e Švarcenpachu: *Kancional Olmutz* 1601, und H l o h o v s k y : *Pisně katolické*. Prag 1622. Beide Werke konnte ich in der Prager Landes- und Universitätsbibliothek ansehen.

Die tschechischen Psalmen in antiken Versmaßen des Laurentius Benedictus (Vavrinec), *Aliquot psalorum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica*, Pragae 1606, die dem Verfasser durch Fotokopien der Prager Landes- u. Univ.-Bibliothek zugänglich gemacht wurden, enthalten keine Musik und haben keine Beziehung zu Tranoscius.

⁸² *Notovany vydania Tranoscia*. In d. Zeitschr. *Cirkedni listy* 1936, 399–402, wo nachgewiesen wird, daß von den 170 Melodien der Cithara mehr als die Hälfte altschechischer Herkunft sind. Hier wird auch ein kurzer Vergleich der verschiedenen Cithara-Ausgaben, welche die Musik enthalten, gegeben. Eine mehrstimmige Neubearbeitung der Cithara-Melodien gab J. B a t e l' : *Vel'ka partiture k Tranosciu*. 1937. Hier im Anhang auch die alten Melodien.

⁸³ Nämlich nur in den Ausgaben von 1636, 1653, 1674, 1684 u. 1696.

⁸⁴ J. V i l i k o v s k y , Bratislava 1936, 66–126.

No-bis-que ro-rem spar-gi-te, Sa-lu-tis ac-vi-ter-nac.

* Choral im Tenor: Ach Herre Gott, mich treibt die Noth.

mit dem Satz des Praetorius (Nr. 251) zeigt Folgendes: Tranoscius hat die Choralmelodie etwas vereinfacht, Sprünge und Übergänge weggelassen, den Rhythmus zu reinen Jamben umgebildet. Während Praetorius durchweg den Leitton *e* verwendet, wechselt Tranoscius diesen mehrfach mit *es*, so daß eine überraschende Harmonieführung entsteht (vgl. z. B. den 1., 3. u. 4. Takt). Diese hat bisweilen einen altertümlicheren Charakter, nicht zuletzt durch die Verwendung der leeren Quintklänge zu Beginn und Schluß. In Harmoniefolgen wie *g-moll* — *C-dur* oder *F-dur* — *c-moll* darf man keine besondere nationale Eigenart des Tranoscius sehen, findet man doch ähnliches damals überall, dagegen scheint die etwas planlose, äußerst bewegte Art der Harmoniefortschreitungen, die dann viel später bei Mussorgsky wiederkehrt, slawisches Wesen anzuzeigen. Bei Praetorius verläuft der Satz nicht so sprunghaft in der Harmoniefolge, er ist vielmehr deutlich um die Pole der Tonika und Dominante und deren verwandte Dreiklänge gebaut. Ähnliches zeigt ein Vergleich des XVIII. genus des Tranoscius

Genus XVIII

Ode 25: A-mor an-ni-mus est Cru-ci-fi-xus quo praec-ri-ri ma-la ni-xus,
a-mor om-ni dig-nus a-mo-re, a-mor im-plens cuncta de-co-re.

* Choral im Tenor: Jam moesta quiesce querela.

mit den verschiedenen Sätzen des Praetorius über die gleiche Melodie „*Jam moesta quiesce querela*“ (*Mus. Sion.* VIII Nr. 164–168)⁸⁵. Während Praetorius immer kraftvolle Durakkorde bevorzugte (durch Verwendung des Subsemitoniums *e*) und so die Glaubenszuversicht auf ein neues Leben im Tode zum Ausdruck brachte, verwendete Tranoscius mehr Moll-Dreiklänge, so daß die Choralmelodie wie ein Klagegesang wirkt. Dies entspricht ja auch durchaus der barock-pathetischen Fassung des lateinischen Textes der Ode 25, welche auf diese Musik gesungen wurde. Die erwähnte Art der überraschenden Harmoniewechsel findet man auch in anderen

⁸⁵ Neuausgabe v. Fr. Blum e, Bd. 8. S. 125 ff.

Sätzen des Tranoscius, wie vor allem in genus I, in dem nicht nur der Leitton *gis* oft zu *g* umgewandelt wird, sondern wo auch die Terz der Grundtonart bald klein, bald groß erscheint (c—cis). Im jonisch-F-dur des genus VIII treten in der zweiten Zeile überraschend A- und D-dur-Dreiklänge auf. In genus XV erscheint die moderne Moll-Tonart ausgebildet (äolisch-g-moll), jedoch wechseln die Vorzeichen noch ganz willkürlich. Ähnliches gilt für genus XVII. Ein reines Äolisch ist in genus XX zu finden. Das reine Mixolydisch von genus XVIII stellt eine Ausnahme dar, die übrigen Sätze des Tranoscius bevorzugen das zum moderneren Dur und Moll hinneigende Jonisch (nämlich genus II, VI, VIII, IX und III [hypojonisch]) und Äolisch (genus I, XV, XVII, XX), jedoch immer mit den erwähnten überraschungsvollen Abweichungen. Die von Tranoscius übernommenen älteren Sätze stehen dagegen vorwiegend noch in den alten Kirchentonarten wie mixolydisch (genus IV, V, XIV) und dorisch (genus VII, X, XII).

Die Oden des Tranoscius entstanden zu einer Zeit, als man in ganz Europa, insbesondere in Italien, begann, in der Musik subjektive Erregungen, gesteigerte individuelle Affekte darzustellen. Es fragt sich nun, ob dieses neue Bestreben in den Odenkompositionen des Tranoscius schon zum Ausdruck kommt. Auf den ersten Blick muß man diese Frage eigentlich verneinen, stellt doch jedes genus nur ein musikalisches Schema dar, auf welches nicht nur wechselnde Strophen, sondern ganz verschiedenartige Odentexte gesungen werden konnten. Eine individuelle Textausdeutung scheint in dieser Musik von vornherein so gut wie unmöglich. Und doch macht sich auch hier vereinzelt bereits eine gewisse Affektdarstellung bemerkbar. Es sei nur an das bereits erwähnte genus XVIII mit seinen trüben Mollakkorden erinnert, die so gut zu dem leidenschaftlichen Klagegesang der Ode 25 passen; einen ähnlichen Charakter hat auch das genus XIV. Die übrigen Odentexte, die auf diese beiden genera gesungen werden sollten, weisen nun mehrfach ebenfalls solche „klagenden“ traurigen Inhalte auf. Diese Oden behandeln nämlich Leiden (Ode 20), Klagen (Ode 25), Sterben (138), das jüngste Gericht (142), andererseits jedoch auch das Lob Gottes (85), die Freude über die Auferstehung (38) u. ä. Von einer restlos eindeutigen Affektbezogenheit dieser beiden genera XIV und XVIII kann also keine Rede sein. Ziemlich einheitlich sind alle Odentexte, die nach genus VI (*Vom Himmel hoch*) gesungen werden konnten, sie behandeln Freude, Rühmen, Bitten, Glauben (Ode 11, 15, 28, 44, 48, 53, 121, 137) u. ä. Bei den übrigen genera ist solche Einheitlichkeit der Texte freilich nicht zu beobachten.

Die eindeutige Affektzuordnung der verschiedenen Kirchentonarten, welche noch im 16. Jahrhundert durch Glarean vertreten wurde⁸⁶, ist jetzt weitgehend aufgehoben. Glarean sah das Jonische noch als weltliche, nur für „Tänze passende“ Tonart an, Tranoscius verwendete es dagegen mit Vorliebe für seine geistlichen Oden! Im Mixolydischen sah das Mittelalter „heitere Geschwätzigkeit“, „theatralische Sprünge“ wegen der leichten Beweglichkeit seines Melos⁸⁷, noch Glarean und Zarlino sahen im Mixolydischen den Ausdruck des Lieblichen und sogar des Lasziven — Tranoscius verwendete es jedoch in seinen genannten, besonders für

⁸⁶ Vgl. hierzu Margarethe Kramer, Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700. Diss. Halle 1924 (Masch. schr.).

⁸⁷ Hermann A b e r t, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle (Saale) 1905. S. 242.

schmerzvolle Inhalte bestimmten, genera XIV und XVIII! Es ist hier also ein ungeheurer Bedeutungswandel der Affektbeziehungen bei den Kirchentönen festzustellen, der natürlich nicht nur bei Tranoscius, sondern in der gesamten Zeit anzutreffen ist⁸⁸. Für den Ausdruck gesteigerter Affekte wie Mitleid, Liebe, Bitte wurde von Sethus Calvisius in seiner *Melopoëia* (1592) die Verwendung chromatischer Versetzungszeichen vorgeschlagen⁸⁹ — man hat einen solchen Ausdruck also wohl bei derartigen Stellen in den genera I, XIV, XVII des Tranoscius anzunehmen. Für den Ausdruck von Schmerz und Grausamkeit empfiehlt Calvisius eine Führung der Melodie in großen Terzen und großen Sexten⁹⁰ — für den Ausdruck des Schmerzes verwendet Tranoscius jedoch nie große, sondern kleine Terzen, wie in der ersten Zeile des genus XV (g–b zuerst im Tenor, dann im Sopran), in dem der Text die Passion Christi behandelt. Auch bei dem folgenden genus XVI treten kleine Terzsprünge auf, sogar an rhythmischen Schwerpunkten. Ob Olthof, von dem dieser Satz stammt, an solchen Affekt gedacht hat, mag zweifelhaft sein, jedoch mag Tranoscius gerade diesen Satz ausgewählt haben, um dem schmerzlichen Entsetzen über den Verrat des Judas in seiner 22. Ode Ausdruck zu geben. Auf die kleinen (Moll-)Terzen in genus XVIII wurde bereits hingewiesen. Da die genera des Tranoscius dauernd an die zu Grunde liegenden Choralmelodien gebunden waren, war die Möglichkeit, in anderen Stimmen auf freie Weise einen Affekt auszudrücken, sehr stark eingeschränkt, aber keineswegs unmöglich.

Den geringsten Anteil an Affektdarstellung hatten die von Tranoscius verwendeten Versmaße. Von einer bestimmten Zuordnung derselben an bestimmte Ausdrucksgebiete kann keine Rede sein. Versmaße wie das Alcäische, in denen Horaz vorwiegend heitere und ironische Liebesgedichte geschrieben hatte (z. B. Horaz Ode I, 9 an Thaliarchus), wurden von Tranoscius für ernste Inhalte, wie für die Besingung der Armut Christi (in genus VIII) verwendet. In dem 4. Asclepiadeischen Maß, das Horaz dem heiteren Liebesgedicht an Pyrrha (I, 5) zu Grunde gelegt hatte, besingt Tranoscius Tod und Leiden Christi (genus XIV). Ein schwerer, feierlich-andächtiger Ausdruck wird oft durch den Spondeus (—) zwischen jambischen Rhythmen erzielt, worauf noch Vossius i. J. 1663 hinweist⁹¹. Auf diese Weise betont Tranoscius z. B. in genus X zu Beginn jeder Zeile Worte wie „*Exoptate*“, „*O Jesu*“, „*Quo te?*“, „*Tollemus*“ — eine Häufung dieser Wirkung, die man vielleicht schon als „barock“ bezeichnen muß. Ähnliches ist auch in genus XII (Anfang und Schluß) und in genus XIII (Anfang und 3. Zeile) zu finden.

Wenn Tranoscius sich in der Musik zu seinen geistlichen Oden auch stark an die Odenkompositionen des 16. Jahrhunderts anschloß, so dürfte es doch aus dem Vorstehenden deutlich geworden sein, daß er eine durchaus eigene Art der Weiterbildung geschaffen hat, die vereinzelt bereits Elemente des barocken Stils aufweist.

⁸⁸ Da es noch keine umfassende Untersuchung der Affektdarstellung in den Kompositionen (nicht nur in der Theorie) des Mittelalters und der Renaissance gibt, können diese Fragen hier nur angedeutet werden. Eine allgemeine Übersicht der „Affektenlehre“ gab neuerdings W. Serauky in MGG (Hsg. v. Friedr. Blume), Kassel 1949 ff.

⁸⁹ Vgl. zum Folgenden Heinz Brandes, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Diss. Berlin 1935. Die für den Affektausdruck wichtigen Angaben des Calvisius befinden sich im 10. Kapitel (De oratione sive textu) der „Melopoëia“ (Exemplar i. d. Ratsschulbibl. Zwickau).

⁹⁰ *Asperitatem, crudelitatem, doloremque prae se fert, si progrediamur in intervallis semitonio destitutis. ut Ditono et Sexta Maggiore.*

⁹¹ M. Kramer, S. 19.

Um die Stellung der Odenkompositionen des Tranoscius in der Geschichte der Renaissance-Ode noch deutlicher werden zu lassen, sei zum Schluß ein kurzer Vergleich einiger Oden der bedeutendsten deutschen Meister des 16. Jahrhunderts vorgenommen. Insbesondere interessiert hierbei die Frage, inwieweit der Inhalt der Texte durch die Musik zum Ausdruck gebracht wurde, ist doch sowohl bei Senfl wie bei Hofhaimer von Zeitgenossen gelobt worden, daß sie dem verschiedenen Affekt musikalisch so ausgezeichnet gerecht geworden seien⁹². Für diesen Zweck seien je eine heitere und eine traurige Ode des Horaz in der Komposition von Tritonius (1507), Senfl (1534), Hofhaimer (1539) und Olthof (1585) betrachtet und die verschiedenen Sätze miteinander verglichen⁹³. Zuerst die Ode des Horaz I, 8 *An Lydia*, ein heiteres Liebesgedicht.

a) Tritonius (die folgenden Sätze auf $\frac{1}{4}$ verkürzt)

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

b) Senfl

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

c) Hofhaimer

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

d) Olthof

ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

⁹² H. J. Moser, Paul Hofhaimer S. 167.

⁹³ Die originale Notierung bei Liliencron, Vierteljahrsschr. f. MW. III, S. 49 ff. Diese Notierung in den verschiedensten alten Schlüsseln ist oft recht unübersichtlich und macht es fast unmöglich, die Sätze in dem erforderlichen lebhaften Tempo wiederzugeben. Liliencron hat es auch unterlassen, einen stilistischen Vergleich der verschiedenen von ihm mitgeteilten Odenfassungen zu geben. Die Sätze Olthofs im Original bei B. Widmann, Vierteljahrsschr. f. MW. V, 297 ff. Die Oden Hofhaimers in neuer Notierung bei H. J. Moser, Anh. S. 112 ff.

Tritonius und Senfl wählten die äolische Tonart, während Hofhaimers Jonisch stark zur Durtonart neigt, insbesondere durch die Art der Kadenzierungen. Bei Tritonius und Senfl stehen Moll-Dreiklänge im Vordergrund, wie auch in vielen anderen ihrer Odensätze. Das gibt deren Musik für uns heute eine eigenartig düster-feierliche Wirkung, die sie wohl zur Zeit ihrer Entstehung nicht in dieser Weise gehabt hat. Hofhaimer bevorzugt dagegen Dur-Akkorde, er wird dem heiter-ironischen Text weitaus am stärksten gerecht. Statt der vielen Akkordwiederholungen bei Tritonius und Senfl gibt Hofhaimer eine viel bewegtere Abwechslung der Dreiklänge und hat vor allem schon eine eindeutige, planvolle Kadenzierung im modernen Sinne, es überwiegen bei ihm die I. und die V. Stufe. Zum Vergleich seien die Grundtöne aller Akkorde der vier Sätze mitgeteilt:

Tritonius: e e e a a e e e e e a a d d C C C C e d d a.

Senfl: e e e a F G e G G e a F F F C C e e d d a.

Hofhaimer: F F B F F g C F F C F E s F G F G C F d B C F.

Olthof: F d d C C g C F F d F F B B C d F F d B C F.

An die Stelle der Reihung gleicher Akkorde bei Tritonius ist bei Hofhaimer die Durchbrechung durch verwandte Akkorde und die Bevorzugung von Tonika und Dominante (F und C) getreten. Während Senfl von Tritonius abhängig ist (von dem er ja auch die Tenorstimme übernommen hat, die bei Senfl in der Oberstimme liegt) wie in allen seinen anderen Oden auch, ist Olthof deutlich von Hofhaimer beeinflusst: Tonart und Harmonik zeigen mehrere Entsprechungen, besonders an den beiden Zeilenschlüssen. Olthof macht aus der heiter-beweglichen, abwechslungsreichen Melodie Hofhaimers freilich eine wesentlich einfachere und reizlosere, die zu sehr auf den Tönen des F-dur-Dreiklangs hängen bleibt. Auch das häufige Auftreten der Parallele d-moll bei Olthof wirkt ermüdend. So klein alle diese Odensätze sind, so zeigt sich doch, daß auch in dieser musikalischen „Kleinkunst“, wie man sie nennen möchte, starke Unterschiede der Gestaltung und der Qualität anzutreffen sind. Hofhaimer erscheint hier als der weitaus überlegenste und „modernste“ Meister.

Der schmerzliche Affekt, der in Horazens Epode 11 *An Pettius*, einem klagenden Liebesgedicht an einen jungen Mann, dargestellt ist, wird im Tenor des Satzes von Tritonius durch absteigendes Melos zum Ausdruck gebracht (e'-d'-c'-b-a-g), in der zweiten Hälfte des Tenors wird dies auf höherer Stufe wiederholt (f'-e'-d'-c'-b-a).

a) Tritonius

Pet-ti-ni-hil-me, si-cut an-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gravt.

b) Senfl

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The score for Senfl is in G minor (one flat) and 4/4 time. The vocal line (treble clef) features a descending melodic line in the first half and an ascending line in the second half. The lute accompaniment (bass clef) consists of a steady eighth-note bass line with chords in the right hand.

c) Hofhaimer (1. Fassung)

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The score for Hofhaimer's first setting is in G minor and 4/4 time. The vocal line (treble clef) is more rhythmic and features a descending line followed by an ascending line. The lute accompaniment (bass clef) has a steady eighth-note bass line with chords in the right hand.

d) Hofhaimer (2. Fassung)

Pec-ti ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The score for Hofhaimer's second setting is in G minor and 4/4 time. The vocal line (treble clef) is more rhythmic and features a descending line followed by an ascending line. The lute accompaniment (bass clef) has a steady eighth-note bass line with chords in the right hand.

e) Olthof

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The score for Olthof is in G minor and 4/4 time. The vocal line (treble clef) is more rhythmic and features a descending line followed by an ascending line. The lute accompaniment (bass clef) has a steady eighth-note bass line with chords in the right hand.

Calvisius empfiehlt noch 1592 absteigendes Melos zum Ausdruck des Schmerzes, aufsteigendes Melos zum Ausdruck der Freude⁹⁴. Senfl übernahm wieder die Tenormelodie von Tritonius in die Oberstimme (den 2. Sopran!), setzte sie jedoch einen Ganzton tiefer. Senfl bringt vier verdeckte Quintenparallelen nacheinander (vom 7. bis zum 11. Akkord), was wohl auch der Darstellung des Schmerzes dienen sollte. Von Hofhaimer liegen sogar zwei verschiedene Fassungen dieser Ode vor. In der 1. Fassung überwiegt trotz der mixolydischen Tonart die neuere Art der Kadenzierung: die Tonika ist durch die IV. und V. Stufe von Anfang an deutlich ausgeprägt. Während der 1. Teil zur Dominantregion neigt (G-dur, d-moll), ist der 2. Teil

⁹⁴ Brandes S. 79.

deutlich zur Unterdominante geführt (F- und B-dur), — der planmäßige moderne harmonische Aufbau, der schon häufig bei Hofhaimer zu finden ist. Die mehrfach auftretenden Dur-Dreiklänge in Hofhaimers 1. Fassung lassen die Ode keineswegs als Klagegesang erscheinen. Aus diesem Grunde entschloß sich Hofhaimer wohl zu seiner zweiten Komposition dieser Ode in äolischer Tonart (auf *d*)⁹⁵. Hier verwendet Hofhaimer in der Oberstimme ein ähnlich absteigendes Melos wie Tritonius und Senfl, sogar noch mehr in die Breite gezogen als dort. Von der 7. Note nach der Fermate bringt Hofhaimer eine freie Wiederholung des Anfangs (Melodieführung und Harmonisierung), eine Vorbildung der späteren *Da Capo*-Form auf kleinstem Raum. Auch hierin hat man das Bestreben nach übersichtlicher Gliederung und Gruppierung zu sehen, das Hofhaimer auszeichnet. Eigenartig ist hier bei Hofhaimer der ungewöhnliche Abschluß des Satzes auf der VII. Stufe (C-dur), durch den vielleicht das „*percussum gravi*“ des Textes charakterisiert werden sollte. Außerdem wird so ein fließender Übergang zur Wiederholung des ganzen Satzes geschaffen, besonders durch das *e*“ als Leitton zum Neubeginn auf *f*“ in der Oberstimme. Alle diese Odensätze wurden ja unmittelbar nacheinander mehrfach wiederholt in der Art eines Strophenliedes. Der Satz dieser Ode von Olthof wahrt die Einheit der Tonart (F-dur) so streng, daß vorwiegend die Tonika, Dominante und Subdominante auftreten. Der Satz nähert sich so bereits dem ausdruckslosen, fortwährenden Kadenzieren auf diesen drei Stufen, wie es dann in gleichzeitigen und späteren Choralsätzen oft anzutreffen ist.

Die Musik des Tranoscius bewegt sich durchaus im Stile der genannten deutschen Odenmeister Tritonius, Senfl, Hofhaimer, Olthof. Geschickt vermeidet Tranoscius die Schwächen des Olthof und greift auf Eigenarten der älteren Komponisten zurück. Die feierlichen, leeren Quintklänge, die Tranoscius oft zu Anfang und Schluß seiner Odensätze verwendet, erinnern noch an Tritonius und Senfl, ebenso die mehrfachen Wiederholungen eines einzigen Akkordes unmittelbar nacheinander. Die bewegtere Harmonik bei Tranoscius geht jedoch zweifellos auf Hofhaimer und Praetorius zurück, wobei der häufige Harmonie- und Vorzeichenwechsel bei Tranoscius als eigenes Ausdruckselement slawischer Herkunft angesehen werden muß. Tranoscius vermittelte also in seinen Odenkompositionen wesentliche Eigenarten der deutschen Musik des 16. Jahrhunderts an den Osten Europas, nicht nur protestantische Choralmelodien und ganze Sätze deutscher Komponisten, sondern auch stilistische Eigenarten der Humanistenode, wie sie in Deutschland gebräuchlich waren, wie vor allem die unmensurierte Art der Notierung und die freie Art ihrer Ausführung. Trotz dieser Anlehnungen wahrte Tranoscius durchaus seine persönliche Eigenart und gab der Humanistenode eine Wendung zur Affektdarstellung und zu gesteigertem barockem Ausdruck. Damit dürfte Georg Tranoscius nicht mehr nur in der Geschichte der Odendichtung, sondern auch in der Musikgeschichte einen zwar kleinen, aber doch deutlich umrissenen Platz erhalten müssen.

⁹⁵ Mitgeteilt bei Moser, Hofhaimer.

Über das Nachleben eines mittelalterlichen Kanonmodells

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Der frühzeitliche und mittelalterliche Ursprung vieler der in den letzten zwei Jahrhunderten aufgezeichneten Volkslieder konnte mittels vergleichender Melodienforschung und volkskundlicher Quellenkritik seit neuestem nachgewiesen werden. Belege jedoch für das Nachleben alter, schon bei Völkern niederer Kulturstufe vorkommender Kanonmodelle bis in die Gegenwart fehlten bislang. Erst Walter Wiora untersuchte in seinem Lüneburger Referat von 1950 überschauend das große Feld des „mittelalterlichen Liedkanons“ und stellte die damals geläufigen Haupttypen dieser Gattung heraus¹.

Eines der bekanntesten und allenthalben vorkommenden Modelle, das mehr ist als ein Schema, ist gekennzeichnet durch regelmäßig tektonische, plastische Oktavmelodik in Zweitaktgruppen mit Binnenkadenz auf der Quint. Oft auftaktlos, mit straffem, federnd bewegtem Rhythmus erblühte diese offenbar besonders im französischen Liede des 12. und 13. Jahrhunderts, von wo aus sie auch in fast alle Zweige der Hochkunst drang (Melodietafel Bsp. 1a und b). Daß dieser großräumigen, fallenden Melodik ein hohes Alter zuzusprechen ist, erweisen besonders die vielen außereuropäischen Liedparallelen². Wie bei den meisten in Schwunglinie und tonalem Verlauf den Modi gegenüber neutralen Melodietypen des Mittelalters gibt es zu der am häufigsten begegnenden Durstruktur auch eine entsprechende dorische oder Mollstruktur. Hingewiesen sei lediglich auf den im 14. Jahrhundert aufgezeichneten dorischen „Martinsradel“ und den Weihnachtstropus in Liedkanonform „*Universi populi*“³, sowie die in der Melodietafel mitgeteilten Beispiele.

Als typische, geschichtlich lebendige Melodiegestalt mit naturhafter Rationalität in Rhythmus und Form insonderheit zu springlustigen Tanzliedern im Mittelalter gebräuchlich (Nr. 1c und d), erfuhr diese ihre strengste Ausformung in der Verwendung als Kanonmodell, Gewachsenes und Geschaffenes vereinigend. In beiden Ausprägungen lebt sie bis in die Gegenwart nach.

Die Fortdauer dieses Typus ging nicht nur über das Kirchenlied (Nr. 1d und 2b), Tanz- und Kinderlied (Nr. 1c, 2a und c) sowie den Gesang zur Tischrunde (Nr. 1a und g) in der schriftlosen Tradition des Volkes vonstatten, sondern auch in einem die Musikgeschichte kontinuierlich durchziehenden Strang mehr oder weniger kunstvoller Kanonwerke von Martin Agricola über M. Prätorius, E. Sartorius, Joh. Dussek, F. Mendelssohn bis zu Armin Knab⁴. Das alte Weihnachtslied war oft in Kanonform als eine Verklärung des Grundmenschlichen hierbei einer der wichtigsten Traditionsträger. Es wird selbstverständlich weniger an das Fortleben individueller Melodien gedacht, als vielmehr an das einer einfachen polygenetisch entstehbaren Form mit im wesentlichen gleichbleibendem Melodieverlauf. Diese durch sieben Jahrhunderte verfolgbare Wandlung eines Lied- und Kanontypus wirft Licht auf die

¹ Abdruck im Kongr.-Ber. Lüneburg 1950, 71 ff.

² Vgl. Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln 1952, F 48—50 oder auch K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1919, 486 u. 501.

³ W. Bäumer, *Das kathol. dt. Kirchenlied*, I, 1886, 253; W. Salmen, *Weihnachtsgesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung*, *KmJb* 36, 1952, 28.

⁴ Vgl. F. Jöde, *Der Kanon*, Wolfenbüttel 1929, 30, 64 f., 68, 175, 282, 284, 291, 301.

1 a. Frankreich, 13. Jh., Doppelmotette

Hare, hare, hieid ...

b. Spanien, Hs. Las Huélgas, 13 Jh., Stimmtauschkanon

c. Utrechter Ldb. 15. Jh. Liedkanon zum Kindelwiegen

Puer nobis nascitur...

d. Utrechter Ldb. 15. Jh. Weihnachtslied (= Gsb. Köln 1599 ff)

En trinitatis speculum ...

e. Or. Meyer, um 1500, Kanon

Laudate dominum ...

f. A. Caldara (+ 1736), Liedkanon.

Si cantemo la la la

g. Niederoesterreich, 1917, Quodlibet

Lala...

2 a. Mosburger Graduale, 1360, Geistl. Tanzlied

Mos florentis...

b. Hildesheimer Gsb., 1736 ff, Kirchenlied (Liedkanon)

Einen Engel Gott mir geben...

c. Burgenland, 1732, Kinderlied - Kanon

Kikkeri - hahn...

Entwicklung des Harmoniegefühls und des Rhythmus, auf Fragen der Beziehung von Kunst- und Volksmusik in einzelnen Epochen, sowie den verschiedenen großen Anteil, der dem Komponisten zufällt, wenn er eine allgemein gängige melodische Grundgestalt aufgreift und sich schöpferisch aneignet.

Der Ursprung dieses überall in Europa verbreiteten Formtypus ist sicherlich vor-mittelalterlich. Das zeigt vor allem das Vorkommen als selbständige Melodie bei entlegenen Völkerschaften, die in geschichtlich verfolgbaren Zeiten keine Berührung mehr miteinander hatten. Als Zweizeiler in einfachster Gestalt bezeugend (Wiora F 32), auch dreizeilig mehrfach vorkommend (ebd. F 41), ist er wohl schon in alter Zeit zu einem Vierzeiler angewachsen, als welcher er für die Entwicklung des Stimmtauschkanons mit verwechselbaren Abschnitten besonders fruchtbar wurde. Der Agnus-Tropus V in der Handschrift Las Huelgas zeigt im 13. Jahrhundert am Dreizeiler die Auswechselbarkeit der Glieder (MGG II, Sp. 1131). In seiner klar proportionierten Gestaltung bildete er so die Grundlage für eine der Elementarformen abendländischer Mehrstimmigkeit, denn simultan erklingend ergeben die sich überkreuzenden Abschnitte einen harmonischen Satz, in welchem mit der Stil-epoche sich wandelnd bestimmte Intervalle und Fortschreitungen dominieren. Trotz seiner Formstrenge läßt dieser Typus mannigfache individuelle Gestaltung und Charaktergebung zu, was die Partitur der Varianten zeigt.

Das frühe episodische Auftauchen dieses usuellen Liedkanonmodells als Kopfmotiv zeigt die französische Motette „*Hare, hare, hiel*“ (Bsp. 1a), deren beide Oberstimmen, teilweise kanonisch geführt, Trinklieder zum Kern haben. Die Praxis des mehrstimmigen geselligen Singens zur Trink- und Tischrunde in Kanonform oder Quodlibet lebt bis zur Gegenwart fort (Bsp. 1g), wobei insonderheit die Verlaufsform in Dur eine große Rolle spielt. Zwischenträger war wohl hauptsächlich das „freie“ Studententum, welches als Bewahrer alter Weisen im deutschen Volksgesang bis ins 18. Jahrhundert mit am treuesten gewesen ist⁵. Zwischen Trink- und Tanzliedern bestanden im Mittelalter enge verwandtschaftliche Beziehungen. Der gleich heitere beschwingte Ton herrscht in beiden Gattungen, was die Nähe zum weihnachtlichen Tanzlied um Altar oder Krippe in Kanonform Bsp. 1c begreifen läßt. Viele der im Spätmittelalter erstmals aufgezeichneten Weihnachtsliedweisen haben diesen lebensfrohen tanzhaften Schwung, diese lockere Frische und Ursprünglichkeit. „*Puer nobis nascitur*“ ist einer der ältesten Liedkanons dieses Typs. Er besteht aus zwei als Kontrapunkte harmonisierenden Langzeilen, die im Zusammenklang noch Reste „organaler“ Parallelfortschreitung erkennen lassen. Abweichend von den übrigen Beispielen beginnt dieser mit der Gegenzeile. Schon im 15. Jahrhundert wurde dieses Stück als einstimmiges Lied gesungen und mit einer melodiosen Gegenstimme versehen. Diese trennten sich aber wieder im 16. Jahrhundert und wurden verselbständigt in die Gesangbücher des frühen 17. Jahrhunderts aufgenommen.

Lied und Spielmusik des Volkes wurden um 1500 auf vielfache Weise in die Kunstmusik aufgehoben. Weisen dienten als Kern oder Rückgrat, als Kopf- und Anschlußmotive, oder bestimmten als typische Melodiegestalten Stil und Sprache einzelner Werke dieser blühenden Musikepoche. Auch das hier behandelte Lied- und Kanon-

⁵ Studentisches Kanonsingen war in Bursa und Taberne seit dem Mittelalter gang und gäbe, vgl. etwa A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, II, 1926, 305 oder den Trinkkanon „*Bona dies omnes*“ von M. Prätorius (8de, 64).

modell wurde mehrfach aufgegriffen. Wie gering oft die Eingriffe der kunstmäßigen Verwender solch volkläufiger Melodiegestalten sind, zeigt Bsp. 1e. Die Tat des Komponisten beruht hierin hauptsächlich in der rhythmischen Wendung und zeitstilistischen Anpassung des als Kopfmotiv für ein zweistimmiges Kanonwerk benutzten Modells. Auch Martin Agricola, der das zum gleichen Melodietypus gehörende Kirchenlied „*Ein feste Burg*“ als Kanon einrichtete, gestaltete mehr den Rhythmus als die Melodie. Während in den älteren Belegen im harmonischen Gerüst Oktave, Quint und Quart häufig in Parallelgängen hervortreten, wird hier durch leichte Eingriffe, wie etwa auch den Quartsprung abwärts in Bsp. 1e, die Funktion des Dreiklangs auf der ersten Stufe verstärkt. Diese vornehmlich Rhythmus und Harmonie betreffende Entwicklung schreitet über M. Prätorius bis zu Antonio Caldara weiter fort, wo schließlich auch die Terz gleichgewichtig im Gerüst erscheint. Statt paralleler Akkordführung auf allen Stufen kreist hier das harmonische Geschehen um den Tonika- und Dominantdreiklang (Bsp. 1f). Verdichtung der Einsätze bis zur Aufeinanderfolge nach je einer Hauptzählzeit läßt endlich wie in Bsp. 2c im zweistimmigen Kanon eine der gegenwärtigen usuellen Mehrstimmigkeit entsprechende trivialisierte Terzenfolge zu. Auch tonale Umzentrierung von C-dur nach F-dur etwa bei Erasmus Sartorius (Jöde, 68) dient diesem Wandel des Harmoniegefühls⁶. Einschübe von Kurzzeilen sowie Differenzierung des Grundgerüsts geben außerdem Raum für drei- bis sechsstimmiges Einsetzen und freies Fortspinnen über längere Strecken des als Rückgrat auch in kunstmäßiger, verbrämter Gestaltung erkennbaren mittelalterlichen Kanonmodells. Eine bereits im Mittelalter begegnende Nebenform dieses oktavischen Lied- und Kanontypus zeigen repräsentativ die Beispiele 2a bis c. Konstitutiv ist die Binnenkadenz auf der Terz, wobei die Schlußnote auf einer Haupt- wie Nebenzählzeit stehen kann. Der Kanon „*Viva viva la musica*“ von M. Prätorius ist in dreizeiliger Aufschwellung hier einzugliedern. Bsp. 2b zeigt wie 1c das Nachleben eines alten Liedkanons als einstimmiges Kirchenlied mit all den Zügen geregelten Singens, wie es dem Gemeindelied seit dem späten 16. Jahrhundert weitgehend eignet. Im Kindermund endlich schrumpfte das mittelalterliche, aus zwei Langzeilen bestehende Modell zu einer einzigen abfallenden Langzeile zusammen; statt Stimmtausch hört man darin nur mehr ein gleichförmiges, abwärts gerichtetes Parallelgehen im Tonika-Dur-Dreiklang.

Am Beispiel dieses mittelalterlichen Lied- und Kanonmodells läßt sich ersehen, wie vieles, was uns wegen seiner neueren Gewandung und Färbung als ursprünglich neuzeitlich anmutet, im Grunde geschichtstiefere Wurzeln hat, deren Erhellung auf vergleichendem Wege möglich ist. Außerdem zeigt es, wie die Volkstraditionen aller Länder grundsichtlich manches alte Sing- und Spielgut bewahren, das oft teils bewußt, teils unbewußt in günstigen und dafür aufgeschlossenen Epochen in die Ebene der Kunstmusik aufgehoben wird.

Quellenverzeichnis zur Melodietafel:

1. a) Besseler, *Die Musik des MA.*, 1931, 122; b) ed. Anglès Nr. 23; c) nach Hs. Berlin 8^o 190 Bl. 6; d) Bäumker, IV, 498; e) Jöde, *Kanon*, 25; f) ebd., 95; g) *JbVldf* 4, 1934, 107.
2. a) Besseler, 178; b) Bäumker, III, Nr. 131 II; c) *DtVld* 34, 1932, 8.

⁶ Diese Entwicklung ist in etwa parallel zu betrachten zur Veränderung des mittelalterlichen tektonischen Vierzeilers mit Quintsequenz (Wiora F 69–70) a³ b a' zu a³ b a' in der Neuzeit.

Das Musikleben in Kapstadt, insbesondere am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts

VON JAN BOUWS, AMSTERDAM

Unter der Bevölkerung der Kapkolonie sind schon während der Verwaltung ihres Gründers Jan van Riebeeck drei Hauptgruppen zu erkennen:

1. die Bewohner des Forts (seit 1652),
2. die Freibürger (seit 1657),
3. die Sklaven (seit 1658).

Diese Unterscheidung, wertvoll bei einer Betrachtung des Musiklebens am Kap der Guten Hoffnung, war bis zum Ende der Holländerzeit (1806) noch zwischen den ersten und zweiten (weißen) Gruppen nachweisbar.

Die verhältnismäßig kleine Gruppe der hohen Beamten der Holländischen Ostindischen Kompagnie bildete zusammen mit der Garnison die fluktuierende Bevölkerung des Forts. Diese Beamten, die bisweilen nur eine beschränkte Anzahl Jahre am Kap verweilten, kamen im allgemeinen aus einem Lebenskreis, in dem das Interesse für Dichtkunst und Hausmusik ein Teil des Gesellschaftslebens war. Mehrere Beispiele seriöser Musikpflege in diesen Kreisen, nicht nur am Kap, sondern auch anderswo in Ansiedlungen und Faktoreien der „Edlen Kompagnie“, sind bei Schriftstellern wie François Valentyn¹ nachzuweisen. Dort findet man Mitteilungen über Ensembles wie Tenor, Blockflöte, Violine und Clavicymbel (B. c.), oder ein Trio von Baß, Harfe und Oboe.

Charakteristisch für das Bedürfnis nach Hausmusik dieser Gruppe ist wohl, daß Frau van Riebeeck ihr Clavicymbel aus Amsterdam nach der neu zu gründenden Ansiedlung am Kap der Guten Hoffnung mitbrachte, auch zum Nutzen ihres Gatten, der in einer Periode, in der das Vieh sehr knapp war, für die ihn besuchenden Hottentottenkapitäne auf dem Instrument spielen ließ, um, wie er es in seinem „*Daghregister*“ (Journal) notierte, seine gute Gewogenheit zu zeigen.

Von den ersten Jahren an gab es unter der Garnisonbesatzung verschiedene Musikanten. Sowohl innerhalb des Forts beim Dienst, wie außerhalb, im Gefolge des Kommandeurs (später des Gouverneurs), war der Trompeter unentbehrlich. Schon früh werden daneben einige Pfeifer und sechs Oboisten erwähnt. Die Anzahl wechselt in den verschiedenen Perioden. Für 1779 werden angegeben 2 Trompeter, 8 Trommelschläger und 3 Pfeifer. Die täglichen Pflichten dieser Garnisonsmusikanten waren genau umschrieben und etwa dieselben wie an Bord der Schiffe der holländischen V. O. I. C. (i. e. Vereinigte Ost-Indische Kompagnie). Eingehend findet man sie aufgezeichnet von dem Deutschen C. F. Mentzel, der in der Mitte des 18. Jh. am Kap weilte².

Außer ihren vorgeschriebenen militärischen Aufgaben entsprach ihre Beschäftigung mehr oder weniger der der Spielleute holländischer Städte im 17. und 18. Jh. Auch bei besonderen Feierlichkeiten, wie Beerdigung hoher Kompagniebeamter, Empfang

¹ François Valentyn, *Oud en Nieuw Oost-Indien*. IV. Teil, Dordrecht-Amsterdam, 1726.

² O. F. Mentzel, *The Cape in Mid-eighteenth Century*, etc. I. Cape Town, 1920.

von wichtigen Landsleuten oder Fremden, Parade oder Ball im Gouvernementshaus, spielten sie die erforderliche Musik.

Die zweite Hauptgruppe, die sog. Freibürger, zählte 1657 nur 9 Personen. Sie stand also zahlenmäßig weit hinter der gesamten Fortbevölkerung zurück, wuchs aber unaufhörlich. Nach einem halben Jahrhundert war die Kolonie derartig konsolidiert, daß man von einer wirklich zusammenhängenden Gemeinschaft sprechen konnte. Die Einwanderung großer Gruppen anderssprachiger Kolonisten, wie die der Hugenotten nach dem Widerruf des Edikts von Nantes, hatte aufgehört. Der Zustrom von Deutschen hielt im 18. Jh. wohl regelmäßig an, verlief aber mehr tropfenweise. Für die Musikpflege waren mehrere dieser deutschen Einwanderer von großer Wichtigkeit, denn sie schlossen für ein oder mehrere Jahre einen Kontrakt als „*Lehrmeister in der Musik*“ bei wohlhabenden Beamten oder Freibürgern, in oder bei Kapstadt. Dabei verpflichteten sie sich, Flöten- oder Clavicymbelstunden zu geben³. In der Kapschen Gesellschaft der Holländerzeit kann man sich eine dritte Gruppe nicht wegdenken. Diese bestand aus Abkömmlingen von malaiischen Verbannten und Sklaven. Durch ihren steten Umgang mit den Weißen übernahmen sie sowohl die Sprache wie die Musik der holländischen Kolonisten; ihrer mohammedanischen Religion blieben sie jedoch treu. Auf ihre musikalischen Leistungen wird später eingegangen werden.

Obwohl die Musik im ersten Jh. der Kolonie im Leben aller Bevölkerungsgruppen ihre Stelle eingenommen hatte, wurde sie in den Jahrzehnten vor und nach der Wende des 18. und 19. Jh. immer bedeutender. Eine Kombination von Musik und Bühne war bis zum Ende des 18. Jh. unmöglich, weil ein Theater fehlte, aber 1800 wurde das Afrikanische Schauspielhaus erbaut. Damit fängt eine wichtige Periode des kulturellen Lebens am Kap an. So wurden im Zeitraum 1803—1809 mehr als zwanzig Opéras-comiques aufgeführt und teilweise sogar mehrmals wiederholt. Zuvor kamen im Jahre 1802 die Balladenoper *The Devil to pay* (Coffey, 1731) und die musikalische Posse *The Poor Soldier* (O'Keefe), welche als „*Oper*“ angekündigt wurde, zur Aufführung. Diese und andere englische Aufführungen waren vorzugsweise für die britische Garnison (etwa 5000 Mann) bestimmt, welche die holländische Kolonie provisorisch (1795—1803) besetzte, aber sie wurden auch von der Kapschen Bürgerschaft besucht. Daß die holländisch-afrikanische Bevölkerung hinsichtlich der Kombination Bühne-Musik abseits gestanden haben sollte, wie der Engländer John Barrow⁴ suggerieren wollte, ist von Bosman⁵ entschieden widerlegt worden. Das zeigen nicht nur die wiederholten Aufführungen der französischen Opéras-comiques der nächsten Jahre, sondern auch die Bemühungen der Bevölkerung, besonders um große Ballette.

Im allgemeinen war der Tanz am Kap immer sehr beliebt. Man war vollkommen mit den Tänzen vertraut, welche in Europa in Mode waren; sowohl die englische Quadrille wie das französische Menuett oder der allgemein geliebte Kontertanz wurden in Kapstadt viel und gut getanzt. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts sprach Kolbe⁶ schon von der Möglichkeit, daß „*auf Französisch getanzt wurde*“.

³ Eduard Moritz, Die Deutschen am Kap unter holländischer Herrschaft 1652—1806, Weimar, 1938, S. 277, 356.

⁴ J. Barrow, Travels into the interior of Southern Africa, London, 1806.

⁵ F. C. L. Bosman, Drama en Toneel in Suid-Afrika, I. Pretoria etc., 1928, S. 104.

⁶ Peter Kolbe, Naauwkeurige Beschryving van de Kaap de Goede Hoop, I. Amsterdam, 1727, S. 306.

So viel ist sicher, daß viele Tänze am Kap von den sog. „Logiergästen“ gelehrt wurden. Dies war möglich, weil es damals dort keine Gasthöfe gab, und Fremde (und das waren nicht ausschließlich Holländer; viele Engländer und Franzosen, die auf der Reise nach Indien und Südost-Asien waren, besuchten das Kap) mußten deshalb während ihres Aufenthalts Logis bei den Kapschen Bürgern⁷ nehmen, die sich dafür gut bezahlen ließen. Neben materiellen Vorteilen brachte der regelmäßige Kontakt mit diesen Fremden ihnen außerdem den Gewinn, daß sie über die europäische Mode, die landläufigen Tänze und die dazu gehörige Musik auf dem Laufenden blieben. Eine Menge von Reisejournalen erwähnt, daß man viel und gut tanzte. Cornelius de Jong⁸, der kurz vor 1800 in Kapstadt war, schrieb, daß „die gewohnten Erholungen, worauf das Kapsche Frauenzimmer, wie überall, hält, in dem Clavicymbel, einer Partie Quadrille, Lomber oder Whist, und unablässigem, unmaßigem Tanzen“ bestanden.

Le Vaillant⁹ notiert, daß sie recht gern sangen, und auch ihm war es aufgefallen, daß übermäßig getanzt wurde. Nach ihm war es eine Ausnahme, wenn nicht jede Woche verschiedene Bälle abgehalten wurden.

Außerhalb Kapstadts, auf den großen Bauerngütern und in Stellenbosch, wurde ebenso viel getanzt. De Jong bemerkte, daß hier die Bauertöchter wie junge Damen gekleidet waren, und mit Respekt notierte er: „Sie tanzen alle und nicht, wie unsere Bauertöchter, sondern wirkliche Kontertänze und Menuette.“ Aus diesen und manchen andern Urteilen darf man folgern, daß während des 18. Jh. und der ersten Jahrzehnte des 19. Jh. nur wenig Opposition gegen den Gesellschaftstanz bestand. Kritik finden wir nur in dem „Merkwürdigen Bericht“, einer Selbstbiographie, worin der Pfarrer M. C. Vos¹⁰ später beschreibt, wie es ihm als Vierzehnjährigem „eine Beschwerde war, allerlei nutzlose Sachen spielen zu müssen“. Er behauptet, daß er schon damals den Psalmen, den Hochdeutschen Gesängen und andern geistlichen Liedern, welche er auf seinem Klavier übte, den Vorzug gab.

Fragen wir nun, mit welcher Musik das Kapsche Frauenzimmer solch einen musikalischen Eindruck auf die besuchenden Fremden (bis auf den gehässigen Barrow) gemacht hat, dann scheint die Annahme nicht zu gewagt, daß ihr Repertoire namentlich aus Tänzchen, „arrangés pour le clavecin ou pianoforte“, wie sie auf den Tanzbüchlein in Holland genannt wurden, bestanden haben wird, oder daß die Fräuleins ihre Menuette, Allemandes, Angloises und Contredanses in den Lehrbüchern für das Clavicymbel gefunden haben. Amsterdam war damals ein Zentrum der Musikverlage, in denen allerlei übersetzte und holländische Lehrbücher erschienen. In Anbetracht des Exports von Musik aus Amsterdam während des ganzen 18. Jh., des Handelsmonopols der Holländer und des Bedürfnisses nach gedruckter Musik bei den Kapschen Klavierspielerinnen kann ein derartiges Verhältnis zwischen Mutterland und Kolonie bestanden haben. Allein kein einziger Reisebeschreiber macht uns entsprechende Mitteilungen.

⁷ François Leguat, Voyage et aventures, II. Londres, 1708, S. 141, notierte (1698): „quantité d'hôtelleries“. Er konnte nur die „Logier“häuser der Kapschen Bürger gemeint haben.

⁸ Cornelius de Jong, Reizen naar de Kaap de Goede Hoop etc., Haarlem, 1802, S. 130.

⁹ F. le Vaillant, Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, par le Cap de Bonne-Espérance, I. Paris. An VI, S. 16–17.

¹⁰ M. Chr. Vos, Merkwaardig Verhaal etc., Amsterdam, 1824, S. 4.

Die Musik beim Tanz wurde jedoch nicht von den Damen ausgeführt, sondern meistens von Sklaven oder Freigelassenen. Tanzmusik bei Hochzeiten wurde auch von den Militär-Musikanten gespielt oder, wie Kolbe sagt, den „*Musikanten des Herrn Gouverneurs*“. Aber es waren die musikalischen Hausbedienten, die es möglich machten, daß wohlhabende Leute über ein eigenes Orchester verfügten, wie die europäischen „*grands Seigneurs*“. So wurden oft Bediente angenommen, die im Hausorchester spielen konnten.

Das Repertoire solcher Orchester in Europa war freilich ausgedehnter und das Niveau wird sehr viel höher gelegen haben. Bedenken wir nur, daß auch Meister wie Haydn und Mozart die Livree getragen haben. Was das Kapsche Repertoire angeht, so wissen wir nur, daß Chormusik, Märsche und verschiedene Tänze (Menuett, Hornpipe, Gavotte, Allemande) gespielt worden sind. Eine Tanzkarte des Gutes „Vergelegen“ (vermutlich aus dem dritten Viertel des 18. Jh.) zeigt u. a. einen „*Marsch des Deserteurs*“, allem Anschein nach einen Marsch aus der bekannten Opéra-comique *Le Déserteur* von P. A. Monsigny (1769). Eine andere Nummer desselben Programms war eine Gavotte von Corelli.

Die bekannte, von Lichtenstein in seinen „*Reisen*“¹¹ erzählte Episode (man brauchte nur zu winken und sogleich griff der Koch die Flöte statt der Zange, tauschte der Stalljunge den Striegel gegen die Violine um und setzte der Gärtner den Spaten beiseite, um das Violoncello zu streichen) oder seine Beschreibung des Sklavenorchesters des Gutsbesitzers Jacob van Reenen mit seinen Klarinetten, Hörnern und Fagotten, Violinen, Bässen und Flöten, finden ihr europäisches Gegenstück in der Beschreibung Karl von Dittersdorfs¹² über das Orchester des Bischofs von Großwardein, wo Dittersdorf Kapellmeister über 34 Personen war, „*unter welchen 9 Livreebediente, ein Kammerherr und ein Zuckerbäcker*“ waren.

Bei den Kapschen Musikanten ist es jedoch heute sehr schwierig festzustellen, inwiefern ihre Zeitgenossen „*einen Unterschied zwischen Bierfiedlern, Musikanten und Tonkünstlern*“ gemacht haben, wie es damals in Europa ebenfalls nicht immer der Fall war¹³. Wir wissen, daß es bisweilen keinesfalls eine Gruppe von Bierfiedlern war. So hatte Pieter van Breda, Besitzer des Gutes „Oranjezicht“ bei Kapstadt, ein Hausorchester von dreißig uniformierten Flötisten und Violinisten. Die Hinterlassenschaft des Herrn Joachim von Dessin (gest. in Kapstadt 1761) bestand u. a. aus 2 Waldhörnern, 2 Violinen, 1 Oboe, 2 Trompeten und 1 „*Baßvioline*“, was auf ein Hausorchester hinweist. Da finden wir in seinem „*Memoriaal*“ (1756) eine Notiz über den Erwerb eines Sklaven, der auf der Flöte, Oboe und dem Waldhorn spielen konnte¹⁴.

Im 19. Jh. (1825) hörte ein holländischer Gast, Teenstra¹⁵, als er das Gut „Klein Constantia“ besuchte, eine „*Musik von 16 Musikanten, die alle Frau Colijn als Leibeigene zugehörten; sie führten eine vollendete Feldmusik aus, mit allen dazu*

¹¹ H. Lichtenstein, *Reizen in het Zuidelyk Gedeelte van Afrika etc.*, I. Dordrecht, 1813, S. 52, 53.

¹² Karl von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung* (nach dem Erstdruck von 1801), Leipzig, 1940, S. 125.

¹³ Vgl. J. W. Häbler, *Lebenslauf (1787)*, herausg. von Willi Kahl, (Selbstbiographien Deutscher Musiker des XVIII. Jhrts., Köln, 1948, S. 55).

¹⁴ J. L. M. Franken, 'n Kaapse Huishou in die 18e eeu. (Argief-Jaarboek vir S. A. Geskiedenis, III, 1. Teil, Kaapstad, 1940, S. 66 und 60).

¹⁵ M. D. Teenstra, *De Vruchten Mijner Werkzaamheden etc.*, herausg. von F. C. L. Bosman, Kaapstad, 1943, S. 284.

benötigten Instrumenten, wie Klarinetten, Flöten, Trompeten, Fagott, Schlangenhorn (Serpent), Becken und zwei großen Trommeln, und bespielten dies alles so gut, wie das beste englische Korps in Kapstadt es hätte tun können“.

Eine wichtige, mehr als einmal gemachte Bemerkung über diese Hausmusikanten notiert Fräulein Augusta Uitenhage de Mist¹⁶, Tochter des batavischen (holländischen) Kommissars, in ihrem Journal, nämlich „daß die Natur ihr einziger Lehrmeister in der Musik war und sie keine Regel der Kunst verstanden. Ich habe am Kap“, schrieb Fräulein de Mist, „verschiedene Familien gekannt (1802), deren Bediente alle Musik betrieben“.

Seit 1737 hatte die Reformierte Kirche in Kapstadt eine Orgel, welche 1753 erneuert wurde. Nach 1778 besaß auch die Lutherische Kirche eine Orgel. Noch vor dem Ende des 18. Jh. war in der Stadt ein Orgelbauer und Klavierstimmer, J. L. Hodderson (aus Oldenburg), wohnhaft. Seine Orgeln waren auch weit von der Stadt entfernt, beim täglichen Hausgottesdienst auf den Bauernhöfen, in Gebrauch. In Holland hatten damals die Organisten in den Städten die Verpflichtung, an festgesetzten Tagen und Stunden kostenlos öffentliche Orgelkonzerte zu geben. Von derartigen Konzerten in Kapstadt vernehmen wir nichts. Das schließt freilich nicht aus, daß gute Organisten am Kap wirkten. 1791 nennt man z. B. Nic. Heynes „den geschickten (d. h. sehr begabten) Organisten“.

Wohl gab es schon vor 1795 Subskriptionskonzerte. Im Mutterland ließen die exklusiven Collegia Musica bei derartigen Konzerten auch Nichtmitglieder als Zuhörer und Mitspieler zu. Am Kap veranstaltete eine Musikgesellschaft Amateurkonzerte; in der Wintersaison 1801 erreichte man die Zahl von 21 Konzerten. Die Preise waren nicht übertrieben. Die Absicht war, daß alle Mitglieder mitwirken sollten, besonders die Leute, die zu viel Kritik an andern Spielern übten¹⁷.

Auch hier hatte ein Fachmusiker die Leitung. In dieser Epoche waren die meisten dieser Musiker deutscher Herkunft, wie es auch im 18. Jh. der Fall gewesen war. Die bedeutendsten waren C. Pabst, J. C. Schrupf und F. C. Lemming. Nach ihnen übernahmen Franzosen wie L. Meurant und Ch. E. Boniface die Führung. Mehr als in früheren Zeiten hatten diese Musikanten Gelegenheit, öffentlich aufzutreten, besonders nachdem das neue Schauspielhaus eröffnet war. Dabei wirkten verschiedene Tanzmeister, wie J. L. Petersen, J. Riaux und F. Agron, mit.

Sowohl die Deutschen wie die Franzosen waren ein neues Element im Kapschen Musikleben. Schrupf und Lemming waren Musici, die imstande waren, selbst die benötigte Musik zu komponieren oder schon vorliegende Kompositionen für Ensembles, welche zufällig vorhanden waren, umzuarbeiten. Schrupf besorgte z. B. solche Transkriptionen im Auftrag der französischen Liebhaberbühne. Darunter war die Musik für *Les deux Chasseurs*, womit zweifellos die Opéra-comique *Les deux Chasseurs et la Laitière* (Anse-aume, Musik von Duni) gemeint ist. Das Werk wurde am 10. Dezember 1803 in Kapstadt aufgeführt.

Wie es in Europa häufig der Fall war, wurden auch in Kapstadt bei solchen Auführungen der Textdichter oder Komponist fast niemals genannt. Der „Kaapsche

¹⁶ Augusta Uitenhage de Mist, *Dagverhaal etc.*, (1802/3), vgl. Penélopé. VIII, Amsterdam, 1835, S. 84.

¹⁷ Fred. H. Olland, *Bladen uit de Memoirs van Petrus Borchardus Borchers*, Amsterdam, 1907, S. 195.

Courant“ (die Kapsche Zeitung) erwähnt nur lokale Autoren und einige der bedeutendsten Mitspieler¹⁸.

Lemming komponierte 1813 die Musik für *Sapho*, ein Ballett mit Gesang und Tanz von Ch. E. Boniface. 1805 bis 1817 gab er Konzerte, wofür er u. a. das Theater der französischen Gesellschaft mietete. Auch war er Dirigent eines Orchesters, welches größtenteils aus Liebhabern bestand.

Die Franzosen Meurant und Boniface werden ab 1807 genannt. Meurant schrieb neue Musik für das Ballett *Het Liefdenest* (Das Liebesnest), das 1810 seine erste Aufführung erlebte und im selben Jahre als *Le Nid d'Amour* wiederholt worden ist. Charles Etienne Boniface (1787–1853) war seit seinem 20. Lebensjahr in Südafrika, wo er bis zu seinem Tode blieb. Obwohl er vor seiner Ankunft in Kapstadt schon ziemlich lange fern seiner Heimat gelebt hatte, war er noch immer mit der französischen Musik der Zeit vertraut. Auch später blieb er in Verbindung mit seinem Vaterland. Das beweist z. B. eine Sammlung französischer Lieder mit Gitarrebegleitung, die von ihm gesammelt und 1821 für eine Gitarrenschülerin sehr schön kopiert wurden. Sieben Stücke (vielleicht von Boniface selbst komponiert) nicht mitgerechnet, besteht die Sammlung aus verschiedenen Arien aus Opéras-comiques, welche verhältnismäßig kurz vorher komponiert und in Paris aufgeführt worden waren. Die erste Nummer bestand z. B. aus Couplets der Opéra-comique *Aline, Reine de Golconde* von Henri Berton (Urauff. Paris 1803). Die folgende war eine *Romance* von Dalvimare, Harfenist der Pariser Opéra. Eine andere war aus der Opéra-comique *Julie ou le Pot de fleurs* entnommen, der ersten Oper, mit der Spontini 1804 so unglücklich in Paris debütierte. Die Begleitung war vom Gitarrevirtuosen Lemoine. Weiter gab es eine *Pastorale* auf die französische Revolution mit Text von Florian, dem Dichter des bekannten *Plaisir d'Amour*¹⁹. Man kann annehmen, daß Boniface diese Lieder nicht nur für eine einzige Schülerin gesammelt hat.

Außer diesen Franzosen, die sich dauernd am Kap niederließen und später auch die Sprache übernahmen (war doch Boniface einer der ersten, die sich in einem Schauspiel der südafrikanischen Sprache [„Afrikaans“] bedienten), traten auch andere Franzosen während der Unterbrechung ihrer Reise nach der damals französischen Insel Mauritius am Kap auf. Zwei von ihnen werden immer mit Nachdruck genannt: Delémery (1803 und 1805/06) und De Bourcherville (1809). Als Delémery mitwirkte, wurden die Eintrittspreise erhöht. Er trat in opéras-comiques von Duni, De la Borde, Philidor und Monsigny auf und hatte als spezielle Attraktion Rousseaus *Pygmalion, scène lyrique*, wofür der Dichter selbst das Andante der Ouvertüre und den ersten Musikteil komponiert hatte (das Übrige war von Coignet, einem Amateur, komponiert). Die erste Aufführung in Paris war 1775, die von Kapstadt 1803. Das Stück hatte hier vermutlich Erfolg, denn nach seiner Rückkehr aus Mauritius im Jahre 1806 gab Delémery eine Wiederholung²⁰. De Bourcherville, der konzertierte und von dessen Aufenthalt man profitieren wollte, trat 1809 mit

¹⁸ Bosman o. c. gibt diese und andere Anzeige sehr ausführlich. Vgl. S. 229.

¹⁹ F. Z. van der Merve, Die Musiek van Charles Etienne Boniface. Tydskrif vir Wetenskap en Kuns, Neue Folge, IX, 1. Teil, Pretoria, 1949, S. 75–77.

²⁰ Bosman o. c., S. 88–92 usw.

einer opéra-comique in 2 Aufzügen, *Une Folie*, auf, nur 7 Jahre nach der Pariser Première. Etienne Méhul, dessen bedeutendstes Werk, *Joseph*, 1807 in Paris uraufgeführt wurde, soll schon in kurzer Zeit in Kapstadt bekannt geworden sein, denn ausnahmsweise vermerkt die Kapsche Zeitung seinen Namen: „Musik des namhaften Méhul.“

Der Mann, der die größte Aktivität in der Kombination Bühne und Musik in der batavischen Periode (1. Jahrzehnt des 19. Jh.) am Kap zeigte, war Charles Mathurin Villet, ein Franzose, der später völlig in der holländisch-afrikanischen Bevölkerung aufging. Die Umstände waren günstig: ein neues Schauspielhaus, hinreichendes Interesse für (leichte) Musik, ein gewisses Bekanntsein der französischen Sprache und die Anwesenheit der erforderlichen Musikanten. Wie dreißig Jahre vorher die Theaterbesucher in Amsterdam, Haag, Wien und anderswo in Europa von der neuen opéra-comique mit ihrem „*accent véritablement français*“ überrumpelt wurden, so lernte auch das Kapsche Publikum in weniger als zehn Jahren die bedeutendsten französischen komischen Opern kennen. Die Ansprüche, welche derartige Aufführungen stellten, waren meistens so, daß eine Aufführung möglich war, besonders wenn Sänger wie Delémery und De Bourcherville anwesend waren. Wahrscheinlich brachten Villet und diese Sänger die Werke aus Frankreich mit. Das Orchester war meistens nur klein. Jedenfalls konnte es von Musici wie Schrupf und Lemming bis zu jeder kleinen Kombination reduziert werden.

Es war diese typisch französische Musik, welche unter Villets Leitung die Periode 1803–1809 musikalisch so interessant gemacht hat. Kapstadt wurde mit der Musik fast aller führenden Komponisten der opéra-comique bekannt: Gossec, Grétry, Duni, Plantade, De la Borde, Monsigny, Della Maria, Gaveaux, Désaugiers, d'Herbain, Méhul, 1811 vielleicht sogar Haydn²¹. Wenn Kapstadt auch zeitlich hinter dem europäischen Musikleben zurück war, so holte es doch das Versäumte so bald wie möglich nach.

Nach 1809 richtete sich das allgemeine Interesse mehr und mehr auf Ballette. Wohl führte die wiedergegründete englische Garnisongesellschaft aufs neue Musicals wie *The Devil to Pay*, „mit Gesängen“, auf: mehrere Jahre später sogar eine englische Übersetzung der opéra-comique *Une Folie* unter dem Namen *Love Laughs at Locksmiths*, wobei Méhuls Musik durch neue Musik von Michael Kelly²², einem Freunde Mozarts, ersetzt worden war. Nach 1809 war man für die Aufführung einer französischen opéra-comique völlig von einer Gesellschaft abhängig, die sich auf ihrer Durchreise nach der Insel Bourbon in Kapstadt aufhielt. So kam 1833 Boëldieus *Ma Tante Aurore* auf die Kapsche Bühne, gefolgt von *Le Bal d'Ouvriers*. Zwei Jahre später gab ein Dilettantenverein zwei Aufführungen von Philidors *Le Maréchal Ferrant* und Dunis *Les deux Chasseurs et la Laitière*, beide in einer holländischen Übersetzung; aber zu einer Wiederbelebung kam es nicht. Die glorreiche Periode war für immer vorüber.

²¹ Jan Bouws, Die Musieklewe van Kaapstad in die Beginjare van die 19e eeu en sy Verhouding tot die Europese Musieklewe. Tydskrif vir Wetenskap en Kuns, Neue Folge, XII, 2. Teil. Pretoria, 1952, S. 61–62.

²² M. Kelly, Reminiscences, Vol. II, S. 197.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Jodoc Entzenmüller – der Lehrer Adam Gumpelzhaimers

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Paul von Stetten weiß im ersten Band seiner „*Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg*“ (Augsburg 1779) S. 537 zu berichten, daß der junge Adam Gumpelzhaimer (1556–1625) ersten Musikunterricht durch einen an St. Ulrich und Afra zu Augsburg tätigen Magister Jodocus Entzenmüller erhalten hätte, der sich später in Fuggersche Dienste begeben und — gefolgt von seinem Schüler — in Babenhausen a. d. Günz niedergelassen haben soll. Über diese dürftige, von Gerber der Musiklexikographie vermittelte Notiz hinaus konnte Otto Mayr lediglich rückschließend vermuten, daß „Entzenmüller ein ganz vorzüglicher Lehrer und Musiker gewesen sein und seinem Schüler eine gründliche Ausbildung in der Tonkunst erteilt haben“ müsse¹.

Der Geschichtsforschung ist Jodocus Entzenmüller — so lautet die authentische Schreibweise² — seit langem als Vater Joachim Enzmilners (1600–1678; 1636 in den rittermäßigen Adelsstand, 1645 in den Freiherren- und 1651 mit dem Prädikat „*von und zu Windhag*“ in den Grafenstand erhoben), des eifrigen und erfolgreichen Reformationskommissärs, Herrn der Herrschaft und Gründers des Dominikanerinnenklosters Windhag bei Perg (Oberösterreich), aber auch großzügigen Förderers von Kunst und Wissenschaft und Besitzers der damals größten Bibliothek im Lande Oberösterreich wohlbekannt³. Aus den im oberösterreichischen Landesarchiv zu Linz verwahrten Resten der Archive von Herrschaft und Kloster Windhag erfährt man nun einiges Neue zur Lebensgeschichte Jodoc Entzenmüllers: Er war nachweislich noch 1579 als lateinischer Schulmeister in Augsburg tätig und hat in Babenhausen, wo er mindestens seit 1595 wirkte, eine „*Magdalena . . . geborne Braumüllerin*“, Angehörige „*eines alten vnd weit außgebreiten geschlechts*“ geheiratet⁴, mit der er sechs Kinder, zwei Söhne und vier Töchter, zeugte⁵. Entzenmüller starb am 26. Februar 1616⁶, sein Babenhausener Lehramt ging auf den als „*Scholae Chorique rector*“ bezeichneten Magister Georg Wachter über, der sich noch Jahrzehnte später seines Vorgängers erinnerte und dessen Sohn Joachim am 27. Februar 1645 einen Pfleger oder Verwalter für seine Herrschaft zu vermitteln suchte⁷.

Zu der Zeit, da Gumpelzhaimer Jodoc Entzenmüllers Unterricht genoß, widerfuhr diesem eine Auszeichnung, die Mayrs oben erwähnte Annahme zu stützen vermag: Der schwäbische Landvogt Georg Illsung von Tratzberg ehrte Entzenmüller und seine Nachkommen kraft vom Kaiser zugestandenen Rechtes durch eine Wappenverleihung. Dem am 1. November 1579 zu Augsburg „*mit wolbedachtem muet, guetem zeitigen rath vnd rechtem wissen*“ darüber

1 O. Mayr, *Adam Gumpelzhaimer* (Augsburg 1908) S. 4 f.

2 Eigenhändiger Besitzvermerk in dem im oberösterreichischen Landesarchiv zu Linz befindlichen Exemplar von Jacobus Sadoletus' „*Epistolarum libri sexdecim*“ (Coloniae 1580).

3 Vgl. G. Grüll, *Geschichte des Schlosses und der Herrschaft Windhag*, Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines Bd. 87 (Linz 1937) S. 216 ff. und die dort angeführte ältere Spezialliteratur.

4 Stiftungs buch des Klosters Windthaga bey S: Maria Magdalena . . . A^o 1679 (Windhager Archiv im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Ms 35) fol. 2 v. — 1636 bezeugten drei Babenhausener Bürger eidllich, daß die Hochzeit „vor ungefähr 40 Jahren“ stattgefunden hätte; sie fällt also wohl mit der Übersiedlung nach Babenhausen zeitlich zusammen. Vgl. H. Ritter von Hitzinger, *Leben, Wirken und Stipendienstiftung des Joachim Grafen von und zu Windhag* (Wien 1882) S. 3.

5 F. Wöß und F. Pröll, *Die Stipendienstiftung des Joachim Grafen von und zu Windhag mit Bezug auf ihre Verleihung an Verwandte und Verschwägte* (Wien 1895) Stammtafel 1.

6 G. Grüll, a. a. O., S. 217 nach dem Kalendarium des Klosters Windhag. Seine Frau hat ihn lange überlebt, wie einem an ihren Sohn gerichteten Brief vom 29. März 1628 (Windhager Archiv im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Schub.-Bd. 18, III/1,21) zu entnehmen ist.

7 Windhager Archiv im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Schub.-Bd. 18, III/1, 13.

ausgefertigten und heute im oberösterreichischen Landesarchiv zu Linz (Wappenbriefsammlung Nr. 16) verwahrten Dokument⁸ ist neben einer genauen Beschreibung des verliehenen Wappens zu entnehmen, daß der Urkunder „*Erbarkhait, redlichait, guette Sitten Tugent vnd vernunft, damit der Erbar vnd Wolgelehrt Magister Jodocus Entzenmiller berühmpt worden*“, als Anlaß zur Verleihung nahm; der also Ausgezeichnete sollte dafür „*khünfftiger Zeit getreue nützliche dienst*“ Kaiser und Reich gegenüber „*gehorsamblichen wol beweisen . . . auch hinfüro wol thuen*“.

Neben die kompositorischen und musikliterarischen Leistungen Gumpelzhaimers treten nunmehr auch die einstmals in Entzenmüllers Besitz gewesenen Musikwerke als gewichtige Zeugen für seine Lehrtätigkeit. Er hat sie seinem Sohn Joachim Enzmilner vererbt, der sie neben anderen Musikalien später in seiner berühmten, nach ihrem Standort „*Bibliotheca Windhagiana*“ genannten Büchersammlung zur Aufstellung brachte. Nach ihres Begründers Hinscheiden ging diese in treuhändige Verwaltung des Wiener Dominikanerklosters über und gelangte von dort im frühen 19. Jahrhundert zum größten Teil in die Wiener Universitätsbibliothek. Die noch in dem umfangreichen Bibliothekskatalog von 1733⁹ verzeichneten Musikwerke fehlen allerdings heute ausnahmslos; über ihr Schicksal ist nichts bekannt.

Unter den von Jodoc Entzenmüller gesammelten und zweifellos bei seiner Lehrtätigkeit verwendeten Musikwerken nimmt das Schrifttum breitesten Raum ein, wobei die Elementarlehren (Gafori 1497, Heyden 1532, Listenius 1533 und 1554, Frosch 1535, Venceslaus Philomates 1543, Greiter 1544, Gregor Faber 1553, Heinrich Faber 1555) naturgemäß im Vordergrund stehen, immerhin aber auch die anspruchsvollere Literatur (Boethius 1521, Aaron 1545, Glarean 1547, Dentice 1553, Lusitano 1558, Zarlino 1559, 1562, 1588—89, Besson 1582, Pisa 1611) gut vertreten ist. Von den wenigen praktischen Musikwerken der *Bibliotheca Windhagiana*¹⁰ dürften lediglich zwei Tabulaturdrucke (Schmidt 1607, Fuhrmann 1615) und einige Vokalwerke von Gastoldi, Vecchi und Lasso aus Entzenmüllers Besitz stammen.

Selbstverständlich ist Entzenmüllers Lehrtätigkeit, die in Gumpelzhaimer so reiche Früchte trug, auch für seines Sohnes Stellung zur Musik bedeutungsvoll geworden¹¹. Produktiv oder reproduktiv tätig war Joachim Enzmilner allerdings nicht; doch ist er als großzügiger Mäzen hervorgetreten, dessen verständnisvolles Wirken einer seiner Anverwandten, Josef Venantius von Wöß (1863—1943), noch zwei Jahrhunderte nach des Grafen Tod als Windhagscher Stiffling genießen konnte¹².

Ein Hallesches Exemplar von Arnold Schlicks „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“

VON WERNER BRAUN, HALLE (SAALE)

Der kleine Traktat des Orgelmeisters Schlick hat nicht zu Unrecht bisher vier Neudrucke erfahren; überliefert er doch als frühestes gedrucktes Orgelbauwerk höchst wertvolle Notizen über die Technik des Orgelbaus und das Klangideal seiner Zeit. Seit Robert Eitners erstem originalgetreuem Abdruck nach dem damals im Besitz Wilhelm Bethges jun. befindlichen Exemplar (Berlin 1869) bis zur neuesten Ausgabe von E. Flade (Kassel 1951)

⁸ A. M. Scheiber, Verzeichnis der im Linzer Landesarchiv vorfindlichen Diplome, Monatsblatt der heraldisch-genealogischen Gesellschaft „Adler“ Bd. 11 (Wien 1931) S. 83.

⁹ F. D. a Guarient et Raall, *Bibliotheca Windhagiana* ab . . . Joanne Joachimo ab, et in Windhag . . . Anno M.DC.LXXVIII. pro Usu Publico, & quotidiana frequentatione fundata (Viennae 1733).

¹⁰ Das von der Bibliothek getrennte Musikalienarchiv des Schlosses Windhag ging nach Enzmilners Tod in den Besitz des Franziskanerklosters Münzbach über und ist heute ebenfalls verschollen.

¹¹ Hiezu Näheres bei O. Wessely, Die Musikbestände der ehemaligen *Bibliotheca Windhagiana* (in Vorbereitung).

¹² Über die genealogische Situation unterrichten die Stammtafeln bei F. Wöß und F. Pröll, a. a. O.

zieht sich die irr tümliche Meinung hin, der „Spiegel“ sei nur in einem einzigen Exemplar erhalten. So schreibt E. Flade im Vorwort: „Man kann sich wohl fragen, wie es kam, daß ein derart wichtiges, aus der besten Musikübung jener Zeit herausgewachsenes Werk wie der ‚Spiegel‘ nur in einem einzigen Exemplar auf die Gegenwart kommen konnte.“ Der Ruhm des Unikums muß jedoch dem Londoner Exemplar genommen werden, denn in der Halleschen Marienbibliothek befindet sich wohl erhalten ein weiteres, über das hier berichtet werden soll. Während der Londoner „Spiegel“ ein abenteuerliches Schicksal durchlaufen mußte, ehe er über Frankfurt (Bibliothek Paul Hirsch), Cambridge nach London kam — er wurde bekanntlich hinter dem Kamin eines sächsischen Bauernhauses aufgefunden —, hat die Vergangenheit unseres Halleschen Exemplars unter einem sehr günstigen Stern gestanden. Soweit sich diese feststellen ließ, soll sie skizziert werden:

Das Büchlein befindet sich als letzte Teilschrift in einem Klein-Quart-Sammelband hinter H. Fabers „*Ad Musicam practicam Introductio, Mulhusii Duringorum, Ao 1571*“ und Adam Puschmanns „*Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges, Görlitz 1574*“. Der Sammelband, der in Schweinsleder gebunden ist und auf dem Buchrücken den handschriftlichen summarischen Titel „*Musicalia*“ trägt, ist also nach 1574 zusammengestellt worden. Ein handschriftlicher Besitzervermerk steht nicht darin. Der „Spiegel“ hat aber vor seinem Zusammenbinden mit beiden genannten Werken schon einer anderen, älteren Bibliothek angehört, denn der Holzschnitttitel trägt im rechten Fenster eine mit Tinte eingetragene Signatur „34“, während die benachbarten Traktate keine Sondersignatur aufweisen. Den dritten nachweisbaren Besitzerwechsel erlebte das Bändchen im 17. Jh., als es im fertigen Sammelband der Halleschen Marienbibliothek einverleibt wurde. Das Datum dieser letzten und endgültigen Wanderung läßt sich nur ungefähr bestimmen: Auf der Rückseite des Einbanddeckels befindet sich das Kupferexlibris der Bibliothek (Madonna mit dem Kinde). Dieses wurde von dem Leipziger Kupferstecher Grahle angefertigt und von 1619 bis ungefähr 1680 in die Bände der Marienbibliothek eingeklebt. Bücher, die nach 1700 erschienen sind, tragen es nicht mehr¹. Das Hallesche Exemplar liegt also seit mindestens 250 Jahren in seinem jetzigen Aufenthaltsort. Seiner günstigen Vergangenheit entsprechend zeigt es einen ausgezeichneten Erhaltungszustand, welcher stellenweise Faksimiledruck-Deutlichkeit erreicht. Beim Vergleich der auf dem Londoner Exemplar fußenden textgetreuen Neuausgaben Eitners (1869) und Smets' (Rheingoldverlag, Mainz, 1937) mit unserem Halleschen ergaben sich zunächst eine Reihe von geringfügigen Abweichungen, die z. T. durch Kollation bereinigt werden konnten. Sowohl Eitner als auch Smets weisen mitunter recht grobe Fehler und Unrichtigkeiten auf. Einige Stellen aber mußten mit dem Londoner Druck direkt verglichen werden². Es blieb danach nur folgende Unterschiedlichkeit bestehen: Das Exemplar London verteilt die Silben am Ende der 9. und Beginn der 10. Seite: „... Die aller bequemst versenung menschlichs gemüts. ist uf vil-erfarung...“ Das Hallesche Exemplar teilt dagegen schon etwas eher ab: „... ver-senung...“. Das mag auf ein technisches Versehen zurückzuführen sein (Abfall von Drucktypen und Ersetzung auf der anderen Seite), wobei sich nicht entscheiden läßt, welcher von beiden Drucken die ursprüngliche Form zeigt. Sonst scheinen durchgehend die gleichen Drucktypen und -stöcke verwandt worden zu sein. Auch finden sich in ihnen die gleichen Druckfehler mit nachträglichen handschriftlichen Korrekturen (14. Seite: „eins wetters halb“ umgeändert in „des wetters halb“; 18. Seite: „alami“ in „elami“ und S. 27: „gar zwischen“ in „dar zwischen“ verbessert). Zwei Stellen blieben im Halleschen Exemplar unkorrigiert: nämlich S. 51: „... sollen nit schwer oder brechet sein...“. „Brecht“ ist im Londoner Druck in „blochet“ abgeändert. Und S. 59: „... den organisten umb sein sonderlich verbrug zü gefallen...“. „Verbrug“

¹ Diese Mitteilungen verdanke ich dem Leiter der Bibliothek, Herrn Bibliotheksrat Dr. Weißenborn.

² Mr. Hyatt King, Assistant Keeper im British Museum, hatte die Freundlichkeit, diese Arbeit auszuführen, wofür ihm hiermit herzlich gedankt sei.

wandelt London ab in „vererung“³. Das Hallesche Exemplar ist also weder eine andere Auflage des Druckes von 1511 noch ein Nach- oder Raubdruck, denn dafür ist es in der Ausführung zu sauber und zu deutlich.

Im übrigen entspricht es genau in Seitenzahl und Textverteilung dem Londoner — soweit sich das an Hand der beiden erwähnten originalgetreuen Abdrucke überhaupt sagen läßt. Lediglich die 7. Seite ist versehentlich an falscher Stelle eingebunden worden. Eitners Vermutung, daß sich die Adresse des mutmaßlichen Druckers Peter Schöffner auf dem letzten fehlenden Blatt befunden habe⁴, läßt sich daher kaum halten; denn dann müßte dieses letzte Blatt in dem sorgfältig bewahrten Halleschen Exemplar ebenfalls verloren gegangen sein.

Einem evtl. Faksimileneudruck des „Spiegels“, der angesichts der erwähnten Zitierunsicherheit der beiden „textgetreuen“ Neudrucke sehr zu wünschen wäre, müßte man auf Grund seines tadellosen Zustandes und seiner Textgenauigkeit das Exemplar der Halleschen Marienbibliothek zugrunde legen.

Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Choral^s gezählt werden?

VON EWALD JAMMERS, HEIDELBERG

I. P. Lukas Kunz gibt seinem Angriff (in dieser Zeitschrift 1952, S. 332) gegen meine Theorie über den Choralrhythmus oder besser dem ersten Hauptabschnitt dieses Angriffes obige Überschrift. Selbstverständlich kann und soll man zählen, und ich habe nie darüber einen Zweifel gelassen, daß wir Kunz für den Nachweis der Rolle der Zahl beim gregorianischen Choral dankbar sein müssen. Ein anderes ist es, was die Zahl bedeutet. K. scheint nur die eine Möglichkeit zu kennen, daß sie Dauer mißt, d. h. daß die gezählten Töne gleich lang sind. Diese Deutung muß m. E. erst bewiesen werden. Es können z. B. auch die Tonbewegungen als solche gezählt werden. Die Zahl ist ein wesentliches Element mittelalterlicher Tonwerke, und man zählte Töne, Silben, Takte, Verse, bisweilen sogar mehrere dieser Elemente gleichzeitig. Hier ist also noch manches zu klären, und ich würde es sehr begrüßen, wenn K. seine Forschungen fortsetzte.

II. K. wirft mir vor, daß ich die Ordnung des Aufbaues der Antiphon „Ego sum“ übersehe. Sie sei: 6+7+6+4 Töne. Sie enthalte einen kleinen Anstieg und einen stärkeren Abstieg vom Normalwerte⁴. Dazu ist zu bemerken, daß bei kleinen Ziffern ein Beweis unmöglich ist. Kleine Verschiebungen wie 6+8+6+4, 6+7+6+3, 6+7+7+4 ergäben noch schönere Ordnungen. Im übrigen aber ist das Stück dreiteilig, so daß diese Formschönheit hinfällig wird. Auch ist das Stück nicht modellmäßig gebaut, also im damaligen Sinne tatsächlich formlos und nur ein Schulbeispiel gewesen. Erst mit Abänderungen, vereinzelt und recht spät ist es in die Liturgie eingedrungen, zu einer Zeit nämlich, wo man andere Kompositionsregeln beachtete.

1. K. irrt, wenn er meint, ich ginge von den Theoretikern aus, und meine Thesen seien erschüttert, wenn die Stützen fallen sollten, die ich in der *Endiriadis musica* finde. Mein Ausgangspunkt ist die Paläographie. Die Theoretiker haben zu großen Abstand von der Entstehung des Choral^s und sind zu zerredet, so daß eine Einigung über ihren Sinn utopisch erscheint.

Gegen die Deutung K.s, daß die Stelle „die letzten Silben müssen lang sein, die andren sind kurz“ zu übertragen ist mit: „die andren sind functionell (d. h. an sich) kurz, aber hier

³ Auf diese Textänderungen machen weder Eitner noch Smets aufmerksam.

⁴ Monatshefte für Musikgeschichte, Bd. 1, S. 76.

¹ Dabei sind auch nach K. die gezählten Töne nicht gleich lang.

ab und zu lang“, kämpfe ich nicht. Ich überlasse es den Lesern, ob man auf diese Weise eine Aussage in ihr Gegenteil verkehren darf.

2. Die späteren Autoren erwähnen keinen dritten Wert. Vielleicht gab es auch zu ihrer Zeit keine solchen Ziernoten mehr. Im übrigen: Die Paläographie weist viele Dinge nach, selbst „Nuancen“, um mit Mocquereau zu reden, von denen die Autoren nichts berichten.

K. meint, wenn ich 2 Noten auf einer Silbe als Achtel bewerte, müßte ich bei 3 Tönen auf Achteltriolen, bei 4 auf Sechzehntel kommen usw. Das dünkt ihm unmöglich. Schlechthin unmöglich dünkt mir das nicht. Aber es ist interessant, daß K. so folgert. Ich würde das als unzulängliche Verallgemeinerung bezeichnen. Nur für das vorliegende Schulbeispiel gilt die Regel, daß alle Silben außer den letzten kurz sind, und in ihm kommen nicht mehr als 2 Töne auf einer Silbe vor. Aber freilich, der ganze Äqualismus hängt an der sonderbaren Auffassung, daß die ad hoc-Regeln dieses Schulbeispiels den Rhythmus des gesamten Chorals erfassen.

3. Ich sehe mich außerstande, auf einem veluti oder quasi, gleichsam, ähnlich, selber einen schlüssigen Beweis zu bauen und bei anderen einen solchen anzuerkennen.

4. K. wirft mir vor, daß ich an einigen Stellen Kürzezeichen (–) weggelassen habe. — Er hat leider nicht alles berichtet, was ich getan habe im Hinblick auf die Differenzen der Hss.

Ich habe angesichts der verschiedenen Zuweisungen der an sich gleichen Töne auf die Silben gefragt, welche Zuteilung die richtige ist. Die Unterschiedlichkeit beruht wohl auf der ungefügen, breiten Gestalt der Dasiazeichen, die zu zweien den Platz einer Silbe überschreiten. Zuverlässig für die Frage der Zuteilung sind aber die Neumen. Der damalige Neumenschreiber konnte nicht fehlgehen, und wir nicht mit ihm. Nach der Neumennotierung darf in bezug auf die Zuweisung der Töne auf die Silben das Original klargestellt werden, nach den Dasiazeichen in bezug auf die Tonhöhen. So bin ich vorgegangen.

Es bleiben die metrischen Zeichen. Der Sachverhalt ist folgender: „Ego sum via“ besitzt (indem ich jeweils die letzte Silbe der drei Abschnitte durch ein + -Zeichen abtrenne):

Töne: 5 + 1, 6 + 1, 9 + 1,

Silben: 4 + 1, 5 + 1, 7 + 1,

metrische Zeichen in Düsseldorf H3: 5 + 1, 5 + 1, 8 + 2,

(getrennt nach Zeichen für Kürze und Länge)

in Clm 18914: 4 + 1, 5 + 1, 7 + 1.

K. deutet die Zeichen als Zeichen für die Töne. Dann fehlen in jeder Hs. Zeichen, die selbstverständlich zu ergänzen sind, was „J. unterläßt“².

Könnten sie aber nicht Zeichen für die Silben sein, von denen die Rede geht?³ Dann bringt wenigstens eine Hs. die rechte Zahl und es erklärt sich auch das Verhalten von Düsseldorf H3.

Clm 18914 setzt den Längenstrich über die Noten der ersten langen Silbe richtig, obwohl er die eine Note der Vorsilbe zuweist. Hier wird deutlich, daß er die Note verschoben hat. Ein Längenstrich über 1½ Silben ist Unsinn. Bei der 2. langen Silbe schiebt er wiederum den Längenstrich vor in eine Lücke, die dadurch entstand, daß hier ein Kürzezeichen auf einer Silbe mit 2 Noten stand. Auch das ist klar ersichtlich. Der Längenstrich des Schreibers über 1½ Silben ist auch hier Unfug. Ein wenig anders liegt es bei der 3. langen Silbe. Hier verdrängt der vorgeschobene Längenstrich eine Kürze zurück. Wahrscheinlich war die Zuteilung der Zeichen infolge der Dasianotierung bereits im Original undeutlich und enthielt

² Eine Erklärung, wie es zu diesem merkwürdigen „Fehlen“ kommt, wird nicht versucht.

³ Das Seikiloslied, das einzige antike Beispiel einer Melodie mit metrischen Zeichen, ordnet die Zeichen den Silben zu, so bei: λυποῦ und ζῆν.

hier eine gelockerte Stelle. Die Kürzen werden insgesamt etwas zurückgedrängt, und eine findet Platz auf der 2. Kürze der ersten Silbe von Alleluja. Meine Änderungen bestehen also darin, daß ich die Zuweisung der Noten bei „*via*“ auf Grund der Neumen korrigiere, die Längenstriche auf ihr rechtes Maß zurückführe und eine Kürze auf den Platz bringe, wo ursprünglich eine Kürze gestanden haben muß, ohne aber die Zahl der Noten oder Zeichen zu ändern.

Der Schreiber von H₃ hat die metrischen Zeichen vielleicht als den Tönen zugehörig verstanden, er hat jedenfalls das Bedürfnis gehabt, keine Dasianote ohne Ergänzung zu lassen. Aber er hat Lücken vorgefunden. Unmittelbar beweisbar ist eine solche Lücke bei „*vita*“. Hier ist der Längenstrich vorgeschoben worden, denn die Dasianote für *d* stand ursprünglich auf „*vi*“. Ebenso war beim 2. *lu* eine Lücke. Man vgl. das Verhalten des Schreibers von Clm. Der Schreiber von H₃ ersetzt sie durch ein Längezeichen. Sonst kommen aber weder bei ihm noch in Clm 2 Längezeichen hintereinander vor. So erklärt die von mir erschlossene Vorlage, die nur zweifelsfreie Fehler beseitigt, alle Schwierigkeiten. Ich verzichte auf die unnötigen Ausführungen, daß andere Annahmen die Differenzen nicht erklären. Im Original stand also über jeder kurzen Silbe ein Kürzezeichen, über jeder langen ein Längezeichen. (Übrigens, wenn der Schreiber von H₃ vielleicht jedem Ton ein Kürzezeichen zuweist und er dabei rhythmisch gedacht hat, so bedeutet das noch nicht, daß er anders rhythmisch denken mußte als der Schreiber des Originals. Er hätte zwischen Unterteilungstönen und Ziertönen zu unterscheiden gehabt, aber er besaß kein Zeichen für die Zierton-Kürze.)

K. nimmt weiter an, daß die je zwei letzten Silben lang waren. Aber der Text berichtet nicht von 2 langen Silben. Clm weiß nichts davon. Und auch H₃ nur bei dem letzten Schluß, allerdings mit dieser Handschrift auch der Neumator. Aber, nur bei der letzten Länge ist eine halbe Maßnahme. Auf alle drei Teilschlüsse je zwei lange Silben bringt erst Worcester. Hier im 13. Jhd. ist die Melodie also aus dem altgregorianischen Rhythmus in den des mittelalterlichen Chorals gebracht worden. Wir sehen somit die *Musica enchiriadis* am Ende einer Zeitepoche, abgeschrieben in Düsseldorf H₃ von einem Schreiber, der vielleicht bereits der neuen Epoche zuneigte.

Die Ausführungen K.s zu meinem Buche über den gregorianischen Rhythmus verstehe ich nicht.

Gewiß ist es bedauerlich, daß so große Meinungsverschiedenheiten bestehen und, wie ich befürchte, weiter bestehen werden. Aber man kann vom Gegner lernen, und ich bin K. für seine Ausführungen dankbar.

Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein)

VON OTTO NEUMANN, WILSTER (HOLSTEIN)

Glückstadt, der von dem dänischen König mit so großen Hoffnungen für die Wirtschaft und den Handel in den Elbmarschen 1617 gegründete Ort, brachte auch für das Kunstleben in den Nachbarstädten manche Anregung. In den Akten über das Kirchenwesen trifft man häufiger den Namen des Johann Conrad Rosenbusch, der als Schloß- und Stadtorganist in den Jahrzehnten nach 1700 in Glückstadt wirkte und ein sehr tüchtiger Musiker gewesen sein muß. Er bildete junge Leute für das Organistenamt aus, er nahm die Prüfungen für dieses Kirchenamt ab. Sein Zeugnis über die Fähigkeiten der Bewerber galt sehr viel bei den Ratsherren der Städte, bei denen sich die jungen Organisten um eine Anstellung bewarben. Mit welcher Gründlichkeit er prüfte, zeigt uns die Beurteilung, die er 1739 dem

„Monsieur Hans Welms Wilstriensis“ ausstellte¹. Es zeigt uns auch die Ansprüche, die man in den Jahrzehnten, da die Kirchenmusik in hoher Blüte stand, an die Organisten stellte. Es war die Zeit, da in Leipzig Bach und in Hamburg Telemann wirkten. Das Zeugnis des Glückstädter Schloßorganisten Rosenbusch lautet:

„Da Monsieur Hans Welms Wilstriensis bey mir angehalten, ich möchte Ihm wegen seiner in der Musique und Organisten-Kunst erlernten Wissenschaft halber ein glaubwürdiges Attestatum ertheilen: So habe, ob mir zwar nicht unbekannt war, daß derselbe ein gutes Clavier und Orgel mit erforderlicher Anmuth zu tractieren wusste, dennoch um solches besser attestierten zu können, auf meiner mir anvertrauten Stadtorgel, den 16. December 1739 von 1 bis gegen 3 Uhr folgende Procedur mit demselben vorgenommen: Wohlgedachter Monsieur Welms mußte also zuerst extempore eine Modulation ex Modo majori E anfangen und hernach in dem Modo minori F schließen,

zweitens: den zu dem Ende von mir aufgegebenen Choral Adı Gott von H̄imel sieh darein, mit vielerley variation und Mouvements, wie auch Veränderung der Claviere in dreien unterschiedenen Transponierten Modis tractieren.

drittens: Den Modum minorem C ergreifen die Tonarten durchgehen und in dem Modo Majori A cadencieren. Sogleich aber weiter fort Modulieren und in dem Modo minori D finalisieren.

viertens: Den Glauben aus denen dreyen Modis Molliby C. D. E. auf gleiche Art wie im zweyten Punct erwehnet worden tractieren.

fünftens: Eine freye Fantasie ex Modo Mayori A auf dreyen Clavieren ausführen.

Wie nun mehrgedachter Mons. Welms obige 5 beschriebene Puncte extempore praestiret und Ihm darinnen gut befunden, so kann nicht umhin selbigen den Ihn gebührenden Ruhm zu approbieren und habe die zuversichtliche Hoffnung, daß seine galante Habitude, so er in dieser Wissenschaft und Composition erlanget, bey fortwährender Übung sein in Ihm gelegtes Talent und seinen Ihn ohnedem schuldigen Ruhme zu vergrößern capable seyn wird.“

Doch nur mit diesem rühmlichen Zeugnis gab sich der Rat noch nicht zufrieden. Neben seiner Kunstfertigkeit mußte Mons. Welms auch noch seine handwerkliche Fertigkeit im Orgelbau nachweisen. Das Zeugnis über seine Orgelbaufertigkeit hatte er sich von dem Glückstädter privilegierten Orgelbauer Joh. Hinr. Klappmeyer geholt. Dieser bekundete: „Demnach es vor mir notwendiges Requisitum erfordert wird, daß ein Organiste, falls er eine Orgel unter Händen hat, die Wissenschaft mitbesitzen muß, die etwannigen Fehler und Gebrechen, so sich an einer Orgel äußern möchten, verbessern zu können, auch ein Competent bey Besetzung einer Organisten-Vacance ein Zeugnis hiervon zu producieren nötig hat, und dann Mons. Welms aus der Wilster ein solches attestum von mir zu heischen beliebet, als habe ich nicht umhin können, nachdem denselben vorhero in allen dahinlaufenden Sachen, so einem Organisten in puncto des Orgel-Baues zu obtrudieren sind, ganz genau examinieret, ein solches attestatum an Wohlgedachten Mons. Welms zu erteilen, um allen und jeden zu versichern, das denselben eine Orgel ganz sicher anzuvertrauen ist.“

Welms führt an, daß er „vor einiger Zeit dem blödsinnigen Organisten Thée in Meldorf adjungieret worden sei.“ Er gab diesen Dienst auf, da dieser mit zu wenigem Gehalt verbunden war.

Welms erhielt das Organistenamt in seiner Vaterstadt Wilster.

¹ Stadarchiv Wilster Nr. IV G 2 Nr. 1560, S. 53, 54.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung vom 15. bis 19. Juli 1953 in Bamberg

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

Auf Grund einer Einladung des Rates der Stadt Bamberg, des Erzbischöflichen Ordinariats und des Evang.-Lutherischen Dekanats Bamberg wurde es der Gesellschaft für Musikforschung ermöglicht, ihren vorjährigen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß traditionsgemäß in einer vom Krieg unzerstörten, an Kunstdenkmälern reichen Kleinstadt zu veranstalten. Die von der Gesellschaft ergangenen Einladungen hatten eine alle Erwartungen übertreffende Resonanz im In- und Ausland gefunden. Betrug die Teilnehmerzahl des Lüneburger Kongresses von 1950 fast 200, so erhöhte sich die des Bamberger Kongresses auf annähernd 500 bei prozentual starker Beteiligung des Auslands, das mit 15 Nationen vertreten war. Eine freudige Überraschung war es, daß sich die Zahl der Anmeldungen aus der DDR, aus der ursprünglich nur ca. ein Dutzend Teilnehmer erwartet wurden, auf 100 erhöhte.

Im Rahmen der feierlichen Eröffnung im Kaisersaal der Neuen Residenz brachte nach Ansprachen von Oberbürgermeister Luitpold Weegmann, Prof. Dr. Albert Smijers, Mgr. Prof. Dr. Higini Anglès, Prof. Dr. Floris van der Mueren, M. Vladimir Fédorov und Dr. Ernst Mohr der Präsident der GfM., Prof. Dr. Friedrich Blume, allen Persönlichkeiten, die die Veranstaltung des Kongresses in Bamberg ermöglicht und gefördert hatten, seinen Dank zum Ausdruck, der im besonderen Maße der großzügigen Gastfreundschaft der Stadt Bamberg galt. Im weiteren gab Blume bekannt, daß der Nestor der europäischen Musikforschung, Prof. Dr. van den Borren, sowie der Senior der Firma Neupert, Hanns Neupert, und Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück zu Ehrenmitgliedern der GfM. ernannt worden seien, und wies ferner auf die Aufgabenstellung des Kongresses hin. Anschließend erfolgte die Eröffnung der *Ausstellungen historischer Musikinstrumente* sowie von *Musikdarstellungen in der Graphik des 15. bis 18. Jahrhunderts* in der Barockgalerie der Neuen Residenz, im weiteren der *Musikbestände der Staatlichen Bibliothek Bamberg* und der *Musiksammlung von Ebrach* im Gebäude der Staatlichen Bibliothek mit Führung durch die erstgenannten Ausstellungen durch Prof. Dr. Rudolf Steglich und Dr. Alfred Berner.

Die Tatsache, daß der im Verhältnis zum Lüneburger Kongreß so außerordentlich gestiegenen Teilnehmerzahl in Bamberg eine Reduzierung der *Referate* von 75 (in Lüneburg) auf 45 gegenüberstand, erklärt sich nicht etwa aus einem Weniger an eingesandten Referatvorschlägen, sondern aus grundsätzlichen Erwägungen über die Form des wissenschaftlichen Programms. Eine neue, nicht als definitive Lösung, sondern als Experiment betrachtete Disposition bezweckte hinsichtlich der Arbeitssitzungen zweierlei: einerseits der durch die fortschreitende Spezialisierung der Forschungsaufgaben gegebenen Gefahr der Zersplitterung durch Beschränkung auf fünf „Generalthemen“ entgegenzuwirken, zum anderen, durch Verzicht auf Parallelsitzungen den Kongreßteilnehmern die Möglichkeit zum Besuch aller Veranstaltungen zu geben.

Jede Lösung der Aufgabe, die wissenschaftliche Arbeit eines Kongresses zu gestalten, wird neben Vorteilen auch Nachteile aufweisen. So stand dem unleugbaren Vorteil der themenmäßigen Konzentration der Nachteile gegenüber, daß manche Mitglieder, denen die festgesetzten Themen nicht „lagen“, auf eine aktive Beteiligung verzichten mußten. Als sehr begrüßenswert darf der Fortfall von Parallelsitzungen bezeichnet werden. Freilich ergab sich durch diesen Verzicht die Notwendigkeit einer Reduzierung der Referatzahl und mitbedingt dadurch die Nichtberücksichtigung von 25 eingesandten Referatvorschlägen. Trotz dieser vorgenommenen Reduzierung erwies es sich als unumgänglich, die vorgesehene Redezeit

für die Kurzreferate von 15 auf 10 Minuten herabzusetzen, und auch die Hauptreferenten mußten sich eine Sprechzeitbeschränkung — auf 30 bzw. 20 Minuten — gefallen lassen. Die Realisierung dieses Zeitplanes zeigte sich freilich unzulänglich. Es ist für jeden Referenten eine zeitraubende und mühevoll Aufgabe, die Disposition seiner Ausführungen mit der vorgesehenen Zeit in Einklang zu bringen. Denn sie erfordert, daß der im Entwurf konzipierte Referatext mit der Uhr in der Hand auf seine zeitliche Ausdehnung hin kontrolliert wird. Wohl jeder Referent, der sich bei der Vorbereitung seines Referats dieser Mühe unterzogen hat, wird festgestellt haben, daß Kürzungen nötig seien, und wird demzufolge vor die Notwendigkeit gestellt worden sein, den Text zusammenzudrängen und für jeden Gedanken die kürzeste, prägnanteste Formulierung zu finden. Es darf nicht verschwiegen werden, daß vor allem manche der Hauptreferenten sich offenbar nicht diese Arbeit gemacht hatten und demzufolge die festgesetzte Zeit weit überschritten. Da aus verschiedenen Gründen eine zeitliche Ausdehnung der Arbeitssitzungen nicht möglich war und andererseits überwiegend erst c. t. begonnen wurde, schließlich auch noch die einleitenden — durch organisatorische Bekanntmachungen, im Einzelfall auch noch durch hier sehr deplaciert wirkende Postverteilung belasteten — Worte des Sitzungsleiters Zeit in Anspruch nahmen, blieb für die Kurzreferate nach der Pause eine zum Teil beängstigend kurze Zeitspanne übrig. Die Folge war, daß viele Kurzreferate im Hetztempo verlesen und zum Teil auch wesentlich gekürzt werden mußten. Abgesehen davon, daß ein pausenloses Nacheinander, wie es überwiegend erfolgte, die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer überbeanspruchte, erwies sich der Verzicht auf Diskussionen als sehr nachteilig. Mit Recht war von der Vorbereitenden Wissenschaftlichen Kommission die Diskussion jedes Referats als unabdingbare Forderung vorgesehen worden, denn nur durch die Wechselwirkung von Vortrag und Aussprache kann die Fruchtbarkeit der wissenschaftlichen Arbeit eines Kongresses gewährleistet werden. Daß diese Forderung in manchen Sitzungen gar nicht, in anderen unzureichend erfüllt wurde, muß als sehr bedauerlich bezeichnet werden.

In seinem Bericht über den Lüneburger Kongreß (Die Musikforschung III, 1950, S. 283) weist G. Reichert hinsichtlich der Referatinhalte darauf hin, daß „immer genau zu überlegen bleibt, was einem mündlichen Vortrag zugemutet werden darf und was der schriftlichen Darstellung überlassen bleiben muß“. Diese Bemerkung erwies sich in Bamberg besonders gegenüber einigen Hauptreferaten beherzigenswert, deren Inhalte mehr zur Veröffentlichung in einer Fachzeitschrift als für einen Kongreß geeignet erschienen. In Hinblick auf den Kongreßbericht — dessen baldige Veröffentlichung in Aussicht gestellt ist — sei hier, einem Wunsche der Schriftleitung entsprechend, auf eine detaillierte Würdigung der Referate verzichtet und nur einiges Grundsätzliches hervorgehoben. Zuvor gilt es jedoch, des öffentlichen Vortrages des Präsidenten, Friedrich Blume, über „*Musikforschung und Musikleben*“ zu gedenken. Wenn es auch nicht Aufgabe ist, hier ein Bild von dem Inhalt des Vortrages zu geben, so sei doch ein wichtiger Grundgedanke genannt, den Blume als „Antagonismus zwischen Musikforschung und Musikpraxis“ bezeichnete, als das notwendige Spannungsverhältnis zwischen den Polen einer „voraussetzungslosen“ Forschungsarbeit und den Erfordernissen der Musikpraxis, anders formuliert: die Fruchtbarkeit der Musikwissenschaft für die Musikpraxis gerade dadurch, daß sie nicht für die Musikpraxis forscht, wohl aber ihre Ergebnisse für sie hergibt.

Sofern ein musikwissenschaftlicher Kongreß die Aufgabe haben soll, im Sinne der Formulierung Blumes Forschungsergebnisse herauszustellen, deren Fruchtbarkeit für die Musikpraxis erst in zweiter Linie zur Diskussion steht, kann man die Frage aufwerfen, ob nicht manche Referatinhalte der Arbeitssitzung Nr. 1 über *Musikerziehung und Musikwissenschaft* (Leitung: F. Oberborbeck) besser in den Rahmen einer Tagung für Musikerzieher gepaßt hätten. Diese Frage erhebt sich besonders gegenüber dem Rundgespräch, zu dem sich mehrere Mitglieder unter Verzicht auf ein eigenes Referat zu-

sammengeschlossen hatten. Will man das Fazit dieses Gesprächs auf eine Formel bringen, so müßte man es als einen betrüblichen SOS-Ruf bezeichnen; denn die Berichte aus der musikerzieherischen Praxis ließen in besorgniserregendem Maße erkennen, wie groß die Diskrepanz zwischen dem, was in der Musikerziehung angestrebt wird, und dem tatsächlich Erreichten ist. Am stärksten von allen Arbeitssitzungen trat der fruchtbare Doppelaspekt von Forschung und Praxis in der Sitzung Nr. 2 über *Heutige Aufgaben der Instrumentenkunde* (Leitung: R. Steglich) in Erscheinung, denn die instrumentenkundlichen Gegenwartsaufgaben sind für beide Bereiche im gleichen Maße dringlich. Bedauerlich war nur, daß sich die Mängel der Zeitdisposition in dieser Sitzung ziemlich ungünstig auswirkten. Die Tatsache, daß nach den weit die zulässige Zeit überschreitenden Ausführungen der Hauptreferenten das vorbildlich knappe — nolens volens im Prestissimo-Tempo gehaltene — Referat von W. Lottermoser stärksten Beifall auslöste, mag als Zeichen dafür gelten, daß hier im Einzelfall die Forderung des „kongreßeigenen“ Referattypus in idealer Weise sowohl hinsichtlich der straffen Stoffdisposition wie dessen klanglicher Verlebendigung erfüllt war. Obgleich ein Referat ausfiel, war es dem letzten Referenten, G. Karstädt, wegen Zeitmangels nicht möglich, seine bedeutsamen Ausführungen ohne wesentliche Kürzungen zu machen. Besonders war zu bedauern, daß seine beabsichtigt gewesenen praktischen Vorführungen (u. a. zur Zinkenblasttechnik) fortfallen mußten. Obgleich die Arbeitssitzung Nr. 3 über *Die Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts* (Leitung: H. Osthoff) die größte Referatzahl aufwies, konnten doch wenigstens kurz bemessene Diskussionen erfolgen. Die Teilaufgabe eines musikwissenschaftlichen Kongresses: durch neue Fragestellungen Anregungen zu geben und befruchtend zu wirken, wurde besonders in der Arbeitssitzung Nr. 4 über *Der volks- und völkerkundliche Beitrag zur Musikgeschichte* (Leitung: K. G. Fellerer) erfüllt. Ist doch die von W. Wiora in seinem Hauptreferat geforderte Methode einer „wechselseitigen Erhellung“ von Notationsbild und schriftloser Tradition dazu angetan, der Forschung neue Wege zu weisen. Am stärksten trat das Dilemma der Zeitdisposition in der Arbeitssitzung Nr. 5 über *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik* (Leitung: R. von Ficker) in Erscheinung. Da die für die erste Hälfte der Sitzung vorgesehene Zeit weit überschritten wurde, war es nicht verwunderlich, daß nach der Pause für die Kurzreferate eine unzulängliche Zeitspanne übrig blieb. Wohl oder übel mußten diese in pausenloser Aufeinanderfolge unter dem nunmehr erhobenen kategorischen Imperativ der Zeitbeschränkung absolviert werden, bis hin zur Prestissimo-Stretta des letzten Referats, das aufzufassen für die Hörer unter diesen Umständen kaum möglich war. Besonders ungünstig wirkte sich verschiedentlich die Zeitgedrängtheit auf das Verständnis der fremdsprachlich gehaltenen Referate aus. Akustisch brachte die Größe des Saals den Nachteil, daß manche im Stimmklang nicht sehr durchdringenden und dabei ans Konzept gefesselten Referenten nicht überall zulänglich gehört werden konnten. Sollten auf zukünftigen Kongressen wieder alle Teilnehmer in einem großen Saal vereint werden, so wäre zu überlegen, ob nicht eine Lautsprecheranlage die Hörsamkeit an allen Plätzen garantieren könnte.

In Anbetracht der dringlichen Aufgabe, die Voraussetzungen für die klangliche Verlebendigung der in den Denkmälerpublikationen edierten Werke zu schaffen, verdiente das Einzelreferat von K. Ameln über *Historische Instrumente in der gegenwärtigen Musikpraxis*, das einen Einblick in die diesbezügliche Arbeit des NWDR Köln mit sehr instruktiven Vorführungen gab, besondere Beachtung. Nach offiziellem Schluß des Kongresses brachte der Montag, außer zwei Nachtragsreferaten zur Arbeitssitzung Nr. 2, Schallplatten- bzw. Tonbandvorführungen („Vom gregorianischen Offizium bis zur klassischen Konzertmusik“, Einführung: F. Hamel; „Tönende Musikgeschichte“, Einführung: A. Ippel und J. Schmidt-Görg; „Europäische Volksmusik in neuen Tonaufnahmen“, Einführung: W. Wiora). Sicher werden es viele Kongreßteilnehmer bedauert haben, aus

zeitlichen Gründen nicht mehr bei diesen Vorführungen zugegen sein zu können. Denn für jeden Musikhistoriker ist ja die Orientierung über die für Vorlesungen so überaus wichtigen Demonstrationsmittel dringlich. Es dürfte sich darum empfehlen, auf späteren Kongressen solche Vorführungen nicht nur fortzusetzen, sondern zugleich in den offiziellen Veranstaltungsplan einzugliedern.

Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung unterrichtet die Mitteilung des Präsidenten in *Musikforschung* VI, S. 414.

Am Sonntag Morgen fand im Hohen Dom ein von Erzbischof Josef Otto Kolb zelebriertes Pontifikal-Amt statt, in dessen Rahmen anlässlich des 400. Todestages von Cristobal Morales die sechsstimmige Messe „*Si bona suscepimus*“ des Meisters zur Aufführung gelangte, im figuralen Teil des Offertoriums im weiteren die von Morales als Vorlage benutzte Motette „*Si bona suscepimus*“ von Philippe Verdelot. Ausführende waren: der Domchor unter Leitung von Domkapellmeister Paul Joseph Metschnabl (mehrstimmige Gesänge), Schola und Alumnus des Klerikalseminars unter Leitung von Maurus Pfaß OSB (Choral) und Domorganist Peter Biller (Orgel). Ein Festkonzert der Bamberger Symphoniker unter Leitung von J. Keilberth brachte die *Sinfonia serena* von Paul Hindemith, Richard Strauß' „*Till Eulenspiegel*“ und das Klavierkonzert Nr. 3 von Béla Bartók mit Rosl Schmid als ausgezeichnete Solistin zu Gehör. In einem im Kaisersaal veranstalteten Kammerkonzert erklang Musik aus der Bamberger Fürstbischöflichen Zeit (17. bis 18. Jahrhundert), für deren Ausführung durch den *Nürnberger Kammermusikkreis* mit Gerlinde Grosche, Sopran, Hans Helmut Hahn, Bariton, Otto Büchner, Violine, als Solisten unter Gesamtleitung von Willy Spilling man sich ein klanglich originales Instrumentarium gewünscht hätte. In diesem Zusammenhang sei noch eine auf Einladung unter dem Vorsitz von R. Steglich abgehaltene Zusammenkunft der an der fränkischen Musikforschung besonders interessierten Kongreßteilnehmer erwähnt, während der die Gründung einer Zentralstelle in Erlangen, die Erfassung älterer Notenbestände und Instrumente sowie die Aufnahme fränkischer Volksmusik beschlossen wurden.

Ein vom Oberbürgermeister gegebener Tee-Empfang vereinte die Teilnehmer zum geselligen Beisammensein. Die Tatsache, daß während dieser Veranstaltung die Tonbandwiedergabe eines Bratschenkonzerts von K. Stamitz angekündigt, das Magnetophon dann aber vorzeitig wieder abgeschaltet wurde, weil man offenbar das Unpassende einer derartigen „Tischmusik“ empfand, läßt die Frage nach der Möglichkeit musikalischer Ausgestaltung geselliger Kongreßstunden aufwerfen. Wäre hier nicht speziell für die am Kongreß teilnehmenden Studenten Gelegenheit gegeben, die „gesellige Zeit“ mit entsprechenden Vorträgen zu verschönern? Und ließe es sich nicht ermöglichen, nach dem Vorbild des Rothenburger Kongresses von 1948 zukünftige Kongresse in ein geselliges Finale ausklingen zu lassen? Der Gesellige Abend am Eröffnungstag schien jedenfalls in verschiedener Hinsicht nicht glücklich gewählt: einmal wegen des späten Beginns nach dem Festkonzert, zum anderen in Hinblick auf den arbeitsreichen nächsten Tag und schließlich auch in räumlicher Hinsicht (Zusammenkunft in zwei Lokalen).

Allen Teilnehmern werden die beiden Autobusausflüge in Bambergers Umgebung in unvergeßlicher Erinnerung bleiben. Eine Fahrt nach Schloß Pommersfelden bot Gelegenheit, das herrliche Barockschloß (mit Führung durch Konservator Dr. Tunk) sowie die Musikbestände der Gräflin Schönbornschen Sammlungen kennenzulernen und Werke alter Meister auf dem Schloßpositiv im Marmorsaal zu hören, die Domorganist Biller spielte. Den Abschluß eines Ausflugs nach der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, dem Benediktinerkloster Banz (wieder mit Führung durch Dr. Tunk) und Lahm/Itzgrund bildete eine Abendmusik in der Pfarrkirche Lahm. Nach den hochgespannten Erwartungen, die J. G. Mehl durch sein in der Arbeitssitzung Nr. 2 gehaltenes Referat über

die Barockorgel in Lahm erweckt hatte, wirkte allerdings die von A. Herbst gebaute Orgel in Registervorführung und Spiel (G. Schuber t, Bamberg) wie auch der Einführungsvortrag von B. Vin z etwas enttäuschend. Anschließend brachte die Kantorei an St. Stephan zu Bamberg unter Leitung von G. Schubert Werke von M. Franck, H. Schütz und Ph. Dulichius zu Gehör.

An den Kongreß, der für alle Teilnehmer eine Fülle bedeutender Eindrücke brachte, schloß sich eine Sondertagung der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken an.

Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte

am 13. Juni 1953 in Aachen

VON ALFRED KRINGS, KÖLN

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte entfaltet in den letzten Jahren unter ihrem Vorsitzenden, K. G. Fellerer, eine rege Tätigkeit. Neben eine große Zahl von Veröffentlichungen musikalischer Denkmäler und wissenschaftlicher Beiträge treten jährliche Arbeitstagungen, auf denen vor allem über neue Forschungen zur Musikgeschichte der gastgebenden Stadt berichtet wird. Die Wahl Aachens zum Tagungsort mußte nicht nur durch die erhaltenen großen musikalischen Schätze der alten Kaiserstadt, sondern auch durch deren Lage zwischen Eifel und Ruhrgebiet einerseits und zwischen belgisch-niederländischem und rheinischem Raum andererseits einen eigenen Reiz gewinnen.

Nach einer Begrüßung durch den Vorsitzenden und einen Vertreter der Stadt hielt J. Smits van Waesberghe den Eröffnungsvortrag über „*Musikalische Beziehungen zwischen Aachen, Köln, Lüttich und Maastricht vom 11. bis zum 13. Jahrhundert*“. Die Stadt Lüttich, wie der Vortragende auch hier wieder betonte, ein Zentrum „*gallischer Kultur*“, steht während des ganzen Mittelalters in lebhaften musikalischen Beziehungen zu den benachbarten Städten des „*germanischen Kulturraumes*“, an ihrer Spitze Köln. In Maastricht begegnen sich die beiden Kulturen und spiegeln gleichzeitig die politische Lage dieser Stadt wider. Wichtig für die Musikgeschichte war vor allem der Hinweis Smits van Waesberghe auf einige Daten zur Biographie Francos von Köln aus den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts.

Erfafte dieser Eröffnungsvortrag Aachen als Teil des rheinisch-niederländischen Kulturraumes, so gaben die Referate des Nachmittags kleine Auszüge aus dem Musikleben der Stadt selbst und des engeren Aachener Raumes. Schon bei der Übersicht über die musikalischen Bestände in Aachener Archiven, die Dr. Müller gab, wurde deutlich, welche Fülle von Material noch seiner Erschließung harret. Neben der Ausgabe der Werke Johannes Mangons und seines Kreises erscheint hierbei eine Untersuchung der zahlreichen Choralhandschriften wegen der vielen Eigengesänge besonders wichtig.

Ein Kabinettstück geistvoller Verknüpfung verschiedener Hypothesen war B. Th. Rehmanns Referat „*Händel in Aachen und die rheinische Barockkunst*“: Vom Aufenthalt Händels in Aachen und seiner wunderbaren Heilung, von der dortigen Überarbeitung der Cäcilienode, von der Durchreise Heinrich von Kleists durch Aachen, dem starken Eindruck, den die katholische Kultur der Stadt auf ihn machte bis zur späteren Entstehung der Novelle „*Cäcilia oder die Macht der Musik*“, in Beziehung gesetzt zur Heilung Händels.

Während Rektor Zimmermann in seinem Bericht über „*Die Musik des Aachener Raums im 19. und 20. Jahrhundert*“ das Weiterbestehen der Tradition der Stadt nachzuweisen suchte, gingen die beiden folgenden Referate über den musikhistorischen Rahmen hinaus. R. Haase stellte in seinem Referat über den Aachener Albert von Thimus als Musiktheoretiker in übersichtlicher Art die Grundgedanken der nun neu übernommenen pythagoreischen Lehre heraus, die, durch den universalgebildeten Thimus zum erstenmal in ihrer Doppelbedeutung

erkannt, im 20. Jahrhundert vor allem durch die Lehre Hans Kayzers eine neue Verbreitung fand.

Als Vertreter der Aachener Technischen Hochschule referierte zum Schluß Prof. Dr. Aschoff über „*Elektroakustik und Musik*“. Nach einem Überblick über die Entwicklung der elektrischen Wiedergaben musikalischer Kunstwerke ging er vor allem auf die aktuelle Frage der elektronischen Musik und der verschiedenen Versuche dazu ein. Seine sachlichen Ausführungen ließen ein klares Bild der Entwicklung gewinnen, während die schon durch den Funk bekannten Aufnahmen, hier einmal mit sachlichen Kommentaren versehen, doch nur vage Möglichkeiten einer Hörspiel- oder Filmuntermalung aufzeigten.

Wie die Vorträge mit Untersuchungen zur mittelalterlichen Musikgeschichte begannen und zur modernsten Entwicklung endeten, so schlossen sich die musikalischen Vorführungen an. Vormittags erklangen einstimmige Aachener Gesänge und Sätze von Johannes de Limburgia, vorgetragen durch Knaben des Aachener Domchores unter Leitung von Dr. Müller, während abends ein Symphoniekonzert mit der Uraufführung der zweiten Symphonie von Josef Eidens, gespielt durch das Städtische Orchester Aachen unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Felix Raabe, die Tagung beendete.

Rundfunk und Musikwissenschaft

VON RUDOLF HAASE, SOLINGEN

In neuartiger Weise hat der Nordwestdeutsche Rundfunk Köln einen Teil der ihm für seine kulturelle Arbeit zur Verfügung stehenden Mittel eingesetzt. Ein Plan, der in der Kammermusikabteilung entstand, wurde nach langer Vorarbeit verwirklicht, und nach Beendigung des Unternehmens möge das Ergebnis nun gewürdigt werden.

Man legte den Gedanken zugrunde, Vorträge musikwissenschaftlichen Inhalts zugleich als öffentliche Abende zu veranstalten. In Verbindung damit ging man noch einen Schritt weiter und verpflichtete bedeutende ausländische Musikwissenschaftler für diese Vortragsreihe, die zuvor kaum zur Mitarbeit im deutschen Rundfunk herangezogen worden waren. In enger Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Fellerer, dem Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, wurden schließlich die Vorfragen geklärt — als wichtigste die nach der Beherrschung der deutschen Sprache seitens der in Erwägung gezogenen Gäste, da alle Vorträge deutsch gehalten werden sollten. Die Einladungen wurden ausgeschrieben für drei Kurzvorträge zu je 15 Minuten Dauer (einschließlich Musikbeispiele), die produziert und gesendet werden sollten, sowie für einen zeitlich ausgedehnteren öffentlichen Abendvortrag, welcher diese einem gemeinsamen Thema angehörenden Kurzvorträge als Ganzheit zu bringen hatte; der Stoff sollte dem speziellen Arbeitsgebiet der Gelehrten entstammen. Unter dem Titel „*Internationale Musikforschung der Gegenwart*“ konnten dann neun Vorträge angekündigt werden, die in der Universität gehalten wurden. Die Einblendung der Musikbeispiele erfolgte vom Übertragungswagen des Rundfunks aus. Unabhängig davon wurden, meist am nächsten Tag, die Produktionsaufnahmen im Funkhaus hergestellt.

Die Bedingungen, die gestellt werden mußten, waren, wie sich später herausstellte, von den Dozenten nicht leicht zu erfüllen gewesen. Die meisten hatten ihre Aufmerksamkeit auf den Abendvortrag in der Universität konzentriert, da hier ein teilweise fachlich vorgebildetes Publikum zu erwarten war, und glaubten, das dabei verwendete Manuskript für die Produktionsaufnahme einfach teilen und kürzen zu können. Ein solches Verfahren wäre im Ausland sicherlich ohne weiteres möglich gewesen, da dort einzelne Sendungen unter Umständen zeitlich beträchtlich überzogen werden können (etwa im dritten Programm der BBC). Im starren Programm des NWDR muß aber die Zeit peinlich genau eingehalten werden.

so daß deshalb manches umgearbeitet werden mußte. Auch war es nicht einfach, den Stoff für die Zuhörer in der Universität einerseits und für die weit weniger vorgebildeten Rundfunkhörer andererseits gleichermaßen geeignet zu machen. Hieraus ließen sich für etwa zu planende spätere Unternehmungen dieser Art Erfahrungen gewinnen. Dennoch gelang eine allseitig befriedigende Lösung sowohl für die Abendvorträge, welche sehr positiv beurteilt wurden, als auch für die Rundfunkproduktion, die nun als lange Reihe in sich geschlossener und sehr konzentrierter Einzelvorträge vorliegt und voraussichtlich bis zum Jahresende im UKW-West-Programm des NWDR gesendet wird.

Die Zustimmung der Hörer war nicht zuletzt begründet in der abwechslungsreichen und interessanten Folge der Themen, in denen sehr viel Wesentliches und Neues gebracht wurde, z. T. noch unveröffentlichtes Material. Den Anfang machte Prof. Dr. G e e r i n g (Bern) mit einem Vortrag „*Der Calvinismus und die Musik*“. Prof. Dr. T o r r e f r a n c a (Florenz) berichtete dann über „*Die Zeit des galanten Stils in der italienischen Musik*“ und gab dazu sehr schöne Musikbeispiele, u. a. Sätze aus noch unveröffentlichten Violinkonzerten Vivaldis, die vom NWDR produziert worden waren. Prof. Dr. M o b e r g (Uppsala) folgte mit Ausführungen über „*Die Musik der schwedischen Großmachtzeit*“, wobei er auch interessante Bemerkungen zur schwedischen Volksmusik machen konnte. Ganz aus diesem Forschungsbereich stammte der anschließende Vortrag von Prof. B r a i l o i u (Genf-Paris): „*Volksmusik auf dem Balkan*“. Mgr. Prof. Dr. A n g l è s (Barcelona-Rom) referierte als nächster mit dem Thema „*Spanien in der Musik des Mittelalters*“; die Musikbeispiele dazu waren wiederum nach übersandtem Notenmaterial vom NWDR ausgeführt worden. Zu einem besonderen Erlebnis wurde die Veranstaltung, in der Prof. K u n s t (Amsterdam) über „*Die Musik Indonesiens*“ sprach, durch die Anwesenheit des Gamelan-Orchesters „*Babar-Layar*“, das unter der Leitung von B. Ijzerdraat ein Konzert im Anschluß an den Vortrag veranstaltete, bei welchem auch javanische Tänze aufgeführt wurden. Frau Prof. Dr. C l e r c x - L e j e u n e (Lüttich) hielt den nächsten Vortrag „*Die Entstehung des Stile Nuovo*“; ihr folgte Prof. Dr. W e l l e s z (Oxford) mit dem Thema „*Byzantinische Musik*“, wozu wieder der NWDR Musikbeispiele aufgenommen hatte. Den Abschluß der Reihe bildete ein Bericht von Prof. Dr. M a r i u s S c h n e i d e r (Madrid-Barcelona) „*Vom tieferen Sinn des Klanges in der Sprache und im Gesang der Naturvölker*“, welcher besonders starke Beachtung fand. Prof. Dr. F e l l e r e r gab jeweils kurze Einführungen in die wissenschaftliche Arbeit der Vortragenden.

Internationale Musikerzieherkonferenz in Brüssel

VON FELIX OBERBORBECK

Vom 29. Juni bis 9. Juli fand (wohl zum ersten Male seit 1914) eine „Internationale Konferenz über die Rolle der Musik in der Jugend- und Erwachsenenbildung“ statt, an der auch Deutschland durch eine Delegation und durch künstlerische Darbietungen beteiligt war. Was den Wissenschaftler an diesem Kongreß vor allem interessierte, ist der verschiedene Akzent der Forschungsgebiete, dem die Völker zuneigen. Die Möglichkeit, Stand, Forschungsziele, Interessengebiete fast aller Kulturvölker der Erde im Spiegel von Fachreferaten zu vergleichen, war hier in einzigartiger Weise geboten. Neben einigen Hauptreferaten im Plenum ging die Hauptarbeit in den drei Arbeitsgruppen „Schulmusikerziehung“, „Privatmusikerziehung“ und „Lehrerbildung“ vor sich; eine strenge Trennung der Themengruppen wurde allerdings nicht eingehalten. Viele eindrucksvolle Demonstrationen, vor allem belgischer und holländischer Schulklassen erhöhten den Eindruck der Vorträge.

Die Abende boten eine Fülle ausgeglichener Konzerte, die vor allem vom Brüsseler Funk bestritten wurden. Die „Pro Musica antiqua“-Vereinigung bot unter der Leitung von S a f f o r d C a p e eine ausgezeichnete Auswahl mittelalterlicher Musik, bei der Prof. v a n d e n B o r r e n wohl die geistige und musikwissenschaftliche Patenschaft zugesprochen werden darf.

Die Ausstellung von Schriften, Noten und Büchern, die eindrucksvolle Bild- und Materialschau der „Jeunesse musicale“, die eine Reihe von Sälen füllte, luden nicht nur zum Betrachten und Prüfen ein, sondern vermittelten hie und da Stunden wertvoller Hausmusik und Darbietungen von Schallplatten. Die imponierende deutsche Schau, die von der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikverleger bestritten wurde, konnte sich im Reigen des internationalen Wettbewerbs wohl sehen lassen. Sie war zweifellos die beste Werbung für die deutschen Bemühungen um die Musikerziehung der Gegenwart.

Paul Hindemith hob seinen „Gesang an die Hoffnung“ (Paul Claudel), den er für den Konreiß geschrieben hatte, mit internationalen Kräften in Anwesenheit der belgischen Königin aus der Taufe. Die drei deutschen Chöre unter der Leitung von Gottfried Wolters (Hamburg), Günther Arndt (Berlin) und Paul Nitsche (Berg.-Gladbach) haben stärkste Eindrücke hinterlassen.

Aufschlußreich für die deutsche Delegation waren vor allem die Berichte von D r . V . R a g - h a v a n über den Stand der Musikerziehung in Asien und von T o m o j i r o I k e n o u c h i über die Musikerziehung in Japan, der dem Europäer neue Aspekte eröffnete.

Daß ein Deutscher (Egon Kraus-Köln) beim Schluß der Tagung zum Vice-Präsidenten der Internationalen Vereinigung für Musikerziehung gewählt wurde, läßt darauf schließen, daß auch in diesem Gremium die Bedeutung deutscher Musik und Musikerziehung und ihrer Rolle im Ablauf des Kongresses von den Deputierten der vertretenen Völker nicht gering veranschlagt wurde.

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2 Boccherini — Da Ponte (Mit 64 Bildtafeln, 540 Textabbildungen, 120 Notenbeispielen, 19 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1952. 1920 Sp., XVI S.

Erfreulich rasch ist der 2. Band des Werks fertiggestellt worden. Er enthält über 500 Artikel. Daß mehr als drei Viertel derselben Personennamen als Überschriften tragen, ist offenbar eine Folge des vorliegenden Alphabetausschnitts, insbesondere veranlaßt der Buchstabe C ein Überwiegen der romanischen Namen. Unter den P e r s o n e n - a r t i k e l n bilden die zahlreichen Kurzbeiträge ein Problem für sich. Mit der Entscheidung, ob dem einzelnen, vielleicht drittrangigen, aber im geschichtlichen Gesamtbild doch unentbehrlichen Komponisten ein eigener Artikel oder nur summarische Behandlung in einem größeren Beitrag topographi-

scher oder gattungsgeschichtlicher Art zuzubilligen war, hatte von vornherein der Herausgeber maßgeblichen Einfluß auf die Betonungsverhältnisse im Gesamtrahmen, ebenso wie mit der Bemessung des Umfangs größerer Artikel. Der gerechte Ausgleich ist nicht leicht, zumal gerade die Verfasser von Kurzartikeln oft unverhältnismäßige Mühe an undankbare Stoffe wenden müssen. Daß das Ergebnis hinsichtlich der Raumdisposition im allgemeinen einwandfrei ist, ist dem Herausgeber gutzuschreiben, ebenso wie es nicht zuletzt seinen klaren Richtlinien betr. Anlage und Abfassung der Artikel zu danken ist, daß auch die Kurzartikel vielfach vorzügliche Leistungen darstellen. Das Schwergewicht ruht darin mit Recht auf Werk-, Ausgaben- und Literaturverzeichnis. Die geforderte Kürze der „kritischen Würdigung“ hat einen erfreulich sachlichen Ton zur Folge. Wenn freilich die Knappheit zu weit geht, kann sie befremden, so wenn die gesamte Würdigung *Corteccias* aus dem einzigen Satz besteht: „*Corteccias Madrigale sind gediegene, aber nicht hervorragende Arbeiten*“. Hinsichtlich der Biographien ist

bei Kleinmeistern gewiß nicht zu verlangen, daß immer eigene zeitraubende Archivstudien zugrundeliegen, jedoch sollten wenigstens die veröffentlichten, wengleich manchmal schwer erreichbaren, lokalen Forschungsergebnisse verarbeitet werden; keinesfalls aber dürfte es geschehen, daß etwa im Artikel *Capricornus* das Geburtsjahr mit „vermutlich 1629“ angegeben wird, obwohl schon vor Jahren in einem zentralen deutschen musikwissenschaftlichen Organ (*ZfMw*) ausführlich auf die Leichenpredigt verwiesen wurde, die das genaue Geburtsdatum (21. Februar 1628) und sogar ein Porträt des Komponisten enthält (im Artikel *Böhmen und Mähren*, Sp. 27, hinwiederum wird sein Todesjahr mit 1675 statt 1665 angegeben, im Artikel *Capriccio* gar noch ein 1708 veröffentlichtes Werk genannt).

Wichtiger sind natürlich die Artikel über Persönlichkeiten, deren Wirken und Schaffen mehr als lokale Bedeutung besitzt; der Band enthält deren eine beachtliche Zahl, angefangen bei den äußerst gründlichen Darstellungen der das Erbe der Antike vermittelnden Theoretiker *Boethius*, *Cassiodorus Senator* und *Capella*, in denen der Benutzer die genauen Nachweise musikbezoglicher Stellen in Hauptausgaben dankbar begrüßen wird; auch Theoretiker späterer Jahrhunderte sind gut vertreten (*Bryennios*, *Bonadies*, *Burmeister*, *Calvisius*, *Cerone*, *Bontempi*, *Brossard*, *Burney*, *Cochlaeus*, *Coclico* u. v. a.). Aus manchen aus gleicher Hand stammenden Artikeln beginnen sich schon jetzt Schulen und Epochen abzuzeichnen, so etwa das einstimmige Liedschaffen Frankreichs im Mittelalter (im vorliegenden Band: *Chastelain de Couci*, *Colart li Bouteillier*, *Colin Muset* und *Conon de Béthune*) oder die zukunftssträchtige Frühzeit des 15. Jahrhunderts mit *Ciconia*, *Carmen*, *Cesaris*, *Cordier*, Artikel, die in ihrer eingehenden Analyse der archivalischen Dokumente, der Quellenlage wie der Stilverhältnisse nach Inhalt und Darstellung mustergültig sind. Ähnlicherweise deuten sich die Entwicklungslinien der Librettistik durch das 17. und 18. Jahrhundert in den Artikeln *Chiabrera*, *Buti*, *Busenello*, *Cicognini*, *Calzabigi*, *Da Ponte* an, obwohl natürlich noch wichtigste Namen fehlen. Das 16. Jahrhundert ist mit französischen und niederländischen Meistern reichlich vertreten (u. a. *Cadéac*, *Canis*, *Carpentras*, *Certon*, *Clemens non Papa*, *de Cleve*, *Costeley*, *Créquillon*). Wenn

beim Versuch, über den Schulzusammenhang hinaus zu einem genaueren Bild vom persönlichen Stil der Komponisten zu gelangen, manchmal der Weg der von Werk zu Werk fortschreitenden Beschreibung gewählt wird, so ist dagegen nichts einzuwenden, doch sollten präzisere Formulierungen gebraucht werden als z. B. die folgenden: „Glückliche, gefällige Wendungen“, „elegante, geschmeidige Linien“, „nicht ohne Gewandtheit und Feinheit“ (*Busnois* Sp. 518 f.; der gehaltvolle Artikel als Ganzes behält trotzdem seinen Wert). Auch Anfänge und Frühzeit der italienischen Oper erscheinen im Band mit markanten Namen: *Caccini*, *Cavalli*, *Cesti*, ergänzt durch *Corsi* und *Camerata*. Von weiteren Italienern sei nur noch auf folgende hingewiesen: *Cavallieri*, *Cazzati*, *Carissimi*, *Buonamente*, *Corelli*, *Caldara*, *Conti*, *Bononcini*, bis hin zu *Cimarosa*, *Boccherini* und *Clementi*, ja *Busoni* und *Dallapiccola*. Aus dem französischen Raum sind an wichtigeren Persönlichkeiten noch zu nennen *Clérambault*, *Campra*, *Boieldieu*, *Catel*. Beim Artikel *Couperin* drängt sich die Frage auf, ob es wirklich notwendig war, so verhältnismäßig umfangreiches biographisches Material bei denjenigen Gliedern der Familie auszubreiten, welche schließlich doch mit dem Satz charakterisiert werden mußten: „Werke sind nicht überliefert“? Gewiß liegt ein Sonderfall vor, der als französische Parallele zur Familie der Bache von Interesse ist, außerdem pflegen wir heute über das Werk hinaus das Wirken und dessen soziologische Voraussetzungen stärker zu beachten; ein Weniger an Einzelheiten wäre aber vielleicht ein Mehr an plastischer Deutlichkeit geworden.

Deutschland ist zunächst mit einer Reihe bedeutender Barockmeister vertreten: *Crüger*, *Capricornus*, *Böhm*, *Bruhns* und *Buxtehude*. Der letztere Artikel wird wohl besonderem Interesse begegnen, einmal, weil Buxtehudes Biographie in manchen Einzelheiten durch kluge Abwägung der vorhandenen Daten Klärung erfahren hat, andererseits und vor allem, weil die Werkwürdigung sowohl hinsichtlich der gattungsgeschichtlichen als auch der Qualitätsmomente zu einer durchaus neuen Akzentverteilung im Gesamturteil (etwa gegenüber *Pirro*) gelangt ist. Der Band enthält schließlich die großen Artikel *Brahms* und *Bruckner*. Hier könnte man bezweifeln, ob die Spaltenteilung gerecht war, doch hieße das

den Kampf der Geister aus dem 19. Jahrhundert neu aufgreifen. Während in dem sehr sachlich gehaltenen, vorzüglich orientierenden Artikel über *Brahms* alle Partien gut ausgewogen sind, scheint uns im Artikel *Bruckner* die Biographie (18 Sp.) gegenüber der Werkwürdigung (10 Sp.) fast zu ausführlich, zumal ja im „Tatsächlichen“ über die vorliegenden großen Monographien hinaus kaum Neues beizubringen war. Freilich — und das begründet einigermaßen die Ausführlichkeit — liegt doch eine neue Beleuchtung der bekannten Fakten vor, indem es z. B. gelungen ist, ein Hauptproblem, den Streit der Zeitgenossen um *Bruckner/Wagner* einerseits, *Brahms* andererseits, aus dem ruhigen Abstand des Historikers darzustellen und ihn seiner heißen Parteilichkeit durch Einordnung in größere Zusammenhänge zu entkleiden. Schwer begründbar erscheint es uns jedoch, daß in der ohnehin gegenüber der Biographie räumlich benachteiligten kritischen Würdigung der Werke deren unmittelbar musikalische Durchleuchtung etwas zu kurz gekommen ist auf Kosten ihrer geistesgeschichtlichen Erörterung, so sehr die letztere in ihrer scharfen Schau als neuer Forschungsbeitrag zu werten ist.

Über die grundsätzliche Wichtigkeit der Beachtung geistesgeschichtlicher Gesichtspunkte kann natürlich heute gar kein Zweifel bestehen, wollen wir nicht die seinerzeit so notwendige und fruchtbare kompositionstechnische Orientierung unserer Forschung durch *Hugo Riemann* u. a. im Technisch-Handwerklichen versiegen lassen. Deshalb sind wir dankbar für die Einbeziehung von Nichtmusikern, die entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung unserer Kunst genommen haben, seien es Männer der Kirche (*Calvin*), Herrscher und Mäzene (*Christian IV. von Dänemark*, *Christine von Schweden*), oder Gelehrte, Dichter u. a. (*Celtes*, *M. Claudius*, *Brockes*, *Brentano*, *H. St. Chamberlain* oder *J. Cocteau*). Die durchweg vorzügliche Darstellung dieser Persönlichkeiten beobachtet ihre Bedeutung und Wirkung im Sinne kultureller Mittelpunkte — von hier aus zu soziologischen Erscheinungen wie etwa religiösen Bewegungen führt eine gerade Linie; auch in diesem Punkt setzt der 2. Band das im ersten Begonnene fort (*Calvinistische Musik*, *Böhmische Brüder*, *Cäcilianismus*, *Cathedral Music*, *Chapel Royal*). Bei den letztgenannten Artikeln liegt der Schwerpunkt schon

wieder im Musikalischen, noch mehr natürlich bei *Collegium musicum* und *Chor*; insbesondere der letztere Beitrag ergibt durch die Ausdehnung des Gesichtskreises weit über die Bezirke der Aufführungspraxis hinaus ganz neue Perspektiven.

Gegenüber der Betrachtung der musikalischen Persönlichkeiten, etwa nur im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Geschichte einzelner Formen, bildet ihre Einordnung in den konkreten Rahmen einer bestimmten Stadt, eines politisch, historisch oder sprachlich zusammengehörigen Territoriums ein gesundes Gegengewicht; in den topographischen Artikeln wird geradezu etwas wie die musiksoziologische Realität greifbar. Der Band enthält Beiträge u. a. über die Länder bzw. Landschaften *Böhmen und Mähren*, *Bretagne*, *Burgund*, *Dänemark*, über musikgeschichtlich bedeutsame Städte wie *Bologna*, *Braunschweig*, *Bremen*, *Breslau*, *Brügge*, *Brüssel*, *Cambrai*, *Chartres*, *Courtrai*, *Danzig* u. v. a. Der Fachmann wird mit besonderem Dank die darin enthaltenen Angaben über wichtigere musikalische Quellen vermerken; es wäre fast anzustreben, deren Liste für die ältere Zeit nach Möglichkeit zu vervollständigen, soweit das nicht durch Bezugnahme auf Kataloge etc. umgangen werden kann. In dem schönen Artikel *Chartres* vermißt man z. B. einen Hinweis auf die *Musica Enchiridis*-Handschrift, die als Nachtrag frühe Organa enthält (Stadtbibl. Cod. 109; ist sie wohl ebenfalls zerstört?). — Den westeuropäischen Kulturbereich verlassen u. a. die Artikel über *Byzantinische Musik* und *Chinesische Musik*. Der erstere informiert ausgezeichnet über den heutigen Stand der musikalischen Byzantinistik, sowohl über Theorie und Notation wie über Liturgie, Repertoire der Gesänge und deren Geschichte. Ein ähnlich umfassendes Bild gewinnt man von der jahrtausendlangen Entwicklung der chinesischen Musikverhältnisse; bedauerlich ist, daß dabei auf Musikbeispiele ganz verzichtet wurde.

Die Sachartikel sind zwar, wie erwähnt, weitaus in der Minderzahl; dem Umfang nach sind sie jedoch recht gut bedacht, manche geradezu als Monographie ausgebaut (*Chanson*, *Choral*, *Chorkomposition*), wobei es ein guter Gedanke war, den Spezialistengrundsatz bei solchen Großbeiträgen durch deren epochenmäßige Zuteilung an mehrere Verfasser konsequent durchzuführen. Die einzelnen musikalischen

Formen und Gattungen gewidmeten Artikel sind durchweg von bemerkenswert hoher Qualität, gegenüber älteren Handbüchern allein schon durch die Einarbeitung der reichen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte im Vorteil; in vielen Fällen waren die Verfasser selbst an der Vertiefung der geschichtlichen Einsicht beteiligt. Grundsätzlich neu sind Sachtitel wie *Bologna BL* und *BU, Cambrai Cod. 6 und 11, Chantilly, Chigi* u. a.; die umfassende Untersuchung der handschriftlichen Quelle als Ganzes, von der Philologie längst geübt, in der Musikwissenschaft erst durch Friedrich Ludwig auf breiter Basis in Angriff genommen und hier mit imponierendem Scharfsinn auf wichtige Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts angewandt, wird in knapper Darstellung die Ergebnisse gut benutzbar. — Daß bei Begriffen wie „*Cantio sacra*“ oder „*Capriccio*“ angesichts ihrer geringen formalen Bestimmtheit das Schergewicht auf die Ausbreitung der Tatsachen in Gestalt von Werktiteln u. ä. gelegt wurde, war gewiß besser, als gewaltsam eine allen Fällen entsprechende Formel zu konstruieren. Fraglich ist, ob es nicht den Rahmen eines Enzyklopädieartikels überschreitet, wenn unter „*Concerto grosso*“ viele Analysen von Einzelwerken geboten werden — vielleicht ist die Ausführlichkeit durch das gegenwärtige Interesse an dieser Form begründet; da übrigens der Artikel *Corelli* werkwürdig wenig „Tatsächliches“ über seine Concerti enthält, darf man dankbar sein, das hier Fehlende dort zu finden. Bei Begriffen, die wie *Chorkomposition* (Sp. 1354 bis 1401) fast den ganzen Zeitraum der Entwicklung mehrstimmiger Musik durchziehen, verstärkt sich das eben geäußerte Bedenken; es wäre wohl empfehlenswerter gewesen, den Verlauf nur in großen Zügen unter Hervorhebung markanter Wendepunkte darzustellen, die Aufzählung allzu vieler Komponisten und Werke aber zu vermeiden; so wertvoll die Stoffsammlung für Spezialwünsche sein mag, so ist sie für ein Nachschlagewerk fast schon zu wenig überschaubar. In dieser Hinsicht vorbildlich bewältigt erscheint uns z. B. der Artikel *Cantus firmus*; allerdings bestand da wie in dem stofflich verwandten Artikel *Choralbearbeitung* die günstigere Voraussetzung, daß von einem kompositionstechnischen, also klar abgegrenzten Begriff auszugehen war. Zu

letzterem Beitrag eine kleine Bemerkung: Heugel und Hemmel glatt als Vertreter der deutschen reformierten Psalterkomposition zu nennen, kann leicht mißverstanden werden; F. Blume, *Ev. Kirchenmusik* S. 75, formuliert eine ähnliche Auffassung doch vorsichtiger und damit wohl zutreffender. — An den *Canti carnasialeschi* interessiert zweifellos in erster Linie das kulturhistorische Element; trotzdem bleibt bedauerlich, daß in dem sonst vorzüglichen Artikel die Musik selbst kaum berührt wird. — Die Instrumentenkunde ist u. v. a. mit größeren Beiträgen über *Bogen, Cembalo, Clavichord* und *Cister* bedacht, Notationskunde mit den inhaltsreichen Artikeln *Color, Chorbuch* und *Chiavette*. Den schon aus dem 1. Band gut bekannten Beiträgen zur Choralforschung reihen sich im vorliegenden weitere an, die nun insgesamt ihre geschichtliche und systematische Einordnung durch den auch bibliographisch sehr nützlichen Artikel *Choral* erfahren. Anlage und Qualität der eben genannten Beiträge spricht dafür, Spezialdisziplinen nach Möglichkeit geschlossen bei einem Verfasser zu belassen, weil dadurch am ehesten raumbelastende Überschneidungen vermeidbar sind.

An den sehr konsequent gebrauchten Abkürzungen stört nur, daß manche derselben vielfach als Satzprädikate Verwendung finden, wo man lieber ein ausgeschriebenes Verbum sehen möchte. Die Abkürzung *BWV* (vgl. Artikel *Buxtehude*) gehört in das Abkürzungsverzeichnis, da sie heute vielleicht noch nicht allgemein bekannt ist. Die reiche Ausstattung des Bandes mit Tafeln, Notenbeispielen und Abbildungen ist vorbildlich und nur gelegentlich beeinträchtigt durch leichte Verwischbarkeit der Druckerschwärze.

Im ganzen kann heute wohl kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die Enzyklopädie „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ sich durch ihre in jeder Hinsicht hervorragende Qualität höchste Wertschätzung im In- und Ausland erworben hat. Wir wollen nur hoffen und wünschen, daß das Unternehmen nicht das Schicksal mancher großer Realenzyklopädien erleiden möge: jahrzehntelang auf den Abschluß warten zu müssen; doch bieten die bisherigen Erfahrungen mit dem guten Fortgang der Lieferungen keinen Grund zu solcher Skepsis.


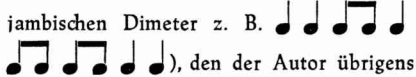
Georg Reichert, Tübingen

Ugo Sesini: *Poesia e Musica nella Latinità Cristiana dal III al X Secolo*. A cura di Giuseppe Vecchi (= Nuova Biblioteca Italiana, diretta da Carlo Calcaterra, Volume VI). Società Editrice Internazionale, o. J. (1949). XVI, 270 S.

Wenn ein Buch in der Einleitung als sein Ziel die Aufstellung einer neuen Disziplin, der „*Filologia Musicale*“, will heißen die „*trattazione unitaria sulla poesia e sulla musica*“ über einen Zeitraum von acht Jahrhunderten hinweg, das Aufsuchen von „*concrete e mutue risponienze materiali, strutturali, formali*“ (S. XI) anmeldet, ist es der gespannten Erwartung des Musikers sicher, der über die Beziehung von Wort und Ton, von Form und Sinn des Textes und Gestalt der Melodie brennend gern unterrichtet sein möchte. Diesen Wunsch erfüllt nun zwar das Werk des auf so tragische Weise 1945 aus dem Leben geschiedenen Sesini, der mit seiner Arbeit über den Mailänder Canzonero zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gelenkt hat, nicht. Aus einem Kolleg erwachsen, was viel von der Eigenart der Arbeit erklärt und auch rechtfertigt, und aus dem Nachlaß von Giuseppe Vecchi herausgegeben, laufen in ihm textliche und musikalische Behandlung mehr nebeneinander her, ohne zur geforderten „*unità sostanziale*“ zu gelangen. Ja, weite Partien müssen sich mit einer rein literarischen Würdigung begnügen, sei es, daß die dazugehörigen Melodien, bzw. die Existenz solcher sich der Kenntnis des Verf. entzogen haben, sei es, daß sie verschollen oder, was für uns fast dasselbe ist, unlesbar sind, sei es, daß es solche überhaupt nicht gegeben hat. Das Letztere gilt gleich von den ersten christlichen Dichtungen (Kap. 1), deren nordafrikanische Herkunft in der Zeit vor dem konstantinischen Edikt für S. feststeht (der Hrsg. macht sich in einer Anmerkung zum Sprecher der verschiedenen entgegengesetzten Meinungen). Ebenso gilt dies von den verschiedenen Strömungen des ereignisreichen und aufgewühlten 4. Jahrhunderts nach dem Friedensschluß zwischen Staat und Kirche (Kap. 2 und 3): von dem glatteren Laktanz, den weder eigentlich christlichen noch auch heidnischen Dichtern Aquitanien (die „*appartata repubblica delle lettere*“ = die „Neutralen“), vorab Ausonius, ferner von der aufgeplusterten augusteischen Richtung, vorab Juvencus mit seinem Evangelien-Epos und letztlich noch von dem „*ersten Dichter*,

der sich in der Richtung einer eigenen christlich-lateinischen Ausdrucksweise bewegt“, Damasus. Erst mit der Person des Ambrosius (Kap. 4), der demselben bewegten 4. Jahrhundert angehört, tritt S. in den Kreis seiner eigentlichen Themenstellung. In der Mailänder Hymnodie (Kap. 5) sind uns ja die heute noch erhaltenen frühesten christlichen Gesänge in lateinisch gebundener Sprache greifbar. Es überrascht den Kenner der frühchristlichen Monodie durchaus nicht, daß der Verf. zwar auf einem anderen, einem dritten Wege als Jammers (Arch. f. Musikforsch. 8, 1943, 30–35) und der Unterzeichnete (in seiner ungedruckten Erlanger Habilitationsschrift von 1946) zur gleichen Aufstellung einer Gruppe folgender vier Melodien gelangt: *Deus creator omnium* (Monumenta Monodica Bd. I, Mel. 8, Garbagnati 6, Dreves in seinem Ambrosiuswerk V), *Jam surgit hora tertia* (Mon. Mon. 6, Garb. 6, Dreves III), *Splendor paternae gloriae* (Mon. Mon. 3, Garb. 3, Dreves II) und *Aeternae rerum conditor* (Mon. Mon. 1, Garb. 1, Dreves I). Bei S.s nächsten vier untersuchten Melodien gehen nun aber die Meinungen auseinander: *Veni redemptor gentium* (Mon. Mon. 14, Garb. 13, Dreves S. 116) hält er mit Jammers noch für archaisch, auch die folgende, *Illuminans altissimus* (Mon. Mon. 26, Garb. 16, Dreves VII), folgt den von Jammers aufgestellten Stilgrundsätzen der älteren Gruppe, während S. nicht umhin kann, von einem „*staccarsi da quel sapore arcaico*“ (83) zu reden (wobei ihn ein durchaus sicherer Instinkt leitet, wenn er auch nicht bis zur stilistischen Begründung gelangt); auch bei *Jam lucis orto sidere* (Mon. Mon. 5, Garb. 5, fehlt bei Dreves) fühlt sich S. in Übereinstimmung mit Jammers nicht ganz sicher, während beide die letzte, *Nunc sancte nobis spiritus* (Mon. Mon. 7, Garb. 7, Dreves IV) wieder zur alten Gruppe rechnen. Der Unterzeichnete muß alle vier der archaischen Gruppe aberkennen, wobei ihm, als bei einer so heiklen Frage, bei der „*nessuno pretende alla certezza*“ (59), angebrachter erscheint, von verschiedenen Stil- statt von zeitlich verschiedenen Gruppen, also von ambrosianischen und nach-ambrosianischen Melodien zu reden. Beide, die eines uns archaisch anmutenden Stiles und die einer für unser Empfinden möglicherweise späteren Stilrichtung, können durchaus schon nebeneinander zu Lebzeiten des dichtenden Ambrosius bestanden haben. Deshalb sagt man

allgemein auch besser Mailänder, statt ambrosianische Hymnen. Unklar ist S.s Stellung zur Ausführung der Mailänder Hymnen: einmal spricht er vom „*canto a due voci*“ (66), andererseits steht für ihn fest, daß „*questi inni furono deliberamente destinati al canto popolare*“ (87). Also zwei Volkshöre? Wohl hat Augustin in seinem bekannten Bericht in den Bekenntnissen (IX, 7) 1. Hymnen und Psalmen, 2. Das Singen in der Art, wie es im Orient heimisch ist, und 3. den Volksgesang in einem markanten Satz genannt: „*Tunc hymni et psalmi, ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret, institutum est.*“ Daß für die Psalmen die antiphonische Ausführung gemeint sein muß, ist klar. Für den Hymnengesang kann aus mehreren Gründen eine solche Ausführung nur darin bestanden haben, daß das Volk in Antiphonen-Art die Doxologie-Strophe vor-, zwischen- oder nachsang, die Strophen mit dem eigentlichen Hymnentext aber Sache eines ausgewählten Chores waren. Die Begründung dieser Ansicht, die hier zu weit führen würde, muß anderwärts vorgebracht werden. In der Frage der rhythmischen Ausführung der gesamten mittelalterlichen Hymnodie, nicht bloß der Mailändischen, nimmt S. folgenden Standpunkt ein: zu Beginn die bekannte, meist für Mailand angenommene metrische Aus-

führung (, in einem zweiten Stadium der Isosyllabismus (für den jambischen Dimeter z. B. , den der Autor übrigens

auch für die von ihm herausgegebenen Troubadourmelodien in Anspruch nimmt, und schließlich in einem dritten Stadium die heutige Praxis in lauter gleichen Noten ohne Rücksicht, wieviel davon zu jeder Silbe gehören — eine subjektiv konstruierte, geschichtlich festgelegte Systematik, für die der Autor freilich jeden Beweis schuldig bleibt. Für die Folgezeit beschränkt sich S. nun wieder auf das rein Literarische: von den Behauptungen, daß von den Dichtungen des christlichen Pindar, Prudentius (Kap. 6), nur „*pochi frammenti, rivestiti di canto non originale*“ (100) in die Liturgie gedungen seien, stimmt die erste nicht (S. weiß nichts von den nicht wenigen Vertonungen von Prozessionshymnen des Prudentius, besonders in Handschriften seiner italienischen

Heimat), während die zweite, daß es sich um spätere Melodien handle, erst bewiesen werden muß. Auch bei der Folgezeit bewegt sich der Verf. auf ungesichertem Boden. Man sieht, es ist ein gefährliches Unterfangen, eine Geschichte der musikalischen Hymnodie des Mittelalters schreiben zu wollen und sich dabei auf die wenigen in den heutigen praktischen Büchern noch nachlebenden Melodien zu stützen, ohne auch nur den bescheidenen Versuch zu unternehmen, zu den Quellen vorzudringen. Die zeitlich folgende Gruppe der Gallier des 5. Jahrhunderts (Kap. 7) fällt für eine dichterisch-musikalische Behandlung aus mit Ausnahme des Sedulius, von dem eine Hymnenmelodie, das bekannte, noch von den deutschen Reformatoren so sehr geliebte Weihnachtslied *A solis ortus cardine* bloß mitgeteilt ist mit der einzigen und noch dazu unzutreffenden Bemerkung, daß die „*recenziori composizioni*“ den authentischen E-Modus nicht liebten. Im Gegenteil, es läßt sich leicht nachweisen, daß er bis zum Ausgang des Mittelalters im süddeutschen monodischen Schaffen vorherrschte. Venantius Fortunatus (Kap. 8) hätte nun wieder reichen Stoff geboten. Von den in den *Analecta Hymnica* mitgeteilten sieben Gedichten (Band 50, 66—72) sind sämtliche mit einer bis mehreren Melodien in der mittelalterlichen Überlieferung vertreten. S. teilt ohne Kommentar lediglich die bekannte in E zum *Pange lingua* mit, von der ich im Hymnar von Moissac die Urfassung glaube nachgewiesen zu haben (in: *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, Köln 1950); auch für die zweite, von S. lediglich abgedruckte, zum *Vexilla regis prodeunt*, bin ich in der Lage, eine archaische Urfassung in einer Berliner Handschrift aus Süd- oder Mittelitalien, die auch sonst merkwürdig archaische Lesarten bewahrt hat, feststellen zu können. Zu einem dritten Text, *Ave maris stella*, der indes kaum Venantius zugewiesen werden dürfte, weiß der Verf. nicht mehr zu tun, als von den insgesamt neun mittelalterlichen Melodien die drei, die noch in der Vaticana stehen, abzudrucken (154—155; die erste davon, die gangbarste in D, stammt wohl aus der Sphäre des jungen Zisterzienser-Ordens). Mit der Karolingerzeit und ihrem an Qualität, Quantität und gesicherter Überlieferung wachsenden dichterisch-musikalischen Schaffen wird die Darstellung immer dürftiger (Kap. 9). Daß der Prozessionshymnus des Strabo, *Omnipotentem*

semper adorant, (165/6) in einer stattlichen Anzahl von (besonders französischen) Handschriften mit zwei Melodien überliefert ist, kein Wort davon! Wohl als Ersatz für solche Unterlassungen entschädigt uns der Autor, indem er zu einer Anzahl von linienlos neu-merkten Melodien „Übertragungen“ zu geben sich bemüht hat (170—190), die seiner musikalischen Phantasie ein schönes Zeugnis ausstellen, wissenschaftlich aber natürlich nicht zu gebrauchen sind und die sich in ihrem mit *cresc.*, *decresc.*, *rit.*, *rall.*, *espress.*, *grave*, *sommeso*, Fermaten und noch anderen Vortragszeichen verbrämten Äußeren wunderbar genug ausnehmen. Man glaubt im ersten Moment, die Gesangstimme einer italienischen veristischen Oper vor sich zu haben. Die Versuche Coussemakers in seiner *Histoire de l'harmonie au Moyen-âge* von 1852 feiern also hundert Jahre später eine fröhliche Urständ. Wenn für die so hochwertige und an Fülle des Materials nun auf einmal so überquellende Zeit der Tropen und Sequenzen (Kap. 10) von den 250 Seiten des Buches nur ein gutes Achtel reserviert ist, kann man sich ausmalen, daß die Darstellung reichlich kursorisch verlaufen mußte. Immerhin rückt hier das Musikalische wieder in das Blickfeld. Der Analyse der Epiphaniam-Sequenz (221—223) fehlt noch die übersichtliche und klare Herausarbeitung ihrer Struktur, beispielsweise wie folgt: Einleitungs- und Schluß-Strophe (beide nicht verdoppelnd) korrespondieren; die (verdoppelnden) sieben Mittelglieder folgen dem in der mittelalterlichen Monodik und besonders in der Melodik der Sequenz und ihrer Verwandten so enorm wichtigen Prinzip des gleichbleibenden Schlusses und des wechselnden Initiums, wobei der Reiz in dem bald längeren, bald kürzeren Beibehalten des Auslaufes liegt. Eine billige Vereinfachung des geschichtlichen Ablaufes ist es, wenn S. an der Schwelle des 11. Jahrhunderts den „*ciclo vitale della latinità cristiana*“ sich schließen und deren Erbe nun die provenzalischen Troubadours (deren Abhängigkeit von der kirchlichen Melodik er gewaltig überschätzt) übernehmen läßt (Kap. 11). Zusammenfassend läßt sich sagen: Eine lebendig geschilderte und anziehend zu lesende Folge einzelner chronologisch geordneter Kapitel aus der Geschichte der lateinischen geistlichen Poesie vom 3. bis zum 10. Jahrhundert; von den gelegentlichen musikalischen Exkursen sind nur die über die Mailänder Hymnodie und über die Sequenz erwähnenswert. Tie-

ferre Belehrung wird man nicht suchen dürfen, ganz zu schweigen von neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen.

Bruno Stäblein, Regensburg

R. - Aloys Mooser: *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. Tome II: *L'Époque glorieuse de Catherine II (1762—1796)*. Tome III: *Le Règne de Paul I^{er} (1796—1801)*. Mont-Blanc, Genève 1951. 1006 S. und 154 Abbildungen.

Was in den drei Bänden der „*Annales*“ vorliegt (der erste erschien bereits 1948 und wurde im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift besprochen), ist ein Lebenswerk, wie es nur ganz wenige Gelehrte in gleicher Qualität und Quantität aufzuweisen haben. Es wird künftig kaum möglich sein, Themen aus der Operngeschichte, ja aus der gesamten Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts erschöpfend zu behandeln, ohne dieses Werk zu Rate zu ziehen, so unendlich viel neues Material und so unzählige Berichtigungen älterer Angaben enthält es. Vom Standpunkt der gegenüber früher weiter fortgeschrittenen Differenzierung der Musikwissenschaft aus gesehen verdient es, mit Werken wie Eitners Quellenlexikon und Fétis' Biographie universelle auf eine Linie gesetzt zu werden. Von diesen unterscheidet es jedoch die trotz des Annalencharakters abwechslungsreiche Gliederung und die flüssige, elegante Schreibweise. Die Kapitelüberschriften heben die jeweils wichtigsten Ereignisse der betreffenden Perioden hervor, um die dann die weniger wichtigen Begebenheiten, mit der Gewissenhaftigkeit des geborenen Chronisten aufgezählt, in buntem Wechsel herumgruppiert werden. Dabei stimmt das in der damaligen Zeit nach außen Hervortretende und daher in den Annalen entsprechend aufzuzeichnende nicht immer mit dem entwicklungsgeschichtlich Wesentlichen überein. Überschriften wie „*Baldassare Galuppi à Saint-Petersbourg*“, „*Томмашо Траётта ен Руссие*“, „*Гiovanni Paisiello à la cour de Catherine II*“, „*Le premier séjour de G. Sarti à la cour*“, „*Domenico Cimarosa et V. Martin i Soler en Russie*“ lassen z. B. eine eindeutige Vorrherrschaft der italienischen Operngattungen erkennen; sie zeigen, daß der russische Hof mit den Höfen Westeuropas in den Bemühungen um die berühmtesten Maestri wetteiferte. Die Geschichte aber, die sich an Hand der Annalen nahezu lückenlos vor

dem Leser abrollt, offenbart unter dieser Decke ein ganz kontinuierliches Erstarren des einheimischen, russischen Elementes: wie zuerst in den Personallisten russische Namen, dann bei den Werken russische Stoffe und russische Dichter und zuletzt auch mehr und mehr russische Komponisten auftauchen, wie sie hier und da allmählich überhandnehmen, bis schließlich am Ende des Jahrhunderts, beim Tode Katharinas, das russische Theater weitaus an erster Stelle steht. Es gehörte nicht in den Bereich dieses Buches, würde aber eine lohnende und interessante Aufgabe sein, an Hand der Überfülle des hier aufgezeigten Materials zu untersuchen, wie weit die zahlreichen fremden Komponisten — vielleicht mehr noch als die genannten großen die unzähligen kleineren — von der autochthonen russischen Musik beeinflusst worden sind.

Es dürfte wenige Forscher geben, die mit dem Verf. in Umfang und Tiefe der Quellen- und Literaturkenntnis wettzueifern vermöchten, und in den Ländern des Westens noch weniger, die so wie er russische Quellen und Literatur unmittelbar ausschöpfen können. Dies und die ungeheure Gründlichkeit, mit der diese Forschungen betrieben sind, machen das Werk zu einem wahren Standardwerk der Musikgeschichte. Aus der Fülle des Gebotenen sei nur auf wenige Einzelgebiete und Probleme hingewiesen: Für viele Komponisten (z. B. Manfredini, Galuppi, Martin y Soler, Sarti u. a. m.) haben sich völlig neue Werkverzeichnisse ergeben. Kompositionen, die bisher nirgends verzeichnet waren, sind hinzugekommen, andere wurden als unecht entlarvt, bei wieder anderen haben sich neue Aufführungsdaten oder -orte oder selbst andere Titel herausgestellt. In den zwischen die Kapitel eingestreuten „Notes biographiques“ hat der Verfasser eine Unmenge von Material zusammengetragen. Ausführlich und ganz neu wurde z. B. die Biographie Iwan Khandoschkins gestaltet, in die sich in der Literatur besonders viele Irrtümer eingeschlichen hatten. Aber auch über unbedeutende Orchestermitglieder, Sänger, Schauspieler und Tänzer finden sich oft ganz neue, aus entlegensten Quellen zusammengetragene Angaben, wobei sich der Verfasser keineswegs nur auf den russischen Aufenthalt der Betroffenen beschränkt. Möge er es der Referentin nicht als „rage de destruction“ auslegen, die nach seiner Meinung der „race teutonnie“ eigen ist (eigenartige Feststellung

in einem Buch, das zu einem großen Teil der Verherrlichung einer eben dieser „race“ entstammenden Frau dient!), wenn sie nur der Vollständigkeit halber darauf hinweist, daß im Rahmen der Biographie Gasparo Angiolinis bei der Erwähnung der Zusammenarbeit mit Gluck (S. 134) die „Semiramis“, in der Biographie Marco Coltellinis der „Telemacco“ fehlt und daß die „Contessina“ des letzteren bereits 1770 in der Komposition von Florian Gaßmann aufgeführt worden, also vor seinem Aufenthalt in Rußland entstanden ist (S. 145 f.).

Sehr wichtig im Hinblick auf die oben angedeutete Gesamtentwicklung ist es, daß der Verfasser auch Erfolge russischer Künstler im Ausland, wie z. B. Berezowskys und Formins Aufnahme in die Bologneser Accademia Filarmonica und Aufführungen von Werken dieser Meister, Bortnianskys, Skokoffs u. a. in Italien anmerkt.

Hinter all den annalenmäßig verzeichneten künstlerischen, politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ereignissen aber steht die große Persönlichkeit der Kaiserin Katharina. Diese russische Herrscherin deutschen Geblüts und Anhängerin französischen Ideengutes war selbst unmusikalisch, litt aber eigenartigerweise unter diesem Mangel und war emsig darauf bedacht, an ihrem Hof die Operngattungen aller Länder mit nur guten Kräften zu Worte kommen zu lassen und neben Tanz und Schauspielkunst auch der Musik eine herrschende Stellung in der Jugendbildung einzuräumen. Ihre lebhafteste, stets kritische und anregende Anteilnahme am kulturellen Leben ihres Landes hat der Verfasser in lebendiger Darstellung als glänzenden Rahmen für das Mosaik der unzähligen musikalischen Einzelereignisse verwendet.

Wie am Ende des ersten Bandes, so erscheint auch am Schluß des dritten ein umfangreicher Bilderteil, der sowohl in der äußeren Wiedergabe als auch inhaltlich dem ebenfalls prachtvoll ausgestatteten Textteil ebenbürtig ist. Er enthält, wie die Annalen selbst, u. a. eine Fülle von kaum oder ganz unbekanntem Bildmaterial teils aus russischen Archiven oder Bibliotheken, teils aus dem Privatbesitz des Verfassers und trägt mit seinem bunten Wechsel von Porträts, Partiturseiten (besonders interessant z. B. Fig. 151, eine Seite aus einem Stück für die seinerzeit berühmte, im 4. Anhang ausführlich behandelte russische Jagdmusik), Titel-

blättern und Gebäudeansichten das Seine zu dem Gesamteindruck des Werkes als eines großartigen Beitrages zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts bei.

Anna Amalie Abert, Kiel

Dragan Plamenac: A reconstruction of the french chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville, Sonderdruck aus „The Musical Quarterly“ Vol. XXXVII, No. 4, 1951; Vol. XXXVIII Nos. 1/2, 1952. 109 S.

Diese Curt Sachs zu seinem 70. Geburtstag gewidmete Studie ist ein Musterbeispiel für die quellenkundliche Erforschung mittelalterlicher Musik. Der Chansonnier der Biblioteca Colombina (5-1-43), der in der Hauptsache weltliche Musik aus der Busnois-Ockeghem-Generation überliefert und den Plamenac, um eine Verwechslung mit dem fast nur spanische Kompositionen enthaltenden Colombina-Codex 7-1-28 zu vermeiden, „*French chansonnier*“ nennt, besitzt zwar nicht die Bedeutung anderer „burgundischer“ Handschriften wie etwa Escorial für die Dufay- oder Dijon und Laborde für die Ockeghemzeit, der Verf. jedoch glaubt ihm so viel Wert zusprechen zu können, daß er eine gründliche Untersuchung für angebracht hielt. Das Ergebnis des vorliegenden Aufsatzes hat ihm in seinem Bemühen voll und ganz Recht gegeben. An Hand mehrerer bis in letzte Einzelheiten überzeugend geführter Beweise kommt Plamenac zu dem Schluß, daß ein Teil des drei Fragmente verschiedener Handschriften aus dem 15. Jahrhundert umfassenden Manuskripts Paris nouv. acq. fr. 4379 zu dem Sevillachansonnier gehört. (1884/85 kamen diese drei Fragmente in den Besitz der Pariser Nationalbibliothek und wurden dort zu einer Handschrift zusammengefaßt.) Der Colombina-Codex, der nach einem Katalog von 1684 181 Blätter umfassen soll, besteht heute nur mehr aus 139. Es fehlen also 42 Seiten, die durch das 1. Fragment der Pariser Handschrift zu ergänzen sind. Für diese Behauptung gibt der Verf. u. a. folgende Gründe an: Der 42 Seiten umfassende 1. Teil von Paris bringt zwölf Kompositionen, die ein unvollständiger Index des Sevillachansonnier zwar nennt, die aber in den 139 Blättern nicht zu finden sind und bis heute außer in dem 1. Teil von Paris 4379 auch nicht gefunden werden konnten; beide Manuskripte weisen daneben mehrere gleiche Foliierungen auf und enthalten außerdem sechs Werke, die

teils in der einen, teils in der anderen Handschrift aufgezeichnet sind. Weitere Anhaltspunkte — zu erwähnen sind hier noch die gleichen Schriften der beiden Handschriftenteile — lassen die vom Verf. vermutete Zusammengehörigkeit der beiden Manuskripte als berechtigt und bewiesen erscheinen. Im weiteren Verlauf der Studie geht Plamenac eingehend auf den Inhalt des wiederhergestellten Codex ein, der neben dem schon genannten Hauptrepertoire Kompositionen der älteren Generation Dufay-Binchois wie auch der jüngeren Josquin-Agricola, Werke mit italienischem, deutschem und flämischem Text, aber auch einige lateinische Motetten enthält. Ausgewählte Proben aus der Handschrift sind in mustergültiger Übertragung der Studie beigegeben, ebenso mehrere Facsimiles. Den Beschluß des überaus wertvollen Beitrages zur Quellenforschung der Musik des 15. Jahrhunderts bildet ein fast 50 Seiten umfassendes und mit allen Einzelheiten versehenes Inhaltsverzeichnis — Angabe der Foliierungen, der Stimmzahl, der Konkordanz etc. — des wiederhergestellten Colombina-Codex.

Wolfgang Rehm, Wiesbaden

Walter Salmen: Das Lochamer Liederbuch. Eine musikgeschichtliche Studie. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 18. Leipzig 1951, Breitkopf & Härtel. 96 S., 3 S. Notenbeispiele. Seit der Neuauflage des Lochamer Liederbuches (*Loch*) und des Fundamentum organisandi (*Fund*) durch Arnold und Bellermann hat sich die Forschung immer wieder mit den Problemen beschäftigt, die ihr vor allem der erste Teil dieses Kodex aufgab. Viele Fragen glaubte man endgültig gelöst zu haben. Daß dies keineswegs zutrifft, beweist die ausgezeichnete Studie W. Salmens, die in ihrer Fassung als Dissertation den Titel „Das deutsche Tenorlied bis zum Lochamer Liederbuch“ trug. Schon daraus wird ersichtlich, daß das Schwergewicht der Untersuchung auf dem geschichtlichen Teil liegt, wenn sie auch wesentliche Erkenntnisse vermittelt, die das Sichtbare der Handschrift in ihrer Gesamtheit betreffen. So wird die Definition der Begriffe Tenor im engeren Sinne und Tenorlied zum eigentlichen Angelpunkt der Arbeit. Weder die Mehrzahl der einstimmig überlieferten Lieder noch die Versuche im Liedsatz beim Münch von Salzburg oder Wolkenstein ver-

dienen nach Salmen diese Bezeichnungen, sondern unter einem Liedtenor wird die auf der Grundlage des Wechselrhythmus erwachsene, bewußt geformte und damit zur mehrstimmigen Bearbeitung geeignete Liedweise verstanden. Das mehrstimmige Tenorlied aber findet in *Lodi* seine höchste Ausprägung in dem „von einer begnadeten Hand“ gestalteten Satz: „*Der wallt hat sich entlawbet*“ (Nr. 17). Er ist das Endergebnis einer Entwicklung, die an Hand von 21 Quellen über einen Zeitraum von fast 100 Jahren zurückverfolgt wird; und er steht am Anfang eines fast ebenso großen Zeitraumes, der gleichbedeutend ist mit der ersten Blütezeit der deutschen Musik. Sie stand weitgehend unter dem Zeichen des Tenorliedes. Damit ist die geschichtliche Schlüsselstellung von *Lodi* bestimmt. Damit erweist sich zugleich der Wert einer Untersuchung, welche diese Stellung ins rechte Licht rückt.

Vertraten ältere Forscher die Ansicht, daß die Einheitlichkeit des Repertoires ein Charakteristikum von *Lodi* sei, so weist Verf. nach, daß das Gegenteil der Fall ist. Gerade das Ungeordnete und Vielschichtige, auch entstehungsgeschichtlich gesehen, gibt dem Liederbuch das Gepräge. *Lodi* wird somit zum Sammelbecken für eine Überlieferung, die sich zum Teil über den gleichen Zeitraum erstreckt wie die zum Vergleich herangezogenen Quellen. Zum Teil reicht sie noch darüber hinaus, wie das Nachwirken von Spielmannspraktiken des 13. Jahrhunderts zeigt. — Wie wenig die Frage der Schreiber bisher berücksichtigt worden ist, ergibt sich daraus, daß es dem Verf. auf Grund von äußerst gewissenhaften Untersuchungen gelang, 9 verschiedene Hände festzustellen, davon 6 in *Lodi* und 3 in *Fund*. Schreiber I hat bei weitem den größten Teil beigezeichnet. Da er sowohl am Anfang von *Lodi* als auch am Ende von *Fund* vertreten ist, so spricht das neben weiteren Indizien dafür, daß beide Teile einer organischen Einheit bilden. Spätestens 1455 müssen die beiden Teile vereinigt worden sein. Da sich das Repertoire als der Niederschlag einer hochkultivierten städtischen Musikpflege erweist, könnte nur eine Stadt vom Range Nürnbergs der Entstehungsort der Handschrift gewesen sein. — Die von Arnold vorgenommene Numerierung der Stücke von *Lodi* wird in vielen Punkten einer Korrektur unterzogen, nicht zuletzt deswegen, weil es Salmen gelang, zwei bis-

her nicht aufgelöste Notierungen zu übertragen. Damit ergab sich als Material für die Untersuchung ein Bestand von 29 einstimmigen, 2 zweistimmigen, 7 dreistimmigen Liedern, 2 Texten, 6 instrumentalen Liedbearbeitungen und 3 geistlichen Kontrafakta. Zwei tabellarische Übersichten unterrichten über die Anlage von *Lodi* und *Fund* bzw. über die vom Verf. vorgenommene Klassifikation der Weisen und Sätze. Allerdings fehlen auf S. 34 unter A 4 die Nrn. 1 und 2, unter A 5 die Nr. 11. Desgleichen fehlt auf S. 33 der Hinweis, daß Schreiber I auch die meisten Tenorlieder aufgezeichnet hat (vgl. S. 27 ff.). Bei der Klassifikation ist S. so vorgegangen, daß die Lieder im Dupeltakt in die älteste Schicht eingeordnet wurden. Sie vor allem bezeichnen das vortenorale Stadium, da sie sich am wenigsten zur mehrstimmigen Bearbeitung eignen. S. vermutet, daß das Dupeltaktlied um 1360 als Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls entstanden ist. Unter anderem stützt er sich dabei auf Zeugnisse aus der Limburger Chronik. Die Dehnung der Penultima bei einigen Dupeltaktliedern in *Lodi* wird als erster Schritt in Richtung auf das Tenorlied angesehen. Auch die Tanzlieder im ersten Modus und die in Longa-Brevis-Notierung aufgezeichneten Lieder sind vortenorale. Die Argumente für die Wahl der Prolatio-major-Notierung bei den Tanzliedern, welche die Ausführung in einem schnellen $\frac{6}{8}$ -Takt erfordert, sind einleuchtend. Wie der Moduswechsel an den Klauselstellen auch hier eine Annäherung an das Tenorlied bewirkt, wird an den Liedern „*Ich var dohin*“ und „*Czart lip*“ gezeigt. An den Liedern der zweiten Gruppe, die vermutlich eine Übergangerscheinung aus der Zeit um 1430 darstellen und im $\frac{6}{4}$ -Takt zu notieren sind, sieht Verf. sodann das Gegenstück zu entsprechenden Erscheinungen im Werk Dufays; denn hier wie dort wird der neue Stromrhythmus wirksam. In den Tripeltaktliedern wird dagegen die erste Stufe des Tenorliedes erreicht. Zeichnen sich mehrere von ihnen noch durch typische Merkmale aus (S. 66), so sind die Tenorlieder im Wechselrhythmus nicht Typen, sondern Individualitäten. 9 Lieder werden dieser Gruppe zugewiesen. Davon sind allein 5 mehrstimmig, womit ihre Eignung zur polyphonen Bearbeitung offensichtlich wird. In einer eingehenden und ausgezeichneten Analyse von Nr. 17, dem kunstvollsten Liede der Handschrift,

wird gezeigt, worin die hervorstechenden Wesenszüge bestehen. Es sind dies neben den schon erwähnten Merkmalen vor allem ein verändertes Wort-Ton-Verhältnis, die bewußte Anwendung des Kontrastprinzips bei der formalen Gestaltung und eine bis dahin nicht gekannte Intensität des Erlebens. Das Tenorlied wirkte fort. Die Lieder der anderen Gruppen sind dagegen in *Lodi* meist singular.

Wenn der Verf. auf S. 71 schreibt, daß sämtliche Tenorlieder im Wechselrhythmus nach dem Prinzip der Barform gebaut seien, so bedarf dies doch einer Einschränkung. Barförmig im engeren Sinne, d. h. nach dem Prinzip der Stollengleichheit gebaut, sind nur 5 Lieder. Dagegen könnte man die übrigen 4 unter der Voraussetzung als barförmig ansehen, daß hier ein melodisches Korrespondenzverhältnis zwischen den Stollen vorliegt. Das trifft aber nur sehr bedingt zu, insbesondere bei Nr. 17. Darum kann die Interpretation der Barform im Sinne von These, Antithese und Synthese, wie sie bei diesem Lied angewandt wird, keineswegs generelle Geltung beanspruchen. Vor allem läßt sie sich nicht auf die zahllosen nach dem Prinzip der Stollengleichheit gebauten Tenores des 16. Jahrhunderts anwenden. Diese Einschränkung liegt ebenso im Interesse terminologischer Klarheit wie eine bedeutungsmäßige Festlegung der Termini Halb- oder Kurzzeile, Zeile und Langzeile. Jedenfalls ist es schwer einzusehen, warum Verf. das melodische Korrelat zum 6- bis 8-silbigen Vers nicht als Zeile, sondern als Halbzeile und die Summe zweier solcher Gebilde als Langzeile oder Zeile bezeichnet. Auf die Bezeichnungen: Zeile in der genannten Bedeutung und Halb-, bzw. Kurzzeile für den Versilbler können weder Germanistik noch Musikforschung verzichten. — Den Abschluß der Arbeit bildet eine Untersuchung über die 6 Instrumentalbearbeitungen, den niederländischen Liedsatz Nr. 20 und die drei Kontrafakta. Auch sie vermittelt wesentliche Erkenntnisse, da die Beschriftung „Tenor“ bei den Nrn. 4, 5 und 6 nicht bedeutet, daß es sich bei diesen Stücken, ebensowenig wie bei den drei übrigen, um Kernstimmen mehrstimmiger Sätze, sondern um „gebundene Ausspinnungen eines vorgegebenen Liedtenors“ handelt. Ja, der Tenor im engeren Sinne wird hier geradezu „seines eigentlichen Wesens beraubt“ (S. 85). An den Kontrafakta Nr. 47 und 48 wird schließlich eine enge Substanzgemeinschaft

mit dem Lied Nr. 30 „*Mir ist mein pferd*“ und mit einer Basse dance nachgewiesen. Damit erbringt Verf. den Beweis, daß in diesem Falle der Westen die Rolle des Aufnehmenden gespielt hat.

Wenn auch das Möglichste getan wurde, um die Untersuchungen durch Notenbeispiele zu erläutern, so sind es doch nicht genug. Die alte Ausgabe des Liederbuches reicht nicht aus. Vielmehr hat sich ihre Unzulänglichkeit nach dem Erscheinen der Arbeit von S. um ein Vielfaches erhöht. Wann werden wir eine zuverlässige Ausgabe von *Lodi* und *Fund* erwarten dürfen?

Kurt Gudewill, Kiel

Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 17. Bern 1951. Verlag Paul Haupt. 134 S.

Eindeutigkeit der Terminologie sollte für die Musikwissenschaft oberstes Gebot sein. Leider wird dieses Gebot nicht immer befolgt. Wenn nun in der vorliegenden, aus der Schule E. Kurths hervorgegangenen Arbeit die bisherige Bedeutung des Begriffs Melodieformel weitgehend eingeengt wird, so kann dies dreierlei zur Folge haben. 1. Die Musikforschung macht sich die Argumente des Verf. zu eigen, soweit sie die ältere Einstimmigkeit betreffen, d. h. der Terminus in der von Biber geforderten Bedeutung findet nur hierfür Anwendung. Das bedeutet jedoch eine weitere Entfernung von dem Grundsatz terminologischer Eindeutigkeit. 2. Die neue Bezeichnung wird auch auf andere Epochen der Musikgeschichte angewandt. Ob sie sich durchsetzen wird, ist allerdings sehr fraglich. 3. Die Bezeichnung wird mit der Begründung abgelehnt, daß sie sich weitgehend mit dem deckt, was man bisher unter einer Kadenzklausele, insbesondere einer Primärklausele verstanden. Welcher der drei Wege eingeschlagen werden soll, ist schwer zu entscheiden. Darum können hier nur Möglichkeiten zur Diskussion gestellt werden. Gegen die Ableitung des Begriffs Melodieformel, so wie B. ihn verstanden wissen will, lassen sich dagegen keine Einwände erheben. Von seinen Voraussetzungen aus sind die Argumente gut begründet.

Nicht jede typische Melodiewendung wird von B. als Formel angesehen, sondern er leitet die Berechtigung zur Anwendung die-

ses Terminus von zwei Voraussetzungen ab, 1. von der Stellung eines solchen Gebildes innerhalb des Gesamtablaufs einer Melodie und 2. von dem ihr innewohnenden melodynamischen Potential. Das Wesen der Melodie schlechthin sieht B. im „Prinzip der differenzierten Grenztonverfestigung“ verkörpert, in einem verschiedenen Verhalten von Anfang, Binnengeschehen und Schluß nach dem Schema Spannung—Entwicklung—Entspannung. Je stärker die Entspannung, desto höher der Grad an Formelqualität. Daher sind solche Formeln nur an den Haupt- und Teilschlüssen zu finden. Formeln geringerer Qualität können auch an Zeilenenden vorkommen. Ein Melodie- oder Zeilenanfang aber kann nie eine Formel sein, da jedes Initium ein Spannungsmoment enthält. Dazu kommt in der Regel eine Vielfältigkeit der Bildungen am Anfang, wogegen die Schlüsse durchweg zur Vereinheitlichung neigen. Alles das, was nicht den Namen Formel verdient, weil es wohl der Erscheinung, aber nicht dem Wesen nach der Formel gleicht, wird als „formelhaft“ bezeichnet. Hierzu gehören die Initial-, Zäsur- und Finalwendungen. Substanzgleiche Melodiezeilen werden Zeilen-*typen* genannt und Melodieflöskeln als aufgesetzte Ornamente in Gegensatz zur Melodieformel gestellt. Den höchsten Grad an Formelqualität enthalten die Gebilde mit Sekundfall am Schluß, die in syllabische, dreitönige Urformeln und melismatisierte Formeln eingeteilt werden. Unter ihnen sind die U 1-Formel (*fed*) und die A-Formel mit Auflösung des drittletzten Tones (*eded*) die wichtigsten. Das gilt insbesondere für die 14 protestantischen Choralweisen, die zwischen 1523 und 1543 erstmalig von Wittenberg ausgingen und größtenteils, wenn nicht ausschließlich, von Luther stammen. Es hat, geistesgeschichtlich gesehen, wohl eine gewisse Berechtigung, wenn die Lutherlieder noch zum Mittelalter gerechnet werden. Dennoch wäre der Zusatz „und der Reformationszeit“ im Titel zweckmäßig gewesen. — Den Wittenberger Weisen ist der erste Abschnitt der Arbeit gewidmet. Die hier gewonnenen Ergebnisse werden sodann bei einer eingehenden Untersuchung der Antiphonen und Responsorien des Messen-Propriums sowie der Psalmodie verwertet. Spezifische Antiphonen-Formeln werden vor allem an den mehr auf dem Prinzip der Syllabik basierenden Introitus und Communionen nachgewiesen. Dagegen nehmen die

Offertorien eine Mittelstellung ein, da sie die Verbindung zu den melismatischen Responsorien herstellen. Diese wiederum zeichnen sich durch das Vorwiegen von Formeln aus, die aber nicht für die Responsorien als solche, sondern für bestimmte Gattungen und Tonarten charakteristisch sind. Die stärkste Ausprägung alles Typologischen und Formelhaften weist B. schließlich an der Psalmodie nach, wobei von den bisher üblichen Termini Initial-, Medianten- und Final-Formel nur der letzte voll und der zweite bedingt anerkannt wird. — Aus dem stilistischen Gegensatz zwischen Lutherliedern und gregorianischen Melodien (B. gebraucht mehrfach die abwegige Bezeichnung Lied) erklärt es sich, daß weitgehende Gemeinsamkeiten im Formelmateriale nicht bestehen. Sie liegen vielmehr im Prinzipiellen. Daß dieser Nachweis an einem umfangreichen und in sich geschlossenen Untersuchungsmateriale geführt wird, macht den Wert des ersten Teils der Arbeit (Abschnitt I-IV) aus. Er vor allem vermittelt die wesentlichsten Erkenntnisse, die im dritten Teil noch einmal in konzentrierter Form vorgetragen werden.

Im zweiten Teil werden weitere Bereiche der mittelalterlichen Einstimmigkeit zum Vergleich herangezogen. Daß eine erschöpfende Behandlung dieses gewaltigen Komplexes weder beabsichtigt noch möglich ist, liegt auf der Hand. Wenn aber schon eine Auswahl getroffen wird, dann sollte sie auch nach dem Grundsatz der Parität erfolgen. So vermißt man Hinweise auf Neidhart, Hermann von Salzburg, Wolkenstein oder die Weisen des Lochamer Liederbuches, an denen sich das Auftreten der B-Formel mehrfach hätte belegen lassen. Es kann aber auch nicht auf eine eingehendere Behandlung des weltlichen Volksliedes mit der Begründung verzichtet werden, daß die schriftliche Überlieferung erst mit dem 14. Jahrhundert einsetze. Immerhin sind doch die Methoden der musikalischen Frühgeschichtsforschung heute so weit ausgebildet, daß hierzu Wesentliches gesagt werden könnte. Die einschlägigen Arbeiten von Wiora und Müller-Blattau hätten daher herangezogen werden müssen. Das gleiche gilt für die Untersuchungen H. J. Mosers an den Hofweisen des 16. Jahrhunderts. B. weist aber weder auf die Eigenständigkeit dieser so wichtigen Gattung gegenüber dem Volkslied hin, noch sagt er etwas über den Einfluß, der von hier auf das Lutherlied

ausgegangen ist. Die hochansetzenden Initialwendungen, die bei Luther textausdeutenden Charakter haben mögen („*Ein feste Burg*“, „*Vom Himmel hoch*“), sind nämlich keineswegs spezifisch lutherisch. Vielmehr lassen sie sich bei den Hoftenores auf Schritt und Tritt nachweisen. Aber auch Hochansatz in Verbindung mit Tonwiederholung kommt sehr häufig vor, so z. B. in Arnt v. Aich 71, Forster I 52, III 53 und V 7. — Wie viele Fragen der Verf. auch unbeantwortet ließ oder nicht berührte, wie etwa die Frage nach dem Formelwert des Schlusses mit dem subsemitonium modi, eines ist sicher, es wird eine anregende Wirkung von dieser wertvollen und aufschlußreichen Arbeit ausgehen. Sie wird auch für die Melodiebildungslehre von Nutzen sein können.

Kurt Gudewill, Kiel

Hans Ferdinand Redlich: Claudio Monteverdi, Life and Works. Translated by Kathleen Dale. Oxford University Press, London-New York-Toronto 1952. 204 S. Der bekannte Monteverdi-Forscher legt hier eine erweiterte und (übrigens sehr gut) ins Englische übersetzte Ausgabe seiner 1949 in der Schweiz erschienenen (im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 64 ff., eingehend besprochenen) Monteverdi-Biographie vor. Der Charakter des Buches hat sich nicht wesentlich verändert; so mag hier nur kurz auf die Erweiterungen hingewiesen werden. Von den ganz neu eingeführten Kapiteln wenden sich *Music and Society in Monteverdi's Lifetime* und *Music in Italy at the Time of Monteverdi's Advent* an ein breiteres Lesepublikum und ordnen den Meister allgemein geistig, soziologisch und stilistisch in seine Zeit ein. Ferner erfährt vor allem Monteverdis Madrigalschaffen eine ausführlichere Behandlung. Redlich hat in das diesbezügliche Kapitel (*The Last Madrigalist*) die Übersetzungen mehrerer umfangreicher Absätze aus seinem früheren Buch über das Madrigalwerk des Meisters aufgenommen und ein ganz neues Kapitel über *The Poets of Monteverdi's Madrigals* angefügt. Dadurch erhält Monteverdi der Madrigalist im Gefüge des Ganzen erst die Stellung, die ihm (nach Redlichs Meinung ganz besonders) gebührt. Obendrein läßt das höchst instruktive Kapitel über die Dichter der Madrigale die enge Verwandtschaft des Madrigalisten mit dem Dramatiker deutlich erkennen. Auch dieser wird mehr als in der deutschen Ausgabe in den Vordergrund gestellt, und

zwar durch die Aufnahme zahlreicher Auszüge aus den bekannten Briefen, in denen Monteverdi an Hand von Strozzi's Libretto „*La finta pazza Licori*“ „eine ganze Musikdramaturgie in Nuce“ gibt. Diese ebenfalls ins Englische übertragenen Briefstellen vermitteln auch einem weiteren englisch sprechenden Leserkreis einen lebendigen Eindruck von der Persönlichkeit, den Zielen und der Arbeitsweise des Meisters. Nur ein in der Besprechung der früheren Schrift ausgesprochener Wunsch ist auch in der vorliegenden unerfüllt geblieben: die Venezianer Spätopern sind nicht mehr in den Vordergrund gerückt worden als dort. Dagegen wird Monteverdi, der zukunftsweisende Neuerer, dem Leser in anderer Weise deutlich vor Augen geführt: einmal durch die eingehende, durch Notenbeispiele erläuterte Darstellung seiner Kontroverse mit Artusi, zum andern durch den neuen Schlußabsatz des Kapitels *Monteverdi in the Eyes of Posterity*, der die Wirkung des Meisters auf die spätere Nachwelt bis zur Gegenwart umreißt. Ein am Schluß des Buches angeführtes *Glossary* enthält eine kurz gefaßte Erklärung von Fachausdrücken und läßt erkennen, worum es dem Verf. in der englischen Ausgabe mehr noch als in der deutschen ging: einem breiteren Leserkreis ein ohne Heranziehung weiterer Literatur verständliches und umfassendes Bild Monteverdis, seiner Stellung in und zu seiner Zeit und seiner darüber hinaus epochemachenden Bedeutung zu geben.

Anna Amalie Abert, Kiel

Fred Hamel: Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen 1951. XI u. 244 S. Das Buch ist keine Biographie im üblichen Sinne. Lebensdaten und Werke des behandelten Meisters werden als bekannt vorausgesetzt und gleichsam beiläufig rekapituliert. Im Mittelpunkt des Blickfeldes steht demgegenüber die geistige Umwelt, aus der Bach erwuchs und mit der er sich auseinandersetzen hatte.

Das Neuartige dieser Monographie erfordert einen kurzen Blick auf die Absichten des Verf. Dieser erklärt, daß sowohl die historisch-biographische wie auch die „analytische“, „ästhetische“ und „stilkritische“ Untersuchung nicht in der Lage sei, „die Frage nach der geheimnisvollen Anziehungskraft, die er (Bach) auf jede neue Generation bei allem Wandel der Einstellung so

unvermindert ausübt“ zu beantworten (S. VII). „Denn schließlich kommen wir nicht um die Einsicht herum, daß das, was das Wesen jedwedes Künstlers im tiefsten Grunde ausmacht und seinem Schaffen das entscheidende Gepräge verleiht, durch die Erforschung des Schicksalhaften und Klangsinulichen allein eben doch nicht zu ergründen ist“ (ebenda). Demgegenüber kann uns „nur die Erforschung der geistigen Welt eines Meisters das Gesetz enthüllen, nach dem der Mensch und sein Werk angetreten sind“. Nicht allein der Mensch Bach, sondern auch sein Werk sollen also durch die Kenntnis seiner geistigen Welt in ganz neuer Weise faßbar werden.

Mit Hilfe dieser „wahrhaft umwälzenden Betrachtungsweise“ gelingt es nun freilich, den Lebensablauf Bachs, in dem die beschreibende Biographie nichts anders als einen Kampf des Meisters gegen mannigfache „Widrigkeiten“ sehen konnte, zu deuten als eine notwendige Auseinandersetzung des dem orthodoxen Luthertum entstammenden Musikers mit den Tendenzen des Pietismus (Mühlhausen), des Calvinismus (Köthen), der Aufklärung (Leipzig) und des Freidenkertums (Potsdam 1747), Auseinandersetzungen, die Bach in seiner Zeit nicht erspart bleiben konnten und die seinen Geist in charakteristischer Weise formten. Auch musikalische Formen Bachs, wie die Neumeistersche Kantatenform oder die kontrapunktischen Kunstwerke der letzten Lebensjahre, lassen sich als Widerspiegelung geistiger Zeitströmungen verstehen. Das Buch vermittelt damit dem Bachfreund eine Fülle neuer Einsichten und weist in seiner umfassenden Schau geistiger Strömungen der Biographie neue und fruchtbare Wege.

Anders steht es mit der Würdigung des Werkes. Hier kann die Erforschung der „geistigen Welt“ — und das sind bei H. im wesentlichen die philosophischen und religiösen Strömungen der Zeit — nur Hilfsdienste leisten, und es wäre zunächst einmal exakt nachzuweisen, wo und wie dieser „Geist“ sich im einzelnen Kunstwerk überhaupt kundgibt (wobei es z. B. einigermaßen schwierig sein dürfte, die in Köthen entstandenen Klavier- und Orchesterwerke aus Bachs Auseinandersetzung mit dem Calvinismus heraus zu kommentieren), bevor man die Ästhetik einfach für bankerott erklärt und ihr die Möglichkeit abspricht, Bachs unverminderte Anziehungskraft auf jede neue Generation von sich aus zu begründen.

Ja, man ist sogar versucht, diese Anziehungskraft seiner Musik in Umkehrung der Beweisführung des Verf. gerade der Unabhängigkeit ihres „Geistes“ von allem Zeitgeist zuzuschreiben, wenn nicht auch diese These eine unzulässige Vereinfachung darstellen würde.

Ein weiterer Einwand: Reichen die oft recht spärlichen Lebensdokumente hin, um einen so gewaltigen Überbau zu tragen, wie ihn H. errichtet? Kann man z. B. aus den Eintragungen der 3 Bücher Pfeiffers auf dem Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach darauf schließen, „daß der Hauptbestand dieser Bücherei etwa in den letzten Köthener und ersten Leipziger Jahren feste Gestalt annimmt“ (S. 111)? Oder kann man „die tiefere Ursache, die Bach angesichts der Einladung nach Potsdam zögern ließ“ (S. 217) in Friedrichs des Großen „Freidenkertum“ sehen? Heißt das nicht in die Tatsachen zu viel hineininterpretieren? Auch die Texte der Werke sind, da sie nicht immer frei gewählt sind, keineswegs verlässliche Zeugen Bachsches Geistes.

Erst wenn man sich so darüber klar ist, was H.s Methode zu leisten imstande ist und was nicht, wird man sie voll würdigen können. Das Buch wird künftig zum unentbehrlichen Rüstzeug jedes Bach-Biographen gehören müssen. Daran hindert nicht, daß in mancher Hinsicht noch eine Korrektur notwendig werden könnte. So vermißt man insbesondere eine Betrachtung über Bachs Stellung zur weltlichen Obrigkeit, die von Bach als „Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild“ (BWV 119) besungen wird, insbesondere zu den Fürsten, den „herrschenden Göttern der Erde“ (BWV Anh. 13)¹, um z. B. von hier aus zu klären, warum eigentlich es Bach schwer wurde „aus einem Capellmeister ein Kantor“ zu werden — eine Äußerung, die im Rahmen der Problemstellung des Verf. einer Interpretation wert gewesen wäre. Der berühmte „Endzweck“ des Mühlhausener Entlassungsgesuchs wird häufig zitiert, wobei — wie so oft — dem Worte „Endzweck“ eine nach Ansicht des Referenten viel zu schwere Belastung aufgebürdet wird, die das Wort im damaligen Sprachgebrauch nicht hat. Um auch die Köthener Jahre sinnvoll in Bachs Entwicklung einzuordnen, wird dann zwischen einem „End-

¹ Diese den Texten Bachs entnommenen Apostrophierungen sind natürlich mit der oben erwähnten Einschränkung zu behandeln.

zweck im weiteren und im engeren Sinne" (S. 90) unterschieden, wobei der „Endzweck im weiteren Sinne“ eine unklare und durch Bachs Äußerungen nicht zu belegenden Konstruktion bleibt. Wenn dann behauptet wird, Bach konnte „damit rechnen, daß der neue . . . Gewinn (der Köthener Zeit) . . . eines Tages auch wieder seiner kirchenmusikalischen Praxis zugutekommen würde“ (ebenda), so widerspricht das geradezu Bachs eigener Behauptung, daß er in Köthen seine „Lebenszeit zu beschließen“ vermeint habe. Man muß wohl schon mit Blume (MGG I, 978) Bachs „lutherischen Amtsbegriff“ als entscheidendes Moment für seine Haltung in Köthen in Anspruch nehmen, desgleichen für seine Stellung zur katholischen Kirchenmusik, deren Komposition Bach seinem Kurfürsten 1733 ja ausdrücklich anbietet — eine Tatsache, die wir bei H. nicht interpretiert finden.

Schließlich wäre auch eine Korrektur der Scheringschen, von Smend hinlänglich widerlegten Datierung der Matthäuspassion (1731; richtig: 1729) am Platze (S. 150 — oder ist die „Markuspassion“ gemeint?).

Alfred Dürr, Göttingen

Walter Emery: Bach's Ornaments. London 1953, Novello and Company Limited. 164 Seiten.

Das Buch will den Leser über die wahre Bedeutung der Ornamentstige J. S. Bachs belehren. Der Verf. bespricht kurz die Bachsche Verzierungstabelle aus dem „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“, sodann die allgemeinen Fragen der Hilfstöne und der Quint- und Oktavparallelen und geht dann über zur Besprechung der einzelnen Ornamente Mordent, Schleifer, Doppelschlag, Triller, Vorschlag usw. Anschließend behandelt er die zusammengesetzten Ornamente, den Ersatz vorgeschriebener Ornamente durch andere und das Improvisieren überhaupt nicht vorgeschriebener Ornamente sowie eine Reihe problematischer Stellen, die Frage der kurzen Triller und das Verhältnis von Emanuel Bach zum Schneller. Zum Schluß folgen noch eine Nachschrift, eine eigene Ornamententabelle mit den Lösungen des Verf. und drei Verzeichnisse.

Ein großer Vorzug des Buches besteht in der großen Zahl von praktischen Beispielen, die das, was der Verf. will, anschaulich erläutern. Diese Beispiele sind vor allem aus

Autographen und Originaldrucken gewählt und entstammen vorzugsweise den Werken für Tasteninstrumente, besonders dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Zitate aus alten Lehrbüchern sind grundsätzlich nach den Originalausgaben gegeben; die Beispielsammlung wird durch eine Faksimiletafel meist autographischer Ornamentierungen glücklich unterstützt.

Daß der Verf. sein Ziel schließlich doch nicht im wünschenswerten Maße erreicht, liegt wesentlich daran, daß er versucht — vermutlich unbewußt —, ein Kompromiß zu schaffen zwischen der Bachschen Ornamentik und der ein kleines Jahrhundert späteren Wiener Praxis; die Beweisführung wird dabei notgedrungen fragwürdig, und das Ergebnis kann nicht recht überzeugen. Dieselben Dinge haben seinerzeit den großen Wert der hochverdienstlichen Arbeiten von E. Dannreuther und A. Kreutz erheblich gemindert; und so fehlt uns noch immer die ungetrübte Darstellung der Verzierungskunst Sebastians, welche die Ornamentik des Meisters so läßt, wie sie ist: in vielem eigenartig, im gesamten überzeugend.

Hans Klotz, Flensburg

Robert Haas: Bach und Mozart in Wien. Wien, Verlag Paul Kaltschmid (1951). 49 S.

Die kleine Schrift enthält eine Reihe lose zusammenhängender Studien über die Wiener Musikgeschichte zur Zeit Mozarts. Den Beginn macht ein Bericht über die Wiener Bachpflege, der nachweist, daß auch außerhalb der bisher allzu ausschließlich gewürdigten Bestrebungen des Barons van Swieten mancherlei Interesse für Bach herrschte, begünstigt durch den Unterricht der Fuxschüler Muffat und Wagenseil und kulminierend in der Person des Fürsten Karl Lichnowsky.

Den Hauptteil des Büchleins nimmt dann eine Untersuchung ein, die aufschlußreiche Neuigkeiten über die von Mozart gespielten und bevorzugten Klaviere bietet. Mozart vermittelte im Jahre 1782 der Baronin Waldstätten die Anschaffung eines kleinen Klaviers von einem Zweibrückener Instrumentenbauer (seinen Namen hatte Mozart vergessen) nach dem Vorbild eines Pianofortes, das er beim Salzburger Erzbischof kennengelernt hatte. Haas glaubt nun mit gutem Grund die beiden Klaviere wiedergefunden zu haben, das Wiener Instrument in der Sammlung Fiala-Ahlgrimm, das Salz-

burger im dortigen Museum Carolino-Augusteum. Der von Mozart so empfohlene Instrumentenbauer, dessen Name bisher von der Mozartforschung unberücksichtigt geliebt war, wird damit in der Person des Christian Baumann (1746—1816) gefunden. Demgegenüber ist die Bedeutung des Klavierbauers Anton Walter für Mozart offenbar stark einzuschränken. Denn der Vergleich des Klaviers aus Mozarts Nachlaß im Salzburger Mozarteum, das bisher Walter zugewiesen worden war (Steglich, N. M. J. I., 1941), mit den erhaltenen Walter-Klavieren (darunter ein neuer Fund in der Sammlung Fiala-Ahlgrimm) weist einige Unterschiede auf, als deren wichtigsten H. die v o r d e r s t i f t l o s e Führung des Mozartschen Klaviers erkennt. Sie finden wir auch bei den beiden Baumannschen Instrumenten, und zwar nicht zufällig, denn die durch sie bedingte „klavichordartige Anschlagsart und Klangform war ihm (Mozart) vertraut und entsprach seinem Klangwillen“.

Erfreulich ist auch, daß in Wien in schöner Zusammenarbeit von Forschung und Praxis die Aussicht besteht, die aufführungspraktische Bedeutung dieser Feststellung zu erproben. Alfred Dürr, Göttingen

Egon Komorzynski: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) K.G., Wien 1951. 364 S., 22 Abbildungen.

Es ist eigenartig, wenn ein Forscher im Alter ein Buch unter einem und demselben Titel veröffentlicht wie ein halbes Jahrhundert zuvor, ohne es als Neuauflage des früheren Werkes zu bezeichnen. Dabei ist die vorliegende Schikaneder-Biographie eindeutig eine, allerdings sehr stark erweiterte und in vieler Hinsicht veränderte, Neuauflage der Biographie von 1901 (*Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. B. Behr (E. Bock), Berlin W. 35, 1901). Ein Vergleich zwischen den beiden Werken aber läßt bald erkennen, warum der Verf. das jüngere als ein schlechthin neues gewertet wissen möchte. Nicht seine Forschungsergebnisse haben sich nennenswert geändert (als wichtigste Änderung ist das neue Geburtsdatum Emanuels zu nennen: er ist nicht am 9. April 1751 in Regensburg, sondern am 1. September in Straubing geboren), sondern seine eigene Ein-

stellung zu seinem Stoff. Während er in der alten Ausgabe seinen Helden mit innerer Anteilnahme, aber wissenschaftlich-sachlich darstellt, treibt er in der neuen einen wahren Heroenkult. Dies tritt besonders deutlich in den Werkbesprechungen zutage. Sie lehnen sich weitgehend an die der alten Ausgabe an, schwächen aber die dort gefällten Urteile, sofern sie für Schikaneder ungünstig lauten, stets erheblich ab und wollen den gewiegten, genialischen Theaterpraktiker, den die frühere Ausgabe schildert, mit Gewalt und nicht immer mit Glück zum Volkserzieher und ständigen Vorkämpfer für die höchsten Ideale machen. Mit dieser oft recht penetranten Verhimmelung erweist der Verf. aber seinem Helden einen genau so schlechten Dienst wie mit seinem Windmühlenflügel-Kampf gegen die nunmehr fast hundert Jahre alten und in der Forschung bereits seit Jahrzehnten nicht mehr akuten Irrtümer der Jahnschen Mozart-Biographie. Die Beseitigung dieser Irrtümer ist anerkanntermaßen in erster Linie das Verdienst seiner eigenen alten Biographie Schikaneders von 1901; es hätte einer Aufwärmung dieser längst überholten Dinge an Hand einer ebenfalls überholten oder, vom Standpunkt der Forschung aus gesehen, zweitrangigen Literatur durchaus nicht mehr bedurft. Innerhalb der Musikwissenschaft verfiert heute nur noch E. Dent die Jahnsche Auffassung, der „Zauberflöten“-Text stamme nicht von Schikaneder, sondern von Giesecke; in diesem Streit der Meinungen hat O. E. Deutsch in wohlthuend objektiver Weise im 5. Jahrgang dieser Zeitschrift einen Ausgleich versucht. — Komorzynski bemüht sich in der neuen Ausgabe, die Autorschaft Schikaneders auch auf stilkräftigem Wege nachzuweisen, und sieht in zahlreichen von dessen früheren Singspielen bereits Vorläufer der „Zauberflöte“. Seine Hinweise vermögen aber durchaus nicht zu überzeugen. Die Gemeinsamkeiten beruhen vielmehr alle entweder auf der gattungsbestimmten Übereinstimmung der Typen oder auf der ebenfalls gattungsbestimmten Ähnlichkeit von Motiven oder auf dem Gleichklang einzelner nebensächlicher oder konventioneller Ausdrücke; wenn z. B. in dem von K. selbst 1901 als „sprachlich und dramatisch lächerliches Stück“ bezeichneten „Hanns Dollinger“ von einem „Triumphwagen“ die Rede ist, so dürfte diese Verbindung zur „Zauberflöte“ doch auf recht schwachen Füßen stehen.

Die große Liebe des Verf. zu seinem Helden und seine große Liebe zu Mozart geraten im Verlauf des Buches gelegentlich miteinander in Konflikt. Wird in den Kapiteln, die die achtziger Jahre behandeln, an Hand von Gesprächen, die die beiden Männer miteinander geführt haben „mögen“, versucht, Schikaneder zu einer Art Genius von Mozart zu machen, so wird das Verhältnis bei der Betrachtung der nach der „Zauberflöte“ entstandenen Stücke ganz klar mit den Worten umschrieben: „Etwas wie die ‚Zauberflöte‘ konnte nur ein einziges Mal gelingen“, hier „schuf Emanuel, was Mozart wollte.“ Auf die subjektive Deutung der „Zauberflöte“, die K. schon 1941 im Neuen Mozart-Jahrbuch vorlegte, sei hier nicht näher eingegangen; sie dürfte in der neueren Musikforschung wohl kaum noch Zustimmung finden. Überhaupt sind die der „Zauberflöte“ gewidmeten Kapitel, abgesehen von den ebenfalls bereits 1941 in dieser Ausführlichkeit veröffentlichten kenntnis- und ergebnisreichen Untersuchungen über die komplizierte Quellenlage des Textes, wegen ihrer teils subjektiven, teils aggressiven Einstellung die schwächsten des Buches. Lebendig gezeichnet und wohl fundiert ist dagegen das Bild, das von dem Leben und Wirken des Schauspielers und Wanderprinzipals und seiner Truppe entworfen wird. Weit stärker als in der alten Ausgabe unterbaut es der Verf. durch Zitate aus zeitgenössischen Quellen, durch Briefe, Gesuche, Personalverzeichnisse, Kritiken u. a. m. (das auf S. 154 zitierte Urteil aus der „Galerie von deutschen Schauspielern“ ist offenbar ein Auszug aus dem S. 48 abgedruckten aus dem „Theaterjournal für Deutschland“). Besonders hervorzuheben ist die „Vorerinnerung“ zu dem Rühr- und Schauerstück „Der Grandprofos“, in der Schikaneder ganz offen zugibt, sein „einziger Hauptzweck“ sei „für die Kasse des Direktors zu arbeiten und zu sehen, was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen“. Er hat es aus dem ff verstanden, dieses Ziel zu erreichen; warum mehr aus ihm machen wollen, als er selbst beabsichtigte? Dankenswerterweise stellt der Verf. dem Werk ein neues Kapitel über „Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst im 18. Jahrhundert“ voran, das die Bühne umreißt, auf der Schikaneder auftrat. Bei dem großen Wert, den K. auf die lebendige Dar-

stellung der Umwelt legt, ist es nur schade, daß er sich bei der Behandlung des frühen Wiener Singspiels ganz an die alte Ausgabe seiner Biographie gehalten hat, ohne die Ergebnisse der neueren Forschung (z. B. Haas, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, 1925) zu berücksichtigen. Im ganzen aber stellt die vorliegende Ausgabe mit den vielen Proben aus Schikaneders Dramen, mit den ausführlichen Inhaltsangaben, den zahlreichen Quellenveröffentlichungen und der reichen Illustration einen sehr anregenden Beitrag zur süddeutschen österreichischen Theatergeschichte dar.

Anna Amalie Abert, Kiel

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Prof. Dr. J. Schmidt-Görg. Beethoven, Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe. *Drei Skizzenbücher zur Missasolemnis*. I. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20. Vollständige mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von J. Schmidt-Görg, 1952. Jeder, der sich aus chronologischen, stilkundlichen oder psychologischen Absichten mit Beethoven beschäftigt, hat bedauert, daß er seine Arbeiten immer nur auf mehr oder weniger zufällig veröffentlichte Skizzen stützen konnte. Als vollständiges Skizzenbuch wurden eines aus dem Jahre 1800 in Übertragung von Mikulicz herausgegeben (vgl. meine Besprechung: ZfMW. X) und zwei im Facsimile (das eine ehemals im Besitz von Prof. Engelmann befindliche mit Skizzen hauptsächlich zu den Diabelli-Variationen, und ein Moskauer Skizzenbuch, hgg. von M. Iwanow-Boretzky in „Musikalische Bildung“ 1/2, Moskau 1927). Jetzt hat das Beethovenhaus in Bonn, wohl die berufenste Stelle, eine kritische Gesamtausgabe in die Hand genommen, die in Anbetracht der noch erhaltenen 5000 Seiten eine gewaltige und einmalige Aufgabe darstellt. Es mußte da zuerst die Frage geklärt werden, ob man diese Gesamtausgabe in Form von Facsimiles oder in einer Übertragung vorlegen wollte. Ich glaube, man tat Recht daran, sich für das zweite zu entscheiden. Wer sich selbst mit der Entzifferung von Beethovenschen Skizzen beschäftigt hat, weiß, mit wie viel Mühe das verbunden ist; wie viele Unklarheiten zu überwinden sind und wie fast kriminalistische Werkzeuge und Methoden benötigt werden. Schmidt-Görg

berichtet darüber ausführlich in dem Vorwort des hier besprochenen ersten Heftes der Ausgabe. Dieses Heft, im Aufbau ein Beispiel für die ganze Reihe, bringt eine Einleitung, die mit allem in der Literatur verfügbaren Material die Zeit bestimmt, in der das Skizzenbuch geschrieben ist. Es folgen zwei Inhaltsverzeichnisse: I) Inhalt des Skizzenbuches in der Reihenfolge der Seiten und Zeilen, II) Inhalt des Skizzenbuches nach Werken geordnet. Es ist erstaunlich, daß sich immer wieder unbekannte Stücke finden, hier zwei Kanons auf Alois Weißenbach und Friedrich Wähler, über die auch die Einleitung berichtet. Für diese Verzeichnisse der folgenden Hefte würde ich empfehlen, bei Zitaten der Endgestalt nicht die Seite der Gesamtausgabe, sondern die Taktzahlen anzugeben (da dann alle Ausgaben brauchbar sind) und bei allen Stellen, soweit das möglich ist, die Takte anzugeben, auf die sie sich beziehen. Das muß bei der Übertragung sowieso geschehen und erleichtert nachher die Arbeit. An die Inhaltsverzeichnisse schließt sich ein kritischer Bericht, der genau über Lesbarkeit, Interpretation, fragliche Stellen usw. unterrichtet. Dann folgt die Übertragung, in der Größe und Anordnung den Skizzen entsprechend, mit allen Streichungen und Bemerkungen Beethovens, so daß weitgehend der Eindruck der Vorlage gewahrt bleibt. Den Abschluß bildet die Wiedergabe einiger bezeichnender Seiten im Facsimile; und man kann sich durch den Vergleich überzeugen, daß auch für geschulte Musikwissenschaftler eine eigene Übertragung nur sehr schwer möglich wäre. Bei meiner Besprechung der Ausgabe von Mikulicz habe ich versucht, einige der „unbekannten“ Stellen zu lokalisieren. Hier möchte ich an einem Beispiel aus dem Skizzenbuch zur *Missa* die eigenartige Schaffensweise Beethovens erläutern. Ich wähle dazu die ersten Takte des *Credo* (Im Gegensatz zum Verzeichnis II gehören S. 14 Z. 9–11 auch zu diesem Eingange). Wesentliche Elemente der ersten *Credotakte* sind etwa folgende: Der Auftakt von $\frac{1}{8}$ Länge mit dem Oktavsprung; der auf $1\frac{1}{2}$ Takte gedehnte Akkord mit dem folgenden Abstieg; das instrumentale Vorzitat des *Credothemas* mit dem Terzfall und dem folgenden Quintfall; in dessen letztem Takt der diatonische Baßaufstieg mit dem punktierten Auftaktmotiv; der Baßeinsatz des *Credo*; der anders gearbete punktierte Auftakt der Flöten zum Einsatz des Tenors; das diatonisch aufstei-

gende „*in unum deum*“ des Basses, das bei „*in u-*“ nur eine zweifache Tonwiederholung zeigt. Vom fertigen, so fest gefügten Werk aus scheint eine solche „Atomisierung“ sinnlos. Was aber sagt dazu das Skizzenbuch, wobei natürlich zu bemerken ist, daß möglicherweise weitere Skizzen zu diesen Takten existieren? S. 14 T. 3 bringt nur den Quintfall mit dem Worte *Credo* und nachfolgende Motive zum „*in unum deum*“ mit zahlreichen Tonwiederholungen. Zu späteren Stellen enthalten S. 4/5 schon das ganze *Credothema*. S. 14, Z. 9–11 zeigt das Thema in viermaligem Ansatz auf den Tönen *b, b, es* (im Violinschlüssel zu lesen), es und eine Fortsetzung mit vielen Tonwiederholungen, wie sie die Endgestalt etwa bei dem „*in unum dominum*“ hat. Dem *Credothema* voraus geht hier eine fallende Linie, die mit ihrem Anfang *g-f* der Endform entspricht, mit der Fortsetzung *e-d-b* zum Oktavsprung in das *Credothema* führt. Hier wie an weiteren Stellen zeigt sich die Wichtigkeit des Auftaktes: musikalisch hat das *Credothema* $\frac{1}{8}$ -Auftakt, textlich muß es ohne ihn auskommen; dann tritt er in irgend einem Instrument hinzu (vgl. meine Feststellungen in „Die Bedeutung der Skizzen B. usw.“). S. 21, Z. 7/10 bringt durchstrichen den gesanglichen Anfang. Ein ganztaktiger Triller auf dem tiefen *b* (oder *g* je nach dem vorgedachten Schlüssel) dient als Vorspiel; das „*in unum*“ beginnt mit dreifacher Tonwiederholung. S. 21, Z. 11/12 hat die Struktur des Anfangs der Endgestalt bis zum Eintritt des Soprans ohne die Dehnungstakte des Vorspiels und die punktierten Gegenstimmen. Am Schluß verweist Beethoven durch ein *Vi-de* auf S. 20, Z. 11/2 mit imitatorischen Ansätzen des auftaktigen Oktavensprunges, die in der Endform so nicht auftreten. S. 22, Z. 6–11 hat den Triller, jetzt auf *b*, deutlich als Vorspieltakt, dann doppelten Einsatz des *Credothemas* als Vorspiel, den Einsatz der Gesangstimmen. Hier zeigt der Baß auf „*in unum deum*“ zum ersten Male den diatonischen Aufstieg, aber nur im Raume der Quint (in der Endform in der Oktave) und ohne Punktierung. Der Baß hat eine zweimalige Tonwiederholung mit dem ersten Ton als halber Note (in der Endform Viertelpause und Viertelnote). S. 28 tritt die Dehnung des zweiten Taktes auf, allerdings noch in Verbindung mit dem Vorzitat des *Credo*. S. 28, Z. 4/5 erhält das *Credothema* eine kontrapunktische Achtelfigur, die in abgeänderter Form erst später

im Satz auftritt. Sie geht, allerdings im Verlauf eines Taktes, durch eine ganze Oktave; sie ist damit eine der Vorformen der Baßstimme „*in unum deum*“ noch ohne Punktierung. S. 34, Z. 6 hat die vielfachen Tonwiederholungen und den Terzsprung auf den Text „*in unum deum*“, wie ihn der Sopran später bei „*in unum dominum*“ bringt. S. 42 fügt der erwähnten Achtelfigur die Oktavierung in Sechzehnteln bei, die auch erst an späteren Stellen des Satzes wirksam wird. S. 43, Z. 10/12 bringt noch einmal die Takte 3—10 der Endgestalt. Noch immer hat das „*in unum deum*“, d. h. der Kontrapunkt zum „*Credo*“ des Tenor, die endgültige Form nicht gefunden, wohl aber die Auftaktpunktierung in Takt 4 der Cellostimme.

Was zeigt diese Entwicklung, vorgenommen an so verschiedenen Stellen des Buches und wahrscheinlich fortgeführt in weiteren Skizzen? Alle die Elemente, die in der Endform so einheitlich wirken, werden von Beethoven stückweise der ursprünglichen Idee hinzugewonnen. Manches, wie die Achtelfigur und die Sechzehntelwiederholung, wird wieder abgestoßen und an anderer Stelle verwertet, eine wahre kompositorische Sparsamkeit. Ich kenne keinen bedeutenden Komponisten, der beim Beginne der schriftlichen Fixierung sich so wenig über die Einzelheiten im Klaren ist, als Beethoven. Solche Entwicklungen lassen sich, wie das Beispiel beweist, in den Skizzen verfolgen. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die kompositorische Bedeutung und Wirkung aller dieser Elemente zuerspüren und klarzulegen. Das scheint mir für die Kompositionslehre fast noch wichtiger als für die psychologische Betrachtung. Die stilkundliche Untersuchung wird bei Vorliegen der Gesamtausgabe eine viel größere Breite gewinnen, als sie mir in meinem Buche und andern Forschern bislang möglich war.

Die Gesamtausgabe der Skizzen Beethovens ist eine große und langwierige Aufgabe. Es ist außerordentlich erfreulich, daß das Beethovenhaus den Mut gezeigt hat, sie zu beginnen. Und es ist eine Pflicht aller irgendwie interessierten Kreise, durch Unterstützung den Plan der Gesamtausgabe zu ermöglichen.

Paul Mies, Köln

Hans Rutz: Franz Schubert. Dokumente seines Lebens und Schaffens. Auswahl und verbindender Text. Mit 8 Abb. München, Beck (1952). 214 S.

Heinrich Werlé: Franz Schubert in

seinen Briefen und Aufzeichnungen. Erste, vorläufig geschlossene deutsche Ausgabe, zusammengestellt und erläutert. 3., weiterhin verb. u. erg. Aufl. Mit 9 Abb. im Text und auf 8 Taf. Leipzig, Hirzel 1952. XII, 216 S. Dem neuen Buch von Rutz braucht hier nur ein kurzes Wort der Empfehlung auf den Weg gegeben zu werden, nachdem alles, was über Absicht und Anlage zu sagen wäre, bereits in der Besprechung von zwei früheren gleichartigen Veröffentlichungen des Verf. über Mozart und Beethoven (Musikforschung V, 1952, S. 247 f.) vorweggenommen worden ist. Auch hier liegt ein glücklicher Versuch vor, aus den Lebens- und Schaffensdokumenten eines Künstlers eine Biographie zu entwickeln, die im Grunde nur die von einem verbindenden Text begleiteten Dokumente sprechen läßt, wie dies für Schubert vorbildlich schon einmal Werner Jaspert (Franz Schubert. Zeugnisse seines irdischen Daseins. Frankfurt, Societäts-Verlag, 1941) unternommen hatte. Wenn Rutz seinem Mozartbuch Schlichtegrolls Nekrolog voranstellte, so bot sich hier als besonders eindrucksvolle Einleitung J. von Spauns Biographie von 1829 in etwas gekürzter Form dar. Nur hätte man sie auch in dieser für einen weiteren Leserkreis bestimmten Veröffentlichung gern näher als das charakterisiert gesehen, was sie im Rahmen von Spauns verschiedenen Erinnerungsschriften ist, nämlich der gekürzte und von Anton Ottenwall für das „*Österreichische Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune*“ redigierte Artikel (dort am 27., 30. März und 3. April 1829 erschienen). Die Urschrift („*Über Schubert*“) machte G. Schünemann 1936 erstmals in einer kritischen Ausgabe bekannt. Zudem gibt es aus wesentlich späterer Zeit noch einige andere Erinnerungen Spauns an Schubert.

Ein ganz anderes Gesicht zeigt Werlé's seit 1948 nun schon in dritter Auflage vorliegende Veröffentlichung. Sie beschränkt sich auf die Briefe und Aufzeichnungen nur von Schuberts Hand, unter gelegentlicher Heranziehung anderer Dokumente. Denselben Weg hatte O. E. Deutsch schon einmal beschritten, als er 1919 im Anschluß an sein großes Dokumentenwerk von 1913/14 die inzwischen um einige wenige vermehrten Briefe, Gedichte, Tagebuchblätter, Widmungen und Manuskript-Vermerke Schuberts in einer Sonderausgabe veröffentlichte (2. Aufl. 1922, engl. Übersetzung 1928). Inzwischen ist Deutsch in der englischen Ausgabe seines

Dokumentenbandes von 1914 (übersetzt von Eric Blom, London 1946 und New York 1947) dazu übergegangen, alle Stücke seiner Sammlung mit einem hier erstmals vorgelegten fortlaufenden Kommentar zu versehen, mit dem der Benutzer Fragen, die sich aus den im Text vorkommenden Namen, Daten usw. ergeben, knapp und doch, wie es bei der bewundernswürdigen Sachkenntnis des Hrsg. nicht anders zu erwarten war, erschöpfend beantwortet findet. W. sah seine Aufgabe als Kommentator von Schuberts Briefen und Aufzeichnungen in einer anderen Beleuchtung. Er kommentiert wohl auch in der üblichen Weise, aber darüber hinaus sind ihm die Texte auf weite Strecken hin nur Anlaß, von möglichst vielen Seiten her in Schuberts Schaffen und Persönlichkeit einzudringen. Wo Deutsch sich streng an das Tatsächliche hält, verliert sich W. vielfach in weitläufige und problematische Ausführungen, so daß schließlich die Texte von den Erläuterungen überwuchert werden. Grundsätzlich wäre dagegen nichts einzuwenden, wenn man zu den Ergebnissen dieser Ausführungen, aus denen sich ein neues Schubertbild gestalten soll, immer das gleiche Vertrauen fassen könnte, das den Benutzer der englischen Ausgabe von Deutschs Dokumentenwerk beim Durcharbeiten der Erläuterungen keinen Augenblick verläßt. Daß W. für die 1948 erschienene 1. Auflage seines Buches von dieser englischen Ausgabe nur erst durch eine deutsche Pressenotiz Kenntnis haben konnte, ist verständlich, zu bedauern aber bleibt, daß er sich auch für die vorliegende 3. Auflage, abgesehen von einem Referat A. Einsteins (*The Mus. Quarterly*, 34, 1948, S. 283 ff.), noch keine nähere Kenntnis dieser für jeden Schubertforscher heute unentbehrlichen Veröffentlichung verschaffen konnte. Manches hätte sich so ergänzen oder klären lassen. Um nur einiges anzudeuten: Das Gesuch an die „Gesellschaft der Musikfreunde“ vom 6. März 1828 (Nr. 114) ist nach Deutschs Kommentar (Nr. 1055 der englischen Ausgabe) mit Bestimmtheit nicht von Schuberts Hand. Die Datierung der Notiz über das Singspiel „*Der häusliche Krieg*“ (Nr. 73) kann nach Deutsch (Nr. 481) durchaus bei 1824 bleiben. Für den Brief an Ferdinand, Nr. 58, 1823, läßt Deutsch (Nr. 208) die Möglichkeit „*Anfang 1821*“ offen. Man vermißt den von Deutsch unter Nr. 279 mitgeteilten Brief an Diabelli vom Frühjahr 1822. Wichtig aber für das Gesamtbild von

Schuberts Leben und Persönlichkeit ist W.s Interpretation der allegorischen Erzählung „*Mein Traum*“ vom Juli 1822. Bekanntlich hat W. Dahms in der 1. Auflage seiner Schubertbiographie von 1912 jene von A. Fellner stammende autobiographische Deutung dieses Dokuments in die Schubertliteratur eingeführt, die bald danach E. Hitschmann (*Zs. f. ärztl. Psychoanalyse*, 3, 1915, S. 287 ff.) im Sinne S. Freuds bis ins Unhaltbare hinein weitergesponnen hat. Dahms ist in der 3. Auflage seines Buches (1918) von dieser Deutung abgerückt, für W. aber ist die Erzählung immer noch die „*Anklage eines aus dem Elternhaus Verwiesenen*“ (S. 86). Nun gibt es nach Deutschs nüchterner Feststellung (zu Nr. 298), wenn man die Allegorie in diesem Sinne deuten wollte, höchstens noch eine Bemerkung von Schuberts Stiefbruder Anton, die eine gewaltsame Entfernung aus dem Elternhaus bezeugen könnte, und im übrigen ist Schuberts Verfasserschaft der Erzählung noch nicht einmal unbestritten.

Vom Verhältnis des Vaters zum Sohne aus sucht W. vor allem sein Bild von Schuberts Stellung zur Religion und zur katholischen Kirche insbesondere zu entwickeln. Es gleicht einer Schwarz-Weiß-Zeichnung. Hier der „über die Maßen kirchengläubige Schulmeister“ (S. 19), dort die „freigeistige Einstellung“ des Sohnes, die der Verf. u. a. aus dem schon genugsam beobachteten selbstherrlichen Verhalten Schuberts den liturgischen Textvorlagen gegenüber begründet (Auslassung wichtiger Glaubenssätze in den Messen). Man muß allerdings zugeben, daß er seine schroffe Auffassung der 1. Auflage gegenüber jetzt wenigstens an einer Stelle gemildert hat, wenn er S. 3 sagt: „*Anderseits ist zu fragen, ob Schubert der Religion (und der katholischen insbesondere) als überzeugter Josefiner nicht doch so nahegestanden hat wie Beethoven aus seinem Erlebnis des aufgeklärten kurkölnischen Katholizismus heraus*“, womit W. an L. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, 3/1951, S. 250, anknüpfen kann. Leider bleibt es bei dieser einzigen Einschränkung, die der Verf. seiner früheren Anschauung von Schuberts Religiosität gegenüber macht. Hier hätten sich fruchtbare Parallelen ergeben. Aus mancherlei Gedanken, die sich da aufdrängen müssen, sei nur dies herausgehoben: Das ganze Problem muß auf einer möglichst breiten Grundlage gesehen werden. Es geht nicht nur um Schuberts persönliche Stellung

zu den liturgischen Texten, sondern auch um die Nachwirkung des österreichischen Josephinismus in Schuberts Umgebung (vgl. auch A. Schnerich, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern, ZfMw 8, 1926, S. 231 ff.), zeitgeschichtlich ferner um den undogmatischen Charakter romantischer Religiosität, um die Liturgiefremdheit romantischer Geisteshaltung (vgl. A. L. Mayer, Liturgie, Romantik und Restauration, Jb. f. Liturgiewiss., 10, 1930, S. 99 ff.). Daß das Auslassen wichtiger Glaubenssätze in den Messen bei Schubert durchaus „keine feindselige Gesinnung gegen Kirche oder Glaubensartikel“ zu bedeuten braucht, daß es trotz solcher Spannungen zwischen Wort und Musik in Schuberts kirchlichen Werken nichts gibt, „was nicht in den kirchlichen oder geistlichen Rahmen hineinpaßte“, ist jüngst noch einmal nachdrücklich von P. Mies (Franz Schuberts Kirchenmusik, Zs. f. Kirchenmus., 73, 1953, S. 84, 85) betont worden.

Sehr zu begrüßen ist der in solchem Umfang wohl erstmalige Versuch einer Interpretation von Schuberts Gedichten und Tagebuchaufzeichnungen nach der stilistischen und sprachlichen Seite hin, wozu die ja so manchen Musikern naheliegende und hier besonders ausgeprägte Neigung zum Spielen mit Wort- und Lautbildern besonders reizen mußte. Viele treffende, aber auch manche überspitzte Beobachtungen werden zur Ergründung von Schuberts Ausdruckshaltung im allgemein menschlichen Sinn ausgewertet. Solche Untersuchungen erstrecken sich dann auch auf Charakteristisches in Schuberts Rechtschreibung und auf graphologische Befunde.

Allerdings verliert, was sich aus solchen Beobachtungen und der sonstigen Interpretation der Dokumente ergibt, wesentlich an Wirkung durch eine vielfach undurchsichtige Darstellung, einen sonderbaren Hang zum Gespreizten, Schwülstigen, Verworrenen. Sätze wie die folgenden sind leider nicht die einzigen ihrer Art: „Beethoven rückt vom Anfang des Musikmachens Schuberts her in einen Abstand, der von diesem selber abgegrenzt wird“ (S. 35). „Aus dem Jahre 1822 rührt eine Mitteilung an Josef Hüttenbrenner, die diesen als Faktotum bekräftigte“ (S. 83). Endlich: „Schubert löste sich jetzt einmal von allem Gefühlsbedingten und zeigte mit scharfem Seziermesser das rein geistig Getragene“ (S. 107).

Willi Kahl, Köln

Rudolf Steglich: Robert Schumanns Kinderszenen. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. 32 S.

„Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen“, schreibt Schumann in einem Brief vom Mai 1843. Es ist, als ob der Autor unserer Schrift sich dies Wort zum Motto genommen hätte, derart durchdringen sich darin die beiden Sphären, von denen der Komponist spricht. Und auch dies geschieht in seinem Geist, daß die „Einführung in die Klaviermusik Schumanns“, die der Verf. zu geben beabsichtigt, von jenen kleinen und intimen Gebilden ausgeht, in denen diese Kunst recht eigentlich daheim ist. In einem Klavierjahr voll schöpferischen Überschwangs, 1838, entstanden, nach des Komponisten Selbstzeugnis „Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere“; für jenes „subjektive“ Instrument bestimmt, das ihn in jenen Jahren ganz an sich zog, sind die „Kinderszenen“ ein Sinnbild jenes *l'essen* Tones, der nach dem vom Musiker übernommenen Dichterswort das All durchtönt. Der junge Schumann war gewohnt, Selbstkritik zu üben. So entließ er in seinem Opus 15 zunächst nur eine Auswahl jener Klavierstücke in die Welt, die damals in schneller Folge seiner Feder entlossen sind. In diesen dreizehn Sätzen wird nur selten — in Nr. 6, 9 und 11 — ein *For*te angeschlagen; stets hat es dann jenen Grundcharakter des stürmisch Zusammengerafften, wie er prägnant im „Aufschwung“ seines Opus 12 Klang geworden ist.

Szenen will Schumann geben, Ausschnitte also eines größeren Ganzen, dem sie zugehören; viel weniger Stimmungen oder Empfindungen als Vorgänge, Handlungen. So beobachtet Steglich vorzugsweise die Bewegungsqualitäten dieser Musik und analysiert sie liebevoll-eindringlich. Ansatzpunkt hierfür bot ihm Clara Schumanns Überarbeitung der Erstausgabe — es ist ein Verdienst des Bärenreiter-Verlages, daß er diese in unveränderter Gestalt zusammen mit St.s Schrift wiedererscheinen ließ —; vierzig Jahre nach dem Entstehen hat sich Clara, wie der Verf. nachweist, insofern vom Herzschlag dieser Musik entfernt, als sie beinahe regelmäßig jene Metronomzahlen ändert, die allein in diesen Stücken, da Schumann keine anderen Anweisungen gibt, die Tempi anzeigen. Diese Eingriffe erscheinen uns schwererwiegend als die gegenüber der Originalausgabe reichlichere Pedalisierung, die die Pianistin fordert, rühren sie doch am

Lebensrhythmus dieser zarten und zerbrechlichen „Bagatellen“ (wie der Komponist sie einmal selbst genannt hat). In der Mitte des Werkes, dort, wo zuerst der dunkle F-dur-Klang der Tiefe des Instruments als „Träumerei“ entströmt, alle inneren Kräfte in weiten Linien und Kurven ausbreitend, wird die Grenze des Verstehens in der Metro-nomisierung der Herausgeberin vollends deutlich. Denn es kann nicht verschwiegen werden, daß mit jener starken Verlangsamung des Tempos, die ihre Edition fordert — $\text{♩} = \text{M. M. } 80$ statt des authentischen Wertes 100 —, der erste Schritt in eine Sphäre des Sentimentalen getan ist, die gerade dies kostbare Gebilde seitdem peinlich bedroht. St. versteht den innermusikalischen Kern freizulegen und dem Leser nahezu-bringen, daß das ursprüngliche Zeit- und Bewegungsmaß einen Teil davon bildet. Aber freilich, mit dem Lesen allein ist es nicht getan: der Verf. fordert überall tätiges Mit-tun und Selbstmusizieren, um seinen Interpretationen folgen zu können. Wie von selbst lösen sich dann auch all jene metri-schen Schwierigkeiten, die eine mehr stati-sche Betrachtung gerade auch in der „Träu-merei“ hat erkennen wollen (vergl. A. Scherings „Musikalische Bildung“, S. 148 ff.). Diese Andeutungen mögen genügen. St.s schmale Spezialstudie vermittelt demjenigen Benutzer, der mitzugehen bereit und fähig ist, tiefere Erkenntnis über den g a n z e n Schumann als manch anspruchsvolles Kom-pendium. — Eine Anmerkung noch: im Ab-schnitt 12 — „Kind im Einschlummern“ — muß es Z. 9 v. u. „Achtel“ statt „Viertel“ heißen. Walter Gerstenberg, Tübingen

Hans Kühner: Hector Berlioz. Charakter und Schöpfung. Olten & Freiburg i. Br. 1952. O. Walter. Musikerreihe Bd. 12. 262 S.

Im November jährte sich der Geburtstag Berlioz' zum 150. Male. Nicht nur aus diesem Grunde war eine erneute Darstellung und Überprüfung des Lebenswerks nötig, denn das deutsche Schrifttum hat sich seit je verhältnismäßig wenig mit dem größten französischen Romantiker beschäftigt. Stren-gen wissenschaftlichen Anforderungen ent-spricht einzig die Arbeit von H. Bartenstein über seine Instrumentationskunst (1939), während die Biographien von J. Kapp und Fargas nicht nur wissenschaftliche Ziele verfolgen. Wie aus Kühners sorgfältiger Bibliographie ersichtlich, hat in Frankreich

das Interesse an Berlioz nie nachgelassen, es sei besonders an die Arbeiten von Boschot, an die „Correspondance inédite“, die „Auto-biographie inédite“ sowie an die große Gesamtausgabe der Briefe durch Tiersot er-innert, die leider nur bis 1855 geht. Der Verf. hat sich der Aufgabe unterzogen, unter Benutzung nicht nur dieser, sondern auch zahlreicher anderer Quellen „Berlioz' Stellung im Kulturbild Frankreichs und Euro-pas zu bezeichnen“. Das ist ihm weit-gehend gelungen. Aus den freigeig, aber bezeichnend ausgewählten, gut vom Verf. übersetzten Briefstellen erstet ein Bild des Meisters, das seine einzigartige und einsame Position im Frankreich des vorigen Jahr-hunderts erhellt. Man sieht, daß dieser (nach Julliens treffender Formulierung) „Romantiker aus Temperament und Klas-siker aus Erziehung“ geradezu gezwungen war, die Resonanz außerhalb seines Landes zu suchen. Mit Recht wird der nachhaltige Einfluß des Meisters auf die russische Musik betont. Über Berlioz' schicksalhafte Ver-bundenheit mit Shakespeare und der Antike werden aufschlußreiche Belege gebracht. Über die Beziehungen zu Liszt, Mendels-sohn, Schumann und Wagner, der dabei am schlechtesten abschneidet, wird das Nötige gesagt. Man wird dem Verf. manche Über-treibung in der Bewertung der einzelnen Werke und ihrer Lebensdauer, manche allzu scharfe Kritik an den Zeitgenossen (Boïeldieu, 221; Gounod, 123) zugute halten, zumal er in der Schilderung des Lebensganges nicht journalistischer Neugier verfällt und in der Darlegung der erotischen Beziehun-gen stets die Schranken der Diskretion wahr-t. Daß Berlioz bei seinem „eigenartigen Durst nach Schmerzen“ (129) sich, wie Honegger einmal sagt, nach romantischem Brauch mit dem Nimbus des Leidens um-gab, leugnet auch Kühner nicht. Ein schönes Korrektiv sind da die Worte St. Hellers (235). Die 12 Bilder, ein gutes Register und Werkverzeichnis erhöhen den Wert des Buches, dessen Zielsetzung eine stilkritische Auseinandersetzung nicht ist und das daher auch der Notenbeispiele entbehren kann.

Reinhold Sietz, Köln

Alfred Orel: Bruckner-Brevier. Briefe — Dokumente — Berichte. Verlag Paul Kaltschmid, Wien 1953. 336 S., 16 Bildtaf. Es ist nicht Orels Absicht, mit diesem Büchlein dem großen und qualitativ recht unterschiedlichen Komplex der Bruckner-

Schilderungen eine weitere hinzuzufügen — „wenngleich der Autor sich nicht völlig ausschalten konnte und wollte“. Dem Leser soll an Hand dieser von knappen und sachkundigen Erläuterungen durchsetzten, sehr sorgfältig zusammengestellten Auswahl aus dem vorhandenen bekannten (hauptsächlich nur in den „großen“ Briefsammlungen und Biographien von Auer, Decsey, Göllerich und Gräflinger veröffentlichten) und bisher unbekannt gebliebenen oder erst hier in richtiger Form wiedergegebenen Material die Möglichkeit gegeben werden, sich selbst ein Bild Bruckners zu machen. Den reichhaltigen Inhalt dieser Zusammenstellung hat Orel in drei große Gruppen (*Das Leben — Vom Menschen, Freunde und Feinde — Das Werk und seine Wiedergabe*) gegliedert. Durch die Einbeziehung vieler Selbstzeugnisse des Meisters von dessen Schulzeit bis zum Tode bietet sich dem Leser eine lebendige Darstellung der Persönlichkeit Anton Bruckners in allen ihren Schichten dar. Besonders hervorzuheben sind die über das Nur-Erläuternde des Dargebotenen hinausgehenden Ausführungen O.s „*Bruckner und die Wiener Philharmoniker*“, die in aller Kürze, aber auch Eindeutigkeit endlich einmal die Bedeutung dieser Orchestervereinigung für Bruckners Schaffen kritisch untersuchen. Ein sorgfältig angelegtes Verzeichnis aller Bruckner-Aufführungen der Wiener Philharmoniker (von der Aufführung der f-moll-Messe 1872 bis zur Aufführung der 9. Symphonie während der Salzburger Festspiele 1953) vervollständigt diesen Abschnitt. Im Anhang finden sich neben einigen unter der Überschrift „*Wahrheit und Dichtung*“ zusammengefaßten Anekdoten ein nachgelassener Bruckner-Aufsatz Franz Schalks aus dem Jahre 1921 sowie ein erläuterndes Verzeichnis aller in dem Büchlein erwähnten Personen. O.s „*Bruckner-Brevier*“ ist eigentlich mehr ein kleines Bruckner-Handbuch zu nennen, das nicht nur dem Musikfreund Belehrendes bieten, sondern — vor allem wegen der bereits erwähnten Übersichten (daneben Lebens- und Vorfahrttafel) — auch dem Musikwissenschaftler zum Zwecke schneller Information von Nutzen sein dürfte.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Otto Erhardt: Richard Strauß. Leben, Wirken, Schaffen. Olten und Freiburg/Br. 1953, O. Walter. — Musikerreihe Bd. 13. 384 S.

Der Verf., bekannter und erfolgreicher Opernregisseur, an der Inszenierung mehrerer Straußopern maßgebend beteiligt und im Briefwechsel mit Hofmannsthal mehrfach dankbar erwähnt, gibt aus persönlicher Fühlungs- und Teilnahme heraus die seit dem Tode des Meisters erste zusammenfassende Darstellung. Die knappe Lebensschilderung, die, wie auch die anderen Abschnitte, manchen unbekanntem Zug mitteilt, geht an gewissen Charakterschwächen (Opportunismus, Hauspolitik, Stellung zum Nationalsozialismus) nicht vorüber. Hier wie überall wird aber Polemik gegen Zeitgenossen wie gegen die jüngere Generation möglichst vermieden. Der Dirigent und Schriftsteller Strauß findet, z. T. durch gut ausgewählte Zitate, sachliche Würdigung. Obwohl E. auf den Opernmeister den Hauptakzent legt, nimmt die Beschreibung der übrigen Werke fast den gleichen Umfang ein. Dankenswert ist besonders die Behandlung des Liedschaffens und der späten Instrumentalwerke mit Hinweisen auf den Straußschen Altersstil. Jedes der 17 Bühnenwerke erfährt eine sorgsame Inhaltsangabe samt Vorgeschiede und eine z. T. nicht unkritisch gehaltene Darstellung der musikgeschichtlich wie ästhetisch wesentlichen Momente. Die zahlreichen Notenbeispiele sind gut an ihrem Platz. Der Epilog versucht, soweit das schon möglich, eine Gesamtwertung und geschichtliche Einordnung. Wenn in der Einzelbewertung, besonders der Sinfonischen Dichtungen, auch die Begeisterung des Verf. keineswegs mehr allgemein geteilt werden wird, so ist doch dieser Führer durch das gesamte Werk von Strauß, dessen Wert durch die 11 Bilder, die Anmerkungen, Zeittafel, Werksübersicht und Diskographie (leider fehlt ein Namenregister!) wächst, berufen, einen selbständigen Platz in der reichen Literatur über den Meister einzunehmen. Reinhold Sietz, Köln

P. Walter Jacob: Taten der Musik. Richard Wagner und sein Werk. Eingeleitet von Wieland Wagner (Deutsche Musikbücherei. Begründet von Gustav Bosse. Band 66). Regensburg 1952, Gustav Bosse Verlag.

Unter den vielen Veröffentlichungen über Wagner in den letzten 50 Jahren ist dies Buch eine Arbeit, die den ganzen Fragenkreis in einer handfesten Weise für die weite Öffentlichkeit behandelt. Es stellt in gedrängter Form drei Teile zusammen: die Biographie, eine Darstellung des Inhalts

der dramatischen Werke mit einem thematischen Führer und ein historisch-ästhetisches Résumé über Mensch und Werk. „*Taten der Musik*“ benennt der Autor sein Buch nach Wagner, der seine „*Dramen gern als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet hätte*“. Über die Biographie läßt sich sagen, daß hier in gedrängter Form eine ausgezeichnete, höchst sachkundige und objektive Darstellung des Lebens des Meisters geboten wird. Wieland Wagner hat eine Einleitung geschrieben; trotzdem unterscheidet sich die Biographie wesentlich von früheren, bayreuth-gefälligen Schilderungen. Nur in zwei Fällen ist der Bericht vielleicht etwas zugunsten Wagners gefärbt; das ist einmal das Kapitel München und zum zweiten seine Beziehung zur Frau seines Freundes und Vorkämpfers Bülow. Der schlechte Abgang der Wagners aus München war nicht unverschuldet, der Widerstand der Münchener nicht nur Unverständnis und Intrigue. Nicht glaubhaft ist es, daß Bülow nichts von der Beziehung seiner Frau zu Wagner geahnt haben sollte. Newman hat darüber richtige Bemerkungen gemacht; denn es erscheint unwahrscheinlich, daß Bülow als Ehemann, ganz ohne sich dabei etwas zu denken, seine junge Gattin wochenlang als Hausfrau und Helferin am Genfer und am Starnberger See bei Wagner wohnen ließ. — Der Führer durch die Dramen zeichnet sich durch Kürze und Prägnanz der Inhaltsangaben und musikalischen Ausführungen aus. *Das Liebesverbot* wird unterschätzt (90). Es ist mehr als ein Talentbeweis des späteren Musikdramatikers. Hier wird das Leitmotiv in weit ausgedehnterem Maße als im *Rienzi* angewandt. Die Auführungen in München, 1924 gegen den Widerstand Bayreuths durchgeführt, brachten unwiderstehliche Erfolge. — Der historisch-ästhetische Überblick ist betitelt: *Wagner, der Romantiker*. Es würde zu weit führen, was alles gegen diese vereinfachte Etikettierung spricht: es ist zudem in meiner Besprechung des Buches von Loos (Mf VI, 269) angedeutet. Ein echter Romantiker hätte niemals das Liebesverbot schreiben können. Romantische Probleme, Embleme und Requisiten, romantische Motive sind übersteigert. Das macht noch keine Romantik aus. Man sollte mit der landläufigen Bezeichnung Romantik einmal Schluß machen und erstens Romantik historisch als Periode begrenzen, zweitens kategorisch nicht einfach alles Romantik nennen, was im Stoff-

lichen, in den Motiven, in Stimmungen romantische Einzelheiten bringt. Die titanische Kraft Wagners, seine Zielbewußtheit in der Vollendung monumentaler Werke sind allein schon gänzlich unromantisch. — Wagners Antisemitismus läßt sich mit Bekkers Deutung nicht entschuldigen. Er bleibt eine Verirrung Wagners, der freilich nicht die Bedeutung zukommt, welche der Antisemitismus und Rassismus dann später in Bayreuth, insbesondere durch den Engländer Chamberlain, erhalten hat, von dem eine gerade Linie zu Rosenberg führt. — Das vorliegende Buch ersetzt angesichts der Unzulänglichkeit der meisten Wagnerliteratur eine ganze Wagner-Bibliothek und kann als Handbuch der Wagnerkunde dem Musiker wie dem Laien gleich warm empfohlen werden.
Hans Engel, Marburg

H. H. S t u c k e n s c h m i d t : Neue Musik. Zwischen den beiden Kriegen 2. Band, Suhrkamp Verlag 1951. 479 S.

Als ein wohlinformierter Zeitgenosse, der mit allen Strömungen moderner Musik vertraut ist, ein Weitumhergekommener, der sich seit 30 Jahren in vorderster Front für das Neue eingesetzt hat, ein routinierter Journalist, der sich im Streit der Meinungen täglich bewähren muß, legt der Verf. zwar nicht die erste zusammenfassende Darstellung der Neuen Musik vor, wie auf dem Schutzumschlag des Buchs behauptet wird, wohl aber die persönlichste. Sein Werk liest sich wie ein Augenzeugenbericht, was es z. T. auch ist, und entwirft ein Bild der Musikgeschichte von etwa 1900 bis 1930, wie es lebendiger und anschaulicher kaum gedacht werden kann.

Der eigentliche Textteil umfaßt nur 277 Seiten; die übrigen enthalten Text- und Notenanhang, Werk-, Literatur- und Schallplattenverzeichnis, Namen- und Sachregister. So wird auf engem Raum eine Fülle von Material ausgebreitet. Ausführliche Analysen, besonders Schönbergscher Kompositionen, wechseln mit historischen Betrachtungen und knappen Erläuterungen musikalischer Fachbegriffe. Ausblicken nach Paris, Wien und Berlin oder blitzlichtartigen Situationsdarstellungen folgen Aufzählungen von Komponisten, Werken und Stilmerkmalen. Immer hat der Leser den Eindruck der Fülle und der Bewegtheit jener Jahre. Obwohl Vollständigkeit und abschließendes Urteil dabei nicht beabsichtigt sind (sie wären wohl auch kaum möglich), hätte man

doch gewünscht, die vielen so beiläufig zitierten Einsichten und Erkenntnisse durch einen kleinen kritischen Apparat genauer fixiert zu sehen. Wer ist denn z. B. über Zwölftonfolgen und -akkorde bei Marenzio, bei Strauß, Busoni und Reger so gut unterrichtet, daß er nicht gerne einmal die Quellen zu Rate ziehen würde?

Der Verf. hat den ganzen Stoff auf 16 Kapitel verteilt und neben der chronologischen auch eine systematische Ordnung durchzuführen versucht. (Zwar entsprechen die Inhalte der einzelnen Abschnitte nicht immer ganz den ihnen vorangestellten Überschriften, aber das ist wettgemacht durch eine treffende Schlagzeile auf jeder zweiten Seite. Außerdem kommen die ausführlichen Register der praktischen Verwendbarkeit des Buchs zugute.) Durch dieses Vorgehen wird ein schematisches Einerlei vermieden. So ist im 2. Kapitel „*Der Radikalismus der Jüngeren*“ (Skrjabin, Schönberg, Strawinsky u. a.) behandelt worden, im 3. der „*Musikstil der Freiheit*“ (Schönberg), im 7. „*Der neue Folklorismus*“ (Bartók, Janaček, Strawinsky), im 9. die „*12 Töne-Musik*“ (Hauer, Schönberg), und im 11. sind es „*Die neuen Klassizisten*“ (Satie, Strawinsky u. a.). Das Schwergewicht der Ausführungen ruht eindeutig auf den kompromißlosesten Avantgardisten, auf Schönberg und seiner Schule. Bemerkenswert ist aber, daß für die Entwicklung der Neuen Musik so bedeutende Erscheinungen wie Busoni, Satie und Schreker stärker als sonst üblich hervorgehoben werden (Schreker allerdings wohl zu sehr).

Die überaus plastische Darstellung ist trotz der Materialfülle von beachtlicher Knappheit. Bisweilen sind aber durch allzu starke Verkürzung zu sehr vereinfachte und deshalb schiefe Darstellungen entstanden, so z. B. die der Musikentwicklung bis zur 12 Töne-Musik (S. 144 ff.). Auch im Stilistischen finden sich neben glänzenden Formulierungen derartige kühne Zusammenziehungen, z. B. wenn Tschaiakowsky als „*ein geglätteter Slave*“ bezeichnet wird (S. 37) oder wenn man erfährt, daß Martinu „1890 als Sohn eines Mesners in einem Kirchturm aufgewachsen“ sei (S. 202). Ebenso sind die historischen Parallelen, die zur Verdeutlichung gezogen werden, nicht immer glücklich. So bezeichnet der Verf. z. B. ein Oktett von Schostakowitsch, in dem die acht Stimmen acht verschiedene Anzeigentexte (!) vorgelesen, als „*ein Experiment, das an Motetten des 14. Jahrhunderts erinnert*“ (S. 219 f.).

Hier ist ausschließlich das Technisch-Verwandte bemerkt, das Geistig-Fremde aber außer acht gelassen worden.

Überhaupt sind die musikalischen Entwicklungen vornehmlich vom Technischen her gesehen. Das hin und wieder verwendete Wort „wissenschaftlich“ bezieht sich immer auf Naturwissenschaftlich-Experimentelles. Aus dieser Haltung heraus werden z. B. Honegger und Milhaud als „*Sucher von neuen tonalen Kombinationen und nie gehörten Klängen*“ bezeichnet (S. 136) und die ganze abendländische Musikgeschichte als ein fortwährender Wechsel von „*Reizerfindung*“ und „*Reizabnutzung*“ (S. 64 ff.). Infolge des ständig sich beschleunigenden Tempos dieser Entwicklung verhindern „*psychische Trägheitsgesetze*“ das Verständnis der Neuen Musik. Da hätte also der schlichte Bürger allein die Schuld am tiefen Riß, der zwischen Komponisten und ihrem Publikum seit dem 19. Jahrhundert klappt? Hier ist doch die Problematik gar zu leicht genommen.

Durch das ganze Buch geistert unausgesprochen, aber deutlich erkennbar, der heute etwas anrühige Begriff „*Fortschritt*“, der nur einige Male in harmloser Verkleidung als „*Spracherweiterung*“ auftritt. Es ist die Geschichte der Neuen Musik, von einem militanten Fortschrittsgläubigen gesehen. Dem entspricht ein gewisser stolz-naiver Ton von Entdeckerfreude (z. B. die Erfindung der tone-clusters, Tontrauben, durch einen 15-jährigen amerikanischen Studenten, S. 88) und von märchenhaftem „*Es war einmal...*“ (z. B. de Fallas Weg nach Paris, S. 100). Es ist letzten Endes derselbe Ton, der in antiken Berichten anklingt („*x fügte der Leier die 7. Saite hinzu*“) oder gegenwärtig in den Jazz-Chroniken („*y übernahm als erster die Posaune in seine Band*“). So bringt das Ganze überwiegend Beschreibung und aufzählenden Bericht, aber kaum kritische Reflexion und geistige Zusammenfassung.

Weil er ausschließlich die Avantgarde vertritt, hat der Verf. seinen Blick nicht auf die andern Strömungen der Zeit gerichtet: die Musikwissenschaft (mit der Entdeckung des Mittelalters), die Jugendmusikbewegung (mit der praktischen Wiederbelebung des 16. bis 18. Jahrhunderts) und die zahlreichen von hier aus kommenden Anregungen, die die Entwicklung, besonders die der evangelischen Kirchenmusik, in starkem Maß beeinflusst haben. Alle Vergangenheit, alles Geschichtliche wird, ebenso wie Folklore und

Exotik, nur als Mittel zur „Spracherweiterung“ angesehen und somit in seinem Wesen verkannt.

Trotz einiger Bedenken, die dem kritischen und nicht 100%ig fortschrittlichen Leser bei der Lektüre entstehen, ist das Buch, wegen der erregenden Geschehnisse, die es behandelt, und wegen der eleganten Form, in der das geschieht, bemerkenswert und notwendig. In erster Linie ist es für den Leser bestimmt, der an den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit teilnehmen und sich informieren will, dann aber auch, nicht zuletzt, wegen der originalen Text- und Notenbeiträge namhafter Komponisten, die im Anhang geboten werden, für den Wissenschaftler. Wilfried Brennecke, Kassel

Rudolf Kloiber: Taschenbuch der Oper. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, o. J. (1952), 752 Seiten.

Für praktische Bedürfnisse geschrieben, erfüllt dieses Buch alle Wünsche, die der für die Oper interessierte Musiker und Musikfreund stellen kann. Es ist ein Handbuch, das die im Repertoire und zwar nicht nur in einem engen Repertoire gebotenen Opern bis zu Sutermeister, Orff, Britten u. a., alphabetisch angeordnet, behandelt, in dem jeweils Besetzung, Schauplatz, Orchester, Inhalt, stilistische Stellung, Textdichtung, Geschichtliches angegeben werden und auch die Aufführungszeit vermerkt ist. Die Inhaltsangaben sind gedrängt, aber leserlich und, wo nicht immer tieferschürfend, z. B. in Wagners Musikdramen, so doch verständnisvoll. Die historischen Bemerkungen zeugen von gründlicher Unterrichtung. Das ist bei der Fülle des Stoffes nicht wenig! Dem Hauptteil folgen Abschnitte „Die wichtigsten Opernkomponisten und ihre Werke“, eine sonst meines Wissens nicht zu findende Darlegung über „Die richtige Besetzung“, mit Verzeichnis der wichtigsten Fachpartien, eine gedrängte Darstellung der historisch-stilistischen Entwicklung des musikalischen Dramas und der Oper nebst Zeittafel. Jeder Gesanglehrer, Gesangstudierende, Opernsänger, Kapellmeister, Regisseur und die Musikfreunde werden das Taschenbuch sehr gut gebrauchen können. Hans Engel, Marburg

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 36. Jahrgang. 1952. Verlag J. P. Bachem, Köln. 111 S. Wiederum legt Fellerer einen schmalen Band des ehrwürdigen Kirchenmusikalischen Jahr-

buchs vor, und wiederum (oder vielleicht noch mehr als im 34. und 35. Jahrgang) wird uns eine bunte Fülle kleinerer Aufsätze geboten, die naturgemäß nicht alle von gleichem Gewicht und Interesse sein können. Dieses Mal fehlen Beiträge zur Gregorianik ganz, und der Referent muß gestehen, daß er diese Ruhepause im Kampf der choral-theoretischen Meinungen als wohlthuend empfindet. — Ein kleiner Bericht von H. Kettinger über „Die Essener Osterfeier“ eröffnet den Reigen. In einer vorbildlich kurzen Einleitung ordnet der Verf. die in einem Essener Ms. aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhaltene Feier einer Gruppe westdeutscher Osterfeiern (Gerresheim, Nottuln) zu und druckt dann die Rubriken und Gesänge selbst ab. — A. Krings äußert sich etwas ausführlicher „Zu Heinrich Isaacs *Missa Virgo Prudentissima* 6 voc.“. Er meint u. a., Isaac sei „nicht universal im Sinne des zwei Generationen jüngeren Orlando di Lasso“, sondern er bediene sich „nur jeweils der einer Gattung eigenen Form und der ihr zukommenden Technik“ und unterwerfe „die musikalischen Mittel dem Zweck des Stückes“. Das ist eine offenbar nicht sehr klare Unterscheidung. Der Verf. hätte wenigstens verraten sollen, was er denn unter „universal“ versteht und warum seiner Ansicht nach Isaacs universale Beherrschung der verschiedenen Techniken nicht „universal“ sei. Daß der Zweck des Stückes die musikalischen Mittel bestimmt, ist übrigens für Isaacs Zeit das Normale, gilt also nicht etwa nur für ihn. Der Versuch, aus der *Virgo-Prudentissima*-Messe die „traditionellen Züge“ und die „unverwechselbare Eigenart“ Isaacs zu skizzieren, beschränkt sich etwas ängstlich auf diese eine Komposition, trotz der Heranziehung von Urteilen Glareans. Man kommt mit einer solchen Zusammenstellung einiger Merkmale kaum zu einer verbindlichen Aussage über „traditionelle Züge“ und „unverwechselbare Eigenart“ eines Meisters, wenn man nicht andere Werke zum Vergleich heranzieht. So bleiben denn erhebliche Zweifel bestehen, ob die Behauptung, die Messe *Virgo Prudentissima* nehme „im Schaffen Isaacs eine zentrale Stellung ein“, zu beweisen ist. Der Panegyrikus, den der Verf. auf das Werk anstimmt, arbeitet leider nur mit bekenntnishaften Beteuerungen („noch einmal, in großartiger *maiestas* aufklingend, Zeugnis für die tiefe Frömmigkeit des späten Mittelalters“). Derartige Redewendungen

werden nachgerade zu einer Gefahr für die Wissenschaft; man wirft mit ihnen wie mit billigster Scheidemünze herum. Für die Musikwissenschaft sollte nun, nach Jahrzehnten geistesgeschichtlicher „Bewährung“, allmählich auch wieder das rein Künstlerische und musikalisch Handwerkliche Gegenstand der Untersuchung werden. Die spätmittelalterliche, tiefe Frömmigkeit Isaacs mag unbestritten bleiben, obwohl sie noch nachzuweisen wäre, der Musikhistoriker hat es ja aber zunächst einmal mit dem Musiker Isaac zu tun. Wenn er diesen wirklich kennt, bleibt es ihm unbenommen, weitergehende Folgerungen aus seinem Schaffen zu ziehen. Auch daß Senfls Messen „nur ein schwaches Abbild der Werke des Lehrers“ sind, ist eine kühne Behauptung, die unbewiesen bleibt. — Klar und mit sauberer Methode untersucht W. Salmen „Weihnachts-gesänge des Mittelalters in westfälischer Aufzeichnung“. Es handelt sich um das Liederbuch der Katherina Tirs von 1588. Die Studie liefert mancherlei Aufschlüsse über die Singgewohnheiten der Zeit und den Schatz an Weihnachtsliedern, über den das 16. Jahrhundert noch verfügte. — Mit bewährter Sicherheit und Sachkenntnis steuert H. H ü s c h e n auch dieses Mal eine Kurzmographie eines Theoretikers bei: „Johannes Oridryus, ein Musikpädagoge und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts“. — R. Q u o i k a berichtet eingehend über „Die Prager Kaiserorgel“ und liefert damit einen neuen Beitrag zur Geschichte des böhmischen Orgelbaus. — Der Beitrag von H. G o c k e über „Die Figuralmusik am Dom zu Paderborn im 19. Jahrhundert“ unterrichtet über die letzte Blüte der Dommusik vor der cäcilianischen Reform und das Ende der Figuralmusik um 1875. — Auch K. G. F e l l e r behandelt in seinem Aufsatz „Das Kölner Provinzialkonzil 1860 und die Kirchenmusik“ den Kampf um die Restauration der cappella-Musik. Interessant ist, wie wenig Verständnis die Allgemeinheit für die Abschaffung der Instrumentalmusik hatte und daß noch bis 1863 Messen mit Orchester gesungen werden durften. — Auf ein sehr spezielles Gebiet führt der Beitrag über „Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers“ von R. W a l t e r. Die sehr gründliche und fleißige Arbeit sei Regerspezialisten, aber auch evangelischen Kirchenliedforschern empfohlen. — W. T e g e t h o f f kommt schließlich mit seinem Artikel „Lili Rabaulenses“ in den Bereich

der Missionsarbeit und der musikalischen Völkerkunde. Die Studie behandelt christliche Gesänge von Eingeborenen Melanesis und teilt auch Melodien mit. Sie möge von Spezialforschern gewürdigt werden. — Einige Buchbesprechungen beschließen den Band.

Daß es Fellerer nun zum dritten Male nach dem Kriege gelungen ist, einen Band des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs herauszubringen, wird ihm auch die Musikwissenschaft danken. Wenn der Referent dieses Mal den Ertrag nicht so ergiebig findet, so weiß er sehr wohl, daß ein Periodikum nicht immer Artikel von Ewigkeitswert bringen kann. Hans Albrecht, Kiel

Hans Joachim Moser: Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland. Kassel und Basel 1952, Bärenreiter-Verlag. Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 7, 35 S.

Als Kommentar bzw. Ergänzung zu der vom Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung verfaßten Denkschrift *Zur Lage der deutschen Musikforschung* (abgedruckt in *Die Musikforschung* V, 1952) beabsichtigt die vorliegende Schrift von Moser, die geschichtliche Entwicklung und Abfolge des deutschen musikalischen Denkmälerwesens darzulegen. Zwar konnte der Verf., wie im Vorwort mitgeteilt wird, wichtige Quellen aus zeitbedingten Gründen (Verlust oder Unzugänglichkeit) nicht benutzen, doch hat er durch Verwertung seiner eigenen Erfahrungen als Mitglied der Preußischen Kommission an Stelle nüchtern-sachlicher Berichterstattung ein knappes, aber farbenfrohes Bild dieses Publikationszweiges entworfen. Ausgehend von den frühen Beispielsammlungen Forkel/Sonnleithners und deren Nachfolgern, führt uns M. in die Vorbereitungen und Durchführung der großen Denkmälereditionen ein, um mit einer grundsätzlichen Darstellung über die Reihe *Das Erbe deutscher Musik* auch die noch vor Kriegsende geplanten und zum Teil schon stichfertigen bzw. gestochenen Arbeiten zu verzeichnen. Mit Nachdruck bemerkt der Verf. abschließend die Notwendigkeit, dem lebensnotwendigen Bedürfnis der deutschen Musikforschung nach Wiederaufnahme der Quellenpublikationen durch entsprechende Unterstützung von Seiten staatlicher Stellen abzuwehren. Dem eindringlichen Bericht ist weite Verbreitung und ein lebhaftes Echo zu wünschen.

Richard Schaal, Schliersee

Ake Davidsson: *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIIe et XVIIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*. Upsala 1952, Almqvist & Wiksell. (*Studia Musicologica Upsaliensia* I.) 471 S., 5 Tafeln.

Dem Katalog der Musikdrucke in der kgl. Universitäts-Bibliothek Upsala von Mitjana, den Davidsson kürzlich abgeschlossen hat, folgt hier der imposante Katalog der Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts, die in 18 schwedischen Bibliotheken aufbewahrt werden. Nicht aufgenommen sind in Schweden gedruckte Werke, für die ein besonderer Katalog vorgesehen ist, und gewisse liturgische Drucke, in denen die Musik nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Die Anlage ist, wie zu erwarten war, muster-gültig. Die Drucke werden alphabetisch nach Komponistennamen oder den Anfangsbuchstaben von Werktiteln geordnet. Auf den abgekürzten und modernisierten Titel folgt die originalgetreue Wiedergabe des ganzen Titels. Vorworte und Widmungen, Format und bibliographische Hinweise schließen sich an. Außerdem wird der Inhalt, bei Vokalwerken nach Textanfängen, genau wiedergegeben. Dabei ist ebenfalls alphabetische Reihenfolge gewahrt worden. Autoren, die in Sammelwerken vorkommen, werden in etwas kleinerer Type mit Verweis auf die entsprechenden Nummern des Katalogs in die alphabetische Folge eingereiht. Die Namensschreibung ist meist original; weshalb aus Daniel Friderici Daniel Friedrich gemacht wird, ist nicht ganz verständlich, da jeder ihn unter Friderici suchen wird.

Die einschlägige Literatur ist in begrüßenswertem Umfang herangezogen worden, wovon die imponierende Liste am Schluß des Bandes Zeugnis gibt. Um so bedauerlicher ist es, daß einige wichtige Neuauflagen übersehen worden sind, soweit ich sehe, vor allem Bände des „Erbes deutscher Musik“. Es wären also nachzutragen: zu Nr. 20 die Ausgabe des Forster I von Gudewill und Heiske, zu Nr. 142 der Demantius-Band von Stangl, zu Nr. 147 der erste Band der Dietrich-Hymnen, hrsg. von Zenck, zu Nr. 370 die Ausgabe der Choralsätze Othmayrs von Ameln, zu Nr. 372 die Ausgabe der *Symbola* Othmayrs von Albrecht.

Im ganzen umfaßt der Katalog 534 Drucke, also eine sehr beträchtliche Zahl. Ein großer Teil ist in den betreffenden schwedischen

Bibliotheken nur inkomplett erhalten. Einiges davon hilft anderweitig unvollständig erhaltene Drucke komplettieren. Es bleibt aber noch eine Fülle von vollständigen Werken übrig, darunter auch sehr wertvolle, singulär erhaltene Drucke und solche, über deren Schicksal in deutschen Bibliotheken Ungewißheit herrscht. Die Musikwissenschaft kann dem Verf. somit nur dankbar sein, daß er den Bestand von 18 schwedischen Bibliotheken katalogisiert hat.

Das dort erhaltene Material setzt sich in großem Umfang aus deutschen Drucken zusammen. Dabei ist natürlich die norddeutsche Produktion stark vertreten, vor allem auch die nordostdeutsche. Gerade diese Drucke werden von der deutschen Musikforschung z. T. gesucht, da ihre Aufbewahrungsorte oft nicht zugänglich sind. Daneben erscheinen aber auch süddeutsche, niederländische, französische und italienische (in geringem Maße auch englische u. a.) Werke.

Ein Verzeichnis der Drucke, nach den Namen der Drucker geordnet, eine Liste der Drucker nach Ortsnamen und das Literaturverzeichnis vervollständigenden den Katalog, der zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für die Musikwissenschaft werden wird.

Hans Albrecht, Kiel

Max Geisenhayer: *Kulturgeschichte des Theaters. Volk und Drama*. Mit 147 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln und im Text. Berlin 1951, Safari-Verlag.

Wie der Verf. im Vorwort ausführt, hat er dieses Buch als Volksbuch gedacht und verfaßt. Es behandelt das Theater von der griechischen Tragödie bis zur Gegenwart. Die einzelnen Kapitel der Geschichte werden teils kulturhistorisch in anekdotischen Schilderungen erläutert und durch sie belebt, teils durch auszugsweise Wiedergaben von Szenen aus den Dramen der großen Meister illustriert. Der Verf. schreibt warmherzig und anschaulich, erzählt dazwischen auch von großen Darstellern unserer Zeit. Es gelingt ihm, den Leser zu fesseln, was für seine Absicht wesentlich ist. Die Oper wird gesondert nur in dem Kapitel „*Die Oper der Barockzeit*“ behandelt. Hier ist der Verf. offenbar nicht so zu Hause wie in der dramatischen Literatur. Er folgt deshalb (S. 242) Joseph Gregor in seiner „*Kulturgeschichte der Oper*“. Dieser hochgeschätzte Theaterfachmann und Librettist von Strauß ist aber für die Geschichte der Oper wiederum kein

verbindlicher Autor! Was über die Anfänge der Oper gesagt wird, ist weder falsch noch richtig. „Im Musikdrama dominiert keineswegs das Geschaute: es kann aber auch nicht das Gehörte so anziehend gewesen sein, besonders vor Monteverdi.“ Tatsächlich aber war es anziehend. „Daß das eigentlich Neue, der begleitende Sologesang, den durch den Madrigalstil (Madrigal: kurze Verse von 4 bis 16 Zeilen) verwöhnten Ohren gar so verlockend klang, es sei denn aus Kontrast, den die Einfachheit bietet, kann ebensowenig angenommen werden.“ Das ist durchaus schief gesehen: es war tatsächlich anziehend — was auszuführen hier überflüssig ist —, andererseits ist eine so primitive Kennzeichnung des Madrigals besser zu unterlassen; sie dient zu nichts und ist nicht einmal richtig. Das Bild des Höllenrachsens als Umrahmung der Szene (S. 260) ist nicht erst oder wahrscheinlich überhaupt nicht Dekoration zu Grauns Orfeo von 1785, sondern Dekoration zu Cestis Pomo d'oro, 1667 (DTÖ V, 2, 1892, S. 32 [166] von Ludovico Burnacini). Es ist zu bedauern, daß der Leser nichts über die Oper des 19. und 20. Jahrhunderts erfährt, die doch ebenso sehr Kulturgeschichte des Theaters bildet, wie das Sprechtheater. Hans Engel, Marburg

Luigi Parigi: I Disegni Musicali del Gabinetto degli „Uffizi“ e delle minori collezione pubbliche a Firenze. Firenze 1951, Leo S. Olschki. 223 S., 8 Tafeln.

Mostra di Strumenti Musicali in disegni degli Uffizi. Catalogo a cura di Luisa Marcucci con prefazione di Luigi Parigi. (Biblioteca degli „Historiae Musicae Cultores“ Nr. 1.) Firenze (1952), Leo S. Olschki. 47 S., 25 Bilder.

Der Katalog Parigi ist ein Beweis für das wachsende Interesse, das allgemein dem „Musikbild“ entgegengebracht wird. Unter den wichtigen „Hilfsdisziplinen“, derer sich die Musikforschung mehr und mehr zu bedienen beginnt, steht die Ikonographie sicherlich nicht an letzter Stelle. Daß man sich ihr zunächst über die Musikinstrumentenkunde genähert hat, liegt im Wesen der Materie begründet, und daß an ihr vorwiegend die aufführungspraktische Forschung partizipiert, liegt auf der Hand. Wie sehr aber auch die „reine“ Musikhistorie auf sie angewiesen ist, sollte man nicht vergessen. Daher freut man sich denn auch über das Unternehmen P.s, der in seinem

Verzeichnis nicht weniger als 1382 Zeichnungen (einige Aquarelle, Temperas und Miniaturen eingeschlossen) registriert, von denen allein 1264 im graphischen Kabinett der Uffizien aufbewahrt werden. Der relativ geringe Rest verteilt sich auf die anderen öffentlichen Kunstsammlungen in Florenz.

In seinem Vorwort behandelt P. einige Grundfragen der Musikdarstellung in knapper Form, wobei die Frage des historischen Aussage-Wertes naturgemäß eine wichtige Rolle spielt. Es wird aber auch das Wesen der Zeichnung beleuchtet, und zwar in sehr treffender Charakterisierung der verschiedenen Absichten, aus denen heraus eine Zeichnung entstehen kann. Natürlich wird der musikgeschichtliche Wert der graphischen Darstellung auch davon berührt, ob der Künstler eine Skizze aufs Papier wirft, mit der er ein Detail für sein Gedächtnis fixiert, oder ob er ein Blatt als Opus an sich betrachtet. Gerade im fertigen Kunstwerk werden sich die kompositorischen Elemente stärker bemerkbar machen müssen, die für den bildenden Künstler Vorrang besitzen.

Zur Terminologie der Musikinstrumente läßt sich P. ebenfalls aus. Seine Ansichten stehen nicht immer mit denen der Instrumentenkunde im Einklang. Das erschwert jedoch die Benutzung seines Verzeichnisses nicht. In vielen Fällen wird man ohnehin den Typ des dargestellten Instruments nicht ganz genau feststellen können, und ob die Unterscheidung zwischen Basso di viola und Viola da gamba sich so strikt durchführen läßt, wie P. glaubt, mag offen bleiben. Im allgemeinen weiß man in jedem Falle, was gemeint ist.

Aus der Fülle des Materials hat P. alle Nachahmungen und Nachzeichnungen antiker Darstellung ausgeschaltet, da sie eine besondere Gattung bilden und deshalb von einem Spezialisten einmal in einem eigenen Verzeichnis erfaßt werden sollten. P.s Katalog ist alphabetisch nach den Namen der Künstler geordnet. Zu jedem Bilde wird eine Erläuterung gegeben, aus der der „soggetto“ hervorgeht; wo diese den musikalischen Einzelheiten nicht schon gerecht wird, gibt eine durch Fettdruck hervorgehobene Notiz darüber genauere Auskunft. Der Benutzer kann sich also schnell und gut orientieren. Dazu gibt ihm P. außerdem noch ein Verzeichnis der abgebildeten Instrumente an die Hand, ein alphabetisches Register, das

für den Musikforscher von ganz besonderem Wert ist. Ein weiteres gibt Auskunft über die „*soggetti*“. Die acht Tafeln bringen einige gut ausgewählte Beispiele, an denen man sich übrigens über das Beschreibungsverfahren und die Terminologie des Katalogs unterrichten kann.

Das ganze Verzeichnis zeugt von sauberer, gewissenhafter Arbeit, von Sachkunde und Verständnis. Daß wir nunmehr einen wertvollen Führer durch die Musikgraphiken der Florentiner Sammlungen besitzen, kann man nur wärmstens begrüßen. P. ruft aber in seiner Einleitung auch zu einer allgemeinen Inventarisierung der Musikbilder auf. Diesen Ruf sollte man nicht überhören! Es liegt so viel wichtiges Material in den graphischen Kabinetten der Welt, von dem nur wenige Eingeweihte etwas wissen. In unserem Zeitalter der großen Bestandsaufnahmen darf auch dieses nicht vergessen werden. Man muß P. besonders dankbar dafür sein, daß er den Anfang gemacht hat, und man darf den Verlag Olschki beglückwünschen zu dem Mut, den Katalog zu drucken. Die Ausstattung ist übrigens einwandfrei.

Der Katalog zur Ausstellung von Musikinstrumenten-Darstellungen von L. Marcucci erfaßt natürlich nur einen Ausschnitt des von P. inventarisierten Bestandes (65 Zeichnungen). Dafür bringt er mehr Abbildungen. Das Vorwort, das auch hier von Parisi stammt, ergänzt die Ausführungen über die graphischen Darstellungen noch durch eine Reihe literarischer Dokumente aus dem 14. bis 19. Jahrhundert, die z. T. bekannt sind (Boccaccio, Cellini, Doni), aber eine sehr hübsche Übersicht geben. Auch hier ist die Ausstattung ausgezeichnet.

Hans Albrecht, Kiel

H a n s H i c k m a n n : Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne. Separatdruck aus „Chronique d'Égypte“ XXVI, Nr. 51, Brüssel 1951. 11 S., 7 Abb.

Da in den Altertumswissenschaften, früher sogar in der musikgeschichtlichen Literatur, sehr großzügig mit der Benennung der altägyptischen — bekanntlich aber auch der griechischen — Holzblasinstrumente umgegangen wurde, ist es sehr verdienstvoll, wenn Hickmann einmal ein paar Gesichtspunkte zusammenträgt, nach denen sich eine Identifizierung durchführen läßt. Es sind dies Momente, die bislang sogar Instrumentenkundler außer acht ließen. H.

verkennt die Schwierigkeit bei der Klassifizierung der Flöten-, Oboen- und Klarinettentypen nicht, zumal ja oftmals die entscheidenden Mundstücke fehlen. Ein Vergleich mit den modernen ägyptischen Instrumenten führt auch nicht immer zum Ziel. Vor allem bei der Klarinette muß der Verf. zu Analogieschlüssen greifen, da eine Identifizierung sonst völlig aussichtslos ist. Einwandfrei als Klarinetten lassen sich lediglich paarige Instrumente einordnen, deren einzelne Rohre mit Harz zusammengeklebt sind. Doppeloboen sind dagegen stets unverbundene Einzelrohre, deren oberes Ende zur Erleichterung der V-förmigen Haltung oft abgescrägt ist. Die Spielweise der schräg gehaltenen Flöte läßt sich aus den antiken Bildern deutlich ersehen. Danach hat sich am Instrumententyp und seiner Handhabung durch die Jahrtausende wenig geändert. Das Erkennen dieses Instrumentes ist also auch viel leichter als das von Oboen und Klarinetten, bei denen trotz H.s Bemühungen hier und da immer noch Zweifel aufkommen werden.

Kurt Reinhard, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Vol. IV, 1952. Cambridge, England: W. Heffer and Sons Ltd. (1952). 8°, IV, 112 S., 2 Bildtafeln. Preis: 12¹/₂ sh.

Es war ein prächtiger Einfall der Leitung des International Folk Music Council, den Kongreß des Jahres 1951 in Jugoslawien abzuhalten. Tagte man damit doch in einem Lande mit einer reich entfalteten und noch ungebrochenen Volkskultur, die besonders auf dem Gebiet des Liedes und Tanzes Schätze ihr eigen nennen kann, die in ihrer warmen und zu Herzen gehenden Menschlichkeit zum Schönsten und Ergreifendsten gehören, was Europa in dieser Hinsicht zu bieten hat. Der Forscher hat außerdem Gelegenheit, auf diesem Stück Erde uraltes Gut, das anderswo längst dahinschwand, in voller Lebendigkeit zu studieren, sowie interessanten Problemen nachzuspüren, die sich aus der Lage, der Geschichte und dem Volkstum des Landes ergeben.

Die Erwartungen, die man hegen konnte, wurden nicht enttäuscht. Gesang- und Tanzgruppen aus allen Gegenden Jugoslawiens waren aufgetreten und erfreuten, im Schmuck ihrer farbenfrohen Trachten, durch mannigfaltige Darbietungen die Kongreßteilnehmer, welche in dem herrlich an der Adria gelegenen Opatija herzliche Gastfreundschaft genossen.

Die Kongreßvorträge wurden durch Angehörige verschiedener Nationen bestritten. Daß die jugoslawischen Kollegen mit solchen über ihr heimisches Volkslied und den heimischen Volkstanz an der Spitze lagen, ist selbstverständlich. Über diese Vorträge berichtet der vierte Band des Journals, freilich meist in verkürzter Form und ohne, wie in Opatija, mit klingenden Beispielen aufwarten zu können. Beides gefährdet die Faßlichkeit des Vorgetragenen; daß sie trotz knappen Raums in vollem Umfang erzielt werden kann, beweist der Auszug aus dem Referat von C. Rihtman über die Formen der Polyphonie in der Volksmusik Bosniens und der Herzegowina; hier wird gegen eine These G. Adlers Stellung genommen, welcher behauptete, die Mehrstimmigkeit der Volksmusik beruhe auf Zufall und sei überdies als gesunkenes Kulturgut zu betrachten, und der Gegenbeweis geliefert, daß auch in der Volksmusik die Mehrstimmigkeit nach bestimmten traditionellen Gesetzen gestaltet wird. Daß auch das Referat der Schwestern L. und D. Janković, denen wir die vielbändige Ausgabe der serbischen Volkstänze verdanken, auf wenig Seiten eine Menge ausgezeichnete Beobachtungen und Aussagen über diese bringt, konnte erwartet werden. Als Gegenbeispiel muß leider der an der Spitze der Referate stehende Aufsatz des kürzlich verstorbenen, verdienstvollen Erforschers der slowenischen Volksmusik, F. Marolt, genannt werden. Trotz Beschreibung und Notenbeispielen bleiben seine 5 „*Musikdialekte*“ unanschaulich und schemenhaft. Freilich krankt der Aufsatz auch an der nationalistischen Einstellung des Verfassers, die ihn über den Umkreis des eigenen Volkstums nicht hinausblicken läßt und ihm daher z. B. die Erkenntnis verwehrt, daß der sog. „*neuere Kärntner Dialekt*“ nur ein Abguß des deutsch-alpenländischen ist (der slowenische Band in Kubas Sammelwerk bietet Dutzende von Belegen). Auch Z. Firfov, der die komplizierte Rhythmik mazedonischer Tanzmelodien behandelt, schaut nicht über seinen engen Umkreis hinaus und zieht nicht die Verbindung zu analogen Erscheinungen bei den Melodien von Liedern, die in Bulgarien heimisch sind. Natürlich fehlen auch nicht marxistisch eingestellte Referate. So will uns I. Kirigin, der stark auf aktuelle Lieder exemplifiziert und auch ein Schmählied auf Hitler abdruckt, glauben machen, die Entwicklung der

Volksmelodie werde letzten Endes durch wirtschaftliche Faktoren diktiert.

Es ist unmöglich, auf alle Referate einzugehen, es sei nur noch beigefügt, daß L. Kretzenbacher mit seinem Vortrag über „*Volkslieder in den Volksschauspielen der österreichischen Alpengegenden*“ einen Beitrag aus dem deutschen Kulturgebiet bot und daß ein nachträglich abgedrucktes, 1951 bei dem Treffen in Bloomington gehaltenes Referat von M. Sargent einen willkommenen Überblick über die Arbeiten auf dem Gebiete des kanadischen Volksliedes bringt. Bedauerlich ist, daß kein Referat sich mit dem hervorragendsten Vertreter der serbokroatischen Volksdichtung, dem Heldenlied, befaßt (F. Hoerbürgers Vortrag über „*Entsprechungen zwischen östlicher und westlicher Volksepik*“ behandelt in weiter ethnologischer Überschau das Instrumentarium der Epensänger und spezifiziert sich nicht auf die genannte Liedergruppe). Freilich liegt bei den „*junačke pjesme*“ das Schwerkraft auf der Seite des Textes und seiner Gestaltung; aber gerade dadurch wäre ein gesundes Gegengewicht gegen die fast abschließliche Behandlung des rein Musikalischen geboten worden.

Außer den Referaten bringt der Band noch einige, recht zufällige, Berichte von Korrespondenten einzelner Länder sowie eine Anzahl Besprechungen von Büchern und Zeitschriften, die bei den immer noch anhaltenden Verkampungen auf dem internationalen Büchermarkt dankbar entgegengenommen werden.

Erich Seemann, Freiburg i. Br.

Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften. Bearb. v. d. Deutschen Bücherei. Schriftl.: J. Richard. 100. Jg. v. Hofmeisters Jahresverzeichnis. 1951. 2 Tle. — Leipzig: Hofmeister 1953. 582 S. 4^o DM 96.—.

Das „Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften“, dessen Jg. 100 (1951) jetzt ein wenig sang- und klanglos vorgelegt wird, ist für das Musikleben des In- und Auslandes zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk geworden. Die Bearbeitung erfolgt nunmehr schon zehn Jahre durch die Deutsche Bücherei in Leipzig und wurde seinerzeit „zum erstenmal in die Obhut einer wissenschaftlichen Bibliothek gegeben“ (W. M. Luther), was sich für die Vollständigkeit und Überarbeitung besonders des Systematischen Teils von Nutzen

erwiesen hat. Zugrundegelegt werden dem Jahresverzeichnis die Titel der jährlich in zwölf Heften erscheinenden „Deutschen Musikbibliographie“, die alle musikalischen Neuerscheinungen Deutschlands, Österreichs, der deutschen Schweiz und auch des übrigen Auslands verzeichnet, soweit es sich um Ausgaben in deutscher Sprache handelt.

Das Jahresverzeichnis gliedert sich in einen Alphabetischen, einen Systematischen und einen Register-Teil. Neben den üblichen wünschenswerten bibliographischen Angaben bietet der Alphabetische Teil auch die gewissenhafte Verzeichnung der Instrumentation eines Werkes, sowie bei Alben oder Sammlungen — z. B. Liederbüchern — den Inhalt und die Textanfänge der einzelnen Lieder. Der Zugang zu einer Komposition von ihrer Instrumentation her wird durch den Systematischen Teil ermöglicht. Die nach Form — u. a. bei der Vokalmusik auch nach Inhalt — zahlreich gegliederten Gruppen und Untergruppen lassen den Benutzer schnell überschauen, was für die von ihm gewünschte Besetzung erschienen ist. Da die im Anhang zusammengefaßten Musikschriften, die selbstverständlich auch im Alphabetischen Teil zu finden sind, erstmalig in einzelnen Disziplinen unterteilt wurden, wird eine mühelose Orientierung über die Buchveröffentlichungen gewährleistet. Das Titel- und Textregister erleichtert in jedem Fall das Auffinden aller Neuerscheinungen, wobei besonders zu beachten ist, daß bei Vokalkompositionen auch der Textanfang mit angegeben wird. Sehr vorteilhaft hat sich das Verzeichnis der Textdichter erwiesen, bietet es doch die Möglichkeit, z. B. bei bio- und bibliographischen Arbeiten festzustellen, welche Dichtungen von wem vertont wurden.

In der Tatsache, daß trotz der gegenwärtigen Situation dieses bewährte Jahresverzeichnis fast lückenlos die Musikalien, Musikschriften und -zeitschriften Gesamtdeutschlands bietet, dürfen wir wohl auch die unverminderte Leistungsfähigkeit der Deutschen Bücherei auf einem nicht unbedeutenden Sektor unseres Kulturlebens sehen.

Hans-Martin Pleßke, Leipzig

A Catalogue of recorded classical and traditional Indian Music. With an introduction on Indian Musical Theory and Instruments by Alain Danielou. Unesco, Paris 1952. (Titel und Buch auch in französischer Sprache.) 8°, 236 S., 10 Bildtaf.

Über tausend Platten verzeichnet der von der Unesco herausgegebene Katalog von Schallplatten klassisch-indischer Musik. Es könnten an sich viel mehr sein, doch sind alle älteren Aufnahmen zumindest im Handel nicht mehr verfügbar. Dies liegt, wie der Hrsg. mit Recht resigniert im Vorwort feststellt, daran, daß die produzierenden Plattenfirmen ihren Sitz außerhalb Indiens haben, kaum über Fachleute verfügen und ihre Matrizen nur so lange aufbewahren, wie ein gewisser Absatz noch vorhanden ist. Daß dieser Sachverhalt allgemeingültig ist, ist bekannt, dennoch kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, wie empfindlich gerade die Erhaltung der nicht notierten und immer mehr schwindenden exotischen Musik unter dieser rein kommerziellen Orientierung des „Musikmarktes“ leidet.

Es verwundert nicht, daß der einstige Franzose Danielou, der seit vielen Jahren unter dem Namen Shiva Sharan in Benares lebt, dem Buche eine knappe, aber sehr sachkundige Einleitung als Einführung in die indische Musik und die Instrumente vorausschickt. Er versteht es, darin nicht nur die an sich bekannte Theorie des Tonsystems, sondern auch die Auswirkungen in der Praxis klarzulegen. Manches rundet sich dadurch zu einem klareren Bild als in anderen oft viel umfangreicheren Darstellungen. Ganz neue Gesichtspunkte erschließen da z. B. die psychologischen Erklärungen der feinen Unterscheidungsfähigkeit von Intervallen durch die ständige Rückbeziehung auf den klingenden oder auch nicht klingenden Bordunton in aller indischer Musik. Die Ausbildung eines so differenzierten Tonsystems und die entsprechende Schulung des Gehörs sind nach Ansicht des Verf. auch für die sonst viel zu wenig betonte Vorherrschaft der Saiteninstrumente und für das vibratofreie Singen verantwortlich zu machen. Die dominierende Stellung der Kammermusik begründet D. sehr richtig mit dem starken Improvisationsbedürfnis der Inder, bei denen darum das Orchester nicht so angesehen ist. — Die Gleichsetzung der Begriffe „modus“ und Raga durch D. dürfte darauf hindeuten, daß man der Leiterstruktur der einzelnen Raga, also dem modus, doch die Hauptbedeutung beizumessen scheint. Viele der fünf- bis zwölf-, meist aber siebenstufigen modi sind nach ihrer Abhängigkeit von der Tageszeit geordnet aufgeführt. Die sonstigen Charakteristika eines Raga, die auf- bzw. absteigende Skala, die ein oder zwei akzen-

tuierten Noten und die bestimmten melodischen Figuren und Ornamente bleiben darum nicht unerwähnt. Von den Stilen, in denen ein Stück, unabhängig von seinem Raga, aufgeführt werden kann, zählt der Verf. eine ganze Reihe mit entsprechenden Erläuterungen auf. Noch knapper, d. h. eigentlich zu knapp ist die Beschreibung der an sich als sehr entscheidend bezeichneten Rhythmustypen gefaßt. Über diese heute in Europa besonders interessierenden tala hätte man gerne etwas mehr gelesen. Schließlich folgt noch eine kurze Beschreibung der wichtigsten Instrumente, die durch zehn sehr gut gelungene Bildtafeln noch anschaulicher gemacht werden. Es mag vielleicht überraschen, darunter die Violine und das Harmonium aufgeführt zu finden, doch sollte uns diese selbstverständliche Betrachtungsweise eines ausländischen Forschers belehren, nicht immer noch nach der Gewohnheit der deutschen Musikethnologie nur eine vermeintliche Echtheit gelten zu lassen. Schließlich ist das Harmonium nun einmal in Indien. Es wird dort assimiliert werden wie irgend ein anderes vor Jahrhunderten eingeführtes Instrument.

Nachdem am Anfang des Katalogs schon eine repräsentative Auswahl von 63 besonders typischen Platten getroffen war, folgt nun die eigentliche Zusammenstellung. Sie ist sehr exakt und enthält bei der Instrumentalmusik Angaben des Soloinstruments, des Raga und Stils, des Begleitinstruments und der Produktionsfirma mit Nummer. Bei den Vokalstücken sind Titel und Sprache, Raga und Stil, Begleitinstrument und Platten-Nr. aufgeführt. Dagegen ist es nicht ganz verständlich, warum in einem so wissenschaftlich angelegten Katalog die Untergliederung z. T. lediglich in der Art europäischer, dem Starwesen Rechnung tragender Verzeichnisse, nach den ausführenden Instrumentalisten bzw. Sängern statt nach Sprache oder Raga vorgenommen ist. Die Obergliederung nach Nord- und Südindien, nach Vokalmusik, nach klassischer Instrumental- und Vokalmusik ist dagegen aufschlußreicher. Ebenso befriedigen die sachlich und personell gegliederten Kapitel „*Bhajanas and Kirtanas*“, „*The Songs of Rabindranath Tagore*“, „*Modern Songs*“ und „*The Main Song Composers of South India*“. Eine besondere Abteilung ist der Musik aus Tibet gewidmet, dann folgt noch ein wieder nur Eigennamen enthaltendes Register. Daß die gleichzeitig englische und

französische Fassung des im ganzen dankenswerten Katalogs dessen Brauchbarkeit erhöht, bedarf eigentlich keiner besonderen Erwähnung. Kurt Reinhard, Berlin

E. K. Rößler: Klangfunktion und Registrierung. Grundbegriffe musikalischer Klangfunktionen und Entwurf einer funktionsbestimmten Registrierungslehre. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. 1952, 68 S.

Die durch die Orgelbewegung veranlaßten Auswirkungen auf die klangliche Gestaltung der Orgel und ihrer Register haben wiederholt den Wunsch laut werden lassen, eindeutige und klare Bezeichnungen für die Register zu schaffen, womit zweckmäßige Anhaltspunkte für Registrieranweisungen gegeben würden. Die oft recht großen Variationsmöglichkeiten bei gleichlautenden Registerbezeichnungen, wie sie jetzt üblich sind, erschweren dieses Problem. Es ist daher vorerst nur möglich, durch allgemeine grundsätzliche Bezeichnungen dem Spieler Anhaltspunkte für das Registrieren zu geben und damit entsprechende Hinweise auf die Intentionen des Komponisten. Der schöpferisch begabte und stilischere Orgelspieler wird in jedem Falle eine Interpretation finden, die an Hand des ihm zur Verfügung stehenden Klangmaterials der Komposition gerecht wird. In der vorliegenden Schrift ist der Versuch gemacht worden, dem Verf. geeignet erscheinende Begriffe zu prägen, die zu einer Lösung des oben aufgezeigten Problems führen sollen. Der Verf. geht dabei von den Begriffen musikalischer Klangfunktionen aus, deren Anwendung über den Rahmen der Orgel hinaus gehen soll. Die Anregungen sind gewiß beachtlich und können einen Ansatzpunkt für eine zweckentsprechende Weiterentwicklung bilden. Wie vom Verf. angekündigt, soll noch eine Arbeit über eine „*Klangfunktionsbestimmte Mensurationslehre*“ folgen, die eine weitere Erläuterung zu den aufgestellten Grundsätzen bringen werde. An Hand dieser angekündigten Arbeit erhielt die theoretische Abhandlung eine praktische Grundlage. Die vorliegende Schrift enthält, nach einer allgemeinen Einführung mit einer Gegenüberstellung der Klangwelt der Barockorgel und der Orgel des 19. Jahrhunderts, eine weitere Gegenüberstellung von Registrieranweisungen dieser Zeiten und einen Vergleich der unterschiedlichen Dispositionsauffassungen. Der Verf. kommt dann zu seiner Klang-

funktionslehre. Als Einführung hierzu werden die akustisch-musikalischen Begriffe erläutert, einschließlich der Partial- und unharmonischen Beitäne. Es folgen die Partialtöne und ihre entsprechende Bezeichnung als Aliquotstimme der Orgel. Nach Behandlung der Klangbilder und Klangerzeuger kommt der Verf. über die Verwendbarkeit der Klangbilder zum Begriff der Klangfunktion. Bei dem Abschnitt über Klangfunktionsarten wird ein neuer Klangeigenschaftsbegriff eingeführt, die Raumliniestärke. Diese bezeichnet die musikalische Eigenschaft eines Klangmaterials, das eine betont klare Linienzeichnung bringt, genügend plastisch und raumstark erscheint. Das Gegenstück hierzu sind die Stimmen, die Harmoniestärke aufweisen. Eine graphische Darstellung zeigt das Verhältnis zwischen diesen beiden Klanggruppen. Als ergänzende Begriffe treten hinzu Klangkonzentrität, Längenkraft und Dissonanzkraft. Raumliniestärke Stimmen dienen zur klaren Zeichnung eines polyphonen Satzgewebes, dagegen die harmoniestarken Stimmen der Flächenharmonie. Nach Ausdeutung dieser Begriffe folgt der Entwurf einer „*klangfunktionsbestimmten Bezeichnungs- und Registrierungslehre*“. Organo pleno, Organo electo, Organo variano sind die Hauptgruppen in diesem Entwurf, die entsprechend kombiniert bzw. abgewandelt werden. Weitere Vorschläge des Entwurfs beziehen sich auf historische Klangzusammenstellungen, Farbangaben, Bezeichnung der Höhe der Aliquotregister und ihrer Lautstärke zum Grundregister, dynamische Angaben und Mensurangaben zur Ergänzung der Registerbezeichnung. Nach einer Zusammenfassung und einem Registrierungsbeispiel wird eine Anleitung für Klangfunktionsproben zur Beurteilung von Raumliniestärke und Harmoniestärke gegeben. Die Klangfunktionslehre behandelt demnach die musikalische Wirksamkeit der Klänge bzw. Klangbilder oder Instrumente; die Bezeichnungs- und Registrierungslehre ist eine Anregung zu einer zweckentsprechenden Begriffsbestimmung bzw. Kennzeichnung der Register im Notenbild. Die Arbeit ist zweifellos ein ernsthafter Versuch, das aufgezeigte Problem zu einer Lösung zu führen, dürfte aber noch manche Frage offen lassen. Wie bereits eingangs bemerkt, ist jeder Orgelspieler trotzdem vor die Aufgabe gestellt, Komposition und Registrierung seiner Orgel seinen Inten-

tionen entsprechend zu interpretieren. Schöpferische Befähigung und das Erfüllsein mit dem echten Geist, dem pneuma hagon, sind Voraussetzungen, um einer solchen Aufgabe wirklich gerecht zu werden. Ohne diese wird auch die beste Registrieranweisung ihren Zweck nicht erfüllen können. Was die Orgel anbelangt, so ist noch zu beachten, daß sie als Kirchenorgel zuerst den kultischen Aufgaben gerecht werden muß. Darüber hinaus kann dann berücksichtigt werden, was für konzertante Aufgaben erforderlich ist. Soll eine Registrieranweisung einen weiten Bereich solcher Werke erfassen, muß auch auf die vorliegenden Verhältnisse bis zu einer gewissen Grenze Rücksicht genommen werden.

Thekla Schneider, Berlin

Friedrich Herzfeld: *Magie des Taktstocks, Die Welt der großen Dirigenten, Konzerte und Orchester*. Mit 70 Abbildungen und 64 Tafelseiten. Ullstein-Verlag 1953, 207 S.

Sicherlich bestärkt durch die Tatsache, daß sich sein „*Du und die Musik*“ zu einem Bestseller des musikalischen Büchermarkts entwickelt hat, legt Herzfeld hier ein Buch vor, das sich, bei der „*unerforschlichen Vorgeschichte der Menschheit*“ beginnend, von einer volkstümlichen Geschichte des Dirigierens zu einer auf eigenen Erlebnissen fußenden Geschichte der großen Dirigenten des ausgehenden 19. und des 20. Jh. entwickelt. Anfang und Schluß bilden Meditationen über den Dirigenten als „*letzten Virtuosen, ungekrönten König des Musiklebens und geheimnisumgebenen Meister einer magischen Kunst*“. Die die Dirigentenporträts sinnvoll verbindenden „*Zwischenspiele*“ bringen eine Fülle aufschlußreichen historischen und soziologischen Materials, durch das eine pure Reihung von Kurzbiographien und -charakteristiken glücklich vermieden wird. Am Ende des einleitenden Abschnitts rät H. dem „*an grundsätzlichen und geschichtlichen Einleitungen uninteressierten Leser*“, erst auf Seite 44, 63 oder 75 mit der Lektüre zu beginnen. In der Tat wird das Buch inhaltlich immer besser, je mehr die persönliche Erfahrung des Verf. die Gestaltung beeinflusst hat. H. besitzt eine vorzügliche Beobachtungsgabe, kraft derer es ihm überzeugend zu veranschaulichen gelingt, daß es bei der Unzahl der Dirigenten „*immer dasselbe und doch nie dasselbe Spiel sei*“. Spürsinn und Einfühlungs-

vermögen, das Wesentliche und Eigentümliche eines Dirigenten aufzufassen und zu benennen, legitimieren ihn als den jedenfalls von der Werk- und Personalkennntnis her geeigneten Verf. einer solchen, nicht nur die fachlichen, sondern auch die menschlichen Eigenschaften großer Taktstockmagier plastisch skizzierenden Übersicht. — Sollte, was wahrscheinlich und auch wünschenswert ist, eine zweite Auflage diskutabel werden, so wäre dem Verf. anzuraten, mancherlei stilistische Härten zu beseitigen. Auch die deutsche Sprache kennt so etwas wie eine *consecutio temporum*, und zwar sowohl im einzelnen Satz wie in einem Abschnitt. Formulierungen wie „*Seit ihm*“ sind ebenso unbefriedigendes Deutsch wie die dauernd anzutreffende relative Anknüpfung an den Sinn eines vorhergehenden Satzes durch das Neutrum des bestimmten Artikels (vgl. z. B. S. 54, 2. Abschnitt: „*Das*“). Ohne diese stilistischen Mängel würden die weitsichtigen Gedanken, die der Verf. etwa über das Auswendigdirigieren, den Rundfunk, die Werkreue und eine ganze Reihe anderer sehr wesentlicher Fragen vorzubringen hat, zweifellos an Überzeugungskraft gewinnen und zusammen mit den vorzüglichen Abbildungen und Tafeln das Buch zu einem liebenswerten Besitz des Musikfreundes wie des Fachmanns erheben.

Friedrich Baake, Kiel

Fritz Winkel: Klangwelt unter der Lupe. Berlin und Wunsiedel 1952, Max Hesses Verlag (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 1).

Um einen Überblick über die Probleme der Klangwelt zu geben, stellt der Verf. zunächst die bekannten akustischen Grundbegriffe übersichtlich zusammen. Ausschlaggebend für die Klangempfindung ist einmal die Zusammensetzung des stationären Klanges und dann der Vorgang beim Auf- und Abbau desselben (Ausgleichsvorgang), der nichtstationären Charakter besitzt. Der stationäre Klanganteil ist durch die Zahl, Verteilung (Frequenzlage) und relative Amplitude der Teiltöne bestimmt. Hierbei wird sehr richtig festgestellt, daß es sich bei den Grund- und Obertönen musikalischer Klänge nicht um einzelne genaue Frequenzen, sondern jeweils um Frequenzbereiche handelt, die je nach vorhandener Dämpfung verschieden breit ausfallen. Im Gegensatz zu den bei den Klängen der meisten Musikinstrumente gewonnenen Linienspektren ergeben Ge-

räusche ein kontinuierliches Spektrum, d. h. die einzelnen Teiltonkomponenten liegen so dicht, daß sie nicht mehr unterschieden werden können. Der Ausgleichsvorgang, der mehr noch als der stationäre Klanganteil für das richtige Auffassen und Erkennen eines Klanges ausschlaggebend ist, wird bestimmt durch seine Gesamtdauer und die Art der Ausbildung bzw. Rückbildung der Teiltöne. Nachdem der Verf. noch kurz auf die Bedeutung der raumakustischen Verhältnisse für den Aufbau des Klanges eingegangen ist, wendet er sich den Fragen des Gehörs zu. Die besonderen physiologischen, psycho-physischen und rein psychischen Bedingungen, unter denen das Hören eines Klangereignisses vor sich geht und die von vielen Musikern noch nicht genügend erkannt und gewürdigt werden, sind auch bestimmend für das Vernehmen und Erkennen eines musikalischen Vorganges. So wird z. B. die Auffassung der Tonhöhe sowohl von der Dauer des Schallreizes (Einstellzeit des Ohrs) als auch von seiner dargebotenen Lautstärke (Schallintensität) maßgeblich beeinflusst. Ein zu kurzer Ton ergibt einen tonhöhenverschobenen oder gar geräuschartigen Eindruck. Ebenso rufen starke Lautstärkenunterschiede bei gleicher Frequenzlage eine Änderung der Tonhöhenempfindung hervor. Entsprechend ist auch das Erkennen von Lautstärke und Klangfarbe von den jeweiligen zusammenwirkenden Faktoren abhängig. — Mehr noch dürften den Musiker die Fragen der Unterscheidungsschwellen interessieren; denn um einen geringen Tonhöhen-, Lautstärken- oder Klangfarbenunterschied überhaupt wahrnehmen zu können, muß der Unterschied des betreffenden objektiv-physikalischen Vorganges einen bestimmten Mindestwert (eben den Schwellenwert) überschreiten. Hierbei sind wieder Unterschiede zwischen stetiger und stufenweiser Änderung zu erkennen. Durch umfassende Untersuchungen haben vor allem amerikanische Forscher (Fletcher, Knudsen, Stevens u. a.) dafür Durchschnittswerte festgestellt, die aber noch individuell und zeitlich bedingten Schwankungen unterworfen sind. — Es wäre vielleicht zweckmäßig gewesen, wenn der Verf. in diesem Zusammenhang auch noch die Frage angeschnitten hätte, wieweit die Hörfähigkeit des Menschen vom Alter beeinflusst wird. Den meisten Musikern ist es gar nicht bewußt, daß der Hörumfang mit zunehmendem Alter geringer wird und daß demgemäß auch

das Klangerlebnis zwangsläufig ein anderes werden muß.

Auf der Grundlage dieser dargelegten Tatsachen versucht nun der Verf. nachzuweisen, daß ein musikalisches Kunstwerk bei der Aufführung nicht nur eine gewisse Unzulänglichkeit besitzen dürfe, sondern daß es eine solche sogar haben müsse, um ästhetisch zu wirken. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß trotz der heutigen hervorragenden Leistungen der Rundfunkorchester, die ihre musikalischen Darbietungen ohne die geringsten Intonationschwankungen zu Gehör bringen, diese Darbietungen den Zuhörer nicht mehr so begeistern könnten, wie die früheren mit Fehlern behafteten Aufführungen. — Dieser Ansicht des Verf. ist aber entgegenzuhalten, daß eine Rundfunkübertragung den Zuhörer erlebnismäßig stets weniger zu fesseln vermag als eine Konzertaufführung, bei der er an der Gestaltung des Werkes unmittelbar Anteil hat. Die optische Verbindung, die räumlichen Gegebenheiten und der lebendige Kontakt mit den Ausführenden werden darüber hinaus den Zuhörer im Konzertsaal eher kleine Fehler überhören bzw. ihm gar nicht zum Bewußtsein kommen lassen, als bei einer Rundfunkdarbietung, wo er sich nur aufs Hören konzentriert. Daß eine frühere Rundfunkübertragung mehr gefesselt haben sollte als eine heutige, dürfte mit Recht bezweifelt werden.

Der Verf. verwechselt auch in seinen weiteren Ausführungen die erforderliche Genauigkeit der Wiedergabe (richtige Intonation, Reinheit der Intervallbildung usw.) mit den bewußt angewandten musikalischen Vortrags- und Ausdrucksmitteln wie Vibrato, Modulation der Stimme, agogische Veränderungen usw. Genaue Intonation ist stets anzustreben und auch stets angestrebt worden. Daß sie nicht immer erreicht wird, liegt an der menschlichen Unzulänglichkeit. Dies darf aber nicht dazu führen, Ungenauigkeiten der Intonation, wie sie bei Sängern festgestellt wurden, als Norm aufzustellen oder gar als notwendige Abweichungen erkennen zu wollen. Daß elektroakustische Instrumente trotz genauester Intonation musikalisch nicht verwertbar sind, liegt nicht an der Intonation, sondern an den ganzen Klangverhältnissen, insbesondere an den unmöglichen Klangeinsätzen. Sobald die entsprechenden Schwellenwerte überschritten werden, fallen Unreinheiten der Intonation einem musikalischen Hörer sehr unange-

nehm auf. Er kann unter Umständen aber darüber hinwegsehen, da beim Musikhören als aktive Tätigkeit die inneren Tonvorstellungen ohne Rücksicht auf äußere Unvollkommenheiten das ideale Klangbild vermitteln können. — Abweichungen von der genauen Frequenz, von derselben Farbe und vom strengen gleichmäßigen Takt, wie sie der musikalische Ausdruck erfordert, sind nicht als Ungenauigkeiten aufzufassen und sie können niemals zu „mathematisch berechenbaren Werten“ führen, wie der Verf. glaubt, da es sich um etwas durchaus Künstlerisches handelt. Nur physikalische Vorgänge erlauben eine mathematische Behandlung.

Wegen des geringen zur Verfügung stehenden Raumes muß es dem Berichterstatter leider versagt bleiben, auf weitere Einzelheiten einzugehen. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß z. B. für das Vibrato, das von amerikanischen Forschern (Tolmie, Seashore, Metfessel, Tiffin, A. H. Wagner, Rotschild) sehr genau untersucht wurde, zwar Durchschnittswerte für Größe der Frequenz-Intensitäts- und Farbabweichungen, ebenso für die Anzahl der Pulsationen festgestellt wurden, daß diese Werte aber individuell verschieden sind und auch je nach Art des Ausdrucks schwanken, so daß sich eine exakte Festlegung überhaupt nicht vornehmen läßt.

Wenn man sich aus den dargelegten Gründen auch nicht mit allen Gedanken des Verf. einverstanden erklären kann, so ist das Buch doch wegen seiner verständlichen Darstellung und der Behandlung vieler den Musiker interessierenden Probleme recht anregend zu lesen. Wilhelm Stauder, Frankfurt/M.

B a r e n d F a d d e g o n : Studies on the Sāmaveda, Part I. Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks Deel LVII, No. 1. North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1951. 8°, 83 Seiten.

Die alten klassischen Schriften der Inder, insbesondere der Veda, sind schon häufig Gegenstand genauester Untersuchungen geworden. Das Musikalische wurde darin jedoch mehr nur am Rande gestreift. Andererseits hatte eine solche Betrachtung der alten Kultmusik bisher meist auch nur in allgemeinen Abhandlungen über die indische Musik Platz gefunden. Das ganze, in noch viel Dunkel gehüllte Gebiet der re-

zitativen und melodischen Fassungen der Veden, im wesentlichen also den Rigveda und die daraus im Samaveda getroffene Auswahl der zu singenden Hymnen, greift nun Faddegon in einer dankenswerten Studie auf, von der bisher nur der erste Teil erschienen ist. Darin würdigt er zunächst andere Arbeiten und erwähnt dabei auch die Übersetzungen Richard Simons, nicht aber dessen umfangreichen, leider immer noch unveröffentlichten Nachlaß, aus dem sicher noch manch neue Erkenntnis geschöpft werden könnte. Wie aus einzelnen umständlichen Erläuterungen, so beispielsweise der der Centsrechnung, der Obertonreihe usw., hervorgeht, wendet sich F. nicht allein an den Musikwissenschaftler, sondern in bewußter Verknüpfung zweier Fachgebiete auch an den Literaturhistoriker bzw. Indologen.

Zumal beim heutigen Vortrag der Veden trotz aller Traditionsgebundenheit die melodische Gestalt gänzlich verändert, vor allem vieler Feinheiten entkleidet ist, zumal sich allmählich die Sprachakzente gegenüber früher verschoben haben und zumal auch die alten Notierungen ja vieldeutig sind, muß der Verf. manches rekonstruieren und zu Hypothesen greifen. Wichtig scheint ihm da zunächst das Tonsystem, das er abweichend von anderen Forschern erklärt. Als Hauptleiter erkennt er die fünf pentatonischen Reihen. Etwas überraschend mutet hierbei deren wertmäßige Staffelung an. Gewiß unterscheidet sich etwa die Tonleiter *c-d-e-g-a* von der Reihe *d-e-g-a-c* durch den größeren Umfang und durch das Vorhandensein von einer bzw. zwei Terzen, aber da man sich doch jede Reihe mit der Oktavverdoppelung des Grundtones denken muß, fallen diese Unterschiede kaum ins Gewicht. Im übrigen bleibt ja immer auch die Lage des verwendeten Skalenausschnitts zum Grundton zu berücksichtigen. Wenn die Reihe *c-d-e-g-a* tatsächlich bevorzugt wird, so dürften dafür eher die günstig gelagerten Quinten verantwortlich zu machen sein. Für die häufige Leiter

1 2 3 4 5 6
e-d-c-a-g-f,

deren Gliederung nach zwei identischen Teilen ganz dem spekulativen Geist der spätvedischen Epoche entspricht, findet F. eine sehr einleuchtende Erklärung: die Stammleiter (1 bis 5) ist rein pentatonisch, das leiterfremde *f* wird lediglich herangezogen, wenn es als Unterquinte zu dem *c* treten soll. Grundton bleibt ohnehin das *g*. Im übrigen soll die

offenbar sehr entscheidende Kernzelle der ausgefüllten Terz in älterer Zeit eine kleine Terz gewesen sein, deren Zwischenton variabel war. Bemerkenswert ist vor allem aber die Anerkennung fester Gerüsttöne, die man bislang den Samanmelodien gerne absprach. — Bei der Besprechung der metrischen Verhältnisse geht F. selbstverständlich noch mehr auf die sprachlichen Zusammenhänge ein. Eine Lösung für eine längenmäßig richtige Notenübertragung läßt sich aber kaum geben. Wo in der Studie überhaupt Notenbeispiele vorkommen, sind die Werte unangenehm. Die Fülle der sich ergebenden Möglichkeiten der Melodiebildung und Rhythmisierung erhellt bereits aus den von F. gegebenen Beispielen. In ihnen sind die auf drei Töne beschränkten rezitativen Fassungen bisweilen den eigentlichen Melodien gegenübergestellt, so daß deren Verwandtschaft deutlich wird.

Auf Einzelergebnisse einzugehen, ist hier gar nicht möglich. Sie finden sich vor allem im zweiten Kapitel, wo F. drei eingehende Analysen gibt. Die Wiedergabe durch Tonzahlen ist da ebenso übersichtlich wie die Gliederung nach Melodietypen. Von allgemeinerem Interesse sind die Ausführungen im ersten Kapitel, das einen umfassenden Überblick über die griechischen und mittelalterlich europäischen Tonarten und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen sowie einen Vergleich des modernen indischen *Sruti*-Systems mit den alten Skalen gibt. Weitere Abschnitte vertiefen diese und ähnliche theoretische Einsichten. Bezüglich des Metrischen bezieht sich F. sehr häufig auf H. Oldenburg (Die Hymnen des Rgveda, Berlin 1888), dem er auch, wie er abschließend in der Einleitung sagt, die Erkenntnis verdankt, daß der Sprachakzent an der Geburt der Musik mindestens ebenso beteiligt ist wie der Tanz oder die Entdeckung der Musikinstrumente. Kurt Reinhard, Berlin

Hubert Le Blanc: Verteidigung der Viola da Gamba, Amsterdam 1740, Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel 1951 (148 S., 5 Abb.).

Die der Wissenschaft durch Neudruck in der Revue musicale 1927/29 vorgelegte Streitschrift nunmehr in Übersetzung einem breiteren Leserkreis bekannt zu machen, ist ein schönes Verdienst des Verlages und des Übersetzers Albert Erhard. Die reizvolle, dem Original äußerlich angegliche Ausgabe gehört nicht nur in die Hand jedes

Gambisten, sondern auch in die jedes Liebhabers alter Musik. Erhard hat die temperamentvollen Ausführungen des Le Blanc nicht allein mit sachbezüglichen Anmerkungen versehen, sondern vor allem im Sinne der musikgeschichtlichen Ereignisse, des Stilwands in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts gedeutet. Stil- und Instrumentenkunde ziehen gleicherweise Nutzen aus der amüsanten Plauderei. E. bietet ohne Weitläufigkeit mit seinem Begleitwort und einem Literaturnachweis fast eine kleine Monographie der Gambe. — Der Anmerkung auf S. 22, die zum Verdrängungsvorgang Gambe durch Violine den des Cembalos durch Hammerklavier als Parallele nennt, möge der Hinweis beigefügt werden, daß sich dieses Ereignis im Bereich des Clavichords noch ähnlicher vollzieht, allerdings hauptsächlich auf deutschem Boden. Zitate zeitgenössischer Urteile bietet Cornelia Auerbach „Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts“. Eine Neuauflage des vergriffenen Buches ist soeben im gleichen Verlage erschienen.

Walter Haacke, Düsseldorf

Louise Cuyler: Heinrich Isaac's Choralis Constantinus Book III. Transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555). Ann Arbor. University of Michigan Press, 1950. X und 456 S. Innerhalb von fünf Jahren konnte Hieronymus Formschneider die drei Teile des *Choralis Constantinus* genannten mächtigen Propriums-Zyklus vorlegen, — 1550 ist der erste Teil zu Nürnberg erschienen, 1555 der zweite und der dritte. Es ist bekannt, daß damals viele Widrigkeiten zu überwinden gewesen sind, bis der Druck endlich vor sich gehen und vollendet werden konnte. Zwanzig Jahre nach Isaacs Tode, 1537, finden wir in Otts *Novum et insigne opus musicum* einen Hinweis auf das Werk; nochmals aber sollte eine fast ebenso lange Zeit vergehen bis zu seiner vollständigen Edition. Die Neuausgabe des *Choralis* in der Gegenwart ist einem ähnlichen Schicksal begegnet. Den beiden ersten Bänden, die 1898 und 1909 in den DTÖ erschienen sind (V, 1 und XVI, 1), konnte der Schlußband erst nach über vierzigjähriger Pause folgen. War schon für die Erstausgabe der zeitliche Abstand, der sie vom Tode des Komponisten trennte, ein überaus ungünstiges Moment, das, wie noch zu erörtern sein wird, das gesamte Werk in ein seltsames Zwielficht

rückt, so ist die uneinheitliche Form der Neupublikation ein offensichtlicher Nachteil, und zwar nicht nur für den wissenschaftlichen Benutzer des Werkes, sondern für einen jeden Musiker, der sich in dies unvergleichlich großartige Dokument liturgisch strenggebundener Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu vertiefen gewillt ist. Wir denken dabei an das lebhaftere Interesse, das gegenwärtig Isaacs Kunst von führenden Kreisen katholischer Kirchenmusik entgegengebracht wird (vgl. etwa W. Lippardts „Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae“, 1950).

Gerade die Achtung und die Dankbarkeit, die wir der amerikanischen Musikwissenschaft in so vielfacher Hinsicht schulden, verpflichtet uns zu sagen, daß die vorliegende Edition des *Tomus tertius* durch Louise Cuyler nur als ein erster Versuch, als ein Ansatz gelten kann; als solcher dankenswert genug, in wissenschaftlichem Sinne aber doch mit nicht überall ausreichenden Mitteln unternommen. Zunächst: die Ausgabe ist unvollständig, da sie die fünf, wenn auch z. T. inkompletten Ordinariumsvertonungen Isaacs, die das Ende des originalen *Tomus tertius* bilden, ohne tiefere Begründung nicht enthält, ihre Edition übrigens für später in Aussicht stellt (S. 16). Einige Kenntnis der handschriftlichen Überlieferung hätte der Herausgeberin deutlich gemacht, daß diese Messen keineswegs in einem losen, zufälligen Zusammenhang mit dem Gesamtwerk stehen. Hiermit jedoch berühren wir den Grundmangel der Ausgabe C.s: sie ignoriert die handschriftliche Überlieferung, die zum Komplex des sog. *Choralis Constantinus* gehört, vollständig und stützt sich lediglich auf Formschneiders Druck, eine Basis, viel zu schwach und unzureichend, um für sich bestehen zu können. Denn räumen wir der Herausgeberin ohne weiteres ein, daß die Lage der europäischen, insbesondere der deutschen und österreichischen Bibliotheken in jenen Jahren, die sie der Vorbereitung der Ausgabe gewidmet hat, für Quellenarbeiten überaus ungünstig war (sie selbst benutzt dies Argument übrigens nicht!), so ist es nur schwer zu verstehen, daß auch die ausführliche Einleitung auf den S. 3—39 nur im Vorübergehen auf die Münchner Hss. hinweist (S. 15: „The probable sources of the Formschneider edition lie in manuscripts numbered 59 through 63, and 68 in the Munich Library“; auf S. 23 heißt es dann schon: „The various

portions of the *Choralis Constantinus* were apparently(!) contained in a variety of manuscripts . . .“), nirgends aber auf die primäre Bedeutung, die der handschriftlichen Überlieferung zweifellos zukommt, eingeht. Offensichtlich sind ihr die wichtigen Hss. Wien 18745 und Berlin 40 024 (alte Sign.: Z 24) inhaltlich überhaupt unbekannt geblieben. Die letztgenannte Hs. ist bisher im wissenschaftlichen Schrifttum als Codex Sophonias Päminger bekannt gewesen und auf das Jahr 1599 datiert worden, so etwa von E. Bezceny und W. Rabl in DTÖ V, 1, S. X f. Sie verdient in der Tat alles Interesse, ist sie doch, soweit uns bekannt, die einzige hs. Quelle, die einen Hinweis auf Konstanz gibt: anders als die Münchner Hss., die, auffällig genug, hierüber schweigen. Sie tut dies zudem in der sprachlich richtigen Form der Ortsbezeichnung als *Constantiensis Choralis*. Eine genauere Lesung des Dedikationstextes rückt nun aber die Hs. um mindestens ein Menschenalter zurück, denn nicht Sophonias, der Sohn, hat sie geschrieben, sondern Leonhard Päminger („... *Sophonius Paemingerus . . . hunc Librum harmonicum, sui cariss. Parentis [piae memoriae] Manuscriptum . . .*“ heißt es darin). Seiner Lebenszeit nach (1495—1567) bekommt unsere Hs. damit eine erhöhte Bedeutung, die der quellenkritische Befund und der Vergleich mit München und Wien nach vielen Richtungen hin bestätigen.

Es erweist sich nämlich eine enge Zusammengehörigkeit der hs. Hauptquellen, die auf den Komplex des *Choralis Constantinus* neues Licht wirft. Diese Beobachtung ist zunächst speziell für seinen dritten Teil gültig, kann aber durch Erwägungen anderer, besonders liturgischer Art auf das Gesamtwerk bezogen werden. Bekanntlich sind wir über die äußere Entstehungsgeschichte nur unvollkommen unterrichtet und daher um so mehr gehalten, dem inneren Aufbau und der Ordnung des Zyklus unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Hier ergeben sich nun viele Zweifel, über die bisher kaum gründlicher nachgedacht worden ist. Der Auftrag an Isaac steht seit dem glücklichen Fund O. zur Neddens fest (ZfMw. XII, S. 455), ist jedoch von L. Cuyler übersehen worden. Nun erhebt sich aber die Frage, inwieweit das Werk, so wie es die drei Teile des Formschneiders Druckes überliefern, tatsächlich der Konstanzer Liturgie entstammen ist und ihr zugehört. Für A. Thürlings stand dies im Anschluß an die Heraus-

gabe von DTÖ V, 1 fest (s. S. IC der Einleitung zum Senfl-Bd., DTB III, 2); obgleich Thürlings selbst den flüchtigen Charakter seiner dahingehenden Untersuchung bedauert, ist ihr Ergebnis — „daß das Werk die Konstanzer Liturgie enthält“ — widerspruchlos in die Literatur eingegangen. Der Name des Konstanzer Bischofs Hugo von Landenberg, der dies Amt von 1496 bis 1532 innehatte, also in der „Isaac-Zeit“, rückt nun insofern in den Vordergrund, als er Urheber einer liturgischen Neuordnung in seiner Diözese gewesen ist und, wie wir wissen, streng darüber gewacht hat, daß sie beachtet wurde (vergl. A. Dold, „Die Konstanzer Ritualientexte in ihrer Entwicklung von 1482—1721“, 1923 und A. Schmidt im Zentralblatt für Bibliothekswesen, 25. Jg., 1908, S. 117). Das dieser Reform entstammende Missale ist 1504/05 bei dem angesehenen Augsburger Drucker Erhard Ratdolt erschienen (A. R. Maier, „Ein seltenes Breviarium Constantiense von ca. 1490“ in: Freiburger Diözesan-Archiv, N.F., Bd. 9, 1908, S. 315) und muß als authentische Textquelle gerade auch für Isaacs Maßproprien gelten. Vergleicht man ihr Repertoire mit Landenberg-Ratdolds Druck, so zeigt sich eine weitgehende Konkordanz lediglich für den zweiten Band Formschneiders. Der Auftrag an Isaac vom Jahre 1508, „*etlich officia in summis festivitibus*“ zu komponieren (zur Neddens a. a. O.), wird durch die Tatsache bestätigt, daß in diesem Teil des Werkes die Offizien für die Hauptfeste des Kirchenjahres enthalten sind. Bei dieser Sachlage kann es nun nicht mehr überraschen, daß allein für ebendiesen Komplex primäre hs. insbesondere Münchner Quellen fehlen, während sie für die anderen Teile des weit ausgreifenden Druckwerkes reichlich fließen. Auf welchem Wege ihr Repertoire in Formschneiders Druck gekommen ist, bleibt vorläufig ungeklärt. — Eingehende Untersuchungen in der hier angegebenen Richtung werden demnächst in einer Tübinger Dissertation vorgelegt werden.

Aus all dem ergibt sich, wie ungemein wichtig gerade im vorliegenden Falle eine spezielle Kenntnis und Kritik der gesamten Überlieferung und der liturgischen Zeitverhältnisse gewesen wäre. Leider erfahren wir aus der umfangreichen Einleitung C.s hierüber kaum etwas Neues. Ihr Kernstück bildet ein drittes Kapitel, worin sich die Herausgeberin, nachdem sie einen geschicht-

nochmals das Facs. auf S. 27 mit der Übertragung S. [177] ff.).

So legt man den Band mit zwiespältigen Gefühlen aus der Hand. Wir anerkennen die große Arbeitsleistung der Herausgeberin: diesmal aber war die Aufgabe zu groß, die sie sich gestellt hatte. So bleibt wissenschaftlich noch viel zu tun. Zu wünschen wäre vor allem eine kritische Edition auf breiter Quellengrundlage. Wir hoffen auf die DTÖ. In jenem *Tomus tertius*, der uns vorschwebt, wären dann auch Quellennachträge und Ergänzungen zu I und II zu verzeichnen. Gewinnen wir bis dahin größere Klarheit über die Choralvorlagen Isaacs — man wird sie künftig nicht nur im Raum von Konstanz zu vermuten haben —, werden viele Wünsche erfüllt sein, die jetzt noch offenbleiben mußten. Walter Gerstenberg, Tübingen

Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (Siglo XVI). I. Polifonia profana. Volumen I. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, Secretario del Instituto Español de Musicología. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Monumentos de la Música Espanola. VIII.) Barcelona 1949.

Der vorliegende Band der spanischen Denkmälerausgabe, die Higiní Anglès leitet, und deren bisherige Veröffentlichungen an wissenschaftlichem Interesse, an hervorragender Editionstechnik, an schöner Ausstattung eine wahre Ruhmestadt für die Erforschung der spanischen Musikgeschichte bedeuten, bringt 51 weltliche Sätze zu 3–5 Stimmen aus dem im Titel genannten Codex des herzoglichen Hauses de Medinaceli, der mit den geistlichen Stücken 101 Nummern umfaßt. Er ist nach der Mitte des 16. Jh. in 80 Nummern von einer Hand geschrieben, das einzige vorkommende Datum lautet 1569. An außerspanischen Komponisten sind Zipriano (de Rore?) mit geistlichen Sätzen, Lassus mit einem weltlichen Satz (*Siendo de amor Susana*) vertreten, die bedeutendsten spanischen Komponisten sind Rodrigo Cevallos († nach 1572), Francisco Guerrero († 1599), Juan Navarro († 1580), außer Anonymi. Die Sätze sind in der Mehrzahl Madrigale, daneben Villancicos, Romanzen, Canzonen, eine Ensalada-Mischung von weltlich-spanischen und geistlich-lateinischen Zeilen (*Corten espadas afiladas lenquas malas — Liber'ame, Domine, a labiis yniquis . . .*) und einer *danza cantada*. Die Einleitung bringt neben dem Vorwort eine Beschreibung des

Codex, Inhaltsverzeichnis mit Bemerkungen, ein Kapitel Biographien der Komponisten und die Texte mit Kommentar. Wie der Hrsg. einleitend feststellt, sind die Mehrzahl der Sätze Madrigale und wort- und textschildernde Madrigalisten zahlreich. Der Herausgeber weist darauf hin, daß viele dieser Eigentümlichkeiten zur Entstehung des neuen „sog. Barockstiles“ des 17. Jh. beitrugen (S. 10). Vielleicht täte man besser, den Begriff Barock 50 Jahre zurückzudatieren. Die Beobachtung ist richtig. Gegenüber dem italienischen Madrigal der Zeit von 1550–1570 fällt an diesen Sätzen eher eine Zurückhaltung in Anwendung der den Italienern geläufigen satztechnischen und vor allem harmonischen Mittel der Wortmalerei auf. Chromatik fehlt; der durchweg sehr elegante Satz bringt sehr häufig rhythmisch gleiche wiederholte Töne, die eine Prägnanz geben, wie sie eher der französischen Chanson der Zeit zu eigen ist. Andererseits sind die Mittel des italienischen Madrigales unverkennbar, und zwar eigentlich in mancher Hinsicht des älteren. Die dreistimmigen Sätze vermeiden Villanellenquinten, nach Art der späteren Villanellen und Madrigaletti. Das italienische Vorbild ist auch im Stofflichen der Texte zu erkennen. Chansonhaft sind abschnittsweise durchgeführte Imitationen, wie in Nr. 11 (*Llaman a Teresica*). Das spanische Madrigal hat sich offenbar, ganz ähnlich wie das englische, auf der Grundlage des mittleren italienischen (das englische zwar mehr des späten) Madrigals entwickelt, aber national bedingte Eigenarten ausgebildet.

Der Hrsg. hat ausgezeichnete Arbeit geleistet. Mit der Setzung der Akzidentien kann man überall einverstanden sein. Wir sind ihm und dem Leiter der Denkmalausgabe zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Hans Engel, Marburg

Musica Britannica. A National Collection of Music. I: The Mulliner Book. Edited by Denis Stevens. Published for the Royal Musical Association London: Stainer and Bell Ltd. 1951.

„*Musica Britannica* is an authoritative national collection of the classics of English music“: mit diesen bedeutungsvollen Worten stellt sich die neue Denkmäler-Reihe der Öffentlichkeit vor. Die englische Musikforschung knüpft hiermit an eine gewichtige Tradition an, ist doch England früher und in strengerer historischer Haltung als die an-

deren europäischen Musiknationen dahingekommen, Quellen und Denkmäler älterer Musik zu edieren. Diese Tatsache hängt sicherlich mit jenem vielbewunderten insularen Bewußtsein für den Wert geschichtlicher Überlieferung zusammen, wurzelt aber wohl tiefer noch im englischen Musikingenium selbst, dessen Eigenart auch den Klang längstvergänger Zeiten unbeschwert zu aktualisieren vermag. In diesem Sinne begrüßen wir die starken Anregungen im Konzert der Denkmäler-Serien.

Daß Englands Stimme darin unüberhörbar und in gewissen Epochen unverwechselbar ertönt, lehrt schon ein erster Blick in das *Mulliner Book*. Denn bezwingend ist der Eindruck eines breiten und kraftvoll strömenden musikalischen Lebens in allen seinen Stücken. Der wissenschaftlichen Literatur seit langem bekannt — bereits Hawkins hat das nunmehr im Britischen Museum verwahrte Ms. (Signatur: Add. 30 513) studiert —, war der Inhalt des *Mulliner Book* bisher fast zur Hälfte verschiedenorts publiziert, wenn auch oft genug in unzulänglicher Form; diese Diskontinuität hat eine auffällige Unsicherheit in der Beurteilung unserer Hs. zur Folge gehabt. Mit erhellender Intensität tritt in der vorliegenden Publikation der Wert einer geschlossenen Quelle als solcher hervor; darüber hinaus gebührt dem Hrsg. das Verdienst, den bisher fehlenden geschichtlichen Zusammenhang, in dem die Hs. steht, durch umfangreiche Konkordanzen nachgewiesen und im einzelnen belegt zu haben. Über die Person des Thomas Mulliner, der die Hs. angelegt und geschrieben hat, ist wenig bekannt; 1563 nennt ihn eine Eintragung „*Modulator organorum*“. Eine genaue Datierung der Hs. ist um so weniger möglich, als sich ihre Entstehung vermutlich über einen längeren Zeitraum erstreckt hat. Ist es erlaubt, aus der starken Berücksichtigung, die John Redford in der Sammlung gefunden hat, auf ein Schülerverhältnis zu schließen? Und weiter: liegt der Hs. eine chronologische Anordnung zugrunde, oder ist es Zufall, daß die Namen älterer Komponisten, vor allem der Redfords, in den hinteren Lagen der Hs. zurücktreten zugunsten der Munday, Tye u. a., die zu einer jüngeren Generation zählen? Diese wenigen Namen mögen zugleich andeuten, daß das *Mulliner Book* der Tudor-Musik angehört, über deren geistlich-vokalen Teil die elf Bände der also genannten Quellenpublikation unterrichten

(*Tudor Church Music*, edd. Buck, Ramsbothan u. a., 1923 ff.). Handschriftenvergleich hat dem Hrsg. ermöglicht, eine große Zahl anonymer Sätze zu identifizieren und sie bestimmten Komponisten, deren Namen wohl auch sonst in der Sammlung begegnen, zuzuweisen. Mit anderen Worten: das *Mulliner Book* ist geschöpft aus einem Repertoire, — wenn wir nur diesen Begriff hinlänglich weit fassen. Sein Inhalt nämlich ist mannigfaltig und verschiedenartig genug und gibt einen Überblick über das Ganze englischer Musik um die Mitte des 16. Jhs. In dieser frühen geschichtlichen Stunde ist das Tasteninstrument fähig und bereit, ebensogut Übertragungen lateinischer englischer Motetten (oder doch von Ausschnitten daraus) zu realisieren wie solche weltlicher Vokalmusik; dazu gesellen sich Choral-Fantasien und rhythmisch ungemein kraftvolle Tänze. Einzig die letzte Lage der Hs., f. 118 ff., entfernt sich, *Music for cittern and guttern* enthaltend, vom universalen Tasteninstrument. Die elf Sätze dieses Typus sind denn auch im Denkmalband nicht veröffentlicht.

Bei näherer Untersuchung erweist sich die bisher vielfach übliche Deklaration unserer Hs. als Virginal-Musik als unzureichend, ja unzutreffend. Denn dem besaiteten Tasteninstrument gehören offensichtlich von Haus aus lediglich die Tanzstücke zu, ferner vielleicht die Übertragungen der Madrigal- u. ä. Sätze: doch treten sie an Zahl und innerem Gewicht hinter die überragende Fülle Cantus-firmus-gebundener Bearbeitungen zurück, deren Ausführung unbedingt und offensichtlich den lückenlos tragenden und verbindenden Klang der Orgel verlangt (vergl. für viele andere etwa die fünf *Gloria tibi Trinitas*, Nr. 91 ff.). Einzelne dieser Sätze — und nicht wenige Stellen der Hs. sonst — sind korrekt nur dann zu spielen, wenn eine Stimme dem Pedal zugewiesen wird. Betont man den Orgelcharakter dieser älteren Sammlung dieserart, so hebt sich die entschiedene Wendung zum Virginal im elisabethanischen Zeitalter um so deutlicher davon ab.

Das alphabetische Inhaltsverzeichnis auf S. XV läßt sofort den Vorrang bestimmter *Plainsongs*, die sich in den Sätzen der Hs. oft gruppenweis zusammenfügen, erkennen. Führen wir hiervon namentlich außer dem schon erwähnten *Gloria tibi Trinitas* lediglich die *Felix Namque*, *In nomine* und *Miserere* an (wozu ergänzende Beiträge das

Verzeichnis in E. H. Meyers „Die mehrstimmige Spielmusik“ etc., 1934, auf S. 133 ff. bringt), erwähnen weiterhin die Satzbezeichnungen *Point*, *Voluntary*, *Meane* (im Satz Nr. 67 von der Hand Redfords; zu diesem Begriff ist das in der Dissertation von C. Pfatteicher über John Redford, 1934, auf S. 64 veröffentlichte Gedicht des Komponisten zu vergleichen) und *Faburden*, so mag erkennbar werden, welch reiches Anschauungs- und Studienmaterial die Edition des *Mulliner Book* bereitstellt.

Philologisch ist der Band mit großer Sorgfalt gearbeitet. Weitergehende Aufschlüsse verspricht eine kommentierende Studie des Hrsg. Denis Stevens. Daß er den Mut hat, die Musik, die er veröffentlicht, auch insofern dem Leben zurückzugeben, als er für jeden einzelnen Satz das Tempo metronomisch vorschlägt, begrüßen wir auch dann, wenn wir prinzipiell der Überzeugung sind, daß der Verlauf dieser Musik weniger eine freie Wahl zuläßt als sich an bestimmten Grundwerten orientiert, wie zahlreiche Hinweise aus mensuraler Zeit und die Strukturen der Musik selbst nahelegen. Einige Fragezeichen mögen auch den Akzidentien gelten, so in Nr. 100, T. 17; 106, T. 28; 120, T. 17. — doch wiegen sie leicht gegenüber der gediegenen Arbeit des Hrsg., die der englischen Musikforschung alle Ehre macht. Stark und unmittelbar, ohne irgend entsteht zu sein, tönt diese altenglische Musik nun zu uns, ein überzeugendes Dokument ihrer Größe und ihres Reichtums und einer Spielfreudigkeit, die den Sinn des Musikwerks in ihm selbst sucht und erkennt.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Giacomo Carissimi: *Historie ed Oratori*. Vol. I: *Historia di Job*. *Historia di Ezechia*. A cura di Carlo Dall'Argine, Federico Ghisi, Roberto Lupi. (Istituto Italiano per la Storia della Musica presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Monumenti III.) Roma 1951. 34 S.

Die Gebiete des Oratoriums und der Oper im 17. Jahrhundert in Italien sind an Quellenpublikationen außerordentlich arm. Selbst das Schaffen der größten Meister ist — mit Ausnahme desjenigen von Claudio Monteverdi — nur an Hand oft recht nichtssagender Bruchstücke zugänglich, die größtenteils von einer viel älteren Generation und unter heute nicht mehr ausschlaggebenden Gesichtspunkten ausgewählt und wiedergegeben worden sind. Daher ist jeder, der sich mit einem

dieser Gebiete beschäftigen will, vollständig auf eigene Quellenstudien angewiesen, und er begrüßt voll Dankbarkeit eine jede einschlägige Veröffentlichung.

Unter anderen ist auch das Werk Giacomo Carissimi, eines bereits zu seinen Lebzeiten hoch gepriesenen Meisters, ein Opfer jener stiefmütterlichen Behandlung des 17. Jahrhunderts geworden. Mit Ausnahme der vier schon 1869 von Friedrich Chrysander veröffentlichten Oratorien, von denen einige auch noch in weiteren Ausgaben vorliegen, und einiger weniger Kantaten sind uns nur mehr oder weniger wahllos herausgerissene Einzelstücke, oft in recht zweifelhaften Bearbeitungen, zugänglich. In einer solchen Situation ist das Erscheinen eines Bandes wie des vorliegenden ein Ereignis, und es sei gleich vorweggenommen, daß die hochgespannten Erwartungen, mit denen man ihn in die Hand nimmt, nur insofern enttäuscht werden, als man sich ihn gern ein wenig umfangreicher gewünscht hätte. Man darf nun nur der Hoffnung Ausdruck geben, daß recht bald weitere Bände folgen mögen.

Die Herausgeber haben mit den Historien begonnen und mit „*Job*“ und „*Ezechia*“ sehr glücklich zwei Werke zusammengespannt, die — das zweite mit etwas größeren Mitteln als das erste — das charakteristische Streben der römischen Schule nach symmetrischen Blockbildungen, jedoch wie in der Oper von dramatischem Leben durchpulst, offenbaren. Beide Werke sind deutlich erkennbar dreiteilig: der erste Teil stellt gleichsam die Introduktion dar, die Einführung der Personen und die Schürzung des Knotens, der Mittelteil bringt die Auseinandersetzung des Helden mit seinem Geschick in drei inhaltlich wie musikalisch streng parallelen Abschnitten (im „*Job*“ die drei Versuchungen, im „*Ezechia*“ die drei Strophen von Ezechias Gebet), und der letzte Teil enthält die Lösung des Knotens, d. h. die Belohnung des Helden mit dem Schlußensemble bzw. -chor. Beachtet man dann noch die affektgeladene Einzelausdeutung und die musikalische Personencharakteristik (der Diabolus im „*Job*“ und der Dominus im „*Ezechia*“ erscheinen als Repräsentanten von Hölle und Himmel, wie in der Oper der Zeit, als Bässe mit allen typischen Merkmalen dieser Rollen), so wird trotz des lateinischen Textes die enge Nachbarschaft von Oratorio und römischer Opernbühne evident.

In einer knappen Vorrede deuten die Herausgeber, unter denen Federico Ghisi sich

bereits mehrfach bestens als Carissimi-Spezialist ausgewiesen hat (vgl. seinen Artikel über den Meister in MGG und seine Ausführungen im Lüneburger Kongreßbericht 1950), treffend die historischen Zusammenhänge an, innerhalb derer Carissimis Werk erscheint, und weisen auf die charakteristischen Merkmale der vorliegenden Historien hin. Es folgt eine Avvertenza, die über die beiden Hauptquellen Carissimischer Werke, die Hamburger und die Pariser, berichtet und die Prinzipien der Ausgabe umreißt. Der Revisionsbericht wird durch Anmerkungen ersetzt. Von dem in beiden Quellen überlieferten „Ezechia“ haben die Herausgeber eine Mischfassung hergestellt; das ist durchaus vertretbar, da die — stets nur geringen — Abweichungen der jeweils nicht übernommenen Fassung klar aus den Anmerkungen hervorgehen. Eigene Zusätze und Ergänzungen sind durch Klammern oder Kleindruck deutlich gekennzeichnet, auch der ausgesetzte Generalbaß erscheint in kleinerem Stich. Für seine Behandlung haben die Herausgeber in der Avvertenza die Grundforderung der äußersten Einfachheit aufgestellt, damit der Affektgehalt der Gesangsstimme in voller Intensität ausströmen könne. So ist die Aussetzung in den rezi-tativen Teilen ganz zurückhaltend, bleibt sich aber auch in den arioserer Abschnitten stets ihrer dienenden Aufgabe bewußt — bei monodisch-dramatischen Werken von der Art der beiden Historien m. E. für die Wissenschaft wie für die Praxis die beste Lösung. Die von wissenschaftlichem Verantwortungsgefühl, philologischer Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Einfühlungsvermögen getragene Ausgabe stellt eine höchst wertvolle Bereicherung des musikwissenschaftlichen Publikationswesens dar. Möge den verdienten Herausgebern eine ersprießliche und kontinuierliche Weiterarbeit beschieden sein, die von der gesamten Musikforschung mit Ungeduld erwartet wird.

Anna Amalie Abert, Kiel

Georg Böhm: Sämtliche Werke. Klavier- und Orgelwerke. Band I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten. Band II: Choralarbeiten und Anhang. Auf Grund der Ausgabe von Johannes Wolgast neu herausgegeben von Gesa Wolgast. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel (1952). 153 S. (beide Bände durchpaginiert).

„Die Notwendigkeit einer Neuauflage der Werke Georg Böhms entstand aus der starken Nachfrage nach ihnen, besonders aus Kreisen der Musikhistoriker und Organisten. . . . Aus mehreren zeitbedingten Gründen mußte der Notentext — abgesehen von einigen Berichtigungen — unverändert übernommen werden“ (S. IV). „Der eingehende Revisionsbericht und das vollständige Quellenverzeichnis der Ausgaben von 1927 (S. X—XXI) konnten hier aus Platzmangel nicht wiedergegeben werden. Lediglich die der vorliegenden Ausgabe als Vorlage dienenden Quellen sind unten aufgeführt“ (S. X). Durch diese Sätze des Vorworts sind Wert und Bedeutung der Neuauflage im wesentlichen charakterisiert. Dem praktischen Musiker wird sie hochwillkommen sein. Die Teilung in 2 Bände macht sie handlicher. Die Ausstattung ist erfreulich gut. Die Ansprüche „aus Kreisen der Musikhistoriker“ sind demgegenüber nicht so restlos befriedigt. Diese werden nicht allein durch das Fehlen des Revisionsberichtes enttäuscht — den könnte der Wissenschaftler zur Not der ersten Auflage entnehmen, soweit er sich nicht mit der Quellenübersicht zufrieden gibt — als besonders durch das Fehlen jeglicher Hinweise auf die Quellen derjenigen „Berichtigungen“, die nun doch in die neue Auflage eingearbeitet wurden und über die nun n i r g e n d s Rechenschaft abgelegt ist. Offensichtlich handelt es sich dabei zwar nicht um neugefundene Quellen, sondern um Konjekturen, so z. B. um die von Chr. Mahrenholz in Musik und Kirche VI, 1934, S. 155 vorgeschlagenen, die befremdlicher Weise ohne jeden Hinweis übernommen wurden. Jedenfalls wäre der Revisionsbericht in dieser Hinsicht zu ergänzen gewesen, wenn der Herausgeberin an der Beibehaltung des wissenschaftlichen Charakters der Ausgabe gelegen wäre.

Erfreulich wäre es, wenn es gelänge, auch den Band der Vokalwerke neu aufzulegen (und möglichst auch das Aufführungsmaterial dazu zu liefern). Wenn in diesen Band dann auch Böhms Lieder aufgenommen werden könnten, deren formale Ähnlichkeit mit den Choralpartiten (Devisen, Bassi ostinati) dann augenfälliger würde, als sie es jetzt ist, so wäre auch die Bezeichnung „Sämtliche Werke“ für diese Bände berechtigt als sie es leider für die 1. Auflage war.

Alfred Dürr, Göttingen

Musik des Oberschwäbischen Barock für Orgel od. Klavier; Alte Orgelmusik (Bach-Strebel, M. Schildt). 2. bzw. 3. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Verlag C. Merseburger, Berlin-Darmstadt. Es hat lange gedauert, bis der deutsche Süden sich darauf besonnen hat, welchen Beitrag er zur deutschen Orgelbewegung zu geben habe. Die Anfänge der norddeutschen Orgelbewegung, die eine jähe Stilwende sowohl im Orgelspiel wie in der Orgelkomposition und im Orgelbau heraufführte, liegen nun schon fast dreißig Jahre zurück, aber erst im letzten Sommer hat die schon mehrmals verschobene, längst geplante Tagung für Oberschwäbische Orgelkunst endlich stattgefunden. Sie gruppierte sich um die süddeutschen Spätbarockorgeln in Ochsenhausen, Weingarten und Ottobergen und einige kleinere Werke und stellte die enge Verbundenheit dieser Orgelkunst mit den behaglich-prächtigen Klosterbauten dieser Zeit, mit der Weite und Beseeltheit dieser Voralpenlandschaft und dem auf einen harmonischen, anständigen Lebensgenuß eingestellten Klosterleben dieser glücklichen Zeit deutlich ins Licht. Am Schluß dieser Tagung, die der Architekt, Denkmalpfleger und Orgelexperte Dr. ing. Walter Supper geleitet hatte, wurde unter seinem Vorsitz eine Gesellschaft der Orgelfreunde ins Leben gerufen, die sowohl durch literarische Veröffentlichungen wie durch die Herausgabe von Spielmusik weiter für die Verbreitung des Gedankens wirken will, daß neben der überragenden nord- und mitteleuropäischen Orgelkunst des 18. Jahrhunderts auch der Süden, besonders der katholische Süden, beanspruchen dürfe, gehört und beachtet zu werden. Das erste der beiden Hefte zeigt nun den süddeutschen Barock gerade von seiner schwächsten Seite: nämlich von der Seite der Komposition. Es fehlt die Spannung; auch zum gregorianischen Choral fehlen fast alle inneren Beziehungen, und der Stil der Kompositionen ist so, daß sie ebenso gut auf dem Klavier wie auf der Orgel gespielt werden können. Wenn schon die italienische Orgelkunst auf das Pedalspiel nie irgend einen Wert gelegt hat, so fehlt es hier völlig. Und doch hat diese Kunst die Forscher, die in sie einzudringen begannen, nicht mehr losgelassen. Es ist das Verdienst eines „nobile dilettante“, Willi Siegele, auf Grund langjähriger Studien das Material vorgelegt zu haben, das sein Sohn nun für diese erste Ausgabe oberschwäbischer Orgel- und Klaviermusik ver-

wenden konnte. Wo die norddeutsche Orgelmusik ihre Größe verliert (s. den Band der Reichsdenkmale „Orgelmusik um J. S. Bach“), da wird sie formalistisch, flach und trocken; das passiert aber diesen liebenswerten Kleinmeistern, die wir hier kennenlernen, nicht. Es sind sieben, meist kurze Stücke von S. Bachmann, Isfried Kayser, Carlmann Kolb, J. Lederer, F. A. Maichelbek, C. M. Schneider und Fr. Schnitzer, unter denen ein toccatenartiges Präludium in a von Kolb, pedaliter erfunden, die übrigen Stücke weit überragt.

Das zweite Heft enthält eine etwas merkwürdige Zusammenstellung: eine von dem verstorbenen letzten Stiftsorganisten in Stuttgart, Arnold Strebel, ergänzte 5stimmige Fantasie von Bach aus dem ersten Notenbuch der Anna Magdalena, und eine von Kurt Utz bei der Tagung gespielte und von ihm herausgegebene Partita von Melchior Schildt, dem zuletzt in Hannover wirkenden Sweelinckschüler, über „Herr Christ, der einig Gott's Sohn“, die immerhin einen interessanten Vergleich mit der Bearbeitung derselben Melodie durch Sweelinck (Orgel- und Klavierwerke, Amsterdam, 1943, S. 161) ermöglicht. Hermann Keller, Stuttgart

G. A. Brescianello: Concerti a tre für zwei Violinen und Baß, Heft I, hrsg. von Adelmo Damerini, Hortus musicus (Nr. 66). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Das vorliegende Heft bringt die beiden ersten Stücke der 12 Concerti a tre des um 1690 in Bologna geborenen Italieners, eines bisher kaum bekannten Geigers, der in jungen Jahren nach München kam, seit 1716 in Stuttgart, zuletzt als Hofkapellmeister (und Vorgänger I. Holzbauers) wirkte und dort 1757 starb. Man kann den Hrsg. zu dem Fund (in der Florentiner Konservatoriums-Bibliothek) beglückwünschen: die angekündigte Veröffentlichung aller 12 Stücke wird eine wertvolle Bereicherung der Trio-Literatur darstellen. Die (sichtlich unter Corellis Einfluß entstandenen) viersätzigen Sonaten überraschen durch gekonnte kontrapunktische Arbeit, charakteristische Themenbildung und Feuer in den schnellen Sätzen sowie durch ausdrucksvolle Kantabilität im Adagio und stellen sich den Kompositionen eines Veracini, Locatelli oder Geminiani als echte Vertreter altklassisch-italienischer Geigenkunst ebenbürtig zur Seite. Anzeichen des „Übergangs vom barocken zum ausgesprochen klassischen Stil“, die der Hrsg. „zu-

mindest in einigen der Konzerte“ findet, lassen sich zwar in vorliegendem nicht feststellen, eher manches, was an die Mannheimer erinnert. Immerhin wäre die Beigabe einer ausgesetzten Continuo-Stimme, auf die verzichtet wurde, doch ernsthaft in Erwägung zu ziehen, denn der Cello-Part ist, bei aller „Selbständigkeit der Stimmführung“, wie Brescianellos Musik überhaupt, durchaus im Geiste des Generalbasses konzipiert. Siegfried Hermelink, Heidelberg

Joseph Bodin de Boismortier: Sonate a deux Flûtes traversières sans Basse. Herausgegeben von Félix Raugel (Hortus musicus 85). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Esprit Philippe Chédeville: Sechs galante Duos für zwei gleiche Melodieinstrumente (besonders Blockflöten). Herausgegeben von Arthur von Arx (Hortus musicus 81). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Die anmutige kleine, 1725 erstmals veröffentlichte Suite von Boismortier ist ein verhältnismäßig frühes Beispiel galanter Vorliebe für diese Besetzung; sie enthält neben Vorschriften wie „*doucement*“, „*gayment*“ zahlreiche originale Vortragszeichen. Ihre gelegentlich recht zufällige Setzung bzw. Weglassung hat den Herausgeber bewogen, sie durch eine beträchtliche Zahl eingeklammelter Zeichen zu ergänzen — daß das typographische Bild dadurch ein wenig überladen wirkt, ließ sich dabei wohl nicht vermeiden.

Im Gegensatz dazu entbehrt die Veröffentlichung der Duos von Chédeville aller Herausgeberzutaten. Trotz der indifferenten Instrumentenangabe ihres Komponisten („*musettes, vielles et autres instruments*“) tragen sie, wie der Herausgeber richtig bemerkt, ausgesprochen bläserischen Charakter; sie wurden daher den Sopranblockflötenspielern zuliebe eine Quart herabtransponiert. Das wäre freilich nicht notwendig gewesen: für Altblockflöten wären sie auch in ihrer Originaltonlage spielbar gewesen, und auch den Querflöten wäre diese angemessener gewesen. — Den Schwierigkeitsgrad unterschätzt der Herausgeber wohl ein wenig, wenn er dem „Anfänger im Blockflötenspiel“ „leichte“ Bläserstücke verspricht; erst der Fortgeschrittene wird sie mit der notwendigen geschmeidigen Leichtigkeit im Spiel und Gewandtheit in der Ausführung der Manieren darstellen können, doch gerade darum

und um den Schüler mit den Eigenheiten des französischen galanten Stils vertraut zu machen, werden sie dem Musikerzieher willkommen sein. Alfred Dürr, Göttingen

Joseph Haydn: Gesamtausgabe, Serie XXIII, Band 1. Messen No. 1—4, hrsg. von Carl Maria Brand. The Haydn Society Inc. Boston-Wien (in Zusammenarbeit mit dem Verlag Breitkopf & Härtel und der Haydn-Mozart-Press, Salzburg), 1951. X und 404 S.

Hat die Musikforschung, wie allgemein bekannt, gegenüber Haydn überhaupt eine Ehrenschuld einzulösen, so gilt dies im besonderen für den Meßkomponisten. Daher ist es lebhaft zu begrüßen, daß die neue Haydn-Ausgabe einen Schritt in dieser Richtung getan hat, indem sie einen stattlichen ersten Messen-Band vorlegt. Erhebliche Schwierigkeiten äußerer wie innerer Art waren hierbei zu überwinden. Kaum ein anderer Herausgeber hätte sich glücklicher damit auseinandersetzen können als Carl Maria Brand, der sich bereits 1936 mit einer umfangreichen Studie als spezieller Kenner der Materie ausgewiesen hat (C. M. Brand, „Die Messen von Joseph Haydn“, Phil. Diss. Berlin 1936, erschienen 1941 als Band II der Berliner Studien zur Musikwissenschaft „Musik und Geistesgeschichte“, hrsg. von A. Schering). Bisher war der wissenschaftliche Interessent auf vielfach ungenügende Editionen der Messen angewiesen; wenigstens für ein Drittel der insgesamt erhaltenen zwölf Werke ist nunmehr jene Quellenarbeit geleistet worden, die allein ein zuverlässiges Urteil erlaubt, zugleich aber auch einen Einblick in die weitere Problematik der Meßkomposition zu Haydns Zeiten zuläßt.

Streichquartett und Messe haben Haydn sein Lebtag beschäftigt; an beiden Gattungen lassen sich daher die Wege seiner künstlerischen Entfaltung, sobald nur ihre Chronologie feststeht, eindrucksvoll ablesen. Nachdem besonders Alfred Schnerich mehrfach verdienstvolle Vorarbeiten geliefert hatte — vergl. etwa seinen zusammenfassenden „Kleinen Beitrag“ in ZfMw XVII, S. 472 ff. —, war Brand bereits zu jener Aufstellung gelangt, an der auch die Gesamtausgabe, ihrem chronologischen Editionsgrundsatz getreu, festhält. Leider hat die gegenwärtige Ungunst der Quellenlage verboten, alle Konsequenzen einer solchen Auffassung zu ziehen. So hat Haydn etwa jene

aus frühester Zeit („ca. 1749/50“) stammende *Missa brevis* in F-dur, die die Ausgabe eröffnet, wenige Jahre vor seinem Tode bearbeitet und ihr eine „Harmoniemusik“ hinzugefügt, auf deren Kenntnis wir vorläufig verzichten müssen: der Herausgeber hofft, diese Spätfassung bei günstigeren Zeitverhältnissen in einem Nachtragsband vorlegen zu können (332). Ähnliches gilt für die an zweiter Stelle veröffentlichte *Missa in honorem B. M. V.*, auch hier haben wir die authentische Klanggestalt noch zu erwarten. Erwähnen wir, daß für die *Missa S. Caeciliae* — Nr. 3 des Bandes — die autographe Hauptquelle, ehemals in Eisenstadt, ebensowenig erreichbar war, so könnte das Bild unserer Ausgabe unnötig verdunkelt erscheinen, ergänzen wir nicht sofort, daß, auf der anderen Seite, gerade die Labilität der Quellenüberlieferung geeignet ist, den allgemeinen Charakter der Haydnschen Messe prägnant zu bezeichnen. Denn der Vergleich der zahlreichen Vorlagen, die der Herausgeber denn doch benutzen konnte, weist nachdrücklich darauf hin, daß Haydns Messen insofern der Sphäre gebundener Musik zugehören, als die Aufgabe, dem Gottesdienst zu dienen, als ihr leitendes Prinzip hervortritt, ihre Klangform im einzelnen jedenfalls in den vorliegenden Werken, wie es alter Barocktradition entspricht, variabel ist und sich offensichtlich an den jeweils vorhandenen Möglichkeiten orientiert.

In anderer Weise spiegeln die Schlußsätze der Messen 1 und 4 eine ähnliche Tendenz, indem sie — *Missae breves* in diesem Sinne —, auf eigene Komposition des *Dona nobis pacem* verzichtend, hierzu vielmehr die Musik des *Kyrie* wiederverwenden. Der Befund der Quellen macht deutlich, daß bei der Textlegung manche divergierende Auffassungen walten (vergl. besonders 403). Der Herausgeber sah sich somit vor eine beträchtliche Schwierigkeit gestellt, nämlich auf einem solchen Felde eine Entscheidung zu treffen, auf dem die Zeit selbst ein lockeres Verhältnis bevorzugt hat. Eine ähnliche Freiheit besteht in vielen Fragen des musikalischen „Vortrags“, womit nicht allein Konsequenz der Artikulation, Phrasierung und der Verzierungen, sondern, tiefergehend, Grundprobleme des Tempos und der Dynamik gemeint sind. Die Strukturen der vorliegenden frühen Messen — das Autograph der an letzter Stelle veröffentlichten trägt das Datum 1772 — weisen unüberhör-

bar darauf hin, daß z. B. die Bezeichnungen Allegro und Presto ein weit zurückhalten-deres Zeitmaß fordern als heute im allgemeinen üblich. So dürfte für das *Kyrie-Allegro* der F-dur-Messe der Wert der ♩ um MM 72 liegen, während die Presto-Finalsätze (!) der Marien- und der Caecilienmesse etwa die gleiche Zahl für die ♩ . bzw. ♩ . zugrundelegen. Selbst wenn wir einräumen, daß in der Vokalmusik die korrekte und angemessene Textdeklamation ein retardierendes Moment ist, so geben diese gemäßigten Tempi doch auch allgemein Anlaß zum Nachdenken über unseren Musizierstil Haydnscher Werke. In der 6/4-Bewegung des *Kyrie* greift die Nikolaus-Messe ein barockes Pastoral-Zeitmaß (♩ . etwa M. M. 48) wieder auf und vertieft dieserart den Charakter ihrer Musik über das Tonartige hinaus. Auch das wiederholte Auftreten des melodischen Crucifixus-Symbols (61; 212; 292) ist ein Zeichen für Haydns Stellung in der Tradition. Daß wir im einzelnen über Vorgeschichte und Herkunft seiner geistlichen Musik vorläufig nur in großen Zügen unterrichtet sind, empfindet man beim Studium der Messen allerorten. Die wertvolle Dissertation von Georg Reichert, „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ ist leider ungedruckt geblieben (Wien 1935). Ihr gebührt das Verdienst, das einschlägige Schaffen G. Chr. Wagenseils und G. M. Monns erstmals untersucht und jenem größeren geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet zu haben, in dem auch Joseph Haydn von Haus aus steht. Aber seine musikalische Bildung reicht, wie auch aus den Messen zu erkennen, über den Heimatraum hinaus. Zahlreiche Züge weisen gen Süden und verknüpfen ihn dem neapolitanischen Musikdialekt der Zeit; stärker noch spricht die Gestaltung im Großen diese Sprache, das Verfahren, die Sätze koordinierend zu reihen, indem sich Abschnitt an Abschnitt fügt. So gliedert die Caecilienmesse den Gloriatext achtfach, wobei regulierendes Prinzip offensichtlich das Verlangen nach Abwechslung und Kontrast ist, das hier noch mannigfaltiger zum Ausdruck gelangen kann als in verwandten Formen der Instrumentalmusik. Solo und Tutti, strenger und freier Satz, gerader und ungerader Takt, schnelle und langsame Bewegung, Dur und Moll sind besonders sinnfällige Momente, die hierbei wirksam und ordnend hervortreten.

Die geistige Welt der konzertierenden Messe jener Epoche mag uns heute fernerstehen; für die Wissenschaft birgt sie noch viele Fragen, gerade auch, was Haydn betrifft. Der Kern dieser Kunst, so viel jedenfalls wird deutlich, ist kein anderer als der seiner symphonischen Musik.

Der kenntnisreiche Herausgeber hat offensichtlich mit Sorgfalt und mit Liebe gearbeitet. Schade nur, daß die deutsche Fassung des Revisionsberichtes nicht noch einmal auf ihre sprachliche Form hin durchgesehen worden ist.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Musica 1954. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Herausgegeben von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Mit diesem neuen Bildkalender legt der Bärenreiter-Verlag eine sehr geschmackvolle, auch die Forschung interessierende Veröffentlichung vor. Unter den 27 teils farbigen Kunstdruck- und Offsetblättern, die Musizierdarstellungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart gewidmet sind, ragt das farbige Titelbild *Musizierende Mädchen* eines unbekanntes Niederländers in Betracht des zwingend dargestellten Motivs und der besonders gelungenen Farbproduktion hervor. Man fühlt sich geradezu in die Musizieratmosphäre miteinbezogen. Ist der *Laute spielende Engel* von Luca Signorelli vor allem in der Kunstgeschichte ziemlich bekannt, so übt die Darstellung *Musizierende Männer* von dem Kupferstecher und Bildmedailleur Georg Pfründt aus Flachslanden/Mittelfranken stärker den Reiz des bisher noch zu wenig Erschlossenen aus. Zu den Reliefbildern gehören ferner Giottos Arbeiten am Dom zu Florenz, von denen die *Entstehung der Musik* geschichtlich besonderes Interesse beansprucht. Die *beckenschlagenden Erwachsenen und tanzenden Kinder* sind einem Kreis von 10 Tafeln des Meisters Luca della Robbia entnommen. Von den übrigen Bildern des Kalenders bestehen neben bekannteren Abbildungen wie *Johannes Ockeghem im Kreise seiner Sängerkapelle*, oder der *Ballettszene* von J. Calot insbesondere ein japanischer Holzschnitt *Musikstunde am Koto*, sowie von Feuerbach die *Kleine Lautenspielerin*. Von zeitgenössischen Bildnissen sei Willi Heiners *Sergiu Celibidache spielt Tschaiakowsky* genannt (es muß aber besser heißen: *dirigiert Tschaiakowsky*). Eine wohl kaum bekannte Handzeichnung *Der Dudelsackpfeifer* stammt aus

dem lange Zeit fälschlich Raffael zugeschriebenen Skizzenbuch (neuerdings Bernardo Betti zugewiesen). Im Farbdruck kommt das unvollendete Mozart-Bild von Joseph Lange vorteilhaft zur Geltung. *C. M. von Webers Totenmaske* bildet den tief beeindruckenden Beschluß des Kalenders. Die Beschriftungen auf der Rückseite der Bilder geben kurze Hinweise zu den Darstellungen. Unter der Vielzahl von Bildkalendern dürfte *Musica* die Benutzer mit einem großen Maß an Beschaulichkeit und innerer Anteilnahme erfüllen.

Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Dozent Dr. Hellmuth Christian Wolff wurde mit Wirkung vom 1. September 1953 zum Professor mit Lehrauftrag an der Universität Leipzig ernannt.

Dem um die Lübecker Musikgeschichte sehr verdienten Rat Johann Hennings, Lübeck, der auch zur Erforschung der allgemeinen lübeckischen Stadtgeschichte wesentlich beigetragen hat, wurde am 17. Oktober 1953 von der philosophischen Fakultät der Universität Kiel der Dr. h. c. verliehen.

Professor Dr. Adam Adrio ist mit Wirkung vom 1. September 1953 zum Direktor des Instituts für Musikforschung Berlin ernannt worden.

Professor Dr. Heinrich Humann hielt am 17. Oktober 1953 vor der Société Belge de Musicologie in Brüssel und am 29. Oktober 1953 im Institut de musicologie der Universität Paris Vorträge über „*L'art musical des troubadours et des troubères*“.

Dr. Bruno Stäblein hat in den Ortsgruppen Basel, Bern-Solothurn und Zürich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Vorträge über „Das neue Bild der musikalischen Mittelalter-Forschung“ gehalten.

Die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich beging am 27. Oktober 1953 die Feier ihres 60-jährigen Bestehens mit einem Festakt, bei dem u. a. der Leiter der Publikationen, Professor Dr. Erich Schenk, Wien, einen Bericht erstattete.

Die Bibliothek der Königlich Schwedischen Musikalischen Akademie, Stockholm, teilt mit: Die Bibliothekarin *Cari Johans-son* hat eine Arbeit „*French Music Publishers' Catalogues from the Second Half of the Eighteenth Century*“ abgeschlossen. Das Werk besteht aus einem Text- und einem Faksimile-Teil (102 Kataloge in Faksimile). Im Textteil werden 175 Verlagskataloge, herausgegeben von Bailleux, Bureau d'Abonnement de Musique, Huberty, Imbault, de la Chevardière, Le Duc, Le Menu & Boyer, Sieber und Venier, kommentiert und datiert. Wenn die in den Katalogen enthaltenen Werke in den Annonces, affiches et avis divers, im l'Avant-coureur und im Mercure de France annoncirt waren, wird das betreffende Datum angegeben. Die Arbeit wird aller Voraussicht nach 1954 erscheinen.

Die Musikabteilung der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek Berlin hat einen Überblick über Geschichte und Bestand der Abteilung in Form eines gedruckten Berichtes herausgegeben.

Fräulein *Bianca Becherini* hat soeben einen Katalog der Musikhandschriften der Nationalbibliothek Florenz fertiggestellt, der in Kürze beim Verlag Sansoni Antiquariato, Florenz, erscheinen wird. Der Katalog umfaßt die Handschriften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und enthält somit ein außerordentlich reiches Material. Vorbestellungen können dem Verlag schon jetzt aufgegeben werden.

Herr Dr. *Reinhold Sietz*, Köln-Klettenberg, Ölbergstraße 57, ist mit der Sichtung und Bearbeitung des Briefwechsels von *Ferdinand Hiller* beauftragt. Er bittet alle Besitzer von Briefen und anderen Mitteilungen (von und an *Hiller*), sich mit ihm in Verbindung zu setzen.

Frau *Josephine Ewers*, Starnberg/Obb., Oberer Seeweg 15, sucht für eine Arbeit über *Louis Spohr* folgende Briefe des Komponisten:

1. 16. Januar 1830 an einen Empfänger in Frankfurt am Main,
2. 25. Mai 1830 an einen Empfänger in Göttingen,
3. 26. September 1829 an *Kühnel* in Leipzig. Die beiden ersten Briefe wurden 1931 in Berlin, der dritte 1951 in Stuttgart versteigert. Frau *Ewers* ist für jeden Hinweis auf den Verbleib der Briefe dankbar.

R I S M (Répertoire International des Sources Musicales). Der geplante Ersatz für die *Eitnerschen Quellenlexika der Musik*.

Am 1. Mai 1953 wurde in Paris die praktische Arbeit an dem seit Jahren geplanten RISM (Répertoire International des Sources Musicales) aufgenommen, das durch Zusammenarbeit der sechs größten Musikalien-sammlungen der Welt (Library of Congress, Washington; British Museum, London; Bibliothèque Nationale, Paris; Santa Cecilia, Rom; Nationalbibliothek, Wien; Bayerische Staatsbibliothek, München) die „Bibliographie der Musiksammlerwerke“ von 1877 und das 1899–1904 erschienene „Biographisch-bibliographische Quellenlexikon“ von *Robert Eitner*, diese für die internationale Musikwelt hochbedeutsamen, aber inzwischen überholten und ergänzungsbedürftigen Verzeichnisse aller gedruckten und handschriftlichen Musikalien bis 1800 mit Angabe des Fundortes in weiterem Rahmen ersetzen soll.

Schon bald nach Erscheinen, besonders aber seit dem 1. Kongreß der AIBM (Association Internationale des Bibliothèques Musicales) in Florenz im Jahre 1949, ist unablässig auf die Notwendigkeit einer Revision dieser Quellenlexika hingewiesen worden, deren Mängel sich trotz aller anerkannten Verdienste um die erstmalige Erfassung des abendländischen Musikalienbesitzes schon früh erwiesen hatten und deren Standortnachweis durch das Zeitgeschehen weitgehend hinfällig geworden ist.

Um eine tragende Basis für das uferlos erscheinende Unternehmen zu finden, schlossen sich 1951 führende Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare aus Europa und Amerika zu einer Commission mixte unter der Führung von Prof. Dr. *Friedrich Blume*, Kiel, zusammen, die auf die Gründung von nationalen Arbeitsgruppen als Trägerin der umfangreichen und verantwortungsvollen Aufgabe abzielte, da von vornherein feststand, daß der Einzel-Autor von einst durch eine Reihe erfahrener Fachleute abgelöst werden müsse, wenn man sich einen Erfolg versprechen wollte. Für die Zusammenfassung und Abstimmung aller Einzelergebnisse wurde ein Generalsekretariat mit dem Sitz an der Bibliothèque Nationale in Paris unter der Leitung von *François Lesure* vorgesehen.

Im Mai 1953 haben nun diese theoretischen Vorbereitungen in Paris ihren ersten praktischen Niederschlag durch Gründung einer

Arbeitsgruppe zur Erfassung der Musikalien in französischen Bibliotheken, und zwar zunächst der gedruckten Musiksammelwerke bis 1800, gefunden.

Als zweite der nationalen Arbeitsgruppen folgte am 1. Juni 1953 die deutsche. Sie hat ihren Sitz an der Bayerischen Staatsbibliothek in München, deren reiche und bequem zugängliche Bestände an Musikalien und bibliographischen Hilfsmitteln am besten geeignet sind, den Grundstock für die Erfassung des deutschen und schweizerischen Bibliotheksbesitzes an Musikalien bis 1800 abzugeben und deren Leiter, Dr. Hans Halm, Mitglied der erwähnten Commission mixte und Präsident der AIBM Sektion Deutschland ist. Diesem zentralen Besitznachweis soll sich später derjenige der übrigen deutschen und Schweizer Bibliotheken — der öffentlichen wie der privaten — angliedern.

So entwickelt sich schon im Laufe der Bearbeitung in den beteiligten Ländern und im Laufe des geplanten gegenseitigen Austausches ein Auskunftsorgan ersten Ranges ähnlich dem Gesamtkatalog der Wiegendrucke, eine Art Weltkatalog der Musikalien, denn über die sechs bisher beteiligten Nationen hinaus sollen später noch weitere in den Arbeitsgang einbezogen werden. Selbstverständlich sind die Voraussetzungen der Erfassung in allen Ländern, der kulturellen und organisatorischen Eigenart entsprechend, sehr verschieden, wovon der Zeitpunkt ihres Einbaus in die Arbeit abhängen wird.

Der Wert dieser weitgespannten Aufgabe, bei der sich Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare der ganzen Welt um ein Ziel bemühen, das für so viele von höchster Wichtigkeit ist und das infolgedessen auch das Interesse und die Förderung von Unesco genießt, liegt auf der Hand. Deshalb hoffen wir von allen Besitzern von gedruckten Musikalien vor 1800, daß sie zur Erreichung des lohnenden und einmaligen Zieles durch ihre notwendige Hilfeleistung beitragen, und

bitten sie, uns ihren Bestand zu melden; denn nur im Zusammenströmen aller, auch der verborgensten Quellen, kann sich der Strom zu voller Breite entwickeln.

Deutsche Arbeitsgruppe des R(épertoire)
I(nternational des) S(ources) M(usicales),

München, Bayerische Staatsbibliothek
Bibliotheksrat a. D. Liesbeth Weinhold
Leiterin

Die August-Halm-Gesellschaft teilt mit, daß sie ihre Arbeit wieder aufgenommen hat. Sie will das Gesamtwerk des schwäbischen Komponisten, Musikschriftstellers und -pädagogen durch Drucklegung verbreiten und das öffentliche Interesse dafür gewinnen. Den Vorsitz hat Dr. Hugo Jos. Kinzel, Minden i. W. (früher Prag), übernommen. Dem Vorstand gehören u. a. die Witwe August Halm's und Prof. Dr. W. Gerstenberg, Tübingen, an.

Berichtigung

In dem Beitrag von Helmut Federhofer „Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio“ (Jahrgang VI, S. 347) ist ein Fehler übersehen worden. Es muß auf der angegebenen Seite in Zeile 14 heißen „nach Italien zurückgekehrt“ statt „nach Polen zurückgekehrt“.

Mit dem letzten Heft des Jahrgangs VI hat „Die Musikforschung“ in erheblich erweitertem Umfang zu erscheinen begonnen (je Heft 128 statt 96 Seiten). Jahrgang VII wird daher wesentlich stärker werden als die bisherigen. Daß diese Vergrößerung ohne Erhöhung des Mitgliederbeitrags möglich ist, verdankt die Gesellschaft für Musikforschung zwei ungenannt bleibenden Spendern, denen sie hiermit ihren besonderen Dank zum Ausdruck bringt. Die Gesellschaft hofft, auch nach Ablauf dieser Spende im Jahre 1955 Mittel und Wege zu finden, um den vergrößerten Umfang aufrechtzuerhalten.
Blume