

Zur Frage der Natur der Tonalität und des auditiven Musikbegriffs

VON JENS ROHWER, NEUMÜNSTER

Es ist merkwürdig, daß sich die Musiktheorie, vor allem in ihren Ansichten über die tonalen Grundlagen der Musik, immer noch weitgehend in den Bahnen einer einerseits *mathematisch-spekulativen*, andererseits *mathematisch-physikalistischen* Denkweise bewegt. Vertreter der ersten waren z. B. die „Pythagoräer“ Kepler und A. v. Thimus und sind heute etwa Hans Kayser (*Vom Klang der Welt*, 1937, Grundriß eines Systems der harmonikalischen Wertformen, Akroasis usw.) und Ernst Bindel (*Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten I 1950, II 1951, III*, unter dem Titel: *Zur Sprache der Tonarten und der Tongeschlechter*, 1953)¹. Der bedeutendste Vertreter der zweiten Richtung, der „Naturklängler“ (Handschin), war Leonhard Euler (*Tentamen novae theoriae musicae*, Versuch einer neuen Theorie der Musik, 1739). Da der mathematisch-rationalistische Faktor beiden Richtungen gemeinsam ist, bilden Mischtypen spekulativen und physikalistischen Denkens die Regel, und zwar nicht nur früher — die klassisch-griechischen Mathematiker-Musiker gehören sämtlich diesem Typus an, im 17. Jh. etwa Athanasius Kircher (*Murgia universalis sive ars magna . . . 1650*) —, sondern auch heute. Wir werden auf eine Reihe der hierfür zeugenden Publikationen noch einzugehen haben².

Das Ziel ist allemal das gleiche (und wohl auch nur dem bloßhistorisch orientierten Forscher verdächtige, etwa von der vergleichenden Musikwissenschaft hingegen durchaus ernst genommene): eine „*einheitliche Feldtheorie*“ für die musikalisch-tonale Gebrauchsordnung der Töne zu finden. Da aber das praktische Musizieren sozusagen mit geheimnisvoll kindhafter Sicherheit Türen durchschreitet, durch die offenbar nur das Gehör, nicht aber mit gleicher Leichtigkeit auch der Verstand folgen kann, entsteht jenes elementare Mißbehagen des Theoretikers im Menschen, das zu verschiedenen Lösungsrichtungen, vor allem zu den beiden oben genannten, streben läßt. Ich möchte deren Nicht-Sachgemäßheit kurz beleuchten und damit einen Beitrag geben für eine „wahrere“ Theorie der Tonalität.

„Pythagoräer“ wie „Naturklängler“ sind beide Vereinfacher des Tatbestands — abgesehen davon, daß sie im allgemeinen den historischen und vergleichend-musikwissenschaftlichen Forschungsergebnissen zu wenig Rechnung tragen. Am Beispiel des *Quintenzirkels*, bzw. der *Quintenkette*, als dem Fundament des „pythagoräischen“ Tonalitätsbildes, möchte ich das strittige Problem der tonalen Ordnung aufrollen, beginnend mit der Darstellung und Erörterung der unzweifelhaften Vorzüge der Quintengenerationstheorie:

¹ Über die stark symbolistischen und spekulativistischen Tendenzen der Neupythagoräer und Neuplatoniker s. zuerst H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. 1905, S. 8 ff.

² z. B. Kurt Blaukopf, *Musiksoziologie*, Berlin o. J.; P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I*, erw. Aufl. 1940; auch E. Bindel, s. o., gehört im Grunde hierher.

Beispiel 1

quintabwärts ← → quintaufwärts

usw. ← → usw.

I
„Dreitonraum“

II
Pentatonik
(„Fünftonraum“)

III
Heptatonik
(„Siebentonraum“)

IV
(Chromatik)
Polytonales Ausweitungsfeld

NB:
↑↓ Zeichen für
das tonalqualitäts-
einheitliche
Oktavintervall

→ as ≅ gis ←

Enharmonischer Einklang
(13- oder 12-Ton-Raum)

Die vorstehende Tonordnung basiert ebenso sehr wie auf dem „Quintbaustein“ auf der Anerkennung der Qualitätsgleichheit von Oktavtönen³. Wie weit das Erleben der tonalen Qualitätsgleichheit von Oktavtönen an bestimmte speziell- und all-gemeineistige Entwicklungsvoraussetzungen gebunden ist, muß hier dahingestellt bleiben. Mindestens seit Ptolemäus, 2. Jahr. n. Chr., ist das „Oktavwunder“ als hörverbindlich bezeugt⁴. Bindel weist darauf hin, daß ein Durchmessen der Oktave in Ganztonschritten, übermäßigen Dreiklängen und anderen tonal nicht eindeutigen Einteilungen „das Oktaverlebnis beeinträchtigt, wenn nicht gar verschwinden lasse“, und nennt als Beispiele den Tiefland-Schluß und Rebikows „Satans Vergnügen“⁵. Trotzdem erkennt bekanntlich die atonale Musiktheorie die Oktaväquivalenz an, ja begründet ihr 12-Töne-System durchaus darauf – eine Tatsache, die Bindel mit Recht als „Reverenz“ gegenüber der Tonalität bezeichnet⁶. Schäfer noch reißt Hermann Pfrogner⁷ diese innere Inkonsistenz der „Atonalität“ auf; sie bleibe – so beschließt er seine Folgerungen – immer nur der „unwirkliche Schatten“ der tonalen Zwölfordnung⁸. Die Qualitätsgleichheit oktavischer Töne ermöglicht die „Zusammenfassung“ des Quintensystems zu kleinschrittigen *Tonleitern*: (NB.: Die zusammenfassenden Klammern in den folgenden Beispielen bedeuten

³ S. darüber G. Révész, Einführung in die Musikpsychologie, 1946, S. 66 ff.; H. Riemann sprach von der „Äquivalenz“ der Oktavtöne, Aug. Halm in seiner gleichnamigen Abhandlung vom „Wunder der Oktave“; s. auch meine eigene ausführliche Beschreibung der musiktheoretischen Konsequenzen des Phänomens in „Tonale Instruktionen und Beiträge zur Kompositionskunst“, 1950 f., S. 34 f.

⁴ Vgl. Cserba, Hieronimus de Moravia, 1935, XXX/v.

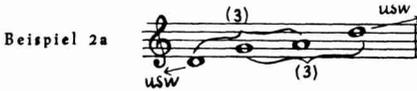
⁵ a. a. O. II, S. 68.

⁶ a. a. O. II, S. 57.

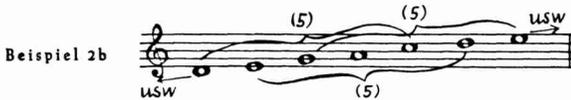
⁷ Die Zwölfordnung der Töne, 1953.

⁸ a. a. O. S. 254. Vgl. über die Oktavenerkennung der Atonalisten: Herb. Eimert, Lehrbuch der Zwölfontechnik, 1950, und Hanns Jelinek, Anleitung zur Zwölfontechnik, 1952, S. 5.

keine Musizierschwellen, sondern fassen nur jeweils die Gesamtheit der echt-verschiedenen Töne oder „Toncharaktere“, s. u., anschaulich zusammen.)



Leiter des „Dreitonraums“. Seine historisch-praktische Bedeutung als „Quart-Quint-Rahmen“ frühtonaler Melodien kann als erwiesen gelten⁹.

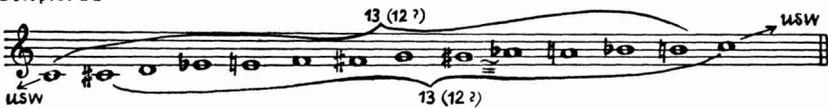


Anhemitonische pentatonische Leiter, besonders wichtige, wenn auch historisch keineswegs einzige 5 tonliche Entfaltungsstufe der Tonalität¹⁰.



Heptatonische Leiter oder diatonischer Tonalbezirk. Seine in der Quintendarstellung (s. Bsp. 1) durchaus richtig hervortretenden stärksten Intervallspannungsträger (im Bsp. f u. h) bezeichnen die natürliche Grenze des im heutigen europäischen Normalgehör als Tonal-Ganzes vorgestellten Tonalitätsausschnitts (NB.: Tonalität hier immer allgemein, im Sinne von Intervallsystem, s. u.), mit anderen Worten: den Umfang der heute normalen „tonalen Immanenz“¹¹.

Beispiel 2d



Polytonales Ausweitungsfeld (Chromatik), hier mechanisch, d. h. ausschließlich im Quintenkettenzug, bis zum 13. Quintraufgriffs-Ton vorgetrieben, also bis zur Nivellierungsschwelle des „enharmonischen Kurzschlusses“ (as = gis)¹².

⁹ Insbesondere seit v. Hornbostels einschlägigen Arbeiten, z. B. Melodie und Skala, Petersjb. XIX, 1913, u. M. Schneiders „Geschichte d. Mehrstimmigkeit“, 1934, S. 16 ff.; vgl. auch F. Schadler, Das Problem der Tonalität, Diss. Zurich, 1950, S. 18 ff.

¹⁰ H. Pfrogner, a. a. O. S. 20, bestreitet, daß, jedenfalls für den heutigen Europäer, in der Pentatonik die „Empfindung“ einer „in sich geschlossenen Ausfüllung des Oktavraums“ möglich sei, mit anderen Worten, er bezweifelt, daß die Pentatonik eine selbständige, im Sinne prägnanter Gestalt runde und vollkommene Tonalitätsstufe sei; auch J. Handschin, Der Toncharakter, 1948, S. 48, hält dieses zum mindesten für sehr fragwürdig. Ich bin, auch auf Grund vieler Experimente mit Kindern und Studenten, mit Riemann, v. Hornbostel, Schneider u. a. von der selbständigen Existenz der Pentatonik als eines natürlichen tonalen Gestaltzusammenhangs (Ganzheit) überzeugt, s. Tonale Instruktionen, a. a. O. S. 176 ff.

¹¹ Diesen Begriff benutze ich, um die unwillkürlich beim Musikhören und -machen in uns sich einstellende Ganzheit einer also mindestens heptatonisch ausbreiteten Tonalitäts-Vorstellung zu bezeichnen, vgl. Tonale Instr., a. a. O. S. 17, 20, 27, 93 ff. usw.; über die heutige Normalimmanenz vgl. Anm. 10 ü. Pentatonik sowie Handschin, a. a. O. über die in der Heptatonik fundierten 7 „Toncharaktere“, S. 3 ff.

¹² Die in bezug auf die tatsächliche Chromatik praktisch herrschenden Abweichungen sind von der jeweiligen Melodiebildung, Rhythmik und Harmonik so mannigfaltig abhängig, daß ich sie hier nicht berücksichtigen kann, vgl. aber Tonale Instr., a. a. O. S. 120 ff. sowie hier Bsp. 3.

Das Auffassungseinfachheit suchende Gehör (d. h. unsere geistige Deutung gehörter Intervalle) neigt schon bei quintengenerationsmäßig „früher“ auftretenden Intervallen zu solchen „Kurzschlüssen“ oder Deutungsvereinfachungen, etwa *f-fis* (= 7 Quintausgriffsgrade, s. Bsp. 1) zu *f-ges* (= nur 5 solcher Grade), oder *fis-b* (= 8 Grade) zu *fis-ais* (= nur 4 Grade) usw. Die Notationsveränderung ist dabei nur der äußere Ausdruck von Veränderungen in der realen musikalischen Vorstellungswelt. Das erhärte ein Beispiel:

Beispiel 3

In Bsp. 3a wird der fragliche Ton *ges* oder *fis* – nennen wir ihn, um von der erst noch als sinnvoll zu erweisenden Notation vorerst unabhängig zu bleiben, zunächst „x“ – deutlich als Kleinterz über einem anderen Ton erlebt. Dieser andere Ton – *es*, er heiße zunächst „y“ – steht seinerseits (u. a.) in einem deutlich erlebten Kleinsekundverhältnis zu einem darunterliegenden Ton „z“ (= *d'*, bzw. *d*), zu dem unser Ton x in Bsp. 3b eine einfache diatonische Großterz bildet (nur oktavierweitert). Die Unmöglichkeit nun, diese Verhältnisse einheitlich diatonisch aufzufassen, d. h. sich von einem und demselben Ton im gleichen Apperzeptionsakt zugleich eine kleine und eine große Terz abwärts und außerdem noch zwischen den beiden auf diese Weise neu gewonnenen Tönen ein einfaches diatonisch-melodisches Kleinsekundverhältnis vorzustellen, drückt unser Tonnamen- und Notationssystem trefflich aus: entweder bestehen zwischen y und x einerseits sowie y und z andererseits diatonisch-einfache Intervallbeziehungen; dann kann zwischen x und z keine solche bestehen (also *ges-es*, *es-d*, aber *ges-d* = „verminderte Quart“, nicht Großterz); oder es bestehen zwischen y und z einerseits sowie zwischen z und x diatonisch-einfache erlebte Beziehungen; dann können zwischen y und x keine solchen bestehen (also *es-d* und *d-fis*, aber *es-fis* = „übermäßige Sekund“, nicht Kleinterz).

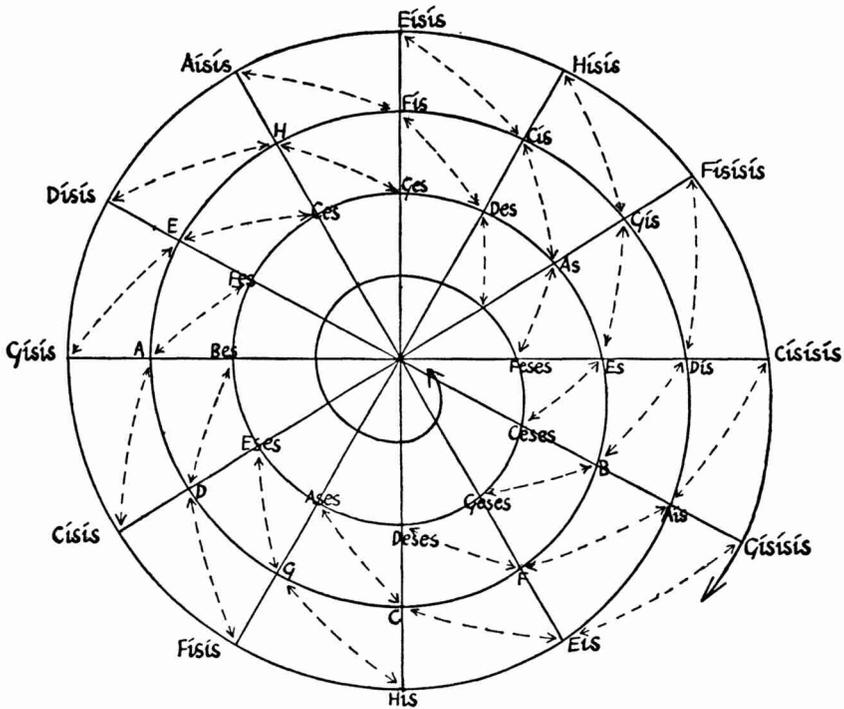
Es genügt nun offenbar nicht, festzustellen, daß x sich „verwandelt“ haben müsse. vielmehr hat sich x, genau genommen, nur in seinem musikalischen Verhältnis zu den übrigen konstant gebliebenen Intervallverhältnissen verändert. X ist sozusagen in bezug auf das musikalische Relationsfeld an einen andern Ort gerückt. Nicht als physikalisch-konkreter Punkt, also als Quantität (absolute Tonhöhe), sondern als musikalischer Ort oder Wert, als Qualität, hat x sich entscheidend verwandelt, und zwar verursacht durch allerdings bloße physikalisch-konkrete Veränderungen anderer, dritter Töne. Das ist etwas sehr Bemerkenswertes: *Physikalisch-konkrete Veränderungen verursachen musikalisch-qualitative Wirkungen.* – Da man nun unter Musikern und Musiktheoretikern nicht ansteht, die musikalisch-qualitativen Verhältnisse für wesentlicher zu halten als ihre physikalisch-konkreten Ursachen oder richtiger Veranlassungen, werden gemeinhin die Namen der Töne im Sinne von Namen für musikalisch-qualitative Phänomene gebraucht. Ebendaher rühren die Unterscheidungen zwischen *gis* und *as*, *cis* und *des* usw. Einen qualitativen musi-

kalischen Ort meint die Musiklehre, wenn sie aus der Fülle möglicher tonaler Relationen einen Bezugspunkt herausgreift und ihn *gis* nennt oder *as* oder vielleicht *fisis*. Man hat darüber oft vergessen, daß sich das höchst differenzierte tonale Relationsfeld notwendig hineinsenkt in ein Feld primär quantitativer Bezüge, und zwar seit geraumer Zeit in ein solches, das gemeinhin mit 12 *Orten* auskommt, um sämtliche (theoretisch unendlichen) qualitativen Verhältnisse realisieren zu können. Dies ist das zweite Bemerkenswerte am Verhältnis zwischen dem quantitativ-physikalischen und dem qualitativ-musikalischen Feld: daß dieses unendlich relationsreich, also viel „bevölkerter“ ist als jenes, von dem es dennoch voll aufgenommen werden kann. Mit andern Worten: Mit 12 akustischen „Tonorten“ kann man unendlich viele musikalisch-tonale Orte oder tonal-systemliche Stellenwerte beschwören¹³. Die Namen dieser tonalen Stellenwerte oder „Tonwerte“ (Pfrogner) — *c, d, g, cis* usw. — haben natürlich nur als solche, nicht indessen als absolute Werte, einen Sinn. Sie verlieren ihn, wenn sie mehr sein wollen als bescheidene Zeichen für hinter ihnen stehende musikalische Verhältnisse. Zwar muß die Assoziationsbereitschaft des Musikers gegenüber Tonnamen und Notation zu gegeben werden; d. h. er wird sich bemühen, etwa beim Lesen der Tonfolge *d-ges-a* am D-dur-Dreiklang „vorbeizudenken“, und das wird ihm, mit Hilfe etwa einer B-dur Tonartvorstellung mit einem Mollsubdominantdreiklang *es-ges-b*, auch gelingen; aber eben das bedeutet ja doch gerade, daß es nicht primär darauf ankommt, wie der Komponist seine Töne nennt, sondern wie er sie tatsächlich anordnet, um die durch diese oder jene Notierung ausgedrückte musikalische Wirkung zu erreichen; bringt er die Tonfolge *d-ges-a* in einem sonst normalen D-dur-Stück, so wird kein Leser, geschweige denn ein Hörer, den tonalen Stellenwert *ges* erleben. Nicht die Notation also schafft die feinen Unterschiede zwischen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Vorgängen. Echte Diatonik, Chromatik und Enharmonik (s. Bsp. 3) sind durch akustisch-konkrete Akte hervorgerufene *musikalisch-geistige Verhältnisse*, denen Notation und Tönebenennung nur zu dienen haben, auf die sie aber keinen echten Einfluß haben. Der fundamentale Irrtum Hindemiths in diesem Punkt¹⁴ läßt nichts Geringeres als einen atonalen Auffassungskern hindurchschimmern, genauer gesagt: er zeigt die Nichtbeachtung der indirekten (= tonal mit-immanenten) Intervallbeziehungen zugunsten einseitiger Anerkennung der bloß-lokalen, einfach-nachbarlichen und vertikalen. Bloß-lokal gehört ist ein Halbtonintervall allerdings immer diatonisch.

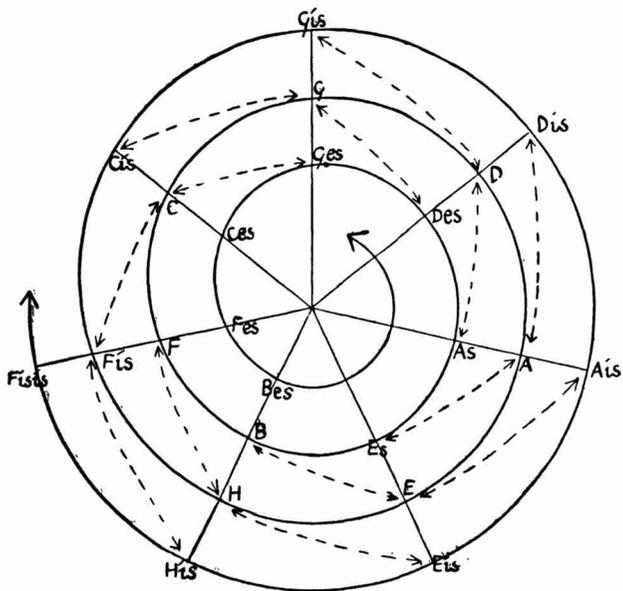
Das Quintengenerationssystem der tonalen Stellenwertordnung möchte ich an zwei Figuren veranschaulichen. Die erste zeigt die Quintenkette so zurechtgebogen, daß die „enharmonischen Kurzschlüsse“ (*c-his, gis-as* usw.) auf den 12 Spiralaradien abgelesen werden können; in der Figur sind also die Quintrelation und die in der heutigen Temperatur sichtbar werdende konkret-physikalische Relation der 12 Tonhöhequantitäten gekoppelt. Wie die Spirale sich durch den enharmonischen Einklangskurzschluß ständig zum Zirkel schließen läßt, ohne doch in echt-musikalischer Beziehung ein solcher zu sein, zeigen die punktierten Doppelpfeile: (Figur 1)

¹³ Dieses erstmalig überzeugend dargestellt zu haben, ist H. Pfrogners bleibendes Verdienst, s. a. a. O.

¹⁴ „Hätten wir eine temperierte Schreibweise, so gäbe (!) es nur reine, große und kleine Intervalle“ . . . usw., a. a. O. S. 116.



Figur 1



Figur 2

Die zweite Figur weist nur sieben Spiralradien auf, nämlich als geometrische Orte der 7 heptatonischen „Toncharaktere“. Quintnachbarlich mit je einem Tonwert besetzt, repräsentiert die Gesamtheit dieser sieben Orte jeweils eine heptatonische Einheit. Die Doppelpfeile sollen die Neigung des Normalgehörs anzeigen, nach je 6 Quinausgriffen von der Spirale in den „Kreis“, nämlich zur heptatonischen „Rundung“ zurückzukehren, und zwar durch ausnahmsweises Ergreifen einer verminderten Quint statt einer reinen (z. B.: *f-c-g-d-a-e-h* und jetzt *f* statt *fis*). Übrigens entsprechen die 7 Spiralradien unserem heptatonischen Tonnamensystem (= 7 Stammbuchstaben) und Notationssystem (= 7 verschiedene Stammwerte im Liniensystem): (Figur 2)

Was ist an der Quintgenerationstheorie hörwirklichkeits-echt, was bloße Spekulation?

Die chromatisch-enharmonischen Verhältnisse in Bsp. 3 lassen erkennen, daß sich gewisse chromatische Intervalle ihren enharmonisch-diatonischen Entsprechungen gegenüber unter bestimmten kompositorischen Voraussetzungen durchaus durchzusetzen vermögen, z. B. die verminderte Quart (*d-ges*) gegenüber der an sich einfacheren Großterz (*d-fis*), der chromatische Halbtonschritt (*f-fis*) gegenüber dem diatonischen (*f-ges*), die übermäßige Sekunde (*es-fis*) gegenüber der diatonischen Kleinterz (*es-ges*) usw. (s. die doppelt gestrichelten Verbindungszüge in Bsp. 3). Bei der Oktave und Quinte sind indessen die diatonischen Deutungen gegenüber den chromatischen so ungeheuer viel einfacher — oder wie könnte man z. B. *c-his* oder *h-ges* gegenüber *c-c* und *h-fis* auffassungsglaubhaft durchsetzen? —, daß man geradezu von einem starken Auffassungsgefälle zu diesen „einfachsten Intervallen“ hin sprechen kann. Wenn nun dieses Auffassungsgefälle sich bereits im chromatisch-enharmonischen Bereich des pythagoräischen Kommas (z. B. *his-c*) im Sinne seiner Überwindung durchsetzt (*his-c* = *c-c*), so wird es sich natürlich erst recht innerhalb des heptatonisch-diatonischen Bereichs durchsetzen, wo es sich nur um den *syntonischen Kommaausgleich* handelt. Mit andern Worten: *Sämtliche streng genommen nur quint-ähnlichen Intervalle* (denn um die Quinte geht es uns ja in dieser Untersuchung) *werden musikalisch als Quinten aufgefaßt* — womit erwiesen ist, daß die in Bsp. 1 aufgestellte Quintenordnung der diatonischen und chromatischen Tonbeziehungen, wenn auch nicht die einzige, so doch eine echte und immer mitwirkende Auffassungsordnung für musikalische Verhältnisse darstellt¹⁵.

Wir können, jedenfalls für die derzeitige europäische Wirklichkeit, von der Allgemeingültigkeit des Satzes ausgehen, daß unsere Hörauffassung auf „Ähnlichkeiten im Sinne des Quintenkreises“ (Wellek) mehr oder weniger stark inkliniert — d. h. also auch dann, wenn die Intonation getrübt ist und syntonische oder pythagoräische Kommaverhältnisse sich der idealen Reinquintigkeit entgegenstellen. Schon Riemann wies darauf hin, „daß wir nicht bedingungslos auf die Wahrnehmung des akustischen Sachverhalts angewiesen sind, sondern daß unser auffassender Geist (!) sich souverän eklektisch verhält und — sofern es nicht gar zu arg durcheinander geht (!) —

¹⁵ Die Allgemeingültigkeit des Phänomens scheint mir auch dann nicht in Frage gestellt zu sein, wenn man verschiedene Hör-, bzw. Intervallauffassungs-Typen im Sinn der Wellekschen „Typologie der Musikbegabung des deutschen Volkes“, 1939, anerkennt. Hat, nach Wellek, auch nur sein 2. Typus, den er „zyklisch“ oder „polar“ nennt, „als Ordnung der Tonmannigfaltigkeit den Quintenzirkel“ (S. 26 f.), so bestätigt doch W. selbst, a. a. O., daß seine Typen eben nur solche, nicht aber reale Spezies wären, die in vorzugsweise reiner Form das Musikleben beherrschten.

hört, was er brauchen kann“, und nannte dies „eine der tröstlichsten Tatsachen der musikalischen Ästhetik“. Hermann Stephani¹⁶ spitzt diese Erkenntnis aphoristisch zu, wenn er formuliert, Musikbegabung bestehe auch darin, verstimmte Töne ertragen zu können (S. 38), und Walter Wiora hat dies jüngst¹⁷ so ausgedrückt, daß wir beim Hören auch in unreinen Intervallen die reinen als „eigentlich gemeinten Intervalle“ im Bewußtsein tragen. Es ist dies in der Tat eine „Kraft unseres Gehörs“¹⁸, oder richtiger: unseres Geistes (vgl. Riemann!), von dem Kepler mit Recht behauptete, daß er „das Urteil unseres Gehörs“ erst forme (Weltharmonik, 1619), allerdings — und diese Einschränkung ergibt sich sowohl aus dem oben gebrachten Nachweis als auch aus den Zitaten Riemanns, Wioras usw. — nicht im Sinne *willkürlich-freier* Deutungen, sondern in Naturverhältnissen, nämlich tonalen Verwandtschaftsordnungen *vorgegebener*.

Den mathematisch-spekulativen Typus des Musiktheoretikers verbindet mit dem atonal gerichteten das Mißtrauen gegen die bezeichneten Naturverhältnisse. Nicht anders als Mathias Hauer, Arnold Schönberg u. a. warnt auch Bindel vor der „Überschätzung des sinnlichen Gehörs“, also vor jeder „auditiv-naturalistischen“ Musikauffassung¹⁹. Das Ergebnis ist, daß den geistigen Deutungskräften der notwendige Erfahrungsboden entzogen wird, den sie brauchen, um sich überhaupt entfalten zu können. Tonalität als *geistige*, wenn auch naturgegründete Leistung des Menschen gibt es für den atonalen Musiktheoretiker überhaupt nicht. Dabei wird vollkommen übersehen, daß nicht durch die Temperierung, sondern durch das oben beschriebene „Auffassungsgefälle zu den einfachen Intervallen hin“, also durch den Geist, das „Grob-Sinnliche der Musik so weit wie möglich ausgeschaltet“ wird — ein Irrtum Hauer²⁰, zu dem nur zu bemerken ist, daß er die kompositorische Praxis gerade ins Gegenteil des ersehnten Geistesziels führt, nämlich zur Herrschaft des „nackt-sinnlichen“, durch keine tonalen Bezüge mehr geistig verketteten *Einzeltons*.

Die atonalen Theoretiker sind keine Gestaltpsychologen und verkennen deshalb meistens, daß sie die Möglichkeit, atonal zu komponieren, nicht der Temperatur, sondern der Benutzung tonal-undeutiger Intervalle und Klangbrechungen verdanken²¹. Übrigens erlag auch Schönberg dem Fundamentalirrtum, daß Enttonalisierung der Musik Entsinlichung schenken könne und daß füglich die Atonalität das ideale Ziel im „unerbittlichen Streben nach dem Absoluten“ (Werfel über Schönberg, 1934) bedeute, in dem die „animalische Wärme“ der Tonalität durch die „geistige Kühle“ der Atonalität (W. Maler über Schönberg) ersetzt werde²².

Der Bedeutungsanteil des „Quintenmaßes“ für die tonale Ordnung bzw. Auffassung läßt sich am anschaulichsten von Handschins Begriff des „Toncharakters“

¹⁶ Grundfragen des Musikhörens, 1926.

¹⁷ Der Tonale Logos, Musikforschung IV, 1, S. 26 f.

¹⁸ Bindel, a. a. O. II S. 53.

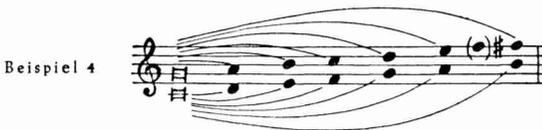
¹⁹ z. B. a. a. O. I, S. 2.

²⁰ Deutung des Melos, 1923.

²¹ Diesen vor allem durch Hauer gestifteten Irrtum widerlegt scharfsinnig H. Pfrogner, a. a. O. S. 23 ff.

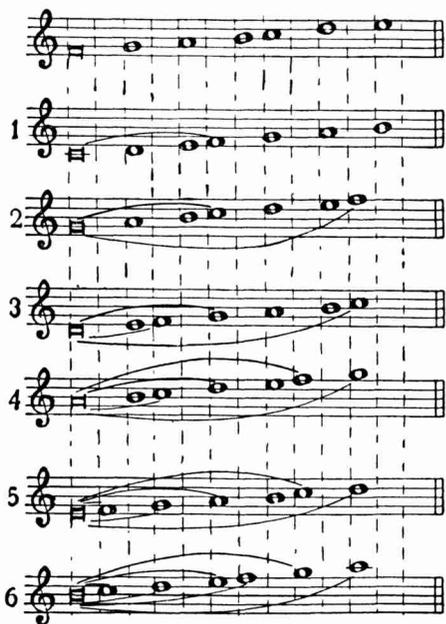
²² Man beachte, daß hier ein völlig anderer Geistbegriff zugrunde liegt als derjenige, der etwa das Goethewort aus der Italienischen Reise vom 6. 9. 1787 inspiriert hat: „Diese hohen Kunstwerke (nämlich der griechisch-römischen Antike) sind zugleich als die höchsten Naturwerke (!) von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete (= Hineinkonstruierte) fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott.“

(vgl. a. a. O.) her darstellen. Er ist greifbar in den (äußerlich-intonationsmäßig gut und gerne bloß annäherungsweise reinen) Hauptverwandtschaftsverhältnissen der heptatonischen Töne. Tatsächlich erscheinen uns zwei Töne als um so ähnlicher in ihrem musikalischen Charakter (Toncharakter), je ähnlicher sich das sie umgebende Intervallsystem ist, das sie mit den übrigen je sechs Tönen einer Heptatonik bilden. Gleichen wir z. B. die Intervallsysteme zweier Töne einander vollkommen an — etwa dadurch, daß wir einen Ton *g*, dessen Toncharakter durch die Heptatonik *g-a-h-c-d-e-f* bestimmt ist, durch Erhöhung des *f* zu *fis* in genaue Parallele zu einem Ton *c* in der Heptatonik *c-d-e-f-g-a-h* bringen —, so gleichen sich sogleich auch die Toncharaktere der beiden Vergleichstöne *g* und *c* einander an:



Beide Töne haben jetzt, mit einem Begriff der traditionellen Musiklehre, „Tonika“-Charakter oder, mit einem neutraleren, älteren Begriff, „ut“-Charakter (nach Hand-schin „c“-Charakter). Daß sich die in der Heptatonik und darüber hinaus möglichen Charakter-Ähnlichkeiten am sinnfälligsten in der Stellung ausdrücken, die die jeweils untersuchten Töne in der Quintenanordnung des Gesamtsystems einnehmen, zeigen unsere Figuren 1 und 2 sowie unser Bsp. 1. Ich mache die Verhältnisse zusätzlich an einem Tonleiterbeispiel deutlich, das von oben nach unten eine *gradweise zunehmende Quintabstands-entfernung* der jeweiligen Anfangstöne vom Anfangston der 1. Leiter zeigt. Die laufenden Nummern bezeichnen, gradmäßig, zugleich den Quintenabstand des jeweiligen Anfangstons vom Anfangston der 1. Leiter *und* die Anzahl der Intervalle, die sich, in bezug auf den Anfangston, in jeder Leiter gegenüber den Ausgangsleiterverhältnissen verändern, wenn im ganzen eine einheitliche Heptatonik (die „Stammton“-Heptatonik) beibehalten wird: (Beispiel 5)

Beispiel 5



Man erkennt deutlich, daß dem Quintabstandsgrad der Vergleichstöne die Zahl der Intervallabweichungen (durch Bögen gekennzeichnet) und somit auch das Ausmaß der Toncharakterveränderung genau entspricht. Und zwar gilt das natürlich über unsere Beobachtungstöne hinaus für sämtliche Leiter-

töne und füglich also auch für die Leitern als Ganzes, die damit zu den sogenannten „Oktavgattungen“ im Sinne von sieben verschiedenen möglichen heptatonischen „Tongeschlechter-Skalen“ werden²³. *

Die musiktheoretische Kontroverse zwischen den „quintenhörigen Pythagoräern“ und den „Naturterzlern“ kommt seit Bestehen einer das akustische Phänomen des Naturklangs bewußt einbeziehenden Musiktheorie nicht zur Ruhe. In Wahrheit ist die Lösung viel weniger kompliziert, als gern angenommen wird, geschweige denn unmöglich. Wir sagten, mit Wiora, daß unser geistiges Gehör in den uns praktisch angebotenen, mehr oder weniger „verstimmten“ Intervallen naturreine Verhältnisse sucht und, wenn auch nicht real, so doch als „gemeint“ (also idealiter) tatsächlich findet. So ist neben der Oktave und Quinte vor allem die *Naturterz* (mit dem Schwingungszahlenverhältnis 4 : 5) ein Intervall, das unser „Auffassungsgefälle“ spontan anstrebt, sobald wir in seine Nähe geraten — es sei denn, daß kompositorische Konstellationen vorliegen, die, wie in Bsp. 3, grundandere Deutungen nahelegen²⁴.

Darin nun, daß bei mathematisch-akustisch exakter Intervallberechnung die *Quintenberechnung der Naturterz widerspricht*, liegt sowohl für „Pythagoräer“ wie „Naturklängler“ der Stein des Anstoßes²⁵. Habe ich im 1. Teil dieser Arbeit zu zeigen versucht, daß die Quintenordnung eine, wenn auch wohl begrenzte, so doch unbezweifelbare Bedeutung für unser Hören besitzt, so möchte ich darüber hinaus nun das praktisch-musikalisch reibungslose *Zugleich-miteinander-gelten quintiger und naturterziger Auffassungsbahnen* darlegen.

Rational-theoretisch bzw. physikalisch-mathematisch ist allerdings die Vereinigung beider Prinzipien bekanntlich nicht möglich. Die Rechnung zeigt folgende Verhältnisse:

c'': e'', als quintig erstellte Terz (sogen. „pythagoräische“), ergibt sich aus c:g:d':
 a':e'' = 2 : 3 : $\frac{3^2}{2}$: $\frac{3^3}{2^2}$: $\frac{3^4}{2^3}$. Da nun c:c'' = 2:2³ ist, so ist c'':e'', also die *pythagoräische Terz*, = 2 : 3 : $\frac{3^4}{2^3}$: $\frac{2^5}{3^4}$ = $\frac{64}{81}$. c'': e'' als *Naturterz* aber ist = 4:5 oder, mit 16 erweitert, = $\frac{64}{80}$.

²³ Die Bedeutung des Oktavgattungsbegriffs für das tonale Modi- oder Tongeschlechterwesen (allerdings noch nicht ganz im heutigen Sinne) erstmals musiktheoretisch tragfähig herausgestellt zu haben, ist das Verdienst Heinrich Glareans, *Dodekachordon*, 1547, z. B. S. 16.

²⁴ Wir lassen hier bewußt die Frage offen, ob es kulturkreisabhängige geistige Entwicklungsstufen gibt, die den Menschen in gewissen Stadien das Erfassen der Terzverwandtschaft noch verwehren. Leibniz, auch E. T. A. Hoffmann und heute z. T. Hindemith denken in dieser Richtung, und die Anthroposophie, also auch Bindels Bücher, beherrscht dieser Gedanke vollkommen, s. a. a. O. II S. 113 ff. Daß die Zwischentöne im Quint-Quart-rahmen der primitiven Kulturen, etwa in M. Schneiders „1. Kreis“, noch keinen „funktionellen Eigenwert“ besitzen (Schneider, S. 16) und demnach noch nicht überzeugend „verstuft“ sind (Schadler, S. 57 ff.), unterstreicht den Entwicklungsgrundgedanken. Davon bewußt zu unterscheiden ist indessen die Entfaltung absichtlicher Freiheiten gegenüber dem System der „natürlichen“ Intervalle, sowie das Herausbilden konstruktivistischer Tonordnungen auf instrumentaler Grundlage, s. Schneider S. 13 u. 20, Schadler S. 10, 36, 39. — Eine wiederum grundsätzlich andere Frage scheint mir zu sein, ob die geistige Entwicklung der Menschheit oder ihrer Einzelkulturen zunehmende Ansprüche an die Reinheit des Tonsystems bedeute — vgl. dagegen die weiter oben gebrachten Zitate Riemanns, Stephanis usw. —, insbesondere in Richtung auf allmähliches Einbeziehen weiterer primzhäliger Partialtöne des Naturklangs. Diese Ansicht, nämlich eines sozusagen ruck- oder quantenweisen Sichweitens des benutzten Quintensystems, vertritt z. B., recht spekulativ, Kurt Blaukopf, a. a. O. S. 42: Die „niedrigste mögliche Organisationsform des Tonmaterials“ sei das Musizieren in der Fünftonskala, das den Unterschied zwischen der 3. Oktave und 5. Quinte „ignoriere“, bzw. zu seiner Apperzeption noch nicht fähig sei. Bei der Spekulation mit unbegrenzt erweiterten Schnittpunktkurven zwischen Oktaven und Quinten bezeichnet B. jenen „Quintenzirkel“ als besonders glücklich, nämlich im Hinblick auf das mathematische Ideal, in welchem die 600ste Quinte mit der 351sten (!) Oktave annähernd zusammenfällt. In diesen für das mathematisch-spekulative Denken typischen Ausführungen — die sogar den Hinweis auf die Annäherung an die 365 Tage des Jahres usw. nicht scheuen — stützt sich B. auf Jos. Yassers „Theory of evolving tonality“, New York 1932.

²⁵ Vgl. z. B. Hindemiths scharfe Stellungnahme gegen das Quintengenerationsprinzip, a. a. O. S. 49.

Die Differenz zwischen pythagoräischer und natürlicher Terz (80 : 81), das sogen. *syntonische* oder *didymische* Komma, ist viel bedeutender für die musikalisch-tonalen Verhältnisse als die Differenz zwischen 12. Quintausgriff und 7. Oktave, das sogen. *pythagoräische Komma*. Stört dieses eigentlich nur praktisch, so bildet jenes einen, wenigstens für die mathematisch-physikalistischen Richtungen der Musiktheorie, gewichtigen Riß, der sich durchs Gesamtgebäude der „tonalen Logik“ zieht. Bereits eine so simple diatonische Wendung wie diese:



zeigt, mathematisch gesehen, das ganze Dilemma der tonalen Ordnung, bzw. Unordnung. Denn genau berechnet ist in ihr das Schluß-c' gegenüber dem des Anfangs um ein syntonisches Komma zu tief — dann nämlich, wenn zwischen c' und e' eine Naturterz und zwischen den übrigen Tönen reine Quinten bzw. Quartan postuliert werden, was ja der Ansatzpunkt jeder „aufs Ganze“ gehenden „einheitlichen Feldtheorie“ der tonalen Ordnung ist.

Was hört nun tatsächlich unser musikalisches, also geistig-deutendes Gehör? Jeder wird es bestätigen: das Gehör sucht die Rückkehr zum Ausgangs-c im Sinne echter Identität und findet sie auch, nämlich als geistig-gewollte, -gemeinte und daher vorstellungsmäßig vollzogene, auch wenn die vier Quintabwärtsschritte von e über a, d, g zu c, die selbstverständlich als solche gesucht, gemeint und vorgestellt werden, ausnahmsweise rein intoniert sein sollten. Praktisch mag der geistige Gehörsdeutungswille dem Spieler, je nach seiner Phrasierungsauffassung, die Verunreinigung einer bestimmten Quinte diktieren; aber das bedeutet noch nicht, daß er hier, unbewußt oder bewußt, die echte, reine Quinte durch ein ingredientell anderes Intervall, also durch eine *wesentlich*- unreine Quinte, also Nicht-Quinte, ersetzt. Denn sobald er seine Aufmerksamkeit dem phrasierungsmäßig in den Schatten gerückten, vernachlässigten Intervall zuwendet, stellt sich die Quintvorstellung im Sinne gemeinter Reinheit wieder ein. Sich an die angeblich unüberbrückbare Unvereinbarkeit des Terz- und Quintverwandtschaftsprinzips klammern, heißt sich um eines mathematisch-physikalisch korrekten Bildes willen vor der irrationalen gehörsgeistigen Kraft des Menschen verschließen, die den kommatischen sowie auffassungsmäßigen Riß zwischen den beiden Prinzipien überbrückt und — mühelos-unwillkürlich und doch sozusagen ständig geistig-aktiv, nämlich deutend — den Kurzschluß, die Gleichschaltung beider Prinzipien erzwingt. Unser geistiges Gehör *will* offenbar auf keinen der beiden Deutungswege verzichten — auch wenn Mathematik und Physik es dieserhalb maßregeln und auslachen. Dem wissenschaftlichen Habitus dieser Maßregelung und dieses Auslachens ist es gelungen, die Musiktheorie so wirksam einzuschüchtern, daß sie sich, wo sie den Ehrgeiz entfaltet, „exakte Wissenschaft“ zu werden, physikalistisch-rationalistisch vor den musikeigenen, irrational-psychologischen Wahrheiten abkapselt. Man muß sie von diesen Scheuklappen in Wirklichkeit unsachgemäßer, also auch unwissenschaftlicher Methodik befreien. Wenn Bindel, sich auf Leibniz und andere stützend, von einem „klugen Geisteskind unserer Seele“, einem heimlichen „inneren Rechner“ spricht, dem „alle rechtverstan-

dene Musiktheorie“ seiner Ansicht nach zu folgen habe²⁶, so ist dem mindestens hinzuzufügen, daß die eigentliche Genialität unseres „inneren Rechners“ im *Verrrechnen* und *Zurechtrechnen* nicht sowohl der Komma- als vor allem der musikalischen Auffassungsverhältnisse besteht, nämlich im Sinne vorstellungsmäßig gewollter und auch realisierter *einheitlich oktav-, quint-, terz-, ja auch noch groß- und kleinstund-durchwirkter tonaler Felder*²⁷.

Das ordnungs-einheitliche Zusammentreten von Terz- und Quintverhältnissen usw. ist also in Bezug auf eine echte, *sachgemäße Musiktheorie* eine durchaus anzuerkennende Realität, und zwar im Gehörsbewußtsein, wo mathematisch-physikalisch Auseinanderklaffendes geistig miteinander zur Deckung gebracht zu werden vermag. Man kann sagen, daß in dieser gleichsam irrationalen Art von Geistigkeit, mit anderer Perspektivierung: in dieser *Irrationalität der tonalen Ordnung* geradezu das Leben und die Kraft des spezifisch Musikalischen atme, genau genommen die Kraft und das Leben des Menschengestes, der gewissermaßen nur durch die äußere Unvereinbarkeit der Intervallverhältnisse immer wieder jung und neu aufgerufen wird, die durchaus gewollte, ja ge-mußte Ordnung vorstellungsmäßig zu erzwingen. Die Irrationalität der Tonalitätsordnung ist somit nicht ihr Pferdefuß, wie der bloß-mathematisch ausgerichtete Theoretiker uns anzunehmen nahelegt (vgl. Blaukopf!), sondern geradezu ihr Herz, ihr Leben²⁸. Sie gibt der tonalen Musik und Tonalität (im über den Fétis'schen Begriff hinaus erweiterten Sinne tonverwandtschaftlich bezogener Töneordnung schlechthin) jenes gleichsam ständige „gerade jetzt Geboren-werden“, das vielleicht der Atonalist meint, wenn er von der „animalischen Wärme“ der Tonalität spricht, das aber, wie ich zu zeigen versuchte, kein animalisch-sinnlicher, sondern gerade umgekehrt: ein echt geistiger Impuls ist.

Die auf diesen Blättern vertretene Theorie eines „*polyistischen*“ und *irrationalistischen Tonalitätsaufbaus* (polyistisch im Gegensatz zur monistischen Quintengenerationstheorie, irrationalistisch im Gegensatz zur mathematisch-physikalistischen Naturklangtheorie, die beide einseitig und deshalb unsachgemäß sind) kann hier nicht genealogisch beleuchtet werden. Es sei nur bemerkt, daß Handschins „Toncharakter“ (1948) und die Barsbütteler Gespräche über die tonal-materialen Grundlagen der Musik (1948–1954) meine eigenen Ansätze (Tonale Instruktionen, Ms. 1947–48) außerordentlich befruchtet haben²⁹. Vielleicht sollte man die Theorie nicht irrationalistisch, sondern *idealistisch* nennen; denn es wertet sich in ihr *mathematisch-physikalische Irrationalität zu musikalisch-geistiger Idealität* um. Daß die Geistigkeit der Tonalordnung auch äußerlich-sinnliche Konsequenzen haben kann

²⁶ a. a. O. I, S. 6.

²⁷ Es wäre besonders interessant, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die „Auffassungsverrechnungen“ unseres Geist-Gehörs in bezug auf den Unterschied zwischen großem und kleinem Ganztone — also 8:9 und 9:10 — mit Beispielen zu belegen und darüber hinaus sämtliche übrigen diatonischen Intervalle, an denen sich natürlich ebenfalls solche Deutungsarbeit nachweisen läßt, einzubeziehen.

²⁸ „Sollte die Reduktion der Künste auf Mathematik im Ernst gelingen, dann ist der Schritt nicht mehr weit zu ihrer Technisierung im Sinne mechanischer, ja automatisierter Herstellbarkeit“, sagt A. Wellek in seiner Besprechung von Jos. Schillingers „The mathematical basis of the arts“, Musikforschung IV, 2/3 S. 279. In wie paradoxer Weise gerade die Geistigkeit suchenden Verfechter atonaler Theorien die geistigen Grundlagen der Musik zugleich mit der Tonalität bannen, bestätigt ungewollt Th. Wiesengrund-Adorno, Philosophie der Musik, 1949, wenn er sagt, daß die Zwölfttonkomposition nichts anderes sei als „die Auflösung technischer Vexierbilder“ (S. 24) und daß „das hervortretende Moment der Sinnlosigkeit konstitutiv“ für diese Technik sei (S. 84) — mit welchem Zitat ich nicht die 12-Tonmusik schlechthin und ebenfalls nicht die Atonalität, sondern nur Züge ihrer im ganzen recht vordergründigen Theorie gebrandmarkt sehen möchte.

²⁹ Beachtlich ist z. B. Handschins Bemerkung: „Eine pythagoräische Terz als direkte Beziehung hören wir nicht“, aber sie trete „als Verhältnis von Toncharakteren in Erscheinung“.

— z. B. jenes leidenschaftliche „Zerren und Reißen am Ton“ (Ernst Kurth), das wir Vibrato nennen —, kann uns nicht mehr daran irremachen, daß die *auditive Tonalordnung* — denn um sie geht es hier — ein geistiges Phänomen ist.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß eine „wahre“ Theorie der Tonalität nicht nur die historisch gewordenen Tonordnungen erklären können muß, sondern darüber hinaus die Grundlagen aufzuzeigen hat, aus denen alle möglichen Tonordnungen der Völker, Rassen und Zeiten herauswachsen, falls nicht *außer-auditive Faktoren* bei ihrer Schöpfung konstruktiv mitwirken³⁰.

Bereits vorhandene Ergebnisse können hier leider aus Raumgründen nicht ausbreitet werden. Ihre Bedeutung besteht darin, daß sie die tonalitätsbildende Tätigkeit des Menschengenies als eine mehr passiv-erlauschende als aktiv-freischöpferische erweisen (vgl. Tonale Instruktionen) und damit zeigen, daß dem Musizieren der Völker, Rassen und Zeiten eine bewußte, theoretische „Materialbereitung“ (Hindemith) durchaus nicht vorauszugehen braucht. Diesen Grundirrtum vertritt, in dieser Beziehung Hand in Hand mit Hindemith, etwa Schönberg, wenn er von der Annahme ausgeht, die Musik bedürfe der „Krücken“ Mathematik und Kombination, um immer neue und andere Tonsysteme zu bilden, die die Menschheit vorm Erstarren in ausgeschöpften Systemen bewahren müßten (Harmonielehre, 1912). Schönberg wurde mit diesem Gedanken geradezu der Prototyp derer, die das Vertrauen auf das schöpferische Unbewußte mit dem ihnen verlässlicher erscheinenden Glauben ans Licht des konstruktiven Denkens (ich sage nicht: des Geistes!) vertauschen. „Die Menschen taten“, sagt er in der Beschreibung des mutmaßlichen Vorgangs der „Erfindung der Tonalität“, „was Menschen tun müssen, wenn sie finden wollen: dachten nach, kombinierten . . ., bedienten sich der Krücke zum Gehen, der Brille zum Sehen, nahmen die Mathematik und die Kombination zu Hilfe.“ Er fügt zwar hinzu, daß das Ergebnis, „mit der Natur verglichen, die mit höherer Mathematik arbeitet“, „kindlich“ sei, hält aber daran fest, daß dem Menschen kein Ausweg als die genannten „Krücken“ geschenkt sei. Was er vergißt, ist: *das Ohr*, und jene Art von Geist, die in jedem ihrer Akte sozusagen einen Augenblick innehält, um die Wirkung auf die erlebende Seele und durch diese hindurch auf das Objekt, z. B. eine Reihe melodisch zusammengefügter Töne, zu belauschen. Aus solchem Lauschen des *inneren Ohrs* ergeben sich m. E. die wahren Abenteuer des Geistes in Bezug auf *die Erfahrung der Tonalitätsstruktur der Musik*.

Meine Ausführungen wollen und können die Möglichkeit atonalen Komponierens und sogar Musikhörens (nämlich entsprechend eingerichteter Kompositionen) nicht ad absurdum führen³¹. Aber sie können dazu beitragen, ein Argument, das ernstgemeinter atonaler Musiktheorie ohnedies nicht gut ansteht, zu entkräften, nämlich daß die abendländischen und exotischen Musiksysteme, soweit sie auf tonalen, also auditiven Grundlagen beruhen, „auch nichts weiter“ seien als irgendwann einmal von Menschen konstruierte Denkwilckürprodukte. Es wäre zu wünschen, daß sich

³⁰ Vgl. v. Hornbostel, Schneider, Schädler a. a. O. sowie Tonale Instr. I, Kap. 1, 2, 4. Es ist übrigens bezeichnend, daß sich die mathematisch-spekulative Theorie stets auf die Befunde der durchrationalisierten Instrumentalmusik, nicht auf die vorzüglich auditiv grundierte Vokalmusik stützt — so Bindel, wenn er auf Kathleen Schlesingers „The Greek Aulos“, 1939, oder B'aukopf, wenn er auf Yasser aufbaut.

³¹ S. über die notwendige Anerkennung der Möglichkeit atonaler Musik: Wilh. Keller, Neue Tonalität und Atonalität, in *Junge Musik* 1953, 4, S. 111 ff., sowie Pfrogner, a. a. O., S. 16 ff.

die wissenschaftliche Musiktheorie stärker als in den letzten Jahrzehnten des *auditiven Musikbegriffs* annähme, der immer wieder, sowohl von den „massiven“ Theorien der Atonalisten (etwa Hauer und Eimert, z. T. auch Hanns Jelinek, a. a. O. S. 3) als auch von den mathematisch-spekulativen Theoretikern (wie Bindel und Kayser) zu einer „bloß-sinnlichen“ oder „auch bloß historisch-episodischen“ Erscheinung abgewertet wird. Solche Abwertung verkennt sein Wesen, seine Würde und seine Bedeutung.

Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung

VON H. J. W. TILLYARD, CAMBRIDGE

Wilhelm Christ hat durch die Veröffentlichung seiner berühmten *Anthologia* mehr zur Verbreitung der Kenntnis des byzantinischen Kirchengesangs in Westeuropa beigetragen als irgendein anderer. Wir finden hier aus der Feder seines Mitarbeiters eine Erklärung des neuzeitlichen Notensystems, das von dem Archimandriten Chrysanthos erfunden wurde und seit 1821 in der griechisch-orthodoxen Kirche in Gebrauch ist. Christ druckt auch eine kleine Wiedergabe einer mittelalterlichen griechischen Handschrift mit Neumen ab, gibt aber zu, daß die letzteren zu seiner Zeit unentzifferbar waren¹.

Die Ehre, den Schlüssel zu den byzantinischen Neumen gefunden zu haben, gebührt Oskar Fleischer. In seinen berühmten „*Neumenstudien*“ Teil 3 veröffentlicht er die „Papadike“, das Handbuch des mittelalterlichen Sängers mit Übersetzungen und ausgiebigen Erklärungen, sowie Übertragungen vieler Übungsbeispiele und kurzer Hymnen in unsere Notenschrift. Der Wert seiner Ergebnisse ist nicht wesentlich beeinträchtigt durch den Umstand, daß er Handschriften aus dem 17. Jahrhundert in der spät-byzantinischen oder kukuzelischen Notenschrift bearbeitet hat; denn die Neumen (Intervallzeichen) hatten die gleiche Bedeutung im mittleren (runden) wie im späten (kukuzelischen) System. Auch seine etwas unklare Theorie der Kirchentöne verursacht wenig Schwierigkeit, da weitaus die meisten seiner Beispiele im 1. Ton sind, dessen tonaler Charakter ganz klar ist. Dagegen hat der Umstand, daß Fleischer eine Niederschrift der Papadike benützte, die nicht die üblichen Bemerkungen über die Verlängerungszeichen enthielt, ihn dazu verführt, eine ganz willkürliche Theorie über den Rhythmus aufzustellen, die sich als vollkommen un begründet erwiesen hat.

Wir verdanken jedenfalls Fleischer die erste Entzifferung, wenn auch Thibaut und Gaisser möglicherweise beide den Schlüssel zu den Neumen unabhängig voneinander entdeckt haben, obwohl die Übertragungen des letzteren erst später im Druck erschienen sind. Thibauts Hauptverdienst ist die Sammlung und Herausgabe von sehr viel historischem wie paläologischem Material aus allen Stadien der byzantinischen Musik. Gaisser kommt seine Kenntnis des neugriechischen oder chrysanthischen Systems (worüber er scharfsinnige Beobachtungen anstellt), sowie der

¹ Für die Bücher bzw. Artikel von W. Christ, Thibaut u. Gaisser vgl. Bibliographie bei E. Wellesz, *Byzantinische Musik* (Breslau 1927) oder in seinem neuen ausführlichen Werk *History of Byz. Music & Hymnogr.* (Oxford 1949). Thibaut gibt in seinen Büchern keine Übertragung der byzantinischen Melodien, wohl aber in seinen Artikeln, doch ohne viel Erfolg.

sogenannten italogriechischen traditionellen Melodien (im Gebrauch in den albanischen Kolonien in Sizilien und Kalabrien) sehr zustatten. Er macht aber zwei Fehler. Wie Fleischer stellt er einen willkürlichen rhythmischen Plan auf, und er versucht, die byzantinischen Töne mit den altgriechischen *Harmoniai* in Einklang zu bringen, ein ganz unberechtigtes Verfahren.

Der mit dem gregorianischen Kirchengesang vertraute Franzose Gastoué trat mit einer vernünftigeren Ansicht über den byzantinischen Kirchengesang vor die Öffentlichkeit². Er ließ den natürlichen Rhythmus der byzantinischen Hymnen gelten und erkannte die Übereinstimmung in großen Zügen zwischen dem byzantinischen und dem westlichen Tonsystem. Außerdem lenkte er die Aufmerksamkeit auf die frühbyzantinischen Neumen (10. bis 12. Jh.), die von andern kaum berührt worden waren, wenn auch seine Versuche der Entzifferung nicht erfolgreich waren. Auch verdanken wir ihm eine nützliche Liste musikalischer Handschriften in Frankreich, und sein Buch machte die byzantinische Musik einem weiteren Kreis zugänglich. Hugo Riemann³ kommt zwar das Verdienst zu, klarer als Gastoué die verschiedenen Stadien der frühbyzantinischen Notation unterschieden zu haben, aber seine Entzifferung ist nur wert, der Vergessenheit anheimzufallen. Sein Eifer kannte keine Grenzen, und sein voll lebhafter Überzeugung geschriebenes Buch muß eine ganze Generation von Lesern verwirrt haben. Nicht nur hat er mehrere Neumen falsch gelesen im Widerspruch zu Fleischers Autorität, er übertrumpfte auch Gaisser in der verkehrten Anwendung altgriechischer Theorien auf byzantinische Musik und zwang die Texte gewaltsam in den Rahmen seiner geliebten 4-Taktphrase. Die folgenden Jahre brachten keine Neuerscheinungen von Bedeutung; aber die Erforschung nahm ihren Fortgang, und mehrere Aufsätze zeugen vom stetigen Fortschritt im Verständnis der Neumen.

Wellesz⁴ Verdienst ist es, eine feste Grundlage für den rhythmischen Aufbau des byzantinischen Kirchengesangs gelegt zu haben. Er ging von der Tatsache aus, daß für einen aufsteigenden Sekundenschritt verschiedene Neumenzeichen bestehen. An Hand einer seltenen Handschrift in Wien konnte er nachweisen, daß die verschiedenen Zeichen verschiedene Betonungswerte darstellen. Durch unterschiedliche Betonungszeichen in der Übertragung gelang ihm eine viel genauere Wiedergabe als in den Versuchen von Fleischer und Gastoué. Er übernahm Gastoués Theorie der Töne und bekräftigte sie durch neue Beispiele. C. Hoeg⁵ stellte die Herkunft der byzantinischen Töne aus der späthellenistischen Tradition fest. Forscher, die während des Krieges 1914—1918 in Isolierung gearbeitet hatten, traten nach dessen Ende wieder in Beziehung, und nach Überwindung gewisser Schwierigkeiten lud Hoeg Wellesz und mich im Jahr 1931 nach Kopenhagen ein. Hier wurde der Plan für die *Monumenta Musicae Byzantinae* festgelegt. Durch die Großzügigkeit der Dänischen Akademie und mit kleineren Zuschüssen aus anderen Ländern konnte die Serie begonnen werden. In den Jahren zwischen den beiden Kriegen wurden veröffentlicht: Zwei Bände mit vollständigen byzantinischen Gesängen mit mittelbyzantinischen Neumen in Faksimile, zwei Bände Transskripta und einige Subsidia.

² A. Gastoué, Introduction à la Paléographie musicale byzantine, Paris 1907.

³ H. Riemann, Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrh., Leipzig 1909.

⁴ a. a. O.

⁵ Hoeg, R. E. G. XXXV (1922) 321—334.

Wellesz, dessen Hymnen des *Sticherariums* für September als erste der Transskripta erschienen, gibt in der Einleitung eine allgemeine Beschreibung der mittelbyzantinischen Notation für den deutschen Leser. Das Buch enthält 112 Hymnen, z. T. von beträchtlicher Länge, mit Varianten aus mehreren Handschriften⁶. Seither geht die Arbeit der Übertragung stetig weiter. Die Gesamtzahl der entzifferten Hymnen, veröffentlicht oder zur Kollation verwendet, beträgt mehrere tausend. Aus dieser großen Anzahl von Beispielen ergibt sich klar, daß alle Sticharien auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Außerdem sind an Hand einer großen Zahl von Beispielen, über deren Deutung kein Zweifel bestehen kann, früher gezogene Schlüsse über die Töne, die Intonationen, die Martyrien sowie über den Gebrauch der Intervallzeichen und der Hilfszeichen bestätigt und geklärt worden.

Als während des 2. Weltkrieges Dänemark von Westeuropa abgeschnitten war, stellte Thos. Whittemore größere Mittel zur Verfügung zur Gründung der amerikanischen Serie, als deren erste Nummer Wellesz' Buch: *Eastern Elements*⁷ erschien. Hier werden zum ersten Mal wichtige frühe Beziehungen zwischen dem Kirchengesang des Ostens und dem des Westens nachgewiesen; außerdem enthält das Buch wertvolle Beispiele von Neumen aus verschiedenen Perioden und eine eingehende geschichtliche Übersicht für den englischen Leser.

Hier möchte ich einem leichten Mißverständnis vorbeugen, das aus Handschins Besprechung der „*Eastern Elements*“ entstehen könnte⁸.

1. Das Wesen der byzantinischen Töne. Ich glaube nicht, daß tatsächlich ein Widerspruch besteht. Es geht deutlich aus Wellesz' zahlreichen Übertragungen hervor, daß er die Töne als Tonleitern ansieht genau im selben Sinn, in dem die gregorianischen Töne Tonleitern sind. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß gewisse melodische Formeln in einigen byzantinischen Tönen öfter vorkommen als in anderen, so daß diese Formeln als typisch für die Töne, in denen sie am häufigsten auftreten, angesehen werden können.

2. Unwissenschaftliche Benennung. Hierin scheint im Gegensatz zu Handschins Ansicht das besondere Verdienst Wellesz' zu liegen; er macht sich verständlich mit einem Minimum an Fachausdrücken — das Streben der besten englischen Schriftsteller. Ich kann keine Zweideutigkeit entdecken. Ein Buch, das sich in hochwissenschaftlichen Fachausdrücken ergeht, verfehlt leicht seinen Zweck; denn nur wenige werden es lesen und verstehen. Es gibt genug Abhandlungen über die griechische Liturgie. Ein Buch über Musik braucht sich nicht mit allen Einzelheiten zu befassen.

3. Handschin scheint mißzuverstehen, worum es sich in der Auseinandersetzung zwischen Wellesz und Dom Salvo⁹ handelt. Letzterer befaßte sich ausschließlich mit dem spätesten (Coislin) Stadium der frühbyzantinischen Neumen (Anfang des 12. Jh.). In seinem zweiten Artikel gibt Salvo seine früheren Vermutungen auf und beschränkt sich auf die Besprechung von wenigen Einzelformeln. Er scheint nie ge-

⁶ Zahl der Hymnen in den anderen Bänden — Nov. 86: Octoecus, Pars I 137, Pars II 146. Twenty Canons fr. Trinity Hirmol. 160 Hirmen (einzelne Strophen).

⁷ E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant* (MMB, American Series, vol. I, 1947. — Vgl. meine Besprechung Cambridge Review, 22. Nov. 1947.)

⁸ Acta Musicologica, vol. XXIV, Fasc. III—IV, 199—202.

⁹ Dom Bartolomeo di Salvo, in Bollettino della Badia Greca di Grotta-ferrata, N. S. 4 (1950) 114—130 und ibid. 5. (1951) 97 seqq.

hört zu haben, daß der Schlüssel zu den Coislin-Neumen 1936 gefunden und veröffentlicht worden ist und daß sich damit eine durchaus befriedigende Übertragung vieler vollständiger Hymnen ergeben hat¹⁰. Wellesz bespricht übrigens die früheste (esphigmenische) Periode der byzantinischen Neumen um 1000 und vertritt (in Übereinstimmung mit Hoeg, aber im Gegensatz zu Riemann und den meisten Forschern) die Ansicht, daß die Neumen zu jener Zeit nur Betonungszeichen waren und keinerlei Tonsinn hatten. Diese Frage ist noch nicht geklärt.

Den Herausgebern der *Monumenta Musicae Byzantinae* lag vor allem daran, eine einheitliche allgemein verständliche Form der Übertragung festzulegen, worin so weit wie möglich der ganze Inhalt des byzantinischen Kirchengesangs ausgedrückt werden könnte. Damit soll nicht gesagt werden, daß die Neumen den genauen Zeitwert von Viertel- und Achtelnoten hätten. Diese sind nötig im Interesse der Klarheit. Der Sänger muß sich bei der Ausführung durch den Sinn und natürlichen Rhythmus des Textes leiten lassen. Inwieweit stimmen Sachverständige in anderen Ländern den Regeln der *Monumenta Musicae Byzantinae* bei? Die Erklärung der Intervallzeichen hat allgemeine Zustimmung gefunden, und das ist bei weitem das Wichtigste; denn die Melodie hängt von den Intervallen ab¹¹. In der Frage des Rhythmus bestehen nur geringe Meinungsverschiedenheiten unter den Forschern Westeuropas. Mögen sich auch die Lesarten von Dom Tardo¹² und Fr. Petresco¹³ dem Auge anders darstellen als die der *Monumenta Musicae Byzantinae*, dem Ohr klingen sie fast gleich. Auch über die Töne herrscht weitgehende Übereinstimmung, nur in wenigen Fällen gehen die Ansichten, ob *b* oder *h*, auseinander. Niemand in Westeuropa bezweifelt die diatonische Grundlage der byzantinischen Kirchentöne. Eine gelegentliche chromatische Figur, wie sie einige Handschriften vereinzelt zeigen, ändert nicht den allgemeinen Charakter. Einen zusätzlichen Beweis liefert die arabische Theorie des 9. Jh.¹⁴.

Bedauerlich ist es dagegen, wenn, wie es geschehen ist, die Martyrien und Intonationen mißverstanden und die Hymnen dadurch auf einem falschen Anfangston aufgebaut werden. Eine so große Anzahl von Beispielen steht jetzt zur Verfügung, daß über den Charakter der Intonationen kein Zweifel mehr bestehen kann¹⁵.

Bis vor kurzem beschränkte sich das Studium fast ganz auf die einfachen Formen der byzantinischen Melodien mit nur wenigen Melismen. Aber neuerdings hat Fr. P.-A. Lailly in einem Aufsatz über eine wichtige Vatikanhandschrift die Aufmerksamkeit auf die melismatische Musik mit ausgedehnten Hallelujapassagen gelenkt, die bei Abendmahlsgottesdiensten gesungen wurde¹⁶. Die erwähnte Handschrift stammt aus dem 13. oder Anfang des 14. Jh., während die meisten Niederschriften aus dem 15. Jh. sind, welchem fast alle Handschriften mit vollständigem musikalischem Gottesdienst (Hesperinos, Orthros, Messe) angehören. Wellesz führt die

¹⁰ Byz. Zeitschr. 37 (1937) 345 u. 45 (1952) 29. Laudate, 1936. 183—187. Dieselbe Weise der Übertragung ist von den Herausgebern des *Hirmologium Athoum* übernommen und weiter benützt worden. (Vgl. *MMB Transcripts*, Vol. VI.)

¹¹ *Musical Quarterly*, XXXVIII (1952) 68—79; u. XXXIX (1953) 223—231.

¹² Vgl. *Music Review*, Vol. III, Mai 1942, 114.

¹³ Vollständige Titel bei Wellesz, op. cit.

¹⁴ Vgl. *Music Review*, ibid. S. 111 u. O. Strunk, in *Musical Quarterly* 1942, 190—204 u. 1945, 339—355.

¹⁵ Vgl. *Byz. Zeitschr.* XXXVII, II. Abt. (1937).

¹⁶ P.-A. Lailly, *Analyse du Codex de Musique Grecque No. 19*, Bibl. Vaticane, Fonds Borgia. I. gibt eine wertvolle Übersicht über die Hs. u. eine Besprechung der Noten nebst liturgischen Erklärungen. Leider sind seine musikalischen Beispiele recht undeutlich gedruckt.

Untersuchung auf diesem Gebiet weiter¹⁷, und wichtige Ergebnisse sind zu erwarten. Außerdem besteht noch eine größere Gruppe von Melodien: Die Kontakia, die erzählenden Oden von Romanos und seiner Schule, deren Präludien (keine einzige vollständige Ode) in melismatischem Notensatz in den sogenannten Kontakaria, Handschriften aus dem 12. und den folgenden Jh., zu finden sind. Da diese komplizierten Kompositionen schwer lesbar sind und außerdem dem modernen Geschmack wenig zusagen, haben sich noch wenige mit ihrem Studium befaßt. Dazu kommt, daß die wenigen vorhandenen Handschriften weit verstreut und z. T. schwer zugänglich sind. Ihre Entzifferung ist aber nur eine Frage der Zeit und Geduld.

Fast alle Griechen sind davon überzeugt, daß ihre Sprache im Altertum ebenso ausgesprochen wurde wie heute. Wenn ein Grieche von dieser Ansicht abweiche, würde er beinahe als Verräter angesehen werden. Dieser Glaube hat keine logische Grundlage, ist vielmehr alte Volkslegende, im nationalen Bewußtsein wurzelnd und deshalb Vernunftgründen nicht zugänglich. Das gleiche gilt von der Musik. Jeder Priester und Kantor ist fest davon überzeugt, daß der traditionelle Gesang des 19. Jh. in unveränderter Form auf die ersten Anfänge der christlichen Kirche zurückgeht. In den letzten Jahren hat Prof. Psachos den Versuch gemacht, diesen Glaubensartikel zu untermauern durch die Wiederbelebung der Kurzschrifttheorie, die um 1800 in Umlauf war und die Chrysanthos in sein Manual des Kirchengesangs übernahm, ohne dafür ein hohes Alter zu beanspruchen. Genau so wenig wie diese Theorie, da sie eine Sache der Intuition ist, durch Vernunftgründe anzugreifen ist, kann sie durch solche verteidigt werden. Die von Psachos und Georgiades angestellten Versuche zerplatzen vor einer ins Einzelne gehenden Untersuchung. Es erübrigt sich, die Gründe gegen die Kurzschrifttheorie zu wiederholen. Sie liegen im Druck vor und sind nie widerlegt worden¹⁸. Nur Prof. Karas hat in seinem Buch¹⁹ und kürzlich auf dem Kongreß in Saloniki die alten Behauptungen aufgestellt, ohne irgend etwas Neues zu ihren Gunsten vorzubringen. Bemerkenswert ist indessen, daß er nicht übereinstimmt mit Psachos' Ansicht von den großen Hypostasen. Das allein genügt fast, die ganze Theorie zu untergraben. Seine Besprechung der Intervallzeichen ist eine bloße Wiederholung dessen, was Wellesz vor Jahren gesagt hat²⁰. Karas weiß von den frühbyzantinischen Neumen (was bei Psachos nicht der Fall zu sein scheint) und nennt sie „noch stenographischer“ als die mittelbyzantinischen (runden) Neumen (12.—14. Jh.). Das klingt einleuchtend genug, aber es stimmt nicht, wie durch einen einfachen Vergleich nachgewiesen werden kann. Wenn ein Berichterstatter das Stenogramm einer Rede einer Stenotypistin übergibt, die mit dem System bekannt ist, so macht es ihr keinerlei Schwierigkeit, die Rede mit der Maschine abzuschreiben. Aber wenn ein Sänger im 12. Jh. eine Hymne in den Coislin-Neumen vor sich hatte, konnte er die Melodie nicht singen, so vertraut ihm auch die Regeln sein mochten, es sei denn, er hatte die Melodie selbst gehört und seinem Gedächtnis eingepreßt. Wir dagegen, die wir die Melodien im Runden System besitzen, können die früheren Neumen mit ziemlicher Sicherheit lesen²¹.

17 Atti del Congresso internaz. d. Musica sacra, Roma 1950, u. Wellesz' letzten Artikel, Mf. VI, Heft 3, 193—206.

18 Laudate, Dez. 1924, März 1925, Sept. 1933. Byz. Zeitschr. 1925, 333. Byzantion, 5, 557. Vgl. Music Review Vol. III (1942) 103—114.

19 Ἡ Βυζ., Μουσική Σημειογραφία (Athen 1933). Vgl. B. S. A. XXXVI, 133.

20 Z. M. W. Band II (1920) 617 u. III, 321. 21 Vgl. oben Anm. 10.

Karas' Behauptungen, die Töne und Intonationen betreffend, gründen sich ausschließlich auf Theorien des 19. Jh. (aufgezeichnet in Chrysanthos' Θεωρητικὸν Μέγας). In den mittelalterlichen Handschriften läßt sich ein klares geregeltes System von 8 Tönen erkennen. Dom Tardo, Strunk und der ganze Westen stimmen darin überein. Chrysanthos hat seine Theorien orientalischen Quellen entnommen und auch die arabisch-türkischen Bezeichnungen für seine Töne verwendet (in der Ausgabe von 1911 sind letztere weggefallen), so daß sie sich naturgemäß von dem mittelalterlichen System unterscheiden. Aber bedarf es denn einer Auseinandersetzung? Uns im Westen liegt es fern, eine ehrwürdige Tradition anzugreifen. Aber nachdem wir eine große Anzahl von Handschriften studiert und unsere Schlüsse nach den anerkannten Regeln historischer und paläographischer Forschung gezogen haben, beanspruchen wir das Recht, unsere Ergebnisse, gewonnen aus bekannten, leicht zugänglichen Quellen, der wissenschaftlichen Welt vorzulegen. Warum sollten griechische Musiker etwas dagegen einzuwenden haben? Tatsächlich droht ihnen Gefahr auf ihrem eigenen Grund und Boden. In fast allen Kirchen in den größeren griechischen Städten hat man den überlieferten chrysanthischen Gesang durch eine schlechte Imitation drei- oder vierstimmiger russischer Singweise ersetzt, der die Gemeinde entzückt lauscht. Ich würde ein ganzes Dutzend Kurzschriftheorien in Kauf nehmen, wenn ich dadurch dieser traurigen Entartung byzantinischer Musik steuern könnte. (Deutsch von W. T.)

Beispiele:

1. Ton: Finalis a oder d. Anfangston (von dem die Kette der Intervallzeichen beginnt) meistens a. Dieser Ton ist so bekannt, daß es keiner Beispiele bedarf. Wir verweisen den Leser auf die Arbeiten von Wellesz und Tardo und die M. M. B. Transskripta.
2. Ton: Finalis h oder e. Anfangston g oder h je nach der Intonation, welche entweder voll ausgeschrieben oder in der Martyria inbegriffen ist.
3. Ton: Finalis c' oder f. Anfangston a oder c'. Die höhere Anfangsnote im zweiten und dritten Ton findet sich meistens in Hymnen mit betonter Anfangsilbe.
4. Ton: Finalis g. Anfangston d' oder g oder c. Finalis d.
 1. Plagalton. Anfangston meistens d (aber e und g kommen auch vor). Die plagalen Töne erfordern normalerweise b, aber in den höheren Lagen wird h gesungen.
 2. Plagalton, Finalis e, Anfangston gewöhnlich e, aber gelegentlich auch f, g, a.
 3. Plagalton genannt Barys, Finalis f, Anfangston f oder a.
 4. Plagalton: Finalis g. Anfangston g, a oder c'.
 Für weitere Einzelheiten siehe Wellesz opp. cit. und mein Handbuch, Kapitel 4. (MMB Subsidia, Vol. I, Fasc. I.)

Die Melodien, meines Wissens nicht veröffentlicht, sind übertragen aus folgenden Handschriften:

- H Hirmologium Athoum (MMB Hauptserie Vol. II), 12. Jahrh.
 G. Hirmologium Cryptense (E. Γ. II, MMB III), 1281.
 Y. Hirmologium: Trinity College, Cambridge, 14. Jahrh.
 C Sticherarium: Grottaferrata E, α, II, 13. Jahrh.

Hymne (Idiomelon) für Epiphanien.

2. Ton, von G; Finalis E (βου)

Cod. C, 151 v.

1) Ἰπ - ἐ - κλι - νας κἀ - ρα τῷ προ - δρό - μῳ (2) σὺν - ἐ - θλα - σας κἀ - ρας τῶν δρα - κόν - των

(3) ἐπ - ἐ - στης ἐν τοῖς ἁεί - θροῖς (4) ἐ - φώ - τι - σας τὰ σύμ - παν - τα (5) τοῦ δο - ξά - ζειν

σε Σω - - τήρ (6) τὸν φω - τισ - μὸν τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν.

3. Ton, von C'; Finalis F (γα).

Ode I; Cod. Y, 28 v.

(1) Τῷ ἐν θα - λάσ - σῃ ἐ - γυ - θῶ (2) τὸν θα - ρα - ῶ σον ἄ - μα - βι κα - τα - πον - τί - -

σαν - τι (3) καὶ ἐν ἐ - γή - μῳ τὸν λα - ῶν (4) ἐν τῇ νε - φέ - λῃ τοῦ φω - τὸς καθ - ο - δη - γή -

σαν - τι (5) ἄ - σω - μεν ἄσ - - μα καὶ - νόν (6) ἐν - δό - ξως γὰρ δε - δό - ξα - σται.

4. Ton, von C; Finalis G (δι).

Ode III; Cod. H, 60 v.

(1) Ἄρ ὕ - ψους κατ - ἤλ - θες (2) βου - λή - σαι ἐ - πι γῆς (3) ὁ ὑ - περ - ἄν - ω

πά - σης ἄρ - χῆς (4) καὶ τα - κει - νήν ἄν - ὑ - ψω - σας ἐξ ἄ - δου κατ - ω - τά - του

(5) φύ - σιν βρο - τεί - αν (6) οὐ γὰρ ἔσ - τιν ἄ - γι - ος (7) κλῆν σου φιλ - ἄν - θρω - πε.

1. Plagal-Ton, von G; Finalis D (πα)

Ode VIII, Cod. G, 132 v.



2. Plagal-Ton, von E; Finalis E (βοϑ)

Ode VI, Cod. G 193 a



3. Plagal-Ton ('Ηχος βαρῦς), von F, Finalis F (γα)

Cod. Y, 79 v



4. Plagal-Ton, von A; Finalis G (δι)

Cod. Y, 95 a.



Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie

VON FRIEDRICH GENNRICH, DARMSTADT

In dem Beitrag „Zur Rhythmik des Trouvèresanges“ dieser Zeitschrift¹ schreibt H. Husmann: „Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters ist auf weite Strecken noch immer ein stark umstrittenes Gebiet“²; weiterhin ereifert er sich darüber, daß einer meiner Schüler wertvolle Arbeiten „mit kurzen Worten abgefertigt“, daß ich „allerjüngst sogar modalen Meistersang beschert“, in „neueren Übertragungen die Konsequenz früherer Umschriften verlassen“ und „eine vollkommene Willkür in die Übertragungstechnik eingeführt“ hätte. Es sei deshalb an der Zeit, einmal kritisch zu prüfen, „inwieweit die Grundlagen der modalen Übertragungstechnik gesichert sind“, also den bisherigen Häretikerspuk abzutun und die reine Lehre zu verkünden, denn von „Modaltheorie“ könne wohl nicht die Rede sein; „die modale Rhythmik ist eine einfache Tatsache“³.

H. hat seinen Beitrag offensichtlich darauf abgestellt, die Frage der mittelalterlichen, speziell der altfranzösischen Monodie prinzipiell zu erörtern und zwar unter folgendem Gesichtspunkt: die aus der *Musica sine littera* gewonnenen Erkenntnisse, insonderheit die daraus hergeleiteten notationstechnischen Erfahrungen sind maßgebend für die *Musica cum littera*, d. h. außer den in *Organa* und *Clausulae* nachweisbaren Modi sind in der Monodie keine weiteren Rhythmen möglich.

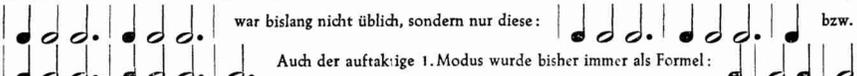
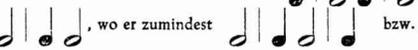
Wenn schon diese These eine Stellungnahme verlangt, so werden im Laufe der Abhandlung noch eine Reihe von Behauptungen aufgestellt, die eine kritische Beleuchtung, gegebenenfalls eine Zurückweisung erfordern. Denn H. scheint offenbar der Meinung zu sein, es sei auf diesem Gebiet noch wenig gearbeitet worden, und die seit etwa 50 Jahren geübte modale Übertragungstechnik beruhe auf bloßer Annahme, sei also weder dokumentarisch nachgewiesen noch kritisch überprüft worden. H. schickt voraus, daß er für die Modi die übliche Bezeichnung verwende⁴ und daß er den Zeitraum von 1180 bis 1300 in zwei Abschnitte aufteile: in das Zeitalter der modalen Rhythmik von 1180 bis 1250, die Notre-Dame-Epoche, und in das Zeitalter

¹ H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèresanges, in „Die Musikforschung“ 5 (1952) 110–131.

² Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters muß allerdings ein „stark umstrittenes Gebiet“ bleiben, solange immer wieder versucht wird, mit unzureichenden Mitteln und ohne Berücksichtigung der in der Literatur bereits vorliegenden Forschungsergebnisse, was eine Wiederholung von längst Bekanntem zur Folge hat, an die Lösung von Problemen heranzugehen, die man glaubt im Handumdrehen bewältigen zu können.

³ Keiner der Forscher, die sich in den letzten Jahrzehnten mit der modalen Rhythmik erstlich auseinandergesetzt haben, hat die Existenz der Modi angezweifelt oder sie als hypothetische Konstruktion betrachtet; sie alle waren doch wohl vielmehr der Meinung, daß eine Lehre über das Erkennen der einzelnen Modi nötig sei, da ja keiner der Autoren der *Musica cum littera* die Freundlichkeit hatte, anzugeben, in welchem Rhythmus jeweils sein Werk geschrieben ist. Warum man die so gewonnene „Lehre über die Modi“ nicht als „Modaltheorie“ bezeichnen soll, ist daher nicht ersichtlich.

⁴ Eigenartig berührt, daß der 1., 2., 3., 5. und 6. Modus anders bezeichnet werden als der 4., denn eine Formulierung

 war bislang nicht üblich, sondern nur diese:  bzw.
 Auch der auftaktige 1. Modus wurde bisher immer als Formel: 
 dargestellt. Ein auftaktiger 2. Modus erscheint in der Form: , wo er zumindest  bzw.

 lauten müßte. In der Beanstandung dieser Formeln könnte man eine Haarspalterei sehen, wenn ihnen nicht eine eminente prinzipielle Bedeutung zukäme.

der frühmensuralen *Ars antiqua* von 1250 bis 1300, das nach 1300 in die *Ars nova* übergehe⁵.

Nach H.s Ansicht herrscht in der Notre-Dame-Epoche die modale Rhythmik, die immer mit der Alleinherrschaft der 6 Modi gleichzusetzen sei, auch in der Monodie. Andere Rhythmen würden von den Theoretikern nicht genannt, also existierten sie nicht.

Wie verhält es sich damit?

Die Monodie im weitesten Sinn ist älter, sie ist sogar viele Hunderte von Jahren älter als die Polyphonie der 6 Modi, wird sie doch von den lateinischen Kirchenhymnen verkörpert; diese aber verwenden nur metrische Texte, und niemand wird behaupten, daß diese Lieder arhythmisch gewesen wären. Sie hatten Rhythmen, die z. T. nicht unter die 6 Modi fallen. Einer der gebräuchlichsten von ihnen war ohne Zweifel die in den unzähligen jambischen Dimeterstrophen verwendete Folge

von 

Mittellateinische, nichtkirchliche Lieder bedienen sich derselben Rhythmen, ja sogar derselben Melodien. Um 1100 treten die ersten bekannten volkssprachigen Lieder auf. Sie benützen nachweislich die vorhandenen Rhythmen der mittellateinischen kirchlichen und nichtkirchlichen Lieder und bilden neue eigene Rhythmen aus.

Es vergehen noch etwa 100 Jahre, bis, um 1200, die Polyphonie in Erscheinung tritt. Sie nützt die bis dahin in der Monodie gemachten Erfahrungen aus und trifft aus der Zahl der bis dahin in der Monodie erprobten rhythmischen Möglichkeiten eine Auswahl von Rhythmen, die ihr am besten für ihre Zwecke geeignet erscheinen, die dann, wieder viel später, von den Theoretikern der Polyphonie den Namen Modi und, zur Unterscheidung voneinander, eine Zahl erhalten haben.

Den am häufigsten in der Monodie verwendeten -Rhythmus bezeichnete man als 1. Modus; er ist nichts weiter als der uralte Rhythmus der jambischen Dimeterstrophe, in der er infolge der achtsilbigen Verse auftaktig verwendet wurde.

Die Bezeichnung Modus für eine rhythmische Formel stammt aus der Zeit der Polyphonie-Theoretiker, sie kann daher eigentlich nur auf die Verhältnisse der damaligen Mehrstimmigkeit angewendet werden. Wenn man sie analog auf die Monodie überträgt, muß man sich darüber klar sein, daß damit nur 6 Rhythmen, bei weitem aber nicht alle in der Monodie verwendeten, erfaßt werden können. Es ist daher ratsam, die Bezeichnung „Modus“ für die Monodie nicht zu verwenden^{5a}.

Die Theoretiker und auch die praktische mehrstimmige Musik kennen nur deshalb 6 Modi⁶, weil sie ausschließlich für diesen Sektor der Musik des Mittelalters sprechen, keineswegs aber für die Monodie. Wenn daher H. aus der Perspektive der

⁵ Das sind Daten, die für die Polyphonie angenommen werden. Für die Monodie sind sie keineswegs verbindlich; denn einmal reicht die Monodie viel weiter als 1180 zurück, und andererseits sind für sie andere Maßstäbe anzulegen, und zwar Maßstäbe, die die Ganzheit der Erscheinung in ihrer kulturellen Verbundenheit erfassen, also auf geistesgeschichtlichen Erkenntnissen beruhen und sich keinesfalls auf notationstechnische Erwägungen beschränken. Zudem sind diese technischen Erwägungen auf den Bezirk der Monodie gar nicht anwendbar. Auch über den Begriff *ars antiqua*, der keine mittelalterliche Terminologie ist, kann man verschiedener Meinung sein; Joh. Wolf, dem die Prägung des Ausdruckes zugeschrieben wird, war anderer Meinung, als H. sie vertritt.

^{5a} Ich bediene mich seit geraumer Zeit einer anderen Bezeichnung, die alle rhythmischen Verhältnisse der *Musica cum littera* eindeutig auszudrücken vermag, was bekanntlich vermittelst der Modi nicht möglich ist.

⁶ Auf die abweichende Bezeichnung und Zahl der einzelnen Modi bei den verschiedenen Theoretikern soll hier nicht eingegangen werden.

Mehrstimmigkeit heraus die Beschränkung der monodischen Rhythmen auf die 6 der Polyphonie fordert⁷, so geht diese Forderung, von der Gewagtheit eines solchen Schlusses abgesehen, an dem Kernproblem vorbei.

Weiter meint H., die modale Rhythmik sei „die Rhythmik, die die bekannten 6 Modi einseitig durchführt“. Wir erfahren aber nicht, was des genaueren unter der einseitigen Durchführung des Modus zu verstehen ist, bzw. in welchen Grenzen sich diese vollziehen soll. Das aber ist doch eine *conditio sine qua non!* Bedeutet z. B. das Vorkommen von  oder  oder  oder  ein Durchbrechen der geforderten Einheit des Modus oder nicht? In den Organa und Clausulae sind solche oder ähnliche Stellen vorhanden. Warum sind sie hier möglich, wo die Organakomponisten doch infolge der Mehrstimmigkeit angewiesen sind, auf striktes Einhalten des Modus bedacht zu sein? Sollte, was in den Organa und Clausulae in weitem Umfang gestattet ist, der in jeder Hinsicht ungebundenen Monodie verwehrt sein?

Zwar wird die Berechtigung modaler Rhythmik und modaler Lesung der Monodie nicht in Frage gestellt, doch sei die Kenntnis der anzuwendenden Regeln noch sehr unvollkommen und zwar dort, „wo die Notation nicht mehr eindeutig war“. — In der Monodie des 11., 12. und 13. Jahrhunderts von rhythmisch eindeutiger oder nicht eindeutiger Notierung zu sprechen, dürfte abwegig sein.

„Mit einer gewissen Freiheit der modalen Lesung“, heißt es weiter, „müssen wir rechnen, wenn die Melodie nur nach schriftlicher Fixierung ausgeführt werden sollte“. — In der Monodie läßt sich etwas Derartiges nicht nachweisen. Wohl gibt es hier — wie auch sonst — in den Hss. eine Menge von Unstimmigkeiten, die sich aber durch die „musikalische Textkritik“^{7a} aufklären und oft beseitigen lassen. Diese Unstimmigkeiten haben mit rhythmischer Lesung nur indirekt zu tun; sie kann H. nicht gemeint haben.

Was so weit erörtert wurde, sind Dinge, die seit bald 50 Jahren bekannt sind. Ein Verdienst wäre es gewesen, die Zahl der „Unvollkommenheiten“ um auch nur eine zu verringern. Statt dessen bemängelt H. die Anwendung des Prinzips der Korrespondenz zwischen Text und Melodie; aber auch er kann ihrer nicht entraten, handelt es sich hier doch um ein Kernstück der mittelalterlichen Monodie.

Das enge wechselseitige Zusammenwirken der beiden Komponenten, der textlichen und der musikalischen, macht das Wesen des mittelalterlichen Liedes aus. Aus dieser Einheit resultiert die wissenschaftliche Forderung nach einer Korrespondenz zwischen Text und Melodie, die zwar H. nicht verwirft, an der er aber rügt, daß sie „auf alles und jedes angewandt wird“.

⁷ Sogar die Verhältnisse in den Motetten werden von den 6 Modi nicht restlos erfaßt. H. stellt selber fest, daß der Anteil der Modi in den einzelnen Gattungen verschieden ist, daß z. B. die Organa den 4. Modus anscheinend nicht verwenden und die mittellateinischen Kompositionen — auch hier dürften wohl nur die mehrstimmigen gemeint sein — den 6. Modus nicht benützt haben. — Mir ist auch in der Motettenliteratur kein Beispiel von 4. Modus bekannt. Ludwig schreibt bei der Besprechung der von Franco zitierten Beispiele: „Das Beispiel für den in den Kompositionen nirgends nachweisbaren 4. Modus.“ Vgl. Archiv für Musikwissenschaft 5 (1923) 291. Die Angaben der Theoretiker, auf die sich H. beruft, erweisen sich somit als lückenhaft und ungenau.

^{7a} Das kürzlich erschienene Buch von W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes, in Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen Bd. XI. (1953) gibt Aufschluß darüber, was unter „musikalischer Textkritik“, dem neuesten Zweig der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung, zu verstehen ist.

Es muß leider festgestellt werden, daß diese Forderung, so selbstverständlich sie auch ist, in vielen Fällen nicht beachtet wurde. Sie setzt nämlich voraus, daß, wer sich wissenschaftlich mit der Liedliteratur des Mittelalters auseinandersetzen will, nicht nur den Text der betreffenden Lieder versteht, sondern daß er die Sprache des Textes so weit beherrscht, daß er etwaige Fehler in der handschriftlichen Überlieferung der betr. Lieder zu erkennen und zu beseitigen vermag, daß er z. B. über die Silbenzahl der Wörter Bescheid weiß, kurz, daß er über fundierte grammatische Kenntnisse verfügt.

Wenn in einem altfranzösischen Liedtext des 12. oder 13. Jahrhunderts z. B. die Formen *eu* bzw. *eut* vorkommen, muß der Bearbeiter des Liedes entscheiden, ob die erwähnten Formen in diesem konkreten Fall ein- oder zweisilbig gebraucht sind. Der Autor des Liedes hat die Wahl keineswegs offen gelassen, weil beide Lesarten möglich wären, sondern es geht um die eine oder die andere Lesart ausschließlich. Wenn H. also Wert legt auf eine „sehr scharfe philologische Methode“ — was ja eine selbstverständliche Forderung bei jeder wissenschaftlichen Betätigung ist, denn sonst verdient sie dieses Prädikat nicht —, hätte er sich nicht damit begnügen dürfen, zu erklären: „Enkes germanistische Argumente vermögen nichts gegen Reichs Lesung auszumachen, da zumeist beide Auffassungen — *êe* ein- oder zweisilbig usw. — in Frauenlobs Zeit möglich sind“. Ob beide Auffassungen möglich sind oder nicht, steht hier nicht zur Diskussion, — denn daß sie möglich sind, dürfte wohl jeder Germanist wissen, der sich mit der Materie befaßt hat, — sondern wie *êe* in diesem konkreten Fall zu behandeln ist und warum, das hätte gesagt werden müssen.

Befremdlich ist die Behauptung, daß „die taktische Gliederung der mittelalterlichen Lyrik keinen akzentuierenden Charakter moderner Prägung“ gehabt habe, und daß „die Schwere der Takte nicht von einer etwaigen ausgeprägten Akzentuierung herrühre“.

Das sind Fragen, die unmittelbar in das Gebiet der Romanistik bzw. Germanistik gehören. Die Romanistik — ich beschränke mich hier auf dieses Gebiet, weil H. sich nur mit den Problemen des Trouvèresanges beschäftigt — hat die eminente Bedeutung des Akzentes bei der Entwicklung der romanischen Sprachen aus dem Vulgärlatein stets unterstrichen. Sie hat die Bedeutung des Hauptwortakzentes klar herausgestellt, hat das Verhältnis zwischen diesem und den Nebenakzenten festgelegt, woraus sich der große Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben ergibt, der im mittelalterlichen Französisch weit größer gewesen ist als im heutigen, allein schon bedingt durch die zahlreichen Diphthonge in den stammbetonten Formen. Erst durch die im Laufe der Jahrhunderte erfolgte allmähliche Minderung der Akzentstärke ist der heutige Zustand der Sprache erreicht worden. Die Sachlage ist für das Altfranzösische der von H. angegebenen also gerade entgegengesetzt. Aus den dargestellten Akzentverhältnissen heraus hat sich im Mittelalter die französische Prosodie gebildet, die, in ihren Prinzipien kaum verändert, noch bis auf den heutigen Tag in Gebrauch ist, obwohl der moderne Sprachhabitus ein anderer geworden ist.

Die französische Prosodie verlangt, daß die Wortfolge sich dem Versiktus unterordne, dessen Hauptschwere am Versende liegt, das gewöhnlich durch Assonanz oder Reim besonders hervorgehoben wird. Da die lateinischen Paroxytona zu männ-

z. B. in der *Razo*, die der *Vita* des Troubadours Raimbaut de Vaqueiras beigegeben ist¹⁰, daß die berühmte *Estampida* „*Kalenda maia*“ ... „*fo facha a las notas de la 'stampida que. l joglar [de Fransa] fasion en las violas*“. Es handelt sich bei der berühmten *Estampida* also um ein provenzalisches Kontrafaktum eines französischen Vorbildes. Wir besitzen die Melodie der provenzalischen *Estampida*, und auch unter den Trouvèreliedern finden wir ein Stück, Rayn. 1506 *Souvent souspire* ..., das wohl, wenn auch nur mittelbar, als Vorbild in Betracht kommen kann¹¹.

Was hat aber dieser Sachverhalt mit der Rhythmik zu tun? Das provenzalische Stück imitiert offenbar einen typisch französischen Rhythmus, der im provenzalischen Sprachgebiet nicht oder nur spärlich verbreitet war, jedenfalls kennen wir unter den uns überlieferten Denkmälern keinen weiteren Fall. Das Typische ist der Zusammenschluß von zwei männlichen oder weiblichen Viersilbner zu einer Einheit, die dann evtl. wiederholt wird.

In der Tat handelt es sich hier um einen der volkstümlichsten französischen Rhythmen, um einen Rhythmus, der immer wieder im französischen Volkslied wiederkehrt, so z. B. im alten, weit verbreiteten Volkslied:

8 Le roi Lo - - is est sur le pont

8 Te - nant sa fille en sen gi - ren.

8 El' se vou - dra it bien ma - ri - - er

8 Au beau Dé - en, franc che - va - - lier.

Wie steht es mit diesem Rhythmus im französischen Mittelalter? — Der mensural überlieferte Refrain [668] bietet dieselbe rhythmische Ausprägung wie das Volkslied:

8 Tres dous a - mis, — je vous le di, —

8 Mes - di - sant sont mi a - ne - - mi.

¹⁰ Den ganzen Wortlaut der *Razo* findet man bei E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin (1917) 172.

¹¹ Vgl. H. Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen etc. in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928) 90.

Wie im Volkslied läuft der letzte Achtsilbner im 1. Modus aus. Während hier männliche Viersilbner zu einer 4-Taktperiode zusammengeschlossen sind, könnten im *-Takt auch weibliche Endungen untergebracht werden. Diese Art liegt im Refrain [966] vor, der im Motetus [909] Verwendung findet; er lautet nach der mensuralen Fassung der Hs. Mo fol. 375v^o folgendermaßen:

8 Pre - nés i gar - de, s'on mi re - gar - de,
8 Trop sui gail - lar - de, di - tes le moi.

Hier haben wir 2 weibliche Viersilbner zu einem Verband vereinigt. Der Refrain ist dem viel älteren Rondeau von Guillaume d'Amiens entlehnt, wo er folgende Gestalt hat:

8 Pre - nés i gar - de, s'on mi re - gar - de,
8 S'on mi re - gar - de, di - tes le moi.

Das Rondeau ist in Quadratnotation aufgezeichnet. Die Übertragung wird nicht nur durch den Refrain [668] nahegelegt, sondern durch den im Motetus [909] zitierten Refrain bestätigt und obendrein durch die im Roman de Renard le Nouvel mensural überlieferte Fassung ohne jeden Zweifel belegt¹².

Der Rhythmus war also im Mittelalter vorhanden und auch hier zumeist in Stücken volkstümlicher Prägung. Wir brauchen uns daher nicht zu verwundern, wenn er auch in volkstümlichen Trouvèreliedern vorkommt, wie etwa in dem bekannten Lied des Colin Muset, Rayn. 966:

8 Vo - lez o - ir la mu - se Mu - set?

Genau derselbe Rhythmus begegnet im Lied Rayn. 1506:

8 Scu - vent sous - pi - re mon cuer plain d'i - re
8 Pour la plus be - - le de l'em - pi - re.

¹² Vgl. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, II, 35.

Das aber ist die rhythmische Entsprechung der provenzalischen Estampida:

8 Ka - len - da ma - ya, ni fuelhs de fa - ya

8 Ni chanz d'au - zelhs, ni flors de gla - ya

Da das provenzalische Lied zwischen 1196 und 1202 entstanden ist, war der $\left| \begin{array}{c} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \bullet \\ \bullet \end{array} \right|$ -Rhythmus in Frankreich bereits vor dieser Zeit gebräuchlich, und er ist heute noch lebendig!

Es ist damit gelungen, mit Hilfe der Literatur Einblick in die Rhythmik zu gewinnen und zwar in eine Spielmanssrhythmik, die weder durch Theoretiker noch durch *Organa* oder *Clausulae* hätte erschlossen werden können. Doch welcher der 6 Modi kommt in Betracht? — Keiner. Denn diese Rhythmik ist eigenständig und hat mit den Modi der Theoretiker nichts zu tun. Dies ist ein Beweis mehr dafür, daß die 6 Modi der Polyphonie nur eine Auswahl aus den rhythmischen Möglichkeiten der Monodie darstellen.

Seit etwa 200 Jahren beschäftigt man sich mit den Fragen der Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, seit 1908 hat man eine Menge von dokumentarischen Nachweisen über die Geltung der Modi in diesem Sektor veröffentlicht. Immer wieder hat sich herausgestellt, daß man die Rhythmik als Einzelpänomen nicht ohne Nachteil für das Ganze aus dem Gesamtkomplex herauslösen kann. Wenn nun H. behauptet, daß man in der Rhythmik der Monodie nur auf der außerordentlich schmalen Basis der von ihm angeführten vier Stücke zu sicheren Resultaten gelangen könne, die geeignet seien, „als Grundlage für weitere Untersuchungen und Anwendungen zu dienen“, so spricht das nicht nur gegen die neuesten Erkenntnisse, sondern man wird, solange nicht der Beweis dafür erbracht ist, daß die seit 1908 an Hand von Dokumenten gemachten Feststellungen auf Irrtum beruhen, die von H. besprochenen vier Stücke lediglich als gelegentliche Bestätigung dessen betrachten, was auf Grund der veröffentlichten Denkmäler erarbeitet worden ist.

Die „schmale Basis“, von der H. spricht, besteht aus vier Liedpaaren, die im Verhältnis von Vorbild und Kontrafaktum zueinander stehen. Von ihnen habe ich drei bereits vor vielen Jahren veröffentlicht. Es handelt sich also bei den vier Stücken nicht um durchweg neues Material, sondern um die Deutung von zum großen Teil Bekanntem.

Als erstes von diesen vier Stücken wird der Conductus: *Sol sub nube latuit* . . . von Walther von Châtillon in Zusammenhang mit dem Lied Rayn. 1001 *Chanter et renvoisier sueil* . . . von Thibaut de Blazon († 1229) behandelt. Man vermißt das Einbeziehen des Liedes Rayn. 885 *Pour mon chief reconforter* . . . von Gautier de Coinci († 1236), das enger mit dem Conductus verwandt ist als das Lied Rayn. 1001.

Meiner Betrachtung hierzu sei vorausgeschickt, daß Walther von Châtillon, der ein außerordentlich geschickter Dichter, aber, wie Philippe de Grève und Gautier de Coinci, nicht Komponist war, zu seinem Conductus *Ver pacis aperit* . . . zur feier-

lichen Krönung König Philipps II. am 1. Nov. 1179 in Reims die Melodie von Blondel de Nesle's Lied Rayn. 1924 verwendet hat. Und hier bedient er sich einer Melodie, die von Thibaut de Blazon stammt, dessen Tätigkeit als Autor von Liedern um 1185 anzusetzen ist.

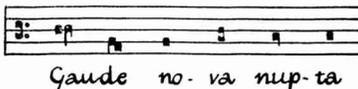
Es ist anzunehmen, daß Thibauts Melodie zunächst eine Überarbeitung erfahren hat, die nicht nur einen völligen Parallelismus in den beiden Gruppen, aus denen die Strophenmelodie besteht, herstellte, also:

$$\frac{\alpha_1 \alpha_2}{\alpha_1 \alpha_2} \left| \begin{array}{l} \beta + \omega \gamma_1 \\ \delta + \omega \gamma_2 \end{array} \right. \text{ zu } \frac{\alpha_1 \alpha_2}{\alpha_1 \alpha_2} \left| \begin{array}{l} \beta \gamma_1 \\ \beta \gamma_2 \end{array} \right.$$

werden ließ, sondern auch einen Refrain anfügte. Von dieser Zwischenstufe, die bis heute noch nicht bekannt ist, dürfte sowohl der Conductus als auch Rayn 885 von Gautier de Coinci herzuleiten sein. Es besteht jedoch zwischen dem Refrain des Conductus und dem von Rayn. 885 insofern ein Unterschied, als im Conductus ein weiblicher Fünfsilbner, in Rayn. 885 hingegen ein männlicher Sechssilbner derselben Tonreihe unterlegt worden ist und das Schlußmelisma erhebliche Abweichungen aufweist. Hier wären die beiden am nächsten verwandten Stücke, der Conductus und Rayn. 885, einer näheren Betrachtung zu unterziehen gewesen, gilt es doch, sich nun mit dem Problem des männlichen Sechssilbners, der derselben Tonreihe unterlegt ist wie der weibliche Fünfsilbner, auseinanderzusetzen, die Abweichungen des Schlußmelismas zu deuten und evtl. auf Grund der „musikalischen Textkritik“ zu eliminieren. Das erspart sich H., da er sich nur mit dem Conductus und Rayn. 1001 befaßt, obwohl bei letzterem der Refrain fehlt.

Die Übertragung nimmt H. im 1. Modus vor, und zwar deshalb, weil der Anfang des in Ligaturenketten aufgezeichneten Schlußmelismas des Conductus¹³ die Tonreihe der letzten mit Text versehenen Distinktion wiederholt, und diese Wiederholung auf Grund der Ligaturschreibung im 1. Modus zu lesen ist. Auf Grund also dieser einen Zeile wird das ganze Lied im 1. Modus übertragen. Durch die Wiederholung im Schlußmelisma kennen wir eigentlich nur die Lesung der letzten mit Text versehenen Distinktion, aber auch hier nur unter der Bedingung, daß in Wirklichkeit derselbe Rhythmus vorliegt. Darüber hinaus können wir dann durch Analogie den Rhythmus der beiden der letzten Distinktion vorangehenden Distinktionen erschließen. Doch auch hier handelt es sich keineswegs um eine neue Entdeckung H.s, denn J. Handschin hat bereits 1927 auf diese Eigenart im Bereich des lateinischen Conductus hingewiesen^{13a}.

Danach aber versagt auch die Analogie, denn dem lateinischen weiblichen Fünfsilbner steht im französischen Gegenstück ein männlicher auf dieselbe Tonreihe gesungener Sechssilbner gegenüber. Die Stelle lautet in den Hss.:



bzw.



¹³ Einen Einblick in den Aufbau der in mehrstimmigen Conductus eingestreuten Melismen erhält man bei E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus, in Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 11. Regensburg (1939) 30 ff

^{13a} J. Handschin, Mittelalterliche Aufführungen in Zürich, Bern und Basel, in Zeitschrift für Musikwissenschaft 10 (1927) 10.

In der Übertragung von H. erscheinen zweimal Aufspaltungen(*) gleich hintereinander auf dem leichten Takteil:



während sonst die ganze Strophe nur zweimal solche Aufspaltungen kennt, und zwar an Stellen, an denen die Fassung von Rayn. 885 Simplicis hat. Das macht die oben gebotene Übertragung verdächtig, zumal H. keine Deutung dieser Stelle bringt. Somit ist noch nicht einmal die Übertragung des Refrain gesichert.

Der Refrain ist offenbar ein Zusatz gegenüber Rayn. 1001. Mag, auch wieder auf Grund von Analogie, der 1. Modus für den Strophengrundstock angenommen werden, so kann doch, streng genommen, die Lesung des 1. Modus für Rayn. 1001 nicht schlüssig bewiesen werden. Der Refrain ist gewissermaßen ein Fremdkörper in dem Lied, denn in den eigentlichen Refrainliedern übernimmt der Refrain die Melodie des Strophenabschlusses; das ist hier nicht der Fall. Der Refrain bringt neues melodisches Material; er ist mit dem Strophenkörper noch nicht einmal durch eine Copula verbunden. Daher kann er eine vom Strophenkörper unabhängige Rhythmik besessen haben.

Die von H. erarbeitete „Grundlage“ beruht lediglich auf Analogie, wobei in keinem Stadium anders verfahren wird, als man es schon von jeher getan hat. Es kann also keine Rede davon sein, daß die von H. übertragene Melodie für Rayn. 1001, die er „die erste gesicherte Trouvèremelodie“ nennt, in höherem Grade gesichert wäre als die Übertragung von P. Aubry, die außerdem noch ihre eigenen Vorzüge aufweist. Die Übertragung aber als die „erste gesicherte Trouvèremelodie“ zu bezeichnen, ist Überheblichkeit und entspricht keineswegs den Tatsachen.

Nun zu H.s Übertragung von Rayn. 1001 selbst. Bei den lateinischen Reimwörtern könnte man sich mit dem $\frac{6}{4}$ -Takt abfinden, da es sich um Proparoxytona als Reime handelt, obwohl bei französischen Verhältnissen, wie sie hier vorliegen, die Rhythmik des lateinischen Liedes mit der des französischen übereinstimmen dürfte. Für das französische Lied ist die von H. gegebene Takteinteilung nicht richtig. Die Reimsilben *sueil*, (*pl*)*rer* usw. — es liegen nur männliche Reime vor — müssen den Hauptakzent tragen und dementsprechend mit dem schweren Takteil zusammenfallen. Das ergäbe im $\frac{6}{4}$ -Takt einen halben $\frac{6}{4}$ -Takt als Auftakt — eine durch nichts gerechtfertigte Messung. Weiter verstößt die Übertragung des französischen Liedes gegen eine der elementarsten Forderungen der französischen Prosodie, die tonlose Endsilben vor vokalischem Anlaut des folgenden Wortes elidiert. Die Lesung:



ist unmöglich. Hätte H. die Fassung des Liedes in Hs. X eingesehen, so würde er:



gefunden haben, in Hs. P dagegen:

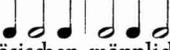
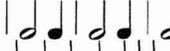
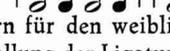


Beide Male steht *pláindre* am Ende der Zeile und *et* am Anfang der nächsten, beide Male geht aus dem Befund eindeutig hervor, daß die Töne der Konjunktur nicht getrennt werden dürfen, sondern eine Einheit bilden; weshalb im ersten Fall *et* im 2. *dre* keine Notation erhalten hat und die Hs. K



über *dre et* die Konjunktur setzt. Die tonlose Silbe ist also zu elidieren, *pláindré*, mit Akzent auf der tonlosen Endung, wie H. Seite 116 angibt, ist sie weder gelesen noch gesungen worden. Die Eigenart der Konjunkturschreibung in der *Musica sine littera* kann nicht auf die Konjunkturschreibung in der *Musica cum littera* übertragen werden.

P. Aubry hat 1910 das Lied nach derselben Hs. übertragen und zwar im 1. Modus und $\frac{3}{4}$ -Takt unter Berücksichtigung von Elision und Reim¹⁴. Er ist also zu einem besseren Resultat gelangt auch ohne den Umweg über den Conductus, das mag hier festgestellt werden. Zudem hätte der 1. Modus ebensogut aus dem Anfang des Schlußmelismas von Rayn. 885 gewonnen werden können.

Als Ergebnis des 1. Beispiels formuliert H. die 1. Regel: der männliche Siebensilbner füllt zwei Takte im 1. Modus aus:  Hier ist zu bemerken, daß diese Formulierung für den französischen männlichen Siebensilbner nicht zutrifft, daß dieser vielmehr die Formel:  beanspruchen muß; ferner ist zu berichtigen, daß  nicht die Formel für den weiblichen Sechsilbner, sondern für den weiblichen Fünfsilbner ist¹⁵.

Als 2. Regel wird die symmetrische „Stellung der Ligaturaufösungen“ angegeben. — Auflösungen von Ligaturen in einzelne Bestandteile finden nicht statt, sondern es kommt lediglich die Aufspaltung der modalen Länge in Betracht.

Die beiden hier angeführten Regeln mit ihren Einschränkungen sind bereits seit dem Aufkommen der „modalen Interpretation“ bekannt, wie J. Beck sie in seinen „Melodien der Troubadours“ nannte.

Wenn aber schon über die Möglichkeit gesprochen werden soll, die einzelnen Modi

¹⁴ P. Aubry, Übertragungen im „Chansonnier de l'Arsenal“ Nr. CXLII auf Seite 42.

¹⁵ Es ist nicht ratsam, im Mittellatein eine andere Silbenzählung anzuwenden als in den mit ihm aufs engste verwandten romanischen Sprachen, weil das zu endlosen Verwirrungen führt.

zu erkennen, dann ist der Hinweis auf die nur auf dem Wege der Analogie gewonnene Übertragung des Conductus: *Sol sub nube latuit* . . . nicht eben überzeugend. Es gibt hierfür weit besseres, unantastbares Material, das heranzuziehen man bisher versäumt hat: die Erkenntnisse, die aus den Motetten und ihren Quellen gewonnen werden können. Auch hier muß ich mich wieder auf nur wenige Beispiele beschränken.

Die St.V-Klausel Nr. 17 und der Motetus [795] schließen folgendermaßen:

8 J'ai tro - vé_ ki m'a - me - ra - tout a_ mon

8 gré, Dieus_ le tiengne en ve - ri - té.

Oder die St.V-Klausel Nr. 14 und der Motetus [327] weisen folgenden Abschluß auf:

8 Dieus, n'on - ques més n'a - mai_ je_

8 tant_ com je fais o - - re_

In beiden Beispielen hat der Autor der Motette die modalen Längen bei * im Gegensatz zur Klausel mit Tongruppen versehen.

Entsprechend verfährt der Autor des Motetus [458] in der St.V-Klausel Nr. 26:

8 Ma dou - ce da - me lci - - aus mer - ci.

Oder der von Motette [272] mit der St. V-Klausel Nr. 35:

8 Douz cuers_ a - le - giez mes maus qu'il_ ne m'o - ci - ent.

Auch in den beiden letzten Beispielen sind die modalen Längen bei * mit Tongruppen versehen, wo die Quelle nur Simples aufweist. Der Motettenautor weicht also bewußt von seiner Vorlage ab. Er hält zwar zumeist den Strukturton¹⁶ ein, der in der Quelle als Einzelton erscheint, kümmert sich aber bei der Wahl der übrigen Töne der Gruppe wenig um diese.

Der Zweck dieses Abweichens von der Quelle liegt auf der Hand: Kenntlichmachung der modalen Länge, die durch die Ligaturenketten der Clausulae ohne weiteres erkannt werden kann, die aber in der mit Text versehenen Motette auf diese Art kenntlich gemacht werden muß. Gleichzeitig geht natürlich aus der symmetrischen Verteilung der Tongruppen innerhalb der rhythmischen Einheit auch der Modus — in den beiden ersten Beispielen der 1., in den beiden letzten Beispielen der 2. — eindeutig hervor.

Eben die symmetrische Stellung der Zerlegungen, die H. in fast jeder Zeile des Conductus sieht, hätte ihn darauf bringen müssen, daß in seiner Übertragung der 1. Distinktion des Refrain die Aufspaltungen¹⁷ auf die modalen Kürzen fallen und nicht auf die Längen.

„Wenn alles oder nichts aufgelöst ist“, bleibt nach H. nur das „Korrespondenzprinzip“ übrig, „das aber allein schon zum Ziele führt“. — Wenn das nach seiner Meinung der Fall ist, wozu dann der Umweg über den Conductus? Schon immer pflegt man den unmittelbaren Weg vorzuziehen.

Nach H. wären „endlich die in Einzelheiten recht bedeutenden melodischen Unterschiede der französischen gegenüber der lateinischen Fassung etwa am Anfang des Abgesanges, in der Änderung der Kadenz seines 2. Verses, in den Abweichungen der Verzierungen, während die Stollen weniger betroffen sind, hervorzuheben“. Demnach scheint H. der Auffassung zu sein, es handle sich bei dem Strophenbau des französischen Liedes um die Kanzonenform. Auch da muß man wohl anderer Meinung sein.

Unter Anwendung der von ihm geforderten „sehr scharfen philologischen Methode“ hätte H. hier eine schöne Gelegenheit gehabt, an diesem nur einen von ihm neu gebrachten Beispiel einen dankenswerten Vorstoß in das eigentliche Gebiet der Musik des Mittelalters zu unternehmen und sie, die Musik, als Ausdruck eines sinnvollen Inhaltes betrachtend, sich mit den vielfältigen formalen und stilistischen

¹⁶ Ich bezeichne den wichtigsten Ton einer Tongruppe als „Strukturton“.

¹⁷ Die Abweichung von der Regel wird H. vermutlich damit rechtfertigen, daß hier ein Fall vorliege, von dem er auf S. 130 schreibt: „Unsere Überlieferung bietet die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form. Hier sind entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jh. stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen.“

Fragen zu beschäftigen, die Divergenzen aufzuklären, Stellung zu nehmen zu den Abweichungen, mit anderen Worten echte musikalische Textkritik zu üben, anstatt an der Oberfläche haften zu bleiben und unfruchtbar in uralten Übertragungsfragen zu wühlen.

Als zweites Beispiel wird der Conductus: *Parit preter morem* . . . mit seinem anonymen französischen Vorbild Rayn. 1760 *Pieç'a que savoie* . . . herangezogen. Da ich die beiden Stücke bereits 1930 genau und zwar durch Gegenüberstellung der Hss. *Hu* und *U* behandelt habe¹⁸, ohne noch weder die zu gleicher Zeit erschienenen Ausführungen H. Spankes¹⁹ noch die Übertragung von H. Anglès²⁰ zu kennen, kann ich, auf diese Arbeit verweisend — die H. wahrscheinlich nicht kennt, jedenfalls nicht erwähnt²¹ —, mich auf einige wenige Bemerkungen beschränken.

Die schwierigste Stelle in dem Strophenlai — nicht Estampie! — ist zweifellos der III. Doppelversikel, aber nicht in bezug auf die Rhythmik, sondern in ganz anderer Richtung.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das französische Lied dem Conductus als Vorbild gedient hat. Das kommt ganz deutlich im III. Doppelversikel zum Vorschein. In meiner Ausgabe der Stücke in der Zeitschrift hatte ich zu der Lesart des III. Doppelversikels von *Hu* bemerkt: „Die lateinische Fassung hat in III lauter *longae*; zu rhythmisieren wäre wie in der französischen Fassung.“ Hier will ich nun ausführen, was damals Raumknappheit verbot: warum ich die französische Fassung für die richtige hielt.

F. 1. Re-tū-nens ve-rum 2. De-í de-co-rem

U. 1. je la ser-ví-rov-e, 2. Mais el nel daí-gne

F. 3. De-í-tātis su-e, 4. De-us ho-no-rem.

U. 3. Nes que se jes-tov-e 4. Uns hom d'Es-pag-ne

III/1 weicht im lateinischen Lied vom symmetrischen Bau ab; es hat einen weiblichen Viersilbner statt eines weiblichen Fünfsilbners. Das mußte in der Notation vom

¹⁸ F. Gennrich, Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder, in Zeitschrift für romanische Philologie 50 (1930) 196 ff.

¹⁹ H. Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes II., in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 156 (1929) 222.

²⁰ H. Anglès, in der zitierten Abhandlung von H. Spanke S. 231. Die Ausgabe der Hs Hu erfolgte von 1931 ab.

²¹ E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen etc. führt auf S. 100 die vollständige Literatur an.

Schreiber des Conductus berücksichtigt werden. Der Conductus benützt deshalb die letzten 5 Töne der Distinktion und läßt den ersten Ton des Vorbildes fortfallen. Das kann geschehen, unter der Voraussetzung, daß die lateinische Fassung mit einer longa perfecta C beginnt.

III/2 stimmt in beiden Liedern überein, beidemale werden weibliche Viersilbner vertont.

In III/3 haben beide Lieder einen weiblichen Fünfsilbner, und man sollte meinen, daß beide Fassungen hier übereinstimmen müßten. Das ist jedoch nicht der Fall, und zwar deshalb nicht, weil im Conductus offensichtliche Fehler vorliegen.

Bei III/1 konnte, ohne Schaden anzurichten, die 1. Note des Vorbildes ausgelassen werden. In III/3 geht das nicht, weil beide Verse, der lateinische wie der französische, gleiche Silbenzahl haben. III/1 und III/3 sind im Vorbild identisch, nicht aber im Conductus. Der Schreiber des Conductus übernimmt trotzdem den Anfang von lateinisch III/1, läßt also die 1. Note des Vorbildes aus, so daß hierdurch eine „Verschiebung“ entsteht, und zwar um eine Stelle nach links. Bei o erkennt der Schreiber seinen Fehler und korrigiert ihn durch eine binaria, deren erster Teil der Note über *toi* entnommen wird. Die Erfahrung lehrt, daß es sehr oft nicht bei dem einen Versehen bleibt, so auch hier. Bei * stellt sich ein weiteres ein. Mag sein, daß die Vorlage undeutlich geschrieben war, jedenfalls kontrahiert der Schreiber des Conductus zwei Simples zu einer binaria, wodurch, notgedrungen, wieder eine Verschiebung eintritt. Sie wird korrigiert, indem die binaria + der Vorlage disjungiert wird, so daß die richtige Koordination wiederhergestellt ist. Die hier vorkommenden Schreiberfehler sind in der Monodie so weit verbreitet und so gut bekannt, daß eine Einregulierung nach dem französischen Lied ohne Bedenken vorgenommen werden kann. Der III. Doppelversikel hat also die Lautung:

1. Re-ti-nens ve-rum 2. De-i de-co-rem

Je-la ser-vi-roi-e 2. Mais el nel dai-gne

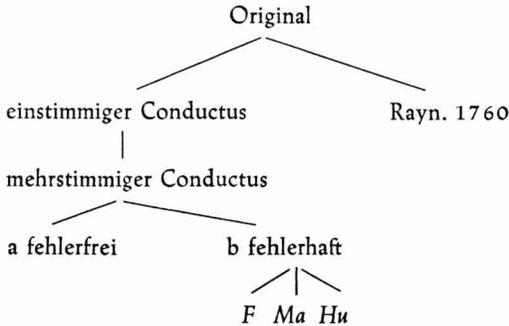
3. De-i-ta-tis su-e 4. De-us ho-no-rem.

3. Nes que se j'es-toi-e 4. Uns hom d'Es-pa-gne.

So viel zur Erklärung meiner 1930 gedruckten Anmerkung. Die longae perfectae in *Hu* erklären sich ebenso einfach: die 4 Verse des III. Doppelversikels sind im Conductus in Unordnung geraten und zwar in *F* und *Ma*. Der Schreiber von *Hu* hat die Fehler in seiner Vorlage sicher erkannt, wußte jedoch nicht, wie er hier seine Vorlage in Mensuralnotation umschreiben sollte, und deshalb kopierte er einfach ge-

treulich die Quadratnoten seiner Vorlage für diese Stelle. Der Schreiber von *Hu* war vielleicht zu gewissenhaft, seine Vorlage durch evtl. Konjekturen zu entstellen; möglicherweise hat er eine fehlerfreie einstimmige Fassung gekannt. Hätte er eine fehlerfreie mehrstimmige Fassung zur Hand gehabt, so würde er sicher darauf zurückgegriffen haben und seine mensurale Umschrift würde in III. keine Lücken aufweisen.

Wir hätten also folgende Abstammungsreihe:



Der mehrstimmige Conductus ist zwar in 3 Fassungen bekannt, die aber alle die gleichen Fehler in III. aufweisen, also aus derselben fehlerhaften Vorlage (b) stammen. Daneben dürfte eine fehlerfreie einstimmige Fassung (a) vorhanden gewesen sein. Einstimmige Conductus, wie sie z. B. im 10. Faszikel von *F* vorliegen, sind eigentlich die Regel, so daß die mehrstimmigen vielleicht nur Bearbeitungen von ursprünglich einstimmigen sind. Belege für diese Ansicht finden sich in den *St. Martialhss.*²², wie auch sonst noch. Jedenfalls dürfte das für die Conductus der 2. Gruppe des 6. Faszikels der *Hs. F* fol. 223v^o—242v^o zutreffen, von denen bereits 7 als Kontrafakta volkssprachiger einstimmiger Lieder nachgewiesen worden sind, so daß die begründete Vermutung besteht, daß die in dieser Gruppe zusammengefaßten Stücke mehrstimmige Bearbeitungen von Kontrafakta sind²³.

Welche Gestalt nimmt der III. Doppelversikel in der Übertragung bei *H.* an? Aus der Schreibung von wohl zufällig in der *Hs. F* etwas länger geratenen kaudierten Quadratnoten wird ein -Rhythmus am Anfang von III/1 herausgelesen, der in direktem Widerspruch zur französischen Fassung steht. Peinlich wirkt dabei, daß gerade die in III/3 offen zurutage tretenden Fehler als „deutliche Priorität des Musikalischen“ angesprochen werden. Ein Versuch, die Divergenzen von III/1 und

²² Vgl. H. Spanke, *St. Martial-Studien I.* in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 54 (1930) 282 ff.

²³ Diese Conductus haben als Charakteristika die gleiche Melodie für alle Strophen; sie kennen keine oder nur kurze Schlußmelismen, vor allem keine Melismatik innerhalb der Strophe. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von den mehrstrophigen Conductus, die für jede Strophe eine besondere Vertonung bringen, längere Eingangs- und noch längere Schlußmelismen besitzen und die einzelnen Strophen, mitunter die einzelnen Distinktionen der Strophe durch Melismen untereinander verbinden. Als Beispiele kommen die meisten Conductus von *Hs. F* 7. Faszikel — eine Übersicht gewinnt man leicht aus der tabellarischen Aufstellung von E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen* etc. s. 106 ff. — oder der leicht zugängliche Conductus: *Parce virgo* aus der *Hs. Tu* — F. Gennrich, *Abriß der frankonischen Mensuralnotation*, Nieder-Modau (1946) Tafel 20—23 — in Betracht.

III/3, sowie die von III/3 und III/4 des Conductus aufzuklären, wird nicht unternommen.

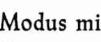
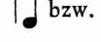
Die Übertragung von *F* an dieser Stelle von H. Anglès ist richtig, die von H. ist falsch, trotz aller notationstechnischen Erwägungen. Allerdings hat H. Anglès die Fehler des Conductus in III/3 auch nicht erkannt.

Als drittes Beispiel bringt H. den Conductus: *Procurans odium* . . . bzw. *Purgator criminum* . . . mit den entsprechenden Liedern Rayn. 1545 *Amours dont sui espris Me semont* . . . von Blondel de Nesle, und Rayn. 1546 *Amours dont sui espris De chanter* . . . von Gautier de Coinci. 1929 habe ich die beiden Conductus nebst Faksimile sowie die beiden französischen Lieder nach 2 Hss. veröffentlicht²⁴.

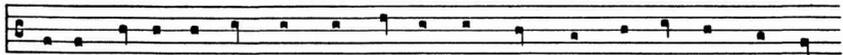
Ich hatte damals, obwohl mir die eigenartige Schreibung in *W*₁ wohl bekannt war, der Ansicht F. Ludwigs beipflichtend, im auftaktigen 2. Modus übertragen,

also 

H. gibt eine neue Übertragung der beiden Conductus, indem er auf die perfekten longae, die jeweils als dritte Modalzeit in der handschriftlichen Überlieferung des Conductus: *Purgator criminum* . . . in der Hs. *W*₁ auftreten, aufmerksam macht und hieraus auf einen 4. Modus schließt , woraus er folgert, daß der 4. Modus, im Gegensatz zu der bisherigen Ansicht, auch für das französische Trouvèrelid nachgewiesen sei.

Wie verhält es sich mit dem H.schen 4. Modus für die Trouvère-Kunst? Aufgefallen war uns schon oben, daß H. den 4. Modus mit der Formel  angibt, während er den 1. Modus als , den 2. als , den 3. als  anführt. Konsequenterweise wäre der 4. Modus doch als Folge von:  bzw.  anzugeben gewesen.

Schon 1908 ist dieselbe Frage aufgetaucht, als der 4. Modus für das Lied Rayn. 123 und sein Kontrafaktum Rayn. 1881 in Anspruch genommen wurde. Rayn. 123 beginnt nach der mensuralen Aufzeichnung der Hs. O fol. 44v^o



Devers Chastel-vi-lain Me vient la robe au main Com uns oitours noirrois

und man übertrug:



²⁴ F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in *ZMw* 11 (1929) 331 ff.

Damals schon wandte F. Ludwig mit Recht ein, daß es sich nicht um einen 4. Modus handle, sondern um einen auftaktigen 3., denn der Reim müsse auf den schweren Taktteil fallen, was bei der oben gebotenen Übertragung nicht der Fall wäre. Daraufhin hat J. Beck Rayn. 123 und Rayn. 1881 im auftaktigen 3. Modus wie folgt übertragen²⁵:

8 De - vers Chas - tel - vi - lain Me vient
8 la robe au main Com uns oi - tours noir - rois

Auch Joh. Wolf schreibt 1913 zu demselben Lied: „Ganz den Eindruck des vierten modus erweckt das mensural notierte Lied: ‚Devers Chastelvilain‘ aus Paris, Bibl. Nat. fr. 846. Und doch werden wir diese Weise mit Rücksicht auf den Sprachakzent besser als eine auftaktige des dritten modus ansehen“²⁶.

Da Rayn. 1881 ein Kontrafaktum von Rayn. 123 ist, kommt die Übertragung dieser Melodie ebenfalls in Frage. Im auftaktigen 3. Modus übertrug 1905 P. Aubry die Melodie²⁷:

De la pro - ces - si - on Au bon
ab - bé Poin - çon Me con - vient a chan - ter

Völlig verfehlt ist dagegen die Übertragung der mensuralen Überlieferung des Liedes durch H. Riemann in der Besprechung von P. Aubrys „Monuments“²⁸: H. Riemann überträgt bei dieser Gelegenheit Rayn. 123:

De - vers Chas - tel - vi - lain Me vient
la robe au main Com un oi - tours noir - rois

²⁵ J. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908) 146 und J. Beck, in J. Bédier, Les Chansons de Colin Muset, in Les Classiques français du Moyen Age Nr. 7, Paris (1912) 31.

²⁶ Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, in Kleine Handbücher der Musikgeschichte Bd. VIII. 1, Leipzig (1913) I, 211.

²⁷ P. Aubry, Les plus anciens Monuments de la Musique française, in Mélanges de Musicologie critique V. Paris (1905) 14. Faksimile auf Tafel XI.

²⁸ H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, in Musikalisches Wochenblatt 36 (1905) 778a ff.

Was F. Ludwig und Joh. Wolf gegen den 4. Modus einzuwenden hatten, dasselbe ist gegen H.s 4. Modus vorzubringen, denn seine Lesung:



zeigt als männliche Sechssilbner-Rhythmik dieselbe Unterlassung. Es muß:



übertragen werden.

Ein Blick in die nicht eben unbekanntenen Bücher von J. Beck und Joh. Wolf hätte H. Veranlassung geben müssen, seine Ansicht über den 4. Modus zu revidieren oder aber Gründe dafür vorzubringen, warum er dennoch den eigenen Standpunkt für den richtigen hält. — Doch welchen Sinn hat es, Übertragungsfragen wieder aufzurollen, die seit etwa 40 Jahren als erledigt angesehen werden müssen?

So weit die Lösung der Frage nach dem Stand von etwa 1908. Heute jedoch bin ich in Hinsicht auf die Rhythmik des in den genannten Liedern verwendeten Sechssilbners anderer Meinung.

Der mensural aufgezeichnete Vers:



ist in einwandfreier frankonischer Mensuralnotation aufgezeichnet. Auf den ersten Blick scheint ein 2. Modus vorzuliegen, an den sich ein 4. anschließt. Das aber wäre ein Verstoß gegen die Forderung, daß ein und derselbe Modus einheitlich durchzuführen ist. Bei genauer Betrachtung, wie wir sehen werden, enthüllt sich der scheinbare Verstoß als optische Täuschung. In dem Vers tritt ein weiblicher Fünfsilbner mit einem männlichen Sechssilbner zu einem Zwölfsilbner zusammen. Der 1. Teil ist im 2. Modus rhythmisiert, der 2. Teil müßte im auftaktigen 2. Modus stehen. Das ließ sich in der vorliegenden Textkombination nicht reibungslos durchführen; so half man sich auf ganz einfache Weise wie folgt:



Die regelmäßige Folge von $\frac{1}{2}$ wird einmal unterbrochen durch eine longa perfecta (*). Die Folge von Takten im 2. Modus wird also gewahrt, wenn einmal ein Takt von einer longa perfecta oder deren Aufspaltungswerten ausgefüllt wird.

Man könnte sich den Vers natürlich auch im $\frac{6}{4}$ -Takt denken:



wobei allerdings der vorletzte Takt ausgesprochen den Habitus des 3. Modus annimmt, so daß der Eindruck der Kontinuität des 2. Modus gestört wird, weil * auf einen Neben- anstatt auf einen Hauptakzent fällt.

Aber auch in Fällen, in denen ein auftaktiger 2. Modus realisierbar wäre, nimmt man Abstand vom Auftakt, denn er müßte bei allen geradsilbigen Versen eintreten. Der Beispiele dafür gibt es viele; ich führe hier nur einige für die verschiedenen geradsilbigen Versarten an.

In vielen Fällen wird die 3. Textsilbe mit der longa perfecta bzw. deren Aufspaltung in kleinere Werte verbunden, so im weiblichen Sechssilbner des Refrain [30]²⁹:



oder im männlichen Achtsilbner im Motetus [156]:



Der auftaktige 2. Modus würde aber die Aufspaltung der 2. Silbe auf die modale Kürze fallen lassen, die Nebenform des 2. Modus stellt die erwünschte Symmetrie her.

Oder im weiblichen Achtsilbner des Motetus [512]:



Mit der 5. Silbe verbunden erscheint die longa perfecta z. B. im männlichen Achtsilbner der mensural aufzeichneten Cantiga:



woraus hervorgeht, daß sich diese Behandlung des geradsilbigen Verses im 2. Modus nicht etwa auf französisches Gebiet beschränkt.

Im Achtsilbner des Motetus [754] erscheint der longa perfecta-Takt in Aufspaltung mit der 7. Textsilbe verbunden. Ich teile hier gleichzeitig die Quelle in Hs. F mit:



²⁹ Die Zahlen bei den Refrains beziehen sich auf das Refrainverzeichnis in meinen Rondeaux, Virelais und Balladen II., 309–344, wo auf die weitere Literatur verwiesen wird.

Im Zehnsilbner des Motetus [144] finden wir dasselbe Verhalten. Ich teile auch hier gleichzeitig die Quelle, St. V-Klausel Nr. 5, mit:

8 Da-me, de fin — cuer a — me — e, mer — ci.

Ich habe diese beiden Beispiele gewählt, um zu zeigen, daß in der Klausel nichts auf diese Eigenart des 2. Modus hindeutet. Man wird also weder aus Organa noch aus Klauseln irgend etwas über sie erfahren können. Deshalb ist aus der *Musica sine littera* — was noch durch viele andere Beispiele erhärtet werden könnte — kein Aufschluß über Rhythmen zu gewinnen, die außerhalb der gewöhnlichen 6 Modi vorhanden sind.

Dieselbe Gliederung mit longa perfecta oder deren Spaltwerten auf der 7. Silbe zeigt der männliche Zehnsilbner im Motetus [167]:

8 Ja pour — fe-lons mes-di — sans — ne le — rai

Aus den Beispielen ergibt sich die **Regel**: Trifft in geradsilbigem Vers auf eine ungerade Silbe eine Notengruppe oder eine longa perfecta, dann liegt bei Zweisilbentakt die Nebenform des 2. Modus vor.

Interessant ist nun die Frage, wie sich der geradsilbige Vers im Wechsel mit ungeradsilbigen Versen verhält, in Versen also, in denen eine reibungslose Folge von auf-taktigen Distinktionen möglich wäre. Hier bietet Rayn. 452 nach der mensuralen Aufzeichnung in Hs. O ein schönes Beispiel. Es handelt sich um die Folge von männlichen Sechssilbner und männlichen Siebensilbner.

8 1. Li jo — liz — temps d'es — té
3. Et A — mours — qui don — né

82. Que je voi — re — ve — nir
4. M'a le douz — so — ve — nir

85. De ma da — me que de — sir

86. Mi font joi — — e me — ner

87. Et dire a - mou - - reu - se - ment:

88. Je les sent, Dieus, — je les sent.

89. Les maus d'a - mer — dou - ce - - ment.

Zwischen dem 1. und 2., 3. und 4., 5. und 6. Vers wäre eine auftaktige Distinktion möglich gewesen. Der Autor wählt einen longa perfecta-Takt auf der 3. Silbe, der durch die Aufspaltungen noch besonders unterstrichen wird. Von einem 4. Modus in der Form:

8 Li jo - liz — temps d'es-té Que je voi — re - ve - nir

kann natürlich keine Rede sein; höchstens von einem auftaktigen 3. Modus, denn schon vom rein sprachlichen und metrischen Standort aus verlangen die Silben (*jo*)liz, (*es*)té, *voi*, (*re*)venir, (*A*)mours, (*don*)né, douz, (*so*)venir, (*jo*)ie nicht nur den Wortakzent (mit Ausnahme von *joie*), sondern den mit ihnen verbundenen Versikus, jedoch nicht in der Dreisilbendipodie, sondern im Zweisilbentakt.

Aus diesem Lied geht weiter hervor, daß die Distinktionen 1, 2, 3, 4 und 6 nicht als auftaktiger 3. Modus angesprochen werden können, weil Distinktion 5, 7, 8 und 9 nur 2., niemals 3. Modus sein können. Auftaktiger 3. und 2. Modus nebeneinander in einem und demselben Lied wäre natürlich ein grober Verstoß gegen die Forderung der Einhaltung der gleichen Rhythmik. Und so schließt denn auch die im 2. Modus stehende Motette [137], die gleichzeitig das Lied Rayn. 1852 ist, mit dem Refrain [470] wie folgt ab:

8 En non Dieu! je me dueil — et de - bris — pour a - mer.

Die ältesten Motetten zeigen aber auch einen auftaktigen 2. Modus, also: $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$, aber niemals am Anfang einer Komposition, noch nach einer Pause. Der auftaktige 2. Modus kommt gewöhnlich nur im Innern einer Distinktion nach Binnenreŝm vor, wie etwa am Anfang der Motette [424].

Ich teile gleichzeitig die Quelle: St. V-Klausel Nr. 31, mit:

8 En tel lieu s'est en-tre-mis Mes cuers d'a-mer

Der Auftakt fällt in eine Ligatur der Quelle; die Distinktion besteht nach Ausweis der Quelle aus einem Elfsilbner, der durch Binnenreim in einen Sieben- + Viersilbner aufgeteilt wird.

Wollte man einwenden, diese Behandlung des 2. Modus sei neueren Datums, so dürfte sie nicht im Motetus [144] oder Motetus [754] vorkommen, die beide auf eine Klausel zurückgehen; sie dürfte auch nicht in dem an erster Stelle besprochenen Beispiel vorkommen, das den Anfang von Motetus [453] darstellt, denn dieser Motetus gehört zu der älteren Schicht der Motetten.

Als ich 1929 die Lieder Rayn. 1545 und 1546 veröffentlichte, war mir diese Eigenart des 2. Modus bei geradsilbigen Versen noch nicht bekannt. Ich habe meine damaligen Übertragungen im 2. Modus:

8 L'A-mours dont sui es-pris Me se-mont
8 de chan-ter

zu korrigieren in die Nebenform des 2. Modus:

8 L'A-mours dont sui es-pris
8 Me se-mont de chan-ter

Doch das ist nicht die einzige Art, wie man den 2. Modus bei geradsilbigen Versen ohne Auftakt behandelt, wenn sie auch die gebräuchlichste ist. Auch für die weiteren Möglichkeiten will ich mich auf ein Beispiel für jede Art beschränken:

1. Rückgliederung des Auftaktes (*) in den Volttakt ist die am nächsten liegende Lösung, sie liegt z. B. vor im Refrain [1207]:

8 Ma-da-me, je vous ser-vi-rai

2. Dehnung des Auftaktes zum Volltakt (*), sie liegt z. B. vor in dem Refrain [762]:

8 Mieus__ aim mou - rir des maux d'a - - mer
8 Que__ vi - vre__ sans a - mi - - e.__

Das Beispiel zeigt die Erscheinung (*) gleich zweimal im Acht- und im Sechssilbner.
3. Zusammenlegen von drei Silben in einen Takt (*) im Innern des Verses, gewöhnlich im vorletzten Takt, wie z. B. im Motetus [388]:

8 Que point ne m'es - mai de dou - çour
8 Souf - frir na lan - guir nuit et jour

Auch in diesem Beispiel erscheint die Zusammenlegung (*) zweimal. Oder im Zehnsilbner von Motetus [137]:

8 Qui mon cuer ont de - te - nu en pri - son.

Aus diesen Beispielen, die alle mensural überliefert sind und um viele weitere vermehrt werden könnten, geht hervor, daß der auftaktige 2. Modus vermieden wird, weil er leicht zur Verwechslung mit dem 1. Modus führen konnte. Jedenfalls wird ein auftaktiger 2. Modus von keinem Theoretiker erwähnt. Es ist leicht einzusehen, daß bei einem Eingang von:

Dieus, donnés a mon ami oder von Li jólíz temps d'esté

der Eingeweihte im 1. Fall den 1. Modus, im 2. Fall die Nebenform des 2. Modus gewählt hätte.

Als viertes Beispiel bespricht H. ein weiteres Liedpaar, nämlich den Conductus: *Ver pacis aperit*... und dessen französisches Vorbild Rayn. 1924 *Ma joie me semont*... von Blondel de Nesle. Ich habe dieses Liedpaar ebenfalls mit Faksimiles veröffentlicht³⁰.

³⁰ F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in ZMw 11 (1929) 341 ff.

Da die beiden Stücke in demselben Versmaß abgefaßt sind wie das 3. Beispiel, ist das Resultat dasselbe: der 4. Modus für das französische Lied ist nicht zutreffend, es muß die eben besprochene Nebenform des 2. Modus sein. Ich hatte damals im auftaktigen 2. Modus übertragen:



was nun in die Nebenform des 2. Modus zu korrigieren ist:



Durch die vier Beispiele, sagt H., sei „die Beteiligung des 1., 4. und 5. Modus an der Trouvèrelryk nachgewiesen“.

Wie sieht es damit aus?

Für den 5. Modus hat sich nur ergeben, daß zwei Dreisilbner in longae perfectae oder deren Spaltwerte in einer völlig anderen Umgebung erscheinen, woraus man schließen muß, daß eine Mischung von Modi, also hier vom 5. und 1. Modus, statt- haft ist, oder daß derartige Dehnungen im 1. Modus vorkommen können, ohne die Einheit der modalen Folge zu stören. Das Vorkommen eines 5. Modus als Rhythmus einer ganzen Strophe ist mit dem kleinen Ausschnitt, den H. gibt, keineswegs bewiesen.

Wohl hat H. aus notationstechnischen Sonderheiten einen Rhythmus  erschlossen. Diese rhythmische Reihe drückt jedoch für das Trouvèrelied keinen 4. Modus aus, sondern stellt eine Nebenform des 2. Modus dar, die H. nicht erkannt hat.

Der Nachweis für den 6. Modus erschöpft sich in der Angabe, daß „für die französische Lyrik der eigentlichen Notre-Dame-Epoche man ihn zunächst nur mit Vorsicht in Betracht ziehen wird^{30a}. Dagegen sind, wenn man sich mit stillkritischen Argumenten begnügt“ — mit welchen, wird nicht gesagt —, „auch der 2. und 3. Modus leicht nachzuweisen“. — Sind nach dem Buch von J. Beck, „Die Melodien der Troubadours“, aus dem Jahre 1908, solche Gemeinplätze noch angebracht?

Für den einstimmigen Conductus: *In hac statu gratie* . . . und dessen französisches Vorbild Rayn. 292: *Hui main par un ajournant* . . . nimmt H. den 2. Modus in Anspruch, für den Conductus: „*Pater dictus Lotharius* . . . von Phil. de Grève und dessen französisches Vorbild Rayn. 719: *Douce dame, grez et graces vous rent* . . . von Gace Brulé, deren Ausgabe seit 10 Jahren im Druck vorliegt³¹, jedoch nicht erwähnt wird, nimmt H. „mit nicht ganz so großer Wahrscheinlichkeit den 3. Modus“ an. Worauf sich diese Annahmen stützen, wird nicht mitgeteilt. — Inwiefern sich die von H. angewandte Methode von der schon 1910 gehandhabten unterscheiden soll, ist nicht ersichtlich.

^{30a} Es ist H. doch wohl bekannt, daß der 6. Modus bereits in F- und St V-Klauselnetzen zur Genüge vertreten ist¹⁷.

³¹ F. Gennrich, Zwei altfranzösische Lais, in *Studi Medievale* 15 (1942) 55 ff.

Wenn wir für die Rhythmik der Trouvère-Kunst auf das angewiesen wären, was aus Theoretiker-Schriften hervorgeht oder aus ihnen herausgelesen werden kann und was H. aus Analogie zur *Musica sine littera* und aus modal aufgezeichneten mehrstimmigen Conductus beisteuert, dann wäre es um die volkssprachige Liedkunst des Mittelalters schlecht bestellt. Glücklicherweise besitzen wir eine Menge mensuraler Niederschriften, an deren Authentizität nicht gezweifelt werden kann. Aus ihnen gewinnen wir Erkenntnisse, die ein ungetrübttes Bild von den rhythmischen Belangen der Monodie geben. Selbstverständlich nutzen wir alle Möglichkeiten, die gewonnenen Resultate zu erhärten; dazu gehören auch die aus der *Musica sine littera* gewonnenen Erkenntnisse, evtl. auch gelegentliche notationstechnische Besonderheiten aus mehrstimmigen Conductus. Letztere aber als Fundament unserer Kenntnisse über die Rhythmik der Monodie ausgeben oder aus ihnen eine Beschränkung rhythmischer Möglichkeiten herleiten zu wollen, ist indiskutabel.

Wenn H. behauptet, daß „unsre Überlieferung die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form bietet“, so müßte das gleichermaßen für die Notre-Dame-Hss. wie für viele andere Musikhss. auch gelten. Wenn H. weiter behauptet, daß „entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen sind“, so ist das nur eine Vermutung seinerseits, die, mangels vorgebrachten Beweismaterials, in dieser Verallgemeinerung nichts besagt, wohl aber erkennen läßt, daß er auf diesem Gebiete nicht zu Hause ist. Dennoch gestattet er sich die Bemerkung: „die ganze Erörterung Fr. Gennrichs in dieser Zeitschrift (Jg. I, S. 239) erübrigt sich damit“ und versteigt sich zu der Äußerung: „Wenn Fr. Gennrich vollends nun (a. a. O.) den Textinhalt zur Entscheidung rein philologischer Fragen heranziehen will, so überschreitet das den Rahmen des wissenschaftlich Möglichen bei weitem.“

Ist H. etwa der Meinung, daß die außerordentlich hochstehende französische Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts, die alle übrigen gleichzeitigen Kulturen Europas weit überragt, daß eine Mentalität, die die reichste Literatur des Mittelalters hervorgebracht hat, die unerhörte Leistungen in der Baukunst aufzuweisen, die im Liedschaffen eine Fülle von originellen Strophenformen ersonnen, die die Motette geschaffen hat, eine Liedliteratur gepflegt hätte, die sich — wie etwa die Unkultur der Primitiven — im Ableiern von einigen wenigen Modalformeln im Sinne H.s erschöpft hätte? Derartige Auslassungen beweisen nur, daß H. sich in bezug auf diese Liedliteratur zu viel zutraut, sonst wüßte er, daß die Beispiele, wie ich sie in dem so leicht von ihm abgetanen Aufsatz angeführt habe, um viele vermehrt werden könnten, daß zwischen Inhalt, Form und Rhythmus tatsächlich ein enges Verhältnis besteht. Wenn es eines Beweises in dieser Hinsicht bedarf, so sei auf die Ausführungen von Joh. de Grocheo hingewiesen, die dieser als nicht zu verdächtigender Gewährsmann über den *Cantus coronatus* macht⁵². Präziser kann die Forderung nach Einheit von Inhalt, Form und Rhythmus nicht ausgesprochen werden.

⁵² Cantus coronatus ab aliquibus simpliciter conductus dicitur. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice: „Ausi cum l'unicorne“ vel „Quant li roussignol“. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quia omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur.

Durch sachliche Auseinandersetzungen können Probleme, wenn auch vielfach nicht gleich gelöst, so doch ihrer Lösung näher gebracht werden. Nachdruck liegt auf dem Attribut „sachlich“. Dazu gehört wohl in erster Linie die Bereitstellung von neuem Beweismaterial. Ohne lückenlose Kenntnis der über das betreffende Problem bestehenden Literatur und ohne Beherrschung des das Problem einschließenden Gesamtkomplexes wird allerdings eine fruchtbringende Aussprache nicht möglich sein. Wo fundamentale Voraussetzungen fehlen, treten leicht Verallgemeinerungen an die Stelle von exakten Angaben, Übertreibungen stellen sich ein, und Fehlurteile sind oft die Folge von ungenügenden Prämissen.

Ganz und gar unsachlich aber ist es, sich der Verächtlichmachung dritter zu bedienen, die in Wendungen wie „doch offener Anfänger“ zutage tritt oder in der Polemik gegen Rudolf v. Ficker, wo es heißt: „Das Mittelalter ist nicht so pompös wie v. Fickers spätromantische Sederunt-Instrumentation, über die man die bezaubernden Auslassungen von Y. Rokseth . . . nachlesen möge.“

Friedrich Chrysanders Briefe an Julius Stockhausen

VON JULIA WIRTH-STOCKHAUSEN, FRANKFURT A. M.

Wenn es auch nicht möglich gewesen ist, aus dem in Bergedorf gehüteten Schatz von Friedrich Chrysanders Nachlaß die Briefe meines Vaters Julius Stockhausen an ihn herauszubekommen, so seien hiermit wenigstens Chrysanders Briefe zum ersten Mal vollständig der Öffentlichkeit übergeben. Ein einziger Brief Stockhausens, der mir aus Zufall von anderer Seite zukam, wird an der chronologisch richtigen Stelle eingeschoben werden und beweist die Verbundenheit der beiden Musiker. Seit Stockhausens Hamburger Tätigkeit als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und als Leiter der Singakademie (1863—1867) waren sie miteinander befreundet: Chrysander, dessen beginnende Händelausgabe der Erfahrungen des Praktikers bedurfte (Brief 1), zeigt sich geneigt, Neues auszuprobieren, und scheut sich auch nicht, wenn es ihm sachlich richtig erscheint, gegen einen populären Namen wie Mendelssohn zu schreiben (Brief 1). Man sieht auch in seine unermüdliche Werkstattarbeit hinein — in die Schwierigkeiten, die er mit den eigenen Setzern und Stechern zu bestehen hatte (Briefe 15 und 25), erlebt das Risiko der geschäftlichen Seite, aber auch, wie praktisch er über über die „Denkmäler“ dachte, die er als „rechten Lern- und Übungsstoff“ angesehen haben wollte (Brief 5). Was die beiden Freunde besonders miteinander verband, war das tiefe Interesse, das beide an den vokalen Grundlagen der Veröffentlichungen nahmen, die immer wieder besprochen wurden. Da Stockhausen außerdem selbst gelegentlicher Herausgeber alter Musik war, z. B. der Cherubinischen Kanons (Brief 21), konnte Chrysander sicher sein, für alle Detailarbeit bei ihm Verständnis zu finden (Brief 19). Daß es bei einer so aufrechten Persönlichkeit wie derjenigen Chrysanders gelegentlich nicht ohne scharfe Charakterisierungen, besonders auch was das damalige hamburgische Musikleben betraf, abging, nimmt kaum Wunder (vgl. hierzu auch die Übersicht der Schriften von Chrysander von R. Schaal in „Die Musikforschung“ 4, 1951). — Mit

den 80er Jahren werden die Briefe Chrysanders spärlicher. Wahrscheinlich sind die Forderungen, die Stockhausens eigene Musikschule in Frankfurt a. M. an diesen stellte, schuld am Nachlassen der Korrespondenz. Die Bewunderung für Chrysanders Lebenswerk und das gegenseitige Gefühl der Verlässlichkeit in den anderen (Brief 19) blieb ihnen bis zuletzt erhalten. — Bei der Klärung einiger Spezialfragen war mir Dr. Reinhold Sietz (Universitätsbibliothek Köln) behilflich, wofür ich ihm sehr zu Dank verpflichtet bin.

(1)

Bergedorf, den 12. Mai 1867

Verehrter Herr und Freund.

Es war meine Absicht, den Hamburger Nachrichten Einiges über „Israel“ zugehen zu lassen, um zu der Aufführung auch mein Scherflein beizusteuern. Nur in Folge der einfältigen Bemerkung Hellers¹, nach welcher die neuliche Samsonaufführung für Unsereins, nicht aber für das Publikum, von Interesse gewesen sein möge, ist es unterblieben und nun ist's leider zu spät. Von jenem Samson hörte ich in der Probe, in Ihrer Gesellschaft, die ersten Töne, und das Einzige, was ich darüber dann gesagt habe, war Angabe von noch vorzunehmenden Kürzungen, die Aufführung selbst verließ ich vor dem Schlusse. Hellers Bemerkung wird hierdurch wahrhaft lächerlich, und ich erfülle nur eine Pflicht gegen mich selbst, wenn ich demjenigen, der von solchen die in der Sache stehen, glaubt, sie müßten nothwendig blind sein gegen die praktischen Bedürfnisse der Aufführung, überhaupt nichts weiter darüber zusende. Man befördert dadurch nur den Dünkel, möge er sich zunächst einen richtigeren Begriff von mir machen. Ich glaube behaupten zu können, daß niemand hinsichtlich der bei Aufführungen zu beobachtenden Maximen freiere Ansichten hegt, als ich.

Ihre Worte über die Orgelpartie sind mir höchst interessant und wertvoll. Den angeführten Chor „Und mit dem Hauch deines Mundes“ habe ich als einen solchen bezeichnet, über welchen die beste Art der Orgelbegleitung erst durch praktische Versuche festzustellen wäre. Ich selber habe erst zweimal dazu Gelegenheit gehabt, und ihn jedesmal (absichtlich) verschieden genommen — das erste Mal, wo ich einen sehr fähigen Organisten hatte, fast von Anfang an und mehrstimmig begleitet, das andere Mal (bei dem simplen Osterholdt)² möglichst einfach. Bei jeder neuen Art werde ich etwas Neues lernen, und dazu heiße ich jede Gelegenheit willkommen.

Es ist nichts nöthig, als daß wir den sicheren Grund betreten, dann wird und muß die Praxis allein entscheiden. Weil hierauf mein Bestreben von je nur gerichtet war, wird man es hoffentlich in diesen Grenzen gelten lassen, und über das allerdings gegen alle Regeln der Klugheit verstoßende Unterfangen, gegen einen populären Namen (Mendelssohn)³ zu schreiben, Nachsicht üben.

Fast hätte ich Gervinus⁴ beredet herüber zu kommen, es sind lediglich die Folgen der großen Reise, die ihn abhalten.

Freundlichst grüßend

Ihr Fr. Chrysander

¹ Wohl Wilhelm Robert Heller; seit 1851 Feuilletonredakteur der „Hamburger Nachrichten“.

² Osterholdt: Organist in Hamburg.

³ Vgl. Chrysanders Aufsatz: „Mendelssohns Orgelbegleitung“ zu „Israel in Ägypten“ in „Jahrbücher für Musikwissenschaft“ hrsg. von Fr. Chrysander Bd. 2. Lpzg., Breitkopf u. Härtel, 1867.

⁴ Georg Gottfried Gervinus (1805—1871) der große Kulturhistoriker, Mitbegründer der Deutschen Händelgesellschaft. Unterstützte aus eigenen Mitteln das Zustandekommen der Gesamtausgabe Händelscher Werke.

(2)

Bergedorf, 15. Mai früh. [1867]

Verehrter Herr und Freund.

Gestern Abend mußte ich leider sogleich zur Bahn mit meinen Bekannten, konnte Sie deshalb nicht mehr nach dem Konzert⁵ aufsuchen. Es drängt mich aber, Ihnen wenigstens mit einigen flüchtigen Zeilen auszusprechen, welchen hohen Genuß die Aufführung mir bereitet hat. Den Schlußchor des I. Theils und die erste Hälfte des Chors „Das hören die Völker“ habe ich niemals so gut singen hören, selbst nicht bei noch vollkommenerer Besetzung und von Sängern, die es auswendig konnten, und so waren noch mehrere Meisterleistungen darin, die gar nicht zu übertreffen sind an Wirkung wie an feiner künstlerischer Behandlung. Die Stellung der Orgel in dieser Kirche bleibt freilich immer ein Übelstand, doch kam Manches trotzdem zu prächtiger Wirkung, zu stark war sie in dem „Er führte durch die Tiefe“, wodurch der Gesang leider bedeckt, das Ganze dadurch unruhig und unklar wurde, so daß ich fast fürchte es werden außer mir nicht viele dort gewesen sein, denen die schöne Declamation des Chores gerade bei diesem Satze zum Bewußtsein gekommen ist. Die herrliche Stimme der Wagner⁶ drang stellenweis überraschend durch, die Arie in Es dur „Aber Du liebest weh'n deinen Hauch“ sang sie weit besser als die Tietjens⁷, auch die Einlage im ersten Theil entschieden wirkungsvoll, wengleich dieses hübsche Stück durch eine ausgebildete Stimme und feineren Vortrag noch bedeutend gewinnen würde. Mir ist die Einlage als solche an dieser Stelle sehr passend erschienen, hoffentlich setzt sie sich hier fest. Wir werden sie drucken und bei der nächsten Lieferung unseren Mitgliedern zusetzen. Bitte noch, mir das Manuskript gelegentlich wieder zukommen zu lassen, da es das einzige Exemplar ist welches ich davon besitze. Sobald besseres Wetter eintritt, eilen Sie wohl von dannen. Meine besten Wünsche zur Reise, falls ich Sie nachher nicht mehr sehen sollte.

In herzlicher Ergebenheit

Ihr Fr. Chrysander

(3)

Bergedorf, den 27. Mai 1867.

Verehrter Herr und Freund.

Erst jetzt komme ich dazu, unser Gespräch vom vorigen Sonntag durch einige schriftliche Worte zu ergänzen. Ich habe mir alles wiederholt und von allen Seiten überlegt, um Ihnen wenigstens eine wohlwogene Meinung mittheilen zu können. Das erwähnte Abkommen mit der Singakademie wäre zum guten Theile ein solches, wie ich es früher selber gewünscht und sogar empfohlen habe. Ich habe also gewiß nicht nöthig, das noch erst hervorzuheben, was in Hinsicht auf die Sache und die betreffenden Personen dafür spricht. Aber es hängt hier, meiner Ansicht nach, alles von der Form ab, in welcher ein solches Arrangement zu Stande kommt. Hätte das Comité der Philharmonie und das der Singakademie⁸ sich vor aller Wahl etwa darüber verständigt, daß es am besten sei, die Direction beider Institute n i c h t in Einer Hand zu belassen und wäre darauf von der Akademie Ihnen der Wunsch ausgesprochen, die Leitung zu behalten, so würde ich zwar eingesehen haben, daß Sie nur aus Liebe zur Sache, aber zum Schaden Ihres persönlichen Vortheils dazu sich hätten verstehen können, würde aber dringend gebeten haben, die Akademie nicht aus der Hand zu geben. Die Sache liegt aber jetzt ganz anders. Die Leiter oder Vorsteher der beiden Institute haben nicht im mindesten eine Trennung derselben beliebt, sondern stehen nach wie vor auf der alten Basis; der ganze augenblickliche Zwiespalt ist nur der, daß sie für die Ausgleichung der beiderseitigen Ansprüche die richtige Form noch nicht zu finden

⁵ Die Aufführung von „Israel in Ägypten“ hatte am 14. Mai 1867 stattgefunden. Solisten waren: Emilie Wagner (Karlsruhe), Rosa Girzick (Hamburg); Herr Wolters (Braunschweig), Herr Schulze und Herr Keller (beide aus Hamburg).

⁶ Johanna Jachmann-Wagner 1828—1894. Nichte Richard Wagners; berühmte dramatische Altistin.

⁷ Therese Tietjens 1831—1877; berühmte dramatische Sopranistin.

⁸ Vgl. hierzu: Avé-Lallemant: „Die Philharmonischen Concerte in Hamburg 1828—1878. Rückerinnerungen eines alten Musikanten.“ Hamburg 1878 (als Ms. gedruckt).

vermocht haben. Aber an dem Recht der alten Verbindung wird festgehalten, namentlich von der Philharmonik aus, und dessen Verwirklichung energisch erstrebt. Das begründet den großen Unterschied, daß Sie jetzt die Akademie nur behalten können als dissentierenden Theil eines früheren Ganzen, der deshalb nothwendig in einen feindlichen Gegensatz zu demselben treten und darin beharren muß.

Mitunter, obwohl selten, sind solche Spaltungen als gewaltsame aber nothwendige Kuren der Kunst heilsam. Lassen Sie uns prüfen, wie sich dies in dem vorliegenden Falle verhält. Die Akademie muß außerordentliche Anstrengungen machen, um ihrem Dirigenten eine einigermaßen anständige Vergütung gewähren zu können. Wird dies auf die Dauer möglich sein können? Nur dann, wenn innere und äußere Erfolge d. h. sehr in die Augen fallende Erfolge dazu anspornen. Solche Erfolge sind schließlich nur durch sehr einschlagende und stark besuchte Concerte zu erringen. Ich traue den Hamburgern schon so viel Sinn für bessere Musik zu, daß sie gegen die Aufführungen ihrer Chorvereine sich nicht ganz theilnahmslos verhalten werden. Aber eine Hauptbedingung dabei ist, daß nicht zu viele Vereine und zu viele gleichartige Aufführungen stattfinden. Wie würde in dieser Hinsicht von jetzt an die Akademie stehen? Die eigentlich philharmonischen Familien, wenn ich mich so ausdrücken darf, würden aus der Akademie scheiden und den Dirigenten ihrer Concerte ermutigen selber einen Gesangverein zu bilden, was ja kinderleicht ist und sich für einen Dirigenten noch immer als eine gute Speculation bewährt hat, hier auch umso sicherer erfolgen würde, weil dieser philharmonische Dirigent ein altes Anrecht an der Leitung eines Chorvereins zu haben meint. Was also wäre das Resultat? Eine Schwächung (selbst bei Hinzutritt anderer Mitglieder noch keine Stärkung) der Akademie und Aufkommen eines neuen Rivalen neben den übrigen, also eine entschiedene Hinderung der so sehr gewünschten und zum Gelingen besserer erfolgreicher Aufführungen so dringend nothwendigen Concentration aller brauchbaren Dilettantenkräfte. Deshalb komme ich zu dem Schlusse, daß der Kunst aus einer solchen Spaltung nur Schaden erwachsen müßte.

Dasselbe Resultat ergibt sich mir, wenn ich Ihre Person in's Auge fasse. Die nächsten 3—4 Jahre sind für Sie die allerkostbarsten. Sollen die Concertreisen den Ertrag liefern, welchen sie ohne Zweifel liefern können, so ist durchaus nothwendig, daß dieselben systematisch betrieben werden. Dazu müssen Sie aber unter allen Umständen Herr Ihrer Zeit und durch nichts gehindert, gestört oder in Aufregung erhalten sein, denn es kann kommen, daß Sie wie Joachim, sich contractlich Ihrer Freiheit begeben müssen⁹, um desto sichere und bessere Geschäfte zu machen. Man kann deshalb in Ihrem Interesse nur dringend wünschen, und Sie selber werden natürlich dahin streben, so wenig wie möglich in Hamburg zu sein, so lange Sie überhaupt concertieren wollen. Sind Sie aber einmal auf Monate hier und Sie wollen (was doch von vornherein noch nicht gewiß ist, sondern von Ihrem persönlichen Befinden und vielen andern Umständen abhängt) eine Aufführung bewerkstelligen, so läuft Ihnen alles zu, was Sie haben wollen, alle Ihre Freunde helfen mit, und Sie können es dann groß oder klein machen je nach Ihren Wünschen. In dieser Hinsicht, glaube ich, wissen Ihre Freunde besser, als Sie selber, wie groß Ihr Einfluß ist, und dürften Sie hierüber wohl beruhigt sein.

Soweit habe ich den Gegenstand erwogen, ohne auf das Project Rücksicht zu nehmen, von welchem ich neulich erst Kunde erhielt und auf welches natürlich Ihre ganze Aufmerksamkeit gerichtet sein muß, auf die Übernahme der Oper¹⁰. Hierdurch stellt sich die Sache noch bedeu-

⁹ Anspielung auf Joachims Anstellung in Berlin.

¹⁰ In Nr. 25 des 4. Jg. der Allg. Musikalischen Ztg. vom Jahre 1869 kommt Chrysaender auf den 2 Jahre zurückliegenden Plan Stockhausens zurück, die Leitung der Hamburger Oper zu übernehmen, was aber gar nicht ernstlich in Frage kam. Anlässlich der Ernennung Joachims zum Direktor einer „Schule für Instrumentalmusik“ in Berlin (der späteren „Hochschule für Musik“) tauchte der Plan auf, Stockhausen an die Abtheilung für Gesang dorthin zu berufen. Hierüber Näheres in „Julius Stockhausen, der Sänger d. deutschen Liedes“ von J. Wirth-Stockhausen. Krf. a. M., Englert u. Schlosser, 1927. S. 330 ff.

tend anders. Was sonst nur wünschens- und empfehlenswerth wäre, wird hierdurch geradezu Pflicht. Bei der Oper haben Sie es mit einem dreieinigen Ungeheuer zu tun: dem Orchester, den Sängern und dem Publikum. Nur durch die allerbehutsamste und besonnenste Vorbereitung können Sie demgegenüber Ihre Position sichern. Als Hauptvorbereitung betrachte ich nicht die pecuniäre Sicherung, so unerläßlich diese auch ist, auch nicht eine kunstwürdige Änderung des Personals und Repertoirs, so sehr diese auch zu wünschen wäre, sondern als Hauptpunkt für Sie betrachte ich, daß Sie sich nicht loslösen von Ihren alten und bewährten Hamburger Freunden, von denjenigen, die Ihnen hier zunächst den Boden bereitet und bei Ihrer ganzen Thätigkeit helfend und begleitend zur Seite gestanden haben. Die Männer, welche Ihren Genius zuerst erkannten und das immerhin Ungewöhnliche unternahmen, einem Sänger die Direction der Concerte zu übergeben, dürfen Sie unter keinerlei Umständen und um keinen Preis in Ihre Gegner und Feinde verwandeln. Denn soll Ihr Plan mit der Oper je gelingen, dauernd gelingen, so müssen Sie Mittel und Wege finden, alles was in der ganzen Stadt im besseren Sinne musikalisch ist, dafür zu gewinnen und durch hoffnungsvolle Erwartungen in Aufregung zu versetzen, in ähnlicher Weise wie damals, als Sie die Leitung der Concerte übernahmen. Das würde Ihnen aber niemals möglich sein, wenn Sie sich jetzt mit den Philharmonikern überwürfen. Die Folgen davon würden sich weiter erstrecken, als es auf den ersten Blick scheint. Gesetzt, ich für meine Person könnte in irgend einer Weise Ihr Werk mitthätig fördern (was zwar nicht der Fall sein wird, aber ich will es beiseitshalber einmal annehmen), so würde solches zu jeder Zeit mit größter Freude und Bereitwilligkeit geschehen, so lange ich damit nicht in die Lage käme, in musikalische Parteien einzugehen und die Eine Unternehmung gegen die andere zu fördern. Dies, wie gesagt, nur als ein Beispiel, wie eine Gegnerschaft zu denen, mit welchen Sie bis jetzt zusammen gewirkt haben, zugleich die Theilnahme aller wirklich Unparteiischen Ihnen entfremden müßte.

Nun meinen Sie, daß Sie es sich sowohl als Geschäftsmann, wie auch dem Charakter nach, welchen Sie in der Kunstwelt besitzen, schuldig sind, nie in eine solche Parteistellung sich hineindrängen zu lassen; was halb oder ganz obscure Musiker können, können und dürfen Sie nicht. Wohl aber (wenn ich weiter rathen darf) würden Sie den Antrag der Akademie nicht einfach ablehnen dürfen, sondern ihn in Ihrem Interesse, in Ihrem wahren und dauernden Interesse zu verwerthen haben. Ihr Interesse fällt hier aber *a u g e n b l i c k l i c h g a n z z u s a m m e n* mit dem der Philharmoniker, wenn auch in anderem Sinne, und müßten Sie daher dem Wunsche derselben, die Einigung der Philharmonie und Akademie nicht zu hindern, nicht nur entsprechen, sondern dem zuvorkommen und freiwillig die Initiative ergreifen, um die Akademie zu bewegen, die Einheit der musikalischen Direction mit der Philharmonie nicht zu zerreißen. Ich verstehe wohl, daß solches unter den obwaltenden Umständen Ihnen schwer werden mag, aber darf versichern, daß bei der Opernleitung Ihrer Aufgaben harren, die in noch weit größerem Maße von Ihnen verlangen, persönliche Wünsche Ihrem Interesse unterzuordnen, und glaube, daß dies einer der Fälle ist, wo es gilt, dem harten, aber bewährten Grundsatz zu folgen, nämlich von zwei Dingen das schwerste zu wählen. Welche guten Früchte Ihnen dies bringen wird, werden Sie bei allen Ihren weiteren Unternehmungen erfahren.

Es sollte mich ungemein freuen, wenn durch Obiges mir auch nur einigermaßen gelungen wäre, Ihrem höchst ehrenvollen Vertrauen Genüge zu thun und zwischen den Zeilen lesen zu lassen, wie mich bei allem, was ich vorbringe, nur eine herzliche Erwägung Ihres Wohles geleitet hat.

Stets Ihr Fr. Chrysanter.

(4)

11. Juli 1869.

Verehrter Herr und Freund.

Ich benutze den einzigen mir bekannten Weg, um Ihnen eine Zeile zur Antwort auf Ihre Orgelbau Nachrichten zugehen zu lassen, die mich natürlich aufs lebhafteste angeregt haben.

Wenn aber, wie Sie schrieben, unsere vortrefflichen Hamburger mich in der Sache consulieren wollen, so konnte ich nicht umhin zu fragen „worüber denn eigentlich?“ Nach Ihren Angaben ist ja alles, worüber ich etwa sprechen könnte, schon im Reinen, soll ich vielleicht helfen die Sache wieder confus zu machen? Oder wäre das nur gesagt, um nicht schnellen Schrittes mit Ihnen vorzugehen? Das wäre freilich echt fuhlentwiesisch! Allzugroß sind meine Hoffnungen nicht, die Gemüther scheinen nicht sonderlich dafür gestimmt, das Provisorium hinsichtlich des Lokals hat auch sein Bedenkliches. Bis jetzt habe ich noch nichts gehört, weiß also nur, was Sie mir darüber mittheilen, selbst Avé¹¹ hat sich nicht sehen lassen. Soviel kann ich aus vielfacher Erfahrung versichern, daß Orgelbauten für diejenigen, welche sie veranlassen und inspizieren, zu den allerunangenehmsten Dingen gehören. Noch habe ich keine Orgel aufkommen sehen, bei der es ohne Streit abgegangen wäre. Wer bei 800 Pfeifen nur 700mal betrügt, ist ein ehrlicher Mann, und dann, ist das Werk da — so viel Pfeifen so viel Meinungen. Natürlich heiße ich alles willkommen und fördere nach Kräften, was uns auch unter jetzigen Umständen eine Konzertorgel verschafft.

Diese flüchtigen Bemerkungen nur, um Ihnen zu antworten. Die für nächsten Winter bestimmte *Athalia* ist doch nicht die Händel'sche?¹² ich wünsche wirklich, daß es diese nicht ist, weil Stimmen und Klavierauszüge dazu schwerlich beschafft werden könnten, ich kann Herrn Rieter-Biedermann nicht raten, dies Werk schon jetzt in Angriff zu nehmen, da es zu den weniger gangbaren und nach meiner Ansicht auch zu den weniger wertvollen gehört.

Mit der Meinung, daß, wenn man Baß und Alt in *s o l c h e r* Besetzung hat, wie in Zürich¹³ (und der Sopran ist besser), ein anderes Werk als Judas hätte gewählt werden sollen, schließe ich, herzlich grüßend und Ihnen wie den lieben Ihrigen zu der Sommerreise das beste Glück wünschend

Fr. Chrysanter.

(5)

Bergedorf bei Hamburg, den 29. Nov. 1869

Verehrter Herr und Freund.

Im October von meiner Reise nach London heimkehrend, fand ich Ihre Abschiedszeilen vor¹⁴. Sie werden kaum glauben, wie wehmüthig dieselben mich gestimmt haben. Denn in der Hoffnung, daß wir bei näherer persönlicher Bekanntschaft einander verstehen und hier in Hamburg dauernd zusammen wirken könnten, bin ich wesentlich in die Nähe dieser Stadt gezogen. Hätte ich ahnen können, daß in H. sobald schon die besseren Bestrebungen wieder aufhören und bereits nach wenigen Jahren Zustände einer noch die Grundschen¹⁵ überbietenden Verflachung eintreten würde, ich würde mir eine andere Wohnstätte gesucht haben. In diesen Tagen hatten wir das sogenannte Musikfest der Akademie, es war kläglich. Halbwegs hatte ich die Hoffnung, Sie würden auf ehrenvolle Art eingeladen werden und herkommen, und nur deshalb ist meine Zuschrift um 8 Tage verzögert. Aber was ist von der Firma Jachmann-Bernuth in Sachen des Anstands zu erwarten!

Eilig und dringlich ist dieser Brief nämlich wegen der Beilage. Sie erhalten damit die Einladung zur Subscription, der ich mich freue endlich hinzufügen zu können, daß die Denkmäler *f e r t i g*, ja an die eingegangenen Subscribenten *b e r e i t s v e r s a n d t* sind.

¹¹ Avé-Lallemant, Theodor; geb. 2. 2. 1805 i. Magdeburg; † 9. 11. 1890 i. Hamburg. Verf. der in Anm. 11 angeführten Schrift.

¹² Es gibt auch die damals viel in Konzerten gespielte Musik zu Racines „Athalia“ von Mendelssohn op. 74.

¹³ In Zürich wurde am 15. 7. 1867 „Judas Makkabäus“ aufgeführt. Die Besetzung war: Emilie Wagner (Karlsruhe); Erna Borchard (Weimar); Carl Schneider (Rotterdam); Julius Stockhausen (Hamburg). Dirigent: Friedrich Hegar.

¹⁴ Stockhausen war Ende Oktober 1869 von Hamburg nach Cannstatt verzogen. Ihm war als Kammersänger des Königs von Württemberg, Karl I., die Inspektion über den Gesangsunterricht an den öffentlichen Unterrichts- und Erziehungsanstalten Württembergs übertragen worden (vgl. Wirth-Stockhausen, S. 334 ff.).

¹⁵ Fr. W. Grund war Mitbegründer des Philharmonischen Konzert-Vereins und der Hamburger Singakademie und hatte bis 1862 die Philharmonischen Konzerte dirigiert.

Ich konnte aber bisher nur die Einladungen bis zum Buchstaben M versenden und bin erst jetzt dabei, den Rest zu expedieren.

Nun habe ich Ihnen eine Parthie der Subscriptionsformulare geschickt und bitte um freundliche Verwendung in den in Ihrer Inspection untergebenen Hof- und Schulkreisen. Ich denke mir, es kann Ihnen auch so gar unangenehm nicht sein, all diesen Instituten, Bibliotheken pp den rechten Lern- und Übungsstoff in musikalischer Hinsicht zu verschaffen. Wie der Gebrauch dort ist, weiß ich nicht, ist es wie in Preußen, so subscribiert das Ministerium (und der Hof) auf eine Anzahl Exemplare und man hat weiter keine Umstände davon. In Württemberg ist dies vielleicht den einzelnen Anstalten überlassen und dem Hofe. Sollte letzterer zu bewegen sein, eine Anzahl davon zu nehmen?

Weil wir doch einmal bei musikalischen Handelsaffären sind, so möchte ich Sie auch noch bitten, bei Ihrer Inspection zu veranlassen, daß von denjenigen Instituten, deren Verhältnisse es irgend zulassen, die Händelausgabe angeschafft werde. Diese ist so gar wenig in W. verbreitet! Vielleicht thut mit der Zeit hierfür auch der Hof noch nachträglich etwas.

Sehr vieles hätte ich noch zu berühren, muß mich aber auf einige Worte beschränken. Haben Sie schon an Scarlatti's Cantaten gedacht? und wie meinen Sie, daß man die Ausgabe am besten einrichten könnte? Da wir die ganze Masse von angeblich 500 nicht vorliegen haben, so wählen wir wohl was uns am passendsten scheint für alle 3 oder 4 Stimmgattungen in Einem Bande, oder für jede Stimme getrennt? bei Steffani's Duetten werde ich es streng trennen, und da von Scarlatti an Cantaten so viel vorliegt, denke ich, daß es nöthig sein wird, ein gleiches Verfahren zu beobachten. Alles nach Umständen. Die einzelnen Cantaten bitte ausschreiben zu lassen mit bequemem Raum für das Clavier.

Ihrer Stellung dort lege ich eine große Wichtigkeit bei und werde allen Ihren Schritten mit Aufmerksamkeit und jener Theilnahme, die Sie kennen folgen¹⁶. Sollten Sie Berichte darüber abfassen, so würde ich dieselben mit Freude in der Allgem. Mus. Ztg. veröffentlichen.

Sollte ich einmal nach Heidelberg zu Gervinus kommen und ich weiß Sie zu Hause, so werde ich einen Abstecher nach St. gewiß möglich zu machen suchen. Ich höre, daß Sie in Cannstatt wohnen, daher die Aufschrift.

Diese eiligen Worte schließe ich in der Hoffnung, daß es Ihnen wohl gehe, und mit den herzlichsten Grüßen von meiner Frau und mir an Sie und Ihre verehrte Frau Gemahlin.

Stets der Ihrige

Fr. Chrysander.

PS. Die nächsten 4 Bände der Denkmäler¹⁷ werden sicher schon Mai 1870 erscheinen, 3 davon sind bereits ganz fertig.

(6)

Bergedorf bei Hamburg den 10. Dezember 1869.

Verehrter Herr und Freund.

In aller Eile nur die Denkmäler, die Arbeiten drängen sich so, daß ich allerdings jetzt ganz ungewöhnlich angespannt bin und das Paket immer liegen ließ in Hoffnung einen freien Augenblick zu erhaschen zur genügenden Beantwortung Ihrer inhaltsreichen, lieben und herzlichen Briefe. Aber seien Sie einstweilen zufrieden mit dem lebhaftesten Ausdrucke meines Dankes. So bald ich kann, antworte ich.

Die Zeitung bitte ich diesmal bei der Expedition (Leipzig, Robert Seitz) zu bestellen, sagen werde ich es ihm ebenfalls, es wird wohl nicht vergessen.

¹⁶ Über die Bedeutung von Stockhausens Stellung in Cannstatt brachte Chrysander in Nr. 38, Jg. 4 1869 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ eine entsprechende Notiz.

¹⁷ Betrifft: Denkmäler der Tonkunst Bd. 1—5, hrsg. von Chrysander, Bergedorf 1869.

Anbei noch die Nummer contra Hanslick¹⁸, es wird Ihnen wohl Spaß machen, denn Sie kennen mich ja auch in diesem Punkte. Er hat schon geantwortet, aber wie! Nun, ist noch nicht aller Tage Abend, und die Ignoranz scheint zu empfinden, daß ihr der Boden doch nach und nach unter den Füßen schwindet. Doch heute nichts mehr davon. Diese Zeilen kommen zu Weihnachten, wo Friede walten soll. Über Hamburg das nächste Mal mehr.

Mit größter Freude vernehmen wir, daß es Ihnen Allesamt wohl geht. Ich habe meiner Frau den Passus über das schöne billige Leben in Cannstatt sogleich vorgelesen und alles hat großen Effect gemacht. Dabei wird's freilich bleiben, denn Sie wissen ja, wie bescheiden wir, was Glücksgüter anlangt, bedacht sind¹⁹.

Die herzlichsten Glückwünsche zum Christfeste von Haus zu Haus und treu anhängliche Grüße!

Ihr

Fr. Chrysanter.

Jahn's Bibliothek²⁰ ist schön, aber ich denke doch nicht reich genug an den besten Vocalwerken, um gerade für einen Ankauf in Ihrer Branche sich zu eignen. Dies fiel mir neulich bei Durchsicht derselben ein. — Mit den Kantaten bitte machen Sie's doch ganz nach Ihrem Belieben; wie Sie es machen, so ist es gut.

(7)

Bergedorf bei Hamburg, den 31. August 1870

Werther Freund.

Durch Ihren lieben Brief vom 9. haben Sie mich sehr beschämt — ich bin in so große Briefschuld gerathen, Ihnen gegenüber, daß ich gar nicht weiß wie ich mich herauswickeln soll. Ach, es gab und gibt so vielerlei zu thun und zu besorgen, und jetzt 6 Arbeiter mit durchschleppen resp. füttern zu müssen, ist auch keine leichte Aufgabe. Aber seien Sie überzeugt, daß Ihre Briefe allesamt die schönste dankbarste Aufnahme fanden. Leider sind Briefe nur ein unzulänglicher Ersatz für die Personen, und wie sehr Sie uns hier fehlen haben wir im letzten Sommer erst recht wieder erfahren. Man hat gar Niemand. Alles herzlose kalte Menschen (Egoisten wollte ich sagen). In einem früheren Briefe deuteten Sie an, daß ich Ihnen bei Ihrem früheren Hamburger Wirken von Nutzen gewesen sei. Wollen wir aufrichtig die Sache ansehen wie sie war, so müssen wir sagen, daß solches lediglich dem guten Willen nach, aber nicht in Wirklichkeit der Fall war, sondern daß Sie eben in dem Augenblicke Ihre dortige Thätigkeit einstellten, wo solches hätte geschehen können. Am meisten bei der Musikschule, die ich namentlich bei Ihrer Abwesenheit auf Konzertreisen mit dem ganzen Aufgebot meiner Arbeitskraft zu halten gesucht haben würde. Ich erwähne dies jetzt nur, weil mir die Wahrscheinlichkeit vorsteht, daß eine blühende Musikschule Sie — auch nach Abgabe der lästigen Musikdirection — für immer an H. gefesselt haben würde. Und damit hätte ich persönlich auch, was ich wünschte. Kämen Sie abermals hierher zurück, Sie würden einen unverdrossenen Helfer an mir finden, umso mehr, da gewisse Nullitäten jetzt aus dem Wege sind. Doch zur Gegenwart! Daß meine Lieder bei Ihnen so anklingen würden, konnte ich nicht ahnen²¹. Hier das dritte, ein Scherz der die „Hosen“ hinter „Wäsche“ verbirgt, also „derber“ wird der Text Ihres Liedes auch nicht sein. Nun, senden Sie mir aber auch Ihr Lied zur Belohnung, und zwar bald. Das meine, Ludeken genannt von der Menge, wird hier allgemein

18 Die „Nummer contra Hanslick“ ist Nr. 49 des Jg. 4 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, in der Chrysanter unter der Überschrift: „Was Herr Professor Hanslick sich unter ‚Kunstzeloten‘ vorstellt“, geantwortet hat.

19 Chrysanter bewältigte in einer kleinen, aus persönlichen Mitteln errichteten Notenstecherei, in der sein Sohn Rudolf von frühester Kindheit an mithalf, die Drucklegung der Gesamtausgabe Händels. Um Löhne und Aufrechterhaltung des Betriebes zu ermöglichen, hatte er eine Kunstgärtnerei mit Gewächshäusern eingerichtet, deren Ertrag dem Händelwerk zugute kam.

20 Über die Auktion und den Verbleib der Jahnschen Musikbibliothek vgl. Chrysanders Aufsätze in der „Allg. Musikalischen Zeitung“ Nr. 15 u. 16. Jg. 1870.

21 Lieder von Chrysanter. Hamburg, Böhme, 1870.

gesungen, besonders auch unter der unschuldigen Jugend, und vor einigen Tagen hörte ich daß es letzten Sonntag als Polka getanzt sei. Was man in Folge dieses Krieges nicht alles erleben muß. Das *v i e r t e* meiner Lieder wird vermuthlich auch ein Instrumentalstück, aber nicht Polka, sondern Marsch. Von *I h n e n*, mit lebhaft einfallendem Chor, möchte ich diesen Kram singen hören, namentlich das vierte Stück. Ich schicke es Ihnen bald. — Sehen wir uns einmal, so zeige ich Ihnen eine Serie von Liedern mit Chor, ähnlich gehalten wie diese Kriegsstücke, aber etwas länger. Die Texte (nicht von mir) sind überaus kurios.

Besten Dank für die Mittheilung von Gevaert, es würde mir sehr lieb sein von Carissimi Copien zu erhalten. Sobald wir Frieden haben, schreibe ich darüber.

Die Fabel von £ 40 als Ihre Forderung für die Philharmonic ist, wie ich weiß, von Frau Cusins²² aufgebracht. Sie ist eine böse 7 — aber was mag sie damit bezwecken? Übrigens, sage ich, schade daß die Fabel nicht wahr ist, hoffe aber, die sibyllinischen Bücher werden im Preise steigen. Ereignet sich etwas für die Zeitung Passendes, so bitte es zu notificieren. Die Notiz über die Times ist schon ganz schön und wird gelegentlich bestens verwertet. Sie haben hier an mir einen Leidensgefährten: Ich schickte Davison²³ im Auftrag der Handelsgesellschaft die ersten 3 Bände der Ausgabe — bis heute hat er kein Wort darüber gesagt, nicht einmal den Empfang angezeigt! — Leben Sie wohl! Mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus Ihr

Fr. Chryander.

(8)

Bergedorf, den 24. Oktober 1870

Verehrter Freund,

Unpäßlichkeit hat verhindert, daß ich früher antwortete. Ich stimme Ihnen völlig bei daß so zu übersetzen, nur der Humor muß gewahrt werden.

Gestern war ich in Hamburg und ein musikalischer Hase — Avé wollte ich sagen — lief vor mir über den Weg, sagte dabei in geziemender Eile, er habe von Ihnen neueste Nachrichten, nach welchen die vier Monate Allerhöchst bewilligt wären und Sie infolgedessen mit dem Abziehen natürlich keine Eile hätten. Er sprach auch vom Hausankauf in Cannstatt²⁴. Was Wahres daran ist, lasse ich gelten, und alles Erfreuliche dabei begleite ich mit theilnehmender Freude, das versteht sich. Möge nur alles recht gut, ja sehr gut sich gestalten. Sind Sie entschlossen in Schwaben zu bleiben, so werden Sie sich wohl oder übel auch wohl noch eine Quantität landesüblicher Geduld (i. e. Gleichgültigkeit) zulegen müssen. Kribbelt es einmal in den Fingern, so setzen Sie sich hin und schreiben Sie Recensionen, Aphorismen oder was sonst über Gesang, Sänger und Singemusik und senden Sie es Ihrem treu anhänglichen Freunde Fr. Chr., er druckt es und thut damit ein gutes Werk für die Kunst. Das Geschwätz der Thoren auch (und besonders) auf dem gesanglichen Gebiete wird so lange dauern, bis die Weisen sich entschließen zu reden. Bei einer Broschüre von Carlberg²⁵, über welche ich in diesen Tagen eine Recension schrieb, wurde es mir wieder klar. Hundertmal lieber schreibe ich nicht darüber, sondern ließe drucken was Sie darüber schreiben möchten. Es ist wohl wahr, daß es auch in der Gesangskunst viele (wenigstens mehrere) Wege nach Rom gibt, aber so wie die Sachen gegenwärtig liegen, gibt es noch weit mehr Wege, die von Rom abführen. Der hiesige Theaterpächter M. Ernst ist als „Operndirector“ nach Berlin berufen; darüber müßte

²² Frau Cusins, Gattin von Sir William George Cusins, Professor an der Royal Academy of Music und Dirigent der „Philharmonic Society“. — Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ brachte in Nr. 30, Jg. 5 vom 27. Juli 1870 folgende Notiz: „In der Londoner ‚Philharmonic Society‘ ist Stockhausen bisher noch nicht aufgetreten, weil sein Honorar (40 Pfd. St. für den Abend) dieser altherühmten, aber infolge einer kuriosen ökonomischen Leitung nichts weniger als reichen Concertgesellschaft unerschwinglich war. Im nächsten Winter wird sie wohl aber in den sauren Apfel beißen müssen.“

²³ James William Davison (1813—1885): Musikreferent der „Times“.

²⁴ Stockhausen war Ende Oktober von Hamburg nach Cannstatt bei Stuttgart übersiedelt.

²⁵ Gotthold Carlberg: Über Gesangskunst und Kunstgesang. Wien 1870, Harlebens Verlag. Besprochen in „Allg. Musikalische Ztg.“ Jg. 5 1870, Nr. 42 u. 43.

Einem der Verstand stillstehen, wenn im Gebiete der heiligen Oper überhaupt noch etwas stillestehen könnte. Irre ich nicht, so stand in einem hiesigen Lokalblatt (der Reform glaube ich), Sie würden das hiesige Theater im Verein mit Jachmann übernehmen! — Ich habe keine Ahnung, wer der Glückliche sein wird, der hier den nächsten Theaterbankrott in Scene setzt (denn Berliner Operndirector kann doch nicht jeder werden), habe auch kein Interesse daran. Dr. Reichhardt hat auch wieder ein Singtheater irgendwo in einem großen Keller und zwar mit Erfolg. In Hamburg ist alles möglich, nur auf die Dauer das Gute nicht. Damit sage ich Ihnen nichts Neues, also fine (oder wie Goethe abgekürzt schrieb Fi) über dieses Kapitel. Tausend Glückwünsche von uns für Ihr drittes Söhnchen! Den Namen Friedrich mag ich wohl leiden, er besteht aus zwei gleichen Silben und in jeder kommen die Buchstaben ri vor — ist das nicht geistreich? Möge dem Kleinen der Geist der besten Friedriche und die Kunst seines Vaters beschieden sein!

Den alten Anderson²⁶, der neben Cusins²⁷ wohnt, sehen Sie wohl; bitte dann ihm inliegenden Brief mitzunehmen. Vielleicht giebt er Ihnen schriftliche Antwort. Auch die Cusins bitte zu grüßen. Nun glückliche Reise! lassen Sie bald etwas hören.

Mit besten Grüßen von Haus zu Haus

Ihr treu ergebener

Fr. Chrysander

Chrysander an G. F. Anderson

(9)

Bergedorf bei Hamburg, den 20. Oktober 1870

My dear Sir,

I send these lines through my friend Jul. Stockhausen, and hope they will find you well. My visit to London in July was interrupted by the sudden outbreak of the war. After having finished the most necessary work for my music engravers, I intended to pay you a visit and to enjoy the country life in a tour to Windsor, Frogmore etc., but when I heard of the war declaration on Friday afternoon, I worked the whole night and went home on Saturday morning. After a very long and unpleasent journey through Netherland I came home just when the younger of my workmen were about to go into the army as volunteers. Now we have the end of October, and this terrible war is still going on — and who knows where may be the end of it? I heartily wish peace may appear soon, a lasting peace and good understanding between the nations, especially our neighbours. — Did you hear that M. Schoelcher²⁸ went to Paris and became there a commander of the volunteer artillery forces? In my humble opinion, he is not more qualified for that work, as we are.

I shall be very glad to hear how you are. If you favour me with a letter, M. Stockhausen will forward it to me.

You will have much of French music this Season, as London is full of French artists. Will the Season be a promising one?

Believe me, dear Sir,

yours sincerely

F. Chrysander

²⁶ George Frederick Anderson: † 1876; Violinist und von 1848 bis 1870 Master of the Queen's Music.

²⁷ Sir William George Cusins 1833—1893; studierte in Brüssel unter Fétis Klavier, Geige und Harmonie. Später Professor an der Royal Academy of Music; Dirigent der Philharmonic Society; Examinator an der National Training School for Music. War häufiger Solopianist, auch im Gewandhaus in Leipzig; wurde Professor an der Guildhall School of Music und des London Select Choir.

²⁸ Viktor Schölder 1804—1893; franz. Schriftsteller und Politiker; Ultra-Republikaner, der nach der Thronbesteigung Napoleons III. nach London flüchtete. Während der Belagerung von Paris 1870 war er Führer einer Artillerie-Legion, später Deputierter der Nationalversammlung. Nebenbei Amateur der Künste. Er sammelte ausländische Musikinstrumente und wurde Händel-Enthusiast. Als solcher sammelte er Händel-Ausgaben und Werke über ihn und veröffentlichte „Life of Haendel“ (London, Trübner, 1857). Seine Händel-Sammlung vermachte er dem Pariser Conservatoire als Geschenk, 500 einheitlich gebundene Bände.

Chrysander an Frau Clara Stockhausen

(10)

Bergedorf bei Hamburg, den 20. Februar 1871

Verehrte Frau.

Herzlichen Dank für Ihre Zusendung, die ich sofort übersetzte und anbei zurückgebe. Der letzte Brief Ihres Herrn Gemahls ist von mir noch nicht beantwortet und bitte ihm zu sagen, daß der in Cannstatt gebliebene Brief an Anderson ohne Werth und Inhalt ist, er sich also deswegen nicht beunruhigen möge.

Sehr erfreut hat mich die dauernd gute Aufnahme in England, der Bericht²⁹ wird in der nächsten Nr. stehen. Ist noch Hoffnung, wie Ihr Herr Gemahl andeutete, daß er auf der Rückreise Hamburg berühren wird? Um so lieber wäre mir dies, weil ich u. a. auch über Berlin manches mit ihm im Vertrauen besprechen möchte. Die Sachen liegen dort anders, als es den Anschein hat. Doch nur mündlich läßt sich dergleichen mit Nutzen besprechen. Meine Frau erwidert Ihren freundlichen Gruß von Herzen und hofft mit mir, Sie noch einmal wieder im Norden begrüßen zu können.

Mit hochachtungsvollen Empfehlungen

Fr. Chrysander.

Chrysander an Frau Clara Stockhausen

(11)

Bergedorf bei Hamburg, den 20. Februar 1875.

Verehrte Frau,

Umgehend Ihre werten Zeilen beantwortend bemerke ich, daß ich mit Vergnügen sofort versuchen werde noch ein Exemplar des facsimilierten *Messias*³⁰ zu erhalten. Der Preis wird ungefähr 10 Thaler betragen, aber nicht übersteigen. Ich werde es thunlichst beeiligen.

Hochachtungsvoll empfiehlt sich Ihnen

Fr. Chrysander.

(12)

Bergedorf bei Hamburg, den 8. März 1875

Verehrter Freund.

Soeben sendet Herr von Dommer³¹ mir Ihren Brief in betreff der *Messias*-Partitur. Das Hamburger Exemplar dieses Werkes ist gegenwärtig in London zur Vergleichung mit einer andern dortigen Kopie. Die Hamburger Copie des *Messias* ist die werthloseste der ganzen Sammlung, sie enthält absolut n i c h t s , was nicht in dem facsimilierten Original stünde oder gedruckt wäre. Eine bessere Copie, das eigentliche Handexemplar Händels, ist in England; diese werde ich im nächsten Sommer dort sehen und vergleichen. Ich würde mit der größten Bereitwilligkeit Ihnen alles zu verschaffen suchen, was den Zweck Ihres Studiums für die nächste Aufführung³² irgendwie fördern könnte, aber wie gesagt, das besagte Manuscript enthält nichts der Art. Es wäre Mühe ohne Ausbeute. — Ich hoffe zwar, daß Sie mir hierin einiges Urtheil zutrauen werden, um aber ein Übriges zu tun, erkläre ich mich gerne bereit, auf alle Fragen, die einzelne zweifelhafte Punkte betreffen, Ihnen alle Auskunft zu geben, die ich zu geben vermag. Sie schreiben an Herr v. D., das Original reiche nicht aus: worin denn reicht es nicht aus und welches sind die Punkte, über die Sie nähere Auskunft haben möchten? Bezeichnen Sie mir diese, so werde ich darauf antworten alles was ich zu sagen weiß.

In Eile,

Ihr Fr. Chrysander

²⁹ Abdruck eines „Times“-Berichtes über Konzerte, die J. Stockhausen im Verein mit Cl. Schumann in England gegeben hatte, findet sich in: „Allg. Musikalische Zeitung“ Jg. 6 1871, Nr. 9.

³⁰ Es handelt sich um: „Facsimile of the autograph score of *Messiah*, an oratorio composed by G. F. Handel . . . executed in photo-lithography by Vincent Brooks, Day and son, from the original . . .“ London, Sacred Harmonic Society Exeter Hall, 1868.

³¹ Arrey von Dommer 1828–1905; Musikhistoriker; Musikreferent des „Hamburger Korrespondent“; später 1. Sekretär der Stadtbibliothek Hamburg; Dr. phil. h. c. der Univ. Marburg. — A. von Dommer hatte 1864 beim Hamburger Musikfest Händels „*Messias*“ und „*Caecilienode*“ aufgeführt.

³² Die Aufführung des „*Messias*“ durch den Sternschen Gesangverein unter Stockhausen fand am 27. März 1875 statt.

Ps. Die älteste Partiturausgabe von Randall³³ ist in Berlin, diese ist werthvoll, die Arnoldische³⁴ enthält aber fast dasselbe. Erst mit Mozart wird es anders. Schade, daß Ihre Ausführung nicht ein Jahr später stattfinden kann!

(13)

Bergedorf bei Hamburg, den 15. März 1875.

Verehrter Freund.

Gerne hätte ich früher geantwortet, wenn es möglich gewesen wäre. Sie verlieren aber nichts dabei, denn Ihre Fragen und Zweifel sind so berechtigt, wie eine genügende Beantwortung derselben unmöglich ist.

Den Messias schrieb Händel für Dublin, wo er ein sehr unvollkommenes Orchester hatte. Oboen waren natürlich dabei, sie stecken im Tutti, die Violinen traten besonders hervor weil diese am besten waren, der ausgezeichnete Dubourg³⁵ leitete sie und wollte in der Musik möglichst glänzen. Tambourinen sind sicherlich nirgends von Haendel verwandt im Messias, sein Orchester war für: Violinen, Oboen, Violen, Bassons, Cellos und Contrabässe, Trompeten, Hörner und Kettledrums, Orgel und Klavier.

Bezeichnungen sind leider auch im Handexemplar nicht mehr, als im Original.

Die Klavierpartie ist bei Herrn Rust³⁶ in guten Händen, er hat sich mit diesen Dingen lange beschäftigt und ich darf voraussetzen, daß er zu denen gehört, welche mir hierin nicht widersprechen.

Vor einigen Tagen habe ich angefangen die Orchesterstimmen zu Israel zu stechen, zum Herbst sind sie fertig — dies füge ich bei in der Hoffnung, daß es Ihnen lieb zu hören ist.

Nun die besten Wünsche zum Gelingen Ihrer Messias Aufführung und die Bitte, mir auf die eine oder andere Art einen ordentlichen Bericht für die Zeitung darüber zugehen zu lassen.

Ihr treu ergebener

Fr. Chrysander.

Chrysander an Frau Clara Stockhausen (Postkarte)

(14)

Bergedorf bei Hamburg, den 5. Juni, 1875

Verehrte Frau,

Soeben kommt der Messias endlich an, es war mir unmöglich ihn früher zu beschaffen, dies sei meine Entschuldigung. Er kostet mit Porto zusammen $9\frac{1}{3}$ Thaler, ich sende ihn mit der nächsten Post und werde den Betrag nachnehmen, um Ihnen die Mühe des Übersendens zu ersparen. Mit unsern herzlichsten Grüßen und Empfehlungen

Fr. Chrysander.

(15)

Bergedorf bei Hamburg, den 23. Januar 1876.

Verehrter Freund.

Da ist fast ein Monat herum und Ihr lieber Brief noch immer nicht beantwortet! und doch machte derselbe mir zur Pflicht, Duetto No. X umgehend zu senden!

Letzteres war leider nicht möglich, der kleine Vorrath hatte sich aufgezehrt, es mußte erst gedruckt werden, was damals nicht anging. Jetzt sind sie für Sie neu gedruckt und liegen zur Absendung bereit. Es ist Ihnen der Einfachheit wegen wohl am liebsten, wenn ich den Betrag durch Postvorschuß erhebe?

³³ Randall, Dr. John (1715—99) sang als Chorknabe bei der Erstaufführung von Händels „Esther“ im Februar 1732 die Titelrolle. Seit 1755 Professor der Musik in Cambridge.

³⁴ Samuel Arnold (1740—1802) gab 1786 ff. die erste noch ziemlich fehlerhafte Ausgabe von Händels Werken in 36 Bänden heraus.

³⁵ Matthew Dubourg 1703—1767; Master of the King's band of Ireland; auch „Master and composer of the State Music in Ireland“. Schüler von Geminiani. Konzertmeister bei der Erstaufführung des „Messias“ in Dublin am 13. 4. 1742.

³⁶ Wilhelm Rust 1822—1892; Violin- u. Klavierspieler; seit 1870 am Sternschen Konservatorium in Berlin tätig als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition; später Kantor der Thomasschule in Leipzig.

Sie schreiben auch noch, ich möge Ihnen zugleich angeben, was Sie mir für Früheres schulden. Ich denke vergebens nach, was dieses sein kann und finde nichts, bin also der Meinung, daß alles schon früher berichtet ist.

Allen Ihren Schritten folge ich mit freundschaftlicher Theilnahme, das wissen Sie und bedaure immer, wenn ich wahrnehmen muß, daß es Ihnen fast ergeht wie mir, nämlich daß auch Sie das Brett an dem Ende bohren müssen, wo es am dicksten ist. Ich habe dieses mein Leben lang thun müssen und mir geschieht auch ganz recht damit, aber Ihnen sollte die Lebensbahn ebner gemacht sein. Ich wünsche Ihnen Heiterkeit und guten Muth

als Ihr stets treu ergebener

Fr. Chrysanter.

Ps. Das Quartett zu Israel ist gestochen, aber noch nicht gedruckt.

(16)

Bergedorf bei Hamburg, den 26. März 1876

Verehrtester Freund,

Wenn guter oder bester Wille allein mächtig wäre, so könnte ich viel ausrichten.

Violino I und II und Viola zu Israel sind gestochen und werden von mir corrigiert. Darauf lief der Stecher fort. Die beiden andern liefen bald hernach auf schändliche Weise aus und nur ein einziger blieb. Dieser reicht nicht, die Haendel-Partituren fertig zu machen. Um Ihnen aber zu zeigen, daß ich das Äußerste thue, Ihnen zu dienen, hat er seine Partitur beiseite legen müssen und sticht jetzt die Baßstimme, sodaß ich hoffe, Ihnen das Quartett bald komplett liefern zu können. Bitte um Angabe, wieviel Stimmen Sie gebrauchen.

Mehr jetzt zu stechen ist unmöglich. Ich sende Ihnen nun anbei 1 Exemplar der Hamburger Stimmen — natürlich darf niemand davon wissen. Benützen Sie diese und lassen Sie so viele Exemplare dazu schreiben, als Sie gebrauchen. Letztere werde ich Ihnen dann annähernd für den ganzen Kopierpreis wieder abkaufen. Um die Kläglichkeit der fehlenden Orchesterstimmen gründlich zu beseitigen, werden nach und nach dieselben abgeschrieben und von Rieter-Biedermann gegen eine geringe Gebühr verliehen werden. Es kann also ein Verein von jetzt an gern von einem neuen Werke die Stimmen abschreiben lassen, Rieter wird demselben nach der Aufführung den Vorrath sofort abkaufen.

Ich hoffe, daß dieses genügt, Sie hierüber zu beruhigen. Mit wahrer Freude würde ich an Ihrer Aufführung³⁷ persönlich theilnehmen, wenn es möglich wäre. Durch eine viertelstündige Anwesenheit bei mir würden Sie die Unmöglichkeit freilich besser einsehen, als aus einer brieflichen Darlegung. Seit Neujahr ist mein neuer Ofen für die Treibhäuser³⁸ im Gange, von welchen ich bis Pfingsten keine drei Stunden entfernt sein darf. Es ist ein großer Ofen zum Kalkbrennen und die Last gar nicht zu beschreiben. Der Wein blüht jetzt, einige Pflirsche ebenfalls, die andern haben schon Früchte wie Erbsen. In ein bis zwei Jahren hoffe ich es leichter zu haben, aber einstweilen stecke ich darin und muß hindurch.

Hiermit genug für heute Abend, ich bringe dieses noch zu dem Nachtzuge, und bin mit herzlichen Grüßen immer

Ihr

Fr. Chrysanter.

(17)

Bergedorf bei Hamburg, den 11. Dezember 1877.

Verehrter Freund,

Da nehme ich Ihren lieben Brief vom 29. Januar d. J. wieder zur Hand, diesmal um ihn zu beantworten. Erwarten Sie nicht, daß ich mit einer Entschuldigung beginne — unter geistreichen Leuten sollte so etwas ein für alle Mal nicht gehört werden, aber glauben Sie mir, daß es niemals meine Absicht war, den Brief nicht, oder nur so lange nicht, zu be-

³⁷ Die Aufführung von „Israel in Aegypten“ im Sternschen Gesangverein unter Stockhausen fand am 10. Mai 1876 statt.

³⁸ Vgl. Anm. 19.

antworten. Was übrigens in moralischer Hinsicht an Entschuldigung nöthig war, das gedachte ich Ihnen mündlich zu überbringen. Und dabei ist es geblieben.

Zum Geschäftlichen übergehend — den gewünschten Musikalien — so konnte ich Ihnen nichts senden, weil meine Arbeiterbände davonlief. In den Zeitungen haben Sie gewiß oft von einem Ding, genannt strike, gelesen, aber wer es nur aus der Zeitung kennt, der weiß nicht, was für ein Ungethüm es ist.

Warum ich Ihnen die Stimmen zu Israel nicht sende? nicht weil ich glaube, daß Ihnen die Bezahlung schwer werden möchte, denn dies würde mir keine Sorgen machen, und gerne wäre ich behilflich, Ihnen den letzten Pfennig aus der Tasche zu ziehen, sondern deshalb, weil $\frac{3}{4}$ davon gestochen und das letzte Viertel nicht fertig zu bringen ist. Der russische Krieg ist mir deshalb so angenehm, weil ich hoffe, daß dadurch die Verhältnisse der Musikarbeiter wieder erträglicher werden. Was sagen Sie dazu? Es rührt Sie doch?

Die zwei Opern, welche im September fertig sein mußten, werden soeben versandt, also drei Monate später. Soweit bin ich wieder im Gange, und das Erste was wir vornehmen, sollen die Exemplare Duette sein, welche Sie zu haben wünschen, die ich morgen drucken werde. Sie sind Ihnen doch noch willkommen? In einem frühern Briefe wünschten Sie dieselben sogar in einer neuen billigen Ausgabe zu haben. Auch das kann mit der Zeit geschehen, aber nicht bis ich persönlich mit Ihnen darüber gesprochen habe. Es liegt noch etwas Anderes vor, was ich Ihnen zugleich gleich mittheilen müßte: Eine Sammlung Haendelscher Gesänge in italienischer Sprache, von denen ich schon einige Bände ausgewählt habe. (Was Frau Gervinus³⁹ jetzt unbefugterweise herausgeben will, dieselben Gesänge nach den Gefühlen!! geordnet, ist natürlich Dilettantenunsinn, zu dessen Verbreitung kein Künstler die Hand bieten wird. Sie hat das Geld und kann's bezahlen — das ist die Lösung des Räthsels.)

Noch bin ich mir selber schuldig, ein Wort über Ihre Stellung zu der Hochschule und Monsieur Adolf⁴⁰ zu sagen. Ich würde Ihre Äußerung gar nicht verstanden haben, wenn Brahms mir nicht im August 76 davon erzählt hätte. Schulze sah ich hier Pfingsten, aber er hat mir alles vollkommen verheimlicht. Dieses haben Sie gewiß nicht vorausgesetzt! Mögen Sie also hieraus abnehmen, welcher Grad von Vertrauen, ich will sagen Vertraulichkeit unter den Hochschulmännern als solchen und mir existiert! Dies ist es was ich Ihnen sagen mußte; bitte es nicht zu vergessen.

Die Duette und Trios sende ich in den ersten Tagen nächster Woche.

Mit herzlichen Grüßen stets der Ihrige

Fr. Chrysander

(18)

Bergedorf bei Hamburg, den 20. September 1878.

Verehrter Freund.

Hätte ich nur gewußt, wann Sie durch Hamburg zögen, so würde ich Sie am Venloer Bahnhof erwartet⁴¹ und dort vielleicht noch eine halbe Stunde mit Ihnen geplaudert haben. Nun also schriftlich meinen herzlichen Glückwunsch zu dem Antritt Ihrer neuen Stellung⁴², die Ihnen alles gewähren möge und hoffentlich gewähren wird, was Sie erwarten!

In Berlin bin ich seit Jahren nicht gewesen und war immer recht froh von den dortigen Miserabilitäten so wenig wie möglich zu erfahren. Was ich an solchen Artikeln hier vor meiner Thür habe, genügt mir vollständig. In einigen Tagen feiern sie hier den 50jährigen Bestand Ihrer alten Philharmonischen Concerte. Mich verlangt zu wissen, ob man Sie

³⁹ Viktoria Gervinus, Witwe von Georg G. Gervinus, veröffentlichte eine Auswahl von Gesängen aus Opern und Oratorien Händels, welche 1880 durch Julius Schäffer eine vernichtende Kritik erfuhr. Sie gab auch die Texte zu Händels Oratorien in der Übersetzung ihres Mannes heraus: Berlin, Franz Duncker, 1873.

⁴⁰ Gemeint ist Professor Adolf Schulze, Leiter der Gesangsklassen an der Hochschule für Musik in Berlin.

⁴¹ Bezieht sich auf Stockhausens Rückreise von Forsteck (bei Kiel) nach Frankfurt a. M. In Forsteck bei seinem Schwager Adolf Meyer traf sich häufig ein alter Freundeskreis, unter dem ihm Klaus Groth am nächsten stand.

⁴² Stockhausen trat Mitte September 1878 seine Stellung als Lehrer der Gesangsklassen am neu gegründeten Konservatorium in Frankfurt a. M. unter Leitung von J. Raff an.

ebenfalls (wie mich) durch eine lithographierte Karte eingeladen oder Handschreiben mit besonderen Anträgen beigefügt hat und was Sie darauf erwidert haben. Es ist ein Skandal, daß Sie nicht wenigstens einen Tag die Direction haben. Ich betheilige mich garnicht daran, und mache im übrigen mein Verhalten auch noch von dem abhängig, wie Sie Ihre Einladung behandelt haben: dies ist der Grund, weshalb ich darnach frage und für eine baldige Auskunft Ihnen dankbar sein würde.

Vor mehreren Monaten erhielt ich Anfrage von Berlin, ob ich die Stelle an der dortigen musikalischen Bibliothek annehmen werde, habe aber seither nichts weiter davon gehört. Vielleicht veranlassen sie mich, provisorisch zur Ordnung der großen Schätze (die bisher in den Händen eines Ignoranten⁴³ waren) hinüber zu gehen.

Mit meinem Nachbar in Friedrichsruh, unserm großen Kanzler, bin ich persönlich bekannt geworden und sitze mitunter an seiner Tafel. Das ist ein gar köstlicher Herr, „unter uns“ bei oder nach Tisch mit der langen Pfeife und den unerschöpflichen Geschichten, die alle mit einer wahrhaft haarsträubenden Freimüthigkeit aufgetischt werden. Als ich das letzte Mal dort war, langte zuerst die Depesche vom Untergang des „Großen Kurfürsten“ und später die über englisch-russische Abmachungen an. Letztere las er uns vor und begleitete jeden Punkt mit Bemerkungen. Was er über die Marine sagte, hätte Stosch⁴⁴ hören sollen. Ein solches Convivium wäre auch etwas für Sie, denke ich mir, und dies ist einer von den Gründen, die mich bedauern lassen, daß Frankfurt und Bergedorf nicht näher zusammen liegen.

Bei Ihrem nunmehr gesicherten Heim komme ich jetzt auch mit einem Antrage, den ich früher immer zurückgehalten habe, um Ihre Thätigkeit nicht noch mehr zu zersplittern. Es ist der, daß Sie Gesangliches, Pädagogisches oder Kritisches für die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ schreiben möchten. Ich habe die Zeitung endlich über alle Schwierigkeiten geleitet und von allen Parteien befreit, mit sehr großer Mühe, nun hoffe ich, daß sie allen Gleichgesinnten als das einzige anständige Organ erscheint für die Publication fachmännisch-wissenschaftlicher Arbeiten. Die Ihrigen stehen für mich hierbei in erster Reihe.

Hinsichtlich Ihrer Anfrage, was Sie mir noch schulden, bemerke ich: Nichts weiter schulden Sie mir als die Fortdauer Ihrer Freundschaft, wenn anders Sie meine Gesinnung vollaufrichtig erwidern, woran ich übrigens nicht im Geringsten zweifle.

Ihr treu ergebener

Fr. Chrysander.

(19)

Bergedorf bei Hamburg, den 12. Oktober 1879.

Verehrter Freund.

Ihren jüngsten Brief erhielt ich als der Koffer zur Londoner Reise gepackt war. Ich steckte ihn also mit hinein in der Hoffnung, ihn von dort aus zu beantworten — aber viele Arbeiten und Unwohlsein haben mich nicht dazu kommen lassen. Jetzt bin ich zurück und kann nun nicht länger warten, da die Nachricht über Ihr Zerwürfnis mit Raff und über Ihren bevorstehenden Abgang von dem Institut mich in Aufregung setzt.

Ich hoffe und wünsche, daß vermittelnde Freunde einen Ausweg finden werden, der Ihnen gestattet mit Ehren dort weiter zu wirken, und bitte Sie, zu thun was möglich ist, um sich dem Institut und durch dieses einem ruhigen, gesicherten Wirken zu erhalten.

Ihr Aufsatz hat mich lebhaft interessiert⁴⁵, der erste Theil desselben, d. h. was Sie selber als die Hauptsache bezeichnen, erscheint mir so werthvoll, daß ich dringend wünsche, Sie möchten Ihren vor einem Jahre mir angedeuteten Plan, diese Gesichtspunkte weiter aus-

⁴³ Der „Ignorant“ war Franz Espagne (1828—1878), der die Musikabteilung von 1858 bis zu seinem Tode leitete.

⁴⁴ Albrecht von Stosch 1818—1896; war 1872—1883 Chef und technischer Organisator der deutschen Flotte.

⁴⁵ Stockhausen hatte einen offenen Brief verfaßt und versandt, der die Ursache des Streites zwischen ihm und dem Direktor des Konservatoriums, J. Raff, aufdeckte. Diesen Brief druckte Chrysander in Nr. 46 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Jg. 1879 ab und nahm kurz Stellung dazu.

zuführen, bald ins Werk setzen können. Hierfür, wie auch für alles was Sie sonst in Sachen der Musik schreiben, steht Ihnen die Allgemeine Zeitung stets zu Diensten.

Die Kammerduette⁴⁶ werde ich Ihnen bald zusenden. Ich habe in London noch die neun ungedruckten kopiert, welche sofort gedruckt werden sollen.

Bitte um eine Zeile zur Nachricht, zur Information, zur Beruhigung — sobald es Ihnen möglich ist.

Ihr herzlich ergebener

Fr. Chrysanter.

P. S. Daß Sie auch in Karlsbad waren, erzählte mir ein Hamburger Bekannter Senator Hayn. Über das sogenannte Hamburger Musikfest vom Herbst 1878 einmal mündlich. Als ich damals Ihren Brief erhielt, lehnte ich sofort die Einladung ab und hatte die Freude zu sehen, daß sie sich darüber ärgerten. Leider waren gewisse andere Leute, die hätten fernbleiben sollen, alle hingelaufen. —

(20)

Bergedorf bei Hamburg, den 16. Mai 1880.

Werther Freund.

Die Duette⁴⁷ wären schon gekommen, ich fand nur die Zeit nicht zu einem genügend ausführlichen Schreibebriefe. Es ist doch so manches zu sagen.

D u r a n t e. Bin erfreut zu hören, daß Sie diesen interessanten Gegenstand näher untersuchen. Die Thatsache der Entlehnung seiner Duettenmotive aus Scarlatti war mir nicht unbekannt und will ich Ihnen hersetzen was Burney im 4. Band seiner *History of Music* darüber sagt:

„Durante, his scholar, after his decease worked several of his cantatas into duets of the most learned and curious kind, which the greatest masters now living continue to study and teach to their favourite and most accomplished scholars. Several musicians have doubted whether the groundwork of this very elaborate study was Scarlatti's, among whom was Paschierotti, but in turning over different volumes of his cantatas in the presence of this admirable singer while he resided in London, I found and showed him, the s u b j e c t s o f e v e r y o n e o f t h e m o v e m e n t s “ (p. 170). Also sind sie sämtlich aus den Kantaten gemacht.

Dann sagt er noch: „Alfin m'ucciderete' has been transformed into a duet by Durante and occupies the eleventh place among his celebrated riffattamenti“ (p. 175).

Weitere Nachweise gibt es nicht.

Ich hoffe Sie schreiben einen Aufsatz darüber, das Material was Sie in Hand haben genügt zur Prüfung vollständig und dabei könnten Sie Burney's Worte wohl sehr passend anführen. G - B r o s c h ü r e⁴⁸ erhalten mit Dank und gelesen mit Vergnügen, auch schon verbreitet. Daß nicht nur Vergnügen, sondern auch Nutzen, großer Nutzen beim Lesen war, konnten Sie kaum ahnen, werden es aber begreifen, wenn ich Ihnen sage, daß mein ältester Sohn (19½ Jahre alt) als angehender Bassist das Büchlein schon zweimal las und es als tägliches Brevier benützt. Er hat einen grundtiefen starken Baß und wird zur Zeit von Spengel in Hamburg unterrichtet, während ich dies schreibe, höre ich ihn Nr. 20 der Concone'schen Solfeggien singen. Er hat einen Sarastro-Baß; also wenn Ihnen für Ihr nächstes Hamburger Concert die Tiefe fehlt, so könnten wir aushelfen! Ich glaube diese Nachricht macht Ihnen Vergnügen, weiter hat es natürlich keinen Zweck, denn der Junge ist noch sehr unreif. So viel darf ich Ihnen aber heute schon gestehen, daß ich für seine zukünftige Schulung auf niemand anderes meine Augen richte als auf Sie, und begreifen Sie wohl, daß diese An-

⁴⁶ Händel, Gesamtausg. Bd. 32.

⁴⁷ Italienische Duette und Trios. Händel Werke Bd. 32. Vorwort von Chrysanter, die dieser in Einzelausgaben auf Bestellung an Stockhausen schickte. Siehe den Anhang zu diesem Brief.

⁴⁸ Julius Stockhausen: „Der Buchstabe G und die sieben Regeln des Herrn Dorn“. Frankfurt a. M., Alt u. Neumann, 1880.

gelegenheit mein Verlangen, Sie einmal wieder zu sehen bedeutend steigern muß. Immerhin wäre uns sehr nützlich schon jetzt ein gelegentliches Wort darüber zu hören, welches Buch Sie als erste Intervall-etc.-Übungen empfehlen. Ich muß nämlich persönlich mehrfach aus-
helfen. Hierüber mündlich!

Die G-Broschüre werde ich bald in der Zeitung besprechen. Schade, sehr schade, daß Sie nicht auf den Gedanken gekommen sind, dieselbe in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zuerst und dann sofort als Broschüre erscheinen zu lassen, das ist die beste Annonce; sie wird dann als Broschüre erst recht gekauft. Meine Erfahrungen in dieser Hinsicht sind etwas werth und ich möchte wünschen, daß Sie in dieser Hinsicht meinem Rathe folgten, überhaupt: Zusammenhalten! Diejenigen die sich aufeinander verlassen können! Isoliert kommen wir zu nichts, und werden nur von den Egoisten ausgebeutet! Über diesen Punkt habe ich so viele trübselige Gedanken in mir, daß ich lieber davon schweige.

Die Zeitung wird in Leipzig bei Rieter-Biedermann verlegt. Ich will an ihn schreiben, daß er Ihnen das in diesem Jahr Erschienene schickt, oder wünschen Sie auch vom vorigen Jahr noch etwas? Lassen Sie bald Gutes hören Ihren herzlich ergebenen

Fr. Chrysanter.

Anbei erfolgen 19 Duette und Trios die zusammen 18 Mk. kosten. —

Hierin:

Duette I in 3 Exemplaren

„ III „ 3 „

„ VII „ 3 „

„ XI „ 6 „

Trio I „ 2 „

„ II „ 2 „

19 Nummern, Preis zusammen 18 Mark.

Bemerkung zum 3. Duett.

Im letzten Satz (Se pensi farmi) ist der Baß Takt 12—13 und 23—24 und 28—29 immer gleich

und dabei die Harmonie $\overset{7}{5}$ der einfache Dominantseptimaccord.

Dies ändert sich Takt 40—41 und 50—51, wo auf a-moll fis-moll h-moll, und an der zweiten Stelle ebenso e-moll cis-moll fis-moll folgen. Es steht so in Haendels Manuscripten wie in den ältesten Drucken, Neuere haben aber den Baß Takt 40



in also fis in a geändert und die vorletzte Note im Singbasse gis mit \sharp versehen,

wodurch aus a $\overset{7}{5}$ nach h-moll moduliert wird. Ganz ebenso die andere Stelle Takt 50 statt

e cis im Basse e e und in der Singstimme d \sharp statt dis.

Jene Schwankungen in Behandlung derselben Figuren sind echt haendelisch, womit ich nicht behaupten will, daß diese Stelle wohlklingend ist, ich will nur sagen, daß ich sie für echt halte. Meine Frage resp. Bitte an Sie ist nur, ob Ihnen diese Stelle bei Ihrem beständigen Singen und Einüben derselben als unerträglich, resp. als fehlerhaft und verbesserungsbedürftig erschienen ist, oder ob Sie dieselbe so singen lassen wie sie in meiner Ausgabe

gedruckt steht. Sie stimmen mir gewiß darin bei, daß die Stelle vom gesanglichen Standpunkte aus entschieden werden muß und von keinem andern, der bloße Generalbassist findet auf jeder Seite etwas — früher sagte man zu vermoseln, jetzt muß man wohl sagen zu verfranzeln⁴⁹.

Mit Gruß Ihr

Fr. Chrysan-der.

(21)

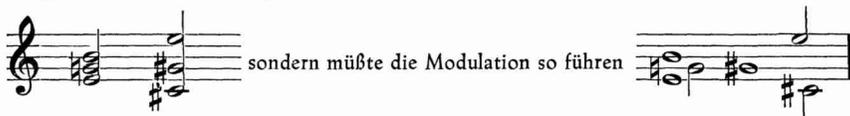
Bergedorf bei Hamburg, den 19. Juni 1880

Verehrter Freund,

Hoffentlich haben Sie die 3 Duette⁵⁰ rechtzeitig erhalten, ich sandte sie sofort. Den Anfang der Recension⁵¹ Ihrer Canons legte ich bei, sie kam gerade von Leipzig an. Was ich darin äußere, ist nicht nur aus freundschaftlicher Theilnahme gesagt, sondern beruht auf fester, seit vielen Jahren eingewurzelter Überzeugung. So z. B. das was Sie über Solmisation sagen. Es ist überhaupt merkwürdig, wie sehr wir beide übereinstimmen, sobald es auf die Prüfung der wesentlichen Einzelheiten ankommt, während ich andererseits vielfach erlebt habe und noch erlebe, daß gerade solche Prüfung des Einzelnen mich mit denen weit auseinanderbringt, die ich bisher in gleicher Gesinnung mir verbunden glaubte. Über Solmisation z. B. habe ich mich gegen einen gewissen, an einer Hochschule in hoher Stelle fungierenden Gesanglehrer fast heiser geredet, aber nichts erreicht.

Mein langes Stillschweigen auf Ihren letzten, so überaus freundlichen Brief ist durch eine längere Krankheit meiner Frau veranlaßt, die jetzt glücklicherweise gehoben scheint.

Ihre Mittheilung über die betreffende Stelle des Händel'schen Duettes kommt mir sehr erwünscht und ist eigentlich was ich erwartete. An Ä n d e r n denke ich gewiß nicht, ich würde es nicht thun, wenn auch durch Majoritätsbeschluß auf einem Musikfeste eine solche Änderung für nothwendig erklärt werden sollte. Harmonisch ist es ja ganz passabel, d. h. im Recitativ und im ariosen Sologesang, denn im Chor müßte die Quinte des Accords schon als große Terz des Vorfgehenden da sein, man könnte im Chor also nicht schreiben



sondern müßte die Modulation so führen

Unsere Begleitung ist an der zweiten Stelle mit dem Nonenaccord übrigens nicht nur mißklingend, sondern offenbar fehlerhaft, Ihre Änderung dagegen sehr einfach und acceptabel.

Was nun den *figlio*⁵² betrifft, so reicht eigentlich der Rest dieses Blattes nicht hin, Ihnen auf Ihre gütigen Worte genügend zu antworten; ich muß mich heute auf das Hauptsächliche beschränken. Nachdem er das Gymnasium besucht hat, ist er zu Hause thätig als Notenstecher, um alles praktisch zu erlernen, was zur Fortführung der Händel Ausgabe nothwendig ist, damit er dieselbe für den Fall meines vorzeitigen Todes zu Ende führen kann. Dies ist

⁴⁹ „vermoseln“ und „verfranzeln“ bezieht sich wohl auf die beiden Herausgeber und Bearbeiter Händelscher Oratorien: Ignaz Franz von Mosel 1772—1844; bearbeitete „Belsazar“ und „Samson“; war Dirigent des 1. Konzertes der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien 1816; Custos der Hofbibliothek. — Robert Franz bearbeitete Händelsche Werke, darunter „Messias“, „Jubilate“, „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“; 36 Operarien und Duette.

⁵⁰ Vgl. Händel Gesamtausg. Bd. 32, S. 20, System III, Takt 4/5 und System V, Takt 4/5.

⁵¹ Chrysan-der besprach Stockhausens Ausgabe der „12 zwei-, drei- und vierstimmigen Canons mit Pianofortebegleitung nebst einer Anleitung zum Studium derselben“, Mainz, Schott Söhne, in der „Allg. Musikalischen Ztg.“ Jg. 15, Nr. 24 u. 25, 1880.

⁵² Georg Chrysan-der, geb. 11. 11. 1860; † 9. 4. 1884 während einer militärischen Übung im Manöver an Lungentzündung. Er sollte der Nachfolger seines Vaters in der Notenstecherei und Sänger werden. Er hatte bereits 2000 Seiten der Schütz-Ausgabe bearbeitet.

jetzt und noch bis Ostern 1881 sein Tagwerk. Ostern 81 muß er für ein Jahr „freiwillig“ Kaiser Wilhelms Trommel folgen, und unser Plan war nun Frankfurt zu wählen, um in Ihre Nähe zu kommen und dann nach beendeter Militärzeit bei Ihnen zu bleiben, so lange es nöthig ist, falls Ihr Urtheil überhaupt dahin ausfällt, daß mit einer künstlerischen Ausbildung vorgegangen werden muß.

Ostern 81 ist aber noch eine lange Zeit und um Ihr Urtheil und ungefähre Wegweisung schon sobald wie möglich zu erhalten, ist mir wohl der Gedanke gekommen, meinen Sohn Ihnen auf einige Tage zur Prüfung zu übersenden, falls Sie nicht in den nächsten Monaten vielleicht in unsere Nähe (oder doch näher als Frankfurt ist) kommen sollten. Machen Sie eine Sommerreise, wann und wie lange? u. s. w. Lieber Freund, geben Sie mir in einigen Zeilen Auskunft, so wie es Ihnen paßt, ich werde dann suchen mich darnach einzurichten. Mit herzlichen Grüßen

Ihr

Fr. Chrysander.

P. S. Seit mehreren Wochen leidet mein Sohn schon an leichten Halsschmerzen, und ist dieses die einzige Wirkung der (nach meiner Ansicht) grundverkehrten Übungen. Er hat ohne gründliche stufenweise Exercitien mit den schwierigen und langen Concone'schen Vocalisen anfangen und dazwischen sofort Schubert'sche Lieder, große Arien und dgl. singen müssen und den Concone immer auf a und o, wobei die Organe ganz steif und die Töne bei der Schwächung der Organe noch mehr guttural und nasal werden müssen, als sie schon von Natur sind. Das Einzige was er von Solfeggien weiß, habe ich ihm zwischendurch zu üben gegeben. Ich bemerke dieses nur um damit anzudeuten, daß eine Prüfung durch Sie augenblicklich nicht möglich sein würde.

(22) Stockhausen an Chrysander

Frankfurt a. M., den 26. Juni 1880

Herzlichen Dank, verehrter Freund, für den zweiten Aufsatz⁵³. Verzeihen Sie, daß ich Ihr geliebtes Hexachord-System nicht mit hineingenommen. Die Solmisation will wie das ta-ê-o-é den Unterschied des Ganz- und Halb-Tons von Anfang an dem Sänger klarmachen. Tetrachorde und Hexachorde sind die sicherste Form dazu. Es schien mir im Tosi und im Lexikon eine so verwickelte Geschichte, daß ich mich nicht getraute dieses mi-fa, welches abwärts nicht festgehalten wird, zu empfehlen. Daß der Hexachord eine angeborene „Heimath der Stimme“ ist und contrapunktisch sehr zu empfehlen ist, seh ich wohl ein, aber nur nicht mit dem verwickelten System der Benennungen im Mittelalter. Ich glaube, der „Kern“ den Agricola dem „Sangesmeister“ aufischt, ist ganz gut (siehe p. 17): „Man nenne die Töne wie man will“ etc. Es kommt doch schließlich auf das feine Verhältnis des Halbtones zum Ganztone an, und das fängt man ebenso gut mit den Vokalen O-oe, U-ü an als mit mi-fa, welches auch zuweilen fa-la abwärts heißen soll. Einen hübschen Beitrag noch zur Technik des Naturgesetzes: Wort und Ton-Verbindung. Wollen Sie wohl glauben, daß es Lehrer gibt, die den raschen Verlauf einer aufsteigenden Scala durch ha, ha, ha, ha, ha, ha befördern? — Sie sehn: überall das Bedürfnis einen kleinen Consonanten, ein Hebelchen, ein Ventil, einen Bogenstrich zur Verdeutlichung hineinzubringen. Aber Ihre Bemerkungen gehen viel tiefer und greifen in die musikalische Erziehung ein. Haben Sie Dank für die gründliche Recension!

Ihr J. St.

P. S. Mir scheint, die Schüler müßten beide, das griechische und das guidonische System kennen lernen. Für eine Gesangsmethode sehr praktisch! Schicken Sie mir nicht das Ganze zur Bearbeitung bald wieder?

⁵³ Bezieht sich auf Chrysanders Aufsätze: „Cherubini's Canons als Gesangsübungen“ in: Allg. Musikalische Ztg. Jg. 15, Nr. 24 u. 25, 1880. Stockhausen hatte „24 zwei- und dreistimmige Canons ausgewählt und mit Anleitungen zum Vortrag versehen“, H. 1 u. 2 bei Schott's Söhne in Mainz herausgegeben.

(23)

Bergedorf bei Hamburg, den 28. Juni 1880.

Lieber Freund.

Sämtliche Briefe, drei an der Zahl, sind mir zugegangen. Die Frau war krank, dadurch ist die Antwort verzögert, jetzt geht es besser. Vielen Dank also!

Sie erfolgen hierbei zurück, mit der Bitte sie mir wieder beizulegen wenn Sie das Material für den beabsichtigten Aufsatz herausgezogen haben. Es ist unnötig zu sagen, daß ich mich über Ihren Entschluß freue, den Gegenstand für die Öffentlichkeit weiter zu behandeln, denn aus meiner Recension haben Sie das schon ersehen. Diese Recension⁵⁴ wurde geschrieben und gedruckt bevor ich Ihren Brief erhielt, sie enthält also meine einfache Meinung, und nun haben wir beide das Vergnügen zu bemerken wie gründlich wir harmonieren.

Die mittelalterlichen Solmisationsumständlichkeiten wieder einzuführen, kann keinem Vernünftigen einfallen. aber den tief kunstmäßigen Grund dieses Hexachord-Systems soll man wieder betreten. Ich bin ganz Ihrer Ansicht, daß Tetrachord wie Hexachord Hauptübungsstücke unserer musikalischen Erziehung bilden müssen; das musikalisch Wichtigste von beiden ist der Hexachord.

Die Vögel solmisieren, sie gebrauchen vermutlich das harte t zum Ansatz und bringen dadurch ihre (Silben) Töne so leicht und schnell heraus wie die Italiener die Silben. So scheint es mir.

Der Hymnus Ut queant ist aus dem 8. Jahrhundert von Paul Diakonus. Erst dreihundert Jahre später scheint er zu der Solmisation gebraucht zu sein. In dieser Gestalt halte ich ihn und die Solmisation nicht für älter, und die Gründe, weshalb an eine Übertragung aus dem Sanskrit nicht zu denken ist, habe ich im vorigen Jahrgang der Zeitung bei einer längeren Arbeit über indische Musik⁵⁵ angedeutet. Ich lege zwei von den Nummern bei.

Für heute möchte ich den Gegenstand hier verlassen, um noch ein Wort zu sagen über das was mir für den Augenblick das Allerwichtigste zu sein scheint, Ihre bevorstehende Einrichtung von Singklassen. Sie haben Verfolger mehr als Sie glauben, selbst vermeintliche Freunde dürften zu ihnen gehören; man macht Meinung gegen Sie, seien Sie daher doppelt vorsichtig. Suchen Sie einen Rückhalt, der Sie stützt, wenn auch nur in den Augen der Menge. Ich schlage Ihnen deshalb vor, gehen Sie sofort nach Potsdam und stellen Sie Ihre Singschule unter die Protection der Kronprinzessin⁵⁶. Wenn Sie dieses wollen, so müssen wir uns aber vorher besprechen, weil ich (zum Theil durch zufällige Umstände) in der Lage bin Ihnen mittheilen zu können, was bei einer mündlichen Vorstellung auf die hohe Dame den meisten und sichersten Eindruck machen würde. Ich denke hierbei aber noch an Anderes und Späteres als an Ihren gegenwärtigen Schulplan!

Also will dieser Vorschlag Ihnen in den Kopf, so reisen Sie über Bergedorf nach Potsdam. Mir scheint es so nothwendig und entscheidend (auch nöthig zur Lahmlegung Ihrer Gegner), daß ich sogar bereit wäre Ihnen zwecks einer Unterredung eine Strecke entgegen zu reisen, falls Bergedorf zu weit ab vom Wege für Sie sein sollte. Aber ich hoffe dies ist nicht der Fall, es handelt sich doch immer nur um einige Stunden.

Sie haben mir früher einmal die Ehre erzeigt, meinem Rathe zu folgen. Ich hoffe der jetzige ist gleich gut, aber wichtiger. Die genannte Dame wird über kurz oder lang unser musikalischer Mittelpunkt sein. Mit treuen Grüßen

Ihr herzlich ergebener

Fr. Chrysender.

⁵⁴ Bezieht sich auf Chryсандers Besprechung von Stockhausens Herausgabe Cherubinischer Canons.

⁵⁵ Die erwähnte „Arbeit über indische Musik“ sind Chryсандers Aufsätze in Jg. 1879 Nr. 34, 35, 36, 42, 43, 44, 45 u. 46.

⁵⁶ Ein Vorschlag, den Stockhausen nicht aufgegriffen hat.

(24)

Bergedorf bei Hamburg, den 29. Juni 1880.

Wenn ich die Ankündigung Ihrer Gesangsklassen⁵⁷ in Hand habe, verehrter Freund, so möchte ich darüber im redactionellen Theil der „Musikalischen Zeitung“ einiges sagen, worauf Ankündigung als Inserat folgen kann, wenn solches Ihre Absicht ist. An meinen Freund Wolf (Chef des Hauses Schott & Co. in London) habe ich geschrieben, daß er für Verbreitung der Programme, die ich ihm schicken würde, Sorge tragen und mündlich alles zur Empfehlung thun soll was möglich ist — ein Londoner Musikladen ist wirksam, und Wolf ganz der Mann dazu.

Auch Augener (ein großes Musikhaus mit Zeitung) kann etwas thun und es geschieht auch, wenn ich darum schreibe. Weil aber Herr Augener gerade jetzt in Frankfurt ist (bei André zu erfahren) so wäre es räthlich, daß Sie ihn aufsuchten und geradeswegs Ihren Plan mittheilten und Beförderung ersuchten. Wenn Sie wollen, so beziehen Sie sich auf mich.

Dies ist was mir durch den Kopf geht — ich wollte es Ihnen doch nicht vorenthalten. Sie stehen an einem e n t s c h e i d e n d e n Wendepunkte in Ihrem Leben, das ist mir ganz klar, wie sollte ich da nicht alles thun, um denselben bei einem so von mir geschätzten und geliebten Manne zu einem g l ü c k l i c h e n zu machen.

Käme es zu der im gestrigen Briefe besprochenen mündlichen Berathung, so möchte ich allerdings wünschen, daß Ihre Frau Gemahlin dabei zugegen wäre, weil mir deren Anwesenheit eine doppelte Garantie böte, daß wir nichts planen, was nicht allseitig geprüft ist. Es kommt hinzu, daß das meinerseits zu Sagende werthlos und nutzlos ist, wenn Ihrer geistreichen und teuren Mitarbeiterin dasselbe nicht ebenso sehr einleuchtet als Ihnen selbst. Für London ist es jetzt schon etwas spät, die Saison geht zu Ende. Auch Freund Wolf ist von Mitte Juli an in Ems.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

Fr. Chrysander.

(25)

Bergedorf bei Hamburg, den 29. Juli 80

Verehrter Freund.

Ihr voriger Brief blieb wegen überhäufte Arbeit und Unwohlsein bisher unbeantwortet. Ich wollte mit meinen vorigen Briefen hauptsächlich mein Gewissen entlasten, denn als Sie mir vor Jahresfrist schrieben, Sie wollten Raff zeigen was p r a k t i s c h e Tonkunst sei, war es meine Absicht, Sie dringend zu bitten stille zu sitzen und erst in der neuen Stelle fest zu wurzeln. Die gute Absicht blieb aber unausgeführt, und nun bei Ihren neuen Plänen nahm ich mir vor, nicht wieder durch Zurückhaltung vielleicht etwas zu versäumen.

Von dem übersandten Druckbriefe bin ich auch fest überzeugt, daß nichts davon öffentlich verlauten darf bis alles fix und fertig ist. Wer so spricht, der hat sofort die ganze Gesangszunft gegen sich, er muß daher schweigen, bis der Plan im Stillen völlig ausgeführt ist, sodas Keiner ihn zunichte machen kann. Ich muß nun einen Schritt weiter gehen und meine Meinung dahin formulieren, daß auch die Gesangsschule selbst — in geplanter Art und Einrichtung — nicht eher beginnen sollte bis die erwähnte Sicherheit erzielt ist, einstweilen (und auch über den 1. Oktober hinaus wahrscheinlich) müßte es also bei dem jetzigen privatunterrichtlichen Provisorium sein Bewenden haben.

Die reichen Mäcene (ich rede hier besonders von Hamburg) sind zur Zeit theils von Bernuths Konservatorium, theils von Pollinis⁵⁸ Oper eingefangen — von beiden mit einer Pffiffigkeit und Beharrlichkeit, welche werth sind zum Muster genommen zu werden. Ein kleiner Haufe

⁵⁷ Chrysander gab in drei Aufsätzen „Das Hoch'sche Konservatorium und seine Direction“ eine Darlegung der Ursachen und Entwicklung des Streites zwischen J. Raff und Stockhausen, die zur Entlassung Stockhausens aus dem Lehrkörper und zur Gründung einer eigenen Gesangsschule in Frankfurt a. M. geführt hatten: Allgemeine Musikalische Zeitung 1880, Jg. 15 Nr. 39—41.

⁵⁸ Bernhard Pollini, 1838—97; seit 1874 Direktor des Hamburger Stadttheaters.

gravitiert zur Hochschule nach Berlin. Da wird es für Sie schwer halten eine Gasse zu finden. Ihre Gegner — und das sind in dieser Sache alle Übrigen — werden die Waffen, welche sie in Händen haben, schon zu brauchen wissen. Ich gebe Ihnen Bogen sofort an Gutzkow⁵⁹ und spreche die Sache in den nächsten Tagen mit ihm durch.

Es ist mir natürlich interessant zu lesen, wie Sie bei weiterer Ausarbeitung Ihres Planes von selber auf den Gedanken kamen, daß eine hohe Protection dabei wohl vortheilhaft sein möchte⁶⁰. Nach meiner Meinung ist dieser ganze Plan so gut und zugleich so groß oder umfassend, daß Sie sich nicht der Gefahr aussetzen dürfen, damit Schiffbruch zu erleiden. Also mit einem sicheren Schiffe auf diese Fahrt gehen oder gar nicht.

Beim Fürst Bismarck ist damit allerdings nichts zu machen. Vor etwa 14 Tagen sprachen wir über den Oberammergauer Passionsschwandel und ich hatte die Freude zu finden, daß er gleiche geringschätzigte Ansichten darüber hegte — aber über weitere und spezifisch musikalische Dinge, nun gar über Sachen des musikalischen Unterrichts, wußte ich ihm bei aller Ungezwungenheit der Unterhaltung schlechterdings kein Wort zu sagen. Die Sache liegt ihm gänzlich fern, auch die Fürstin dafür zu erwärmen ist unmöglich.

So viel heute umgehend und theilnahmenvoll mit besten Grüßen

Ihr

Fr. Chrysander

P. S. Sie machen dort Musik in einer Kirche: welche Gegenleistung haben Sie dafür von besagter Kirche? Ich meine eine Gegenleistung, deren Dauer garantiert ist. Sollte dies aber nicht der Fall sein, so bitte zu erwägen, daß noch kein Prediger auf die Dauer Kunstmusik in seiner Kirche geduldet hat. Gibt es aber dort vielleicht einen weißen Raben, so werde ich mich freuen.

(26)

Bergedorf bei Hamburg, den 27. Dezember 1880

Lieber Freund.

Da finde ich den Herbst⁶¹ und sende ihn sofort durch den figlio. Das Büchlein ist so reichhaltig, daß man allein darüber ein Werk schreiben könnte und macht für Sie alle Italiener bis 1650, auch den Caccini, entbehrlich. In der Musik werden Sie finden, daß viele ♯ vor f nach unten hin fehlen, z. B. pagina 22. Sollte es Ihnen beim Gebrauch bequemer sein, so bitte das Büchlein leicht binden oder broschieren, aber nicht beschneiden zu lassen. Es steht Ihnen zu Diensten so lange Sie es gebrauchen; lassen Sie sich mit Ihrer Publication nur Zeit. Ebenfalls steht il figlio Ihnen zur Verfügung, falls Sie einige Minuten Zeit haben und in der Stimmung sind, ihm noch etwas schärfer auf den Zahn zu fühlen — doch nur unter dieser Bedingung! Er hat überhaupt nur wenig Musik getrieben und mit Unterbrechungen ohne System.

Herzliche Grüße und glückliche Reise!

Fr. Chrysander

(27)

Bergedorf bei Hamburg, den 11. November 1881

Verehrter Freund.

Der X ist Tenorist⁶², Theoretiker, Komponist etc. und in Summa ein 63jähriger höchst armer Teufel, Verfasser der „Memoiren eines Opersängers“ in der musikalischen Zeitung, aus dieser können Sie ihn kennen lernen. Ich drucke seine Beiträge, um ihm ein Almosen von Zeit zu Zeit senden zu können.

⁵⁹ Es ist nicht der Dichter Gutzkow gemeint († 1878!); der Obige ist nicht zu ermitteln.

⁶⁰ Stockhausen eröffnete seine Gesangsschule ohne irgendwelche Protektion. Vereinzelte Freunde und Gönner stifteten ihm Freistellen für unbemittelte Schüler (vgl. Wirth: Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes, Frkf. a. M. 1927, Englert u. Schlosser. S. 429 ff.).

⁶¹ Johann Andreas Herbst, 1588—1666.

⁶² Der „Tenorist X“ ist wahrscheinlich zur Meden; seine „Memoiren eines Opersängers“ erschienen in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Jg. 15 Nr. 39, 40, 41, 50, 52; Jg. 16 Nr. 9, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 31, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52. (1880 und 1881).

Habe Ihren willkommenen Beitrag⁶³ in die Druckerei gesandt, Sie erhalten Revision, die spätestens Montag zu senden bitte, direct an

Herrn Hellvoigt
Breitkopf & Härtels Druckerei
Leipzig.

Die kleinen Änderungen habe ich vorgenommen, um dem armen bedauernswerthen X nicht durch harten Ausdruck zu schaden, Sie werden ja sehen, sowie Sie ihn corrigieren, wird der Artikel gedruckt werden.

Dies schreibe ich in der Nacht am Bahnhof, fast von Sinnen durch Überarbeitung. Eine eigentliche Beantwortung mir vorbehaltend,
grüßt herzlich

Ihr
Fr. Chrysander.

(28) Bergedorf bei Hamburg, den 17. November 1881

Landau⁶⁴ werde ich mit Vergnügen durch Abdruck lächerlich machen. Gugler⁶⁵ hat zu seiner Ausgabe ein Nachwort drucken lassen, welches auch für Besitzer der Rietz'schen Ausgaben nothwendig ist. Ich schicke es Ihnen zusammen mit dem Facsimile eines Haendelschen Duettes, haben Sie nur 8—10 Tage noch Geduld!

Zugleich möchte ich bitten, wenn Sie beabsichtigen an Frau Viardot-Garcia zu schreiben, bis dahin zu warten, wo Sie die genannten Stücke von mir erhalten haben, denn ich lege ein Exemplar des Haendel'schen Facsimile für sie bei und möchte Sie bitten es ihr dann unter Kreuzband zu senden.

Herzlichen Gruß

Fr. Chrysander.

(29) Bergedorf bei Hamburg, den 29. Februar 1888

Verehrter Freund.

Mein Sohn⁶⁶, ein medicinisches Subject aus Würzburg, wünscht sich Ihnen auf der Heimreise vorzustellen. Ich benütze diese Gelegenheit Sie zu begrüßen und Sie zu bitten, ihm die Bücher

1. Herbst, moderna musica etc. 1650
2. Drei Hefte Gesangsolfeggien, gedruckt um 1670.
3. Scarlatti, Kantaten etc.

mitzugeben, um Ihnen die Mühe der Übersendung zu ersparen und sodann weil ich dieselben zum Theil dringend gebrauche. — Mein Sohn wird Ihnen erzählen, daß ich hier jetzt ganz einsam lebe. Von Ihnen erzählte mir neulich Dr. Hans Müller. Leben Sie wohl.

Stets Ihr
Fr. Chrysander.

⁶³ Stockhausens Beitrag „In Sachen Leporello's" erschien in Jg. 16 Nr. 46 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", 1881; eine Antwort darauf erschien in Nr. 48, von „X" unterzeichnet.

⁶⁴ Landau, Redakteur der „Frankfurter Presse", dessen „Kritik" der Aufführung von Méhuls „Joseph in Ägypten" im Frankfurter Opernhaus von Chrysander in Nr. 47 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom 23. Nov. 1881 abgedruckt u. dadurch angeprangert wurde.

⁶⁵ Bernhard Gugler: „Zu Händels Messias" 1875. Enthält Stellungnahme zu einem Aufsatz von George Cusins: „Händel's Messiah". An examination of some contemporary MSS. London, Augener u. Cie., 1874. Erschien auch als Aufsatz in „The Monthly Musical Record". Der Aufsatz wurde von Chrysander übersetzt und erschien in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" Bd 10.

⁶⁶ Rudolf Chrysander, geb. 30. 3. 1865; † 22. 11. 1950; Dr. med.; seit 1890 Hausarzt und Sekretär Bismarcks. Später praktischer Arzt in Hamburg-Bergedorf. — Vgl. „Nachruf auf Rudolf Chrysander" von Dr. Erich Valentin (Detmold) sowie: „Alles für Händel, ein Besuch bei Dr. Chrysander in Hamburg-Bergedorf" von Hanna Lampe (Bremen). Beide Aufsätze in „Ztschr. f. Musik" Jg. 111, Regensburg 1950. H. 1. 2.

(30)

Bergedorf bei Hamburg, den 13. Juni 1895

Verehrter Freund.

Herzlich gern würde ich Ihnen senden was Sie wünschen — aber Alles ist in den Händen der Aufführenden. Von „Deborä“ ließ ich privatim nur wenige Exemplare abziehen, ich habe indes noch zwei davon wieder erhalten und werde Ihnen diese mitbringen. Morgen reise ich nach Mainz⁶⁷, bin Montag Mittag 12¹⁸ in Frankfurt, wo ich eine halbe Stunde für den Mainzer Zug warten muß. Könnten wir uns dort sehen, so würde ich Ihnen die Stücke übergeben, auf dem Bahnhof muß ich bleiben meiner Sachen wegen. — Unendliche Mühe macht mir die Mainzer Aufführung, aber es ist mir freiwillig angeboten, so konnte ich es nicht ablehnen. — Über Ihr Befinden erhielt ich von Zeit zu Zeit Nachricht und freue mich der Besserung. Unvergessen ist bei mir Ihre Israel-Aufführung in Hamburg, Bernuths Mißwirtschaft hat freilich auch diese bei der Menge verwischt. In der Hoffnung Sie bald wieder persönlich begrüßen zu können, herzlich ergeben

der Ihrige

Fr. Chrysander.

In memoriam Georg Anschütz

VON ALBERT WELLEK, MAINZ

Georg Anschütz wurde am 15.11. 1886 in Braunschweig geboren. Er widmete sich dem Studium der Musik und der Philosophie, insbesondere Psychologie, und durchlief eine reiche und vielseitige Ausbildung an den besten Lehrstätten dieser Wissenschaft vor dem 1. Weltkrieg. 1909 promovierte er in München bei Theodor Lipps mit einer Dissertation „Über Gestaltqualitäten“, worin er dieses Problem in einem Augenblick kritisch aufgriff, wo es das große Thema der europäischen Psychologie werden sollte. Es folgten Studienjahre bei Külpe in Bonn, Binet in Paris und schließlich bei Wundt in Leipzig, wo Anschütz seine Habilitation vorbereitete, von wo ihn aber der Wundt-Schüler Ernst Meumann, 1913 nach Hamburg berufen, abzog, um ihn nach Hamburg als seinen Assistenten mitzunehmen. Der Krieg brach aus, Anschütz wurde Soldat, schon 1915 starb Meumann; Anschütz wurde nach einer Verwundung entlassen und ging noch im selben Jahre 1915 als Gastprofessor an die Universität Istanbul, wo er zuerst mit Hilfe eines Dolmetschers, dann auf türkisch las. 1919 mußte er nach Kleinasien flüchten und kehrte von dort an die inzwischen zur Universität erhobene Hamburger Hochschule zurück, an der er sich endlich 1920 habilitierte. Hier hat er durch ein Vierteljahrhundert vor allem Psychologie und Ästhetik gelehrt, zuletzt, ab 1942, als planmäßiger Extraordinarius und Direktor des Psychologischen Instituts. Mit dem zweiten Zusammenbruch, 1945, wurde er erneut, und diesmal endgültig, aus der Bahn geworfen. Nach einjähriger Gefangenschaft wirkte er nur noch als „freier Wissenschaftler“ und Leiter einer von ihm ins Leben gerufenen „Freien Forschungsgesellschaft für Psychologie und Grenzgebiete des Wissens“ in Hamburg. Hier vollendete er sein Lebenswerk, die „*Psychologie*“, die im Herbst 1953 in Hamburg erschien. Zwei Monate später, am Weihnachtstage 1953, starb er unerwartet an den Folgen einer Operation, eben 67 Jahre alt.

⁶⁷ In Mainz fand 1895 das 1. Deutsche Händelfest statt.

Die äußere Lebenskurve, zweimal dramatisch und folgenswer gebrochen durch die großen Kriege und den Schatten, den sie hinter sich warfen, gibt gleichwohl nur eine entfernte Andeutung von der inneren Bewegtheit und Fülle, aber auch Tragik und Zerrissenheit dieses Lebens. Anschütz war von Hause aus mehr eine künstlerische als eine Gelehrtennatur, hat sich gleichwohl aber in der Wissenschaft aufs äußerste diszipliniert, wie er dies, nach langer Pause, eben noch in seinem letzten Werk erneut eindrucksvoll bewiesen hat.

In seine Frühzeit fallen nächst der Dissertation eine kritische Auseinandersetzung mit Külpes denkpsychologischem „Empirismus“ (Arch. f. d. ges. Psychol. 1912), die Aufsehen erregte, und ein Buch über die Intelligenz (1913), das vorwiegend von der Pariser Schule ausgeht. In seiner mittleren Periode, den beiden Jahrzehnten zwischen den Weltkriegen, wandte sich Anschütz vorwiegend den psychologischen und ästhetischen „Grenzgebieten“ zu, die bis ans Ende sein bevorzugtes Interesse in Anspruch nahmen. Ab 1927 veranstaltete er an der Universität Hamburg vier Kongresse für „Farbe-Ton-Forschung“, aus deren Ertrag und zu deren Vorbereitung er drei Sammelbände „Farbe-Ton-Forschungen“ herausgab mit grundlegenden eigenen Beiträgen vor allem zum Problem des sog. Farbenhörens und der Synästhesien (Doppelempfindungen) überhaupt. Es war sein Bemühen, in diesen viel — teils kritisch, teils zustimmend — beachteten Veranstaltungen und Veröffentlichungen, quer durch die herkömmlichen Abgrenzungen der Fachgebiete und im Übergreifen aus dem theoretischen in den Bereich künstlerischer Produktivität, einen höheren Standort zu gewinnen zur Meisterung der Psychologie, der Ästhetik und der Kunst selbst gemeinsamer umgreifender Probleme. Den „Farbe-Ton-Forschungen“, denen noch als selbständige Broschüren eine „Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung“ (1927) und eine kasuistisch fundierte Monographie „Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich“ (1929) zur Seite gestellt wurden, verdankt die Wissenschaft die ersten tief eindringenden Analysen der synästhetischen Phänomene und ihrer gesamtpsychischen und geistigen, zumal ästhetischen Zusammenhänge, in genauen kasuistischen Beschreibungen und Analysen erstaunlicher Einzelfälle und Reduktion auf typische Grundmöglichkeiten. Die Unterscheidung zwischen „analytischer“ und „komplexer“ oder „synthetischer“ Synästhesie (d. i. Tonfarbenhören und Bilderhören) wurde hier erstmals erarbeitet und belegt, der Zusammenhang mit Problemen der sog. abstrakten, gegenstandsfreien Kunst, der Kunstsynthesen vom Typ der „Farbenmusik“ und der sog. okkulten Erscheinungen (z. B. „Aura“ der „Hellscher“) aufgewiesen und kritisch analysiert.

In der Mitte dieses mittleren Lebensabschnitts ließ Anschütz einen „Abriß der Musikästhetik“ (1930) erscheinen, als Skizze oder Sukkus eines umfänglicheren Werks über die Grundlagen der Musik, für welches er die Zeit noch nicht bekommen sah. Das Schwergewicht dieser Arbeit, soweit sie mit wissenschaftlichem Maßstab gemessen werden soll, liegt im Psychologischen. Kapitel über das Hören, über „Die musikalische Anlage“, „Die Charakteristik der Tonarten“, „Farbe und Ton“, „Musik und Raumcharakter“ bringen teils wesentlich Neues, teils ausgezeichnete Zusammenfassungen und Auswertungen eigener und fremder Detailarbeit. In seiner ästhetischen Position tritt bei Anschütz am meisten das hervor, was der Engländer common sense nennt, ohne daß gleichwohl Tiefe und Geist zu vermissen wären. Sie

ist wesentlich als eine sehr gemäßigte „Ausdrucksästhetik“ zu charakterisieren; der in seiner Knappheit ebenso anregende wie bedeutende Schlußabschnitt „Über das Wesen der Musik“ gibt zusammenfassend eine Musikphilosophie von recht eigenartigem Gepräge. So sehr dem Verfasser ästhetischer Formalismus fernliegt, hält sein Vertrauen in die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik doch gewisse wohl-erwogene Grenzen, wie vor allem aus dem bemerkenswerten Versuch einer musikalischen Kategorienlehre hervorgeht.

Als Nachzügler dieses mittleren Hauptwerks erschien u. a. ein prinzipieller Vergleich von Musik und bildender Kunst unter stilistischen Gesichtspunkten (Arch. f. Musikforschung 1938) und, noch während des zweiten Weltkriegs, eine minutiöse Analyse des Phänomens des sog. Ohrenklingens („Auftreten und Sinn subjektiver Tonempfindungen“, Zeitschr. f. Psychol. 1942).

Es folgten die Jahre der Verfemung und Verarmung. An deren Ende, das tragischerweise zugleich sein Ende sein sollte, steht das große Lehrbuch der Psychologie, das erste und einzige, das seit Vorkriegsjahren in Deutschland vorgelegt wurde. Es war wohl ein Beweis von Seelenstärke, nach solchen Schicksalsschlägen, in drückender Not, nun schon ein Sechziger, allen zum Trotz gewissermaßen noch einmal von vorn anzufangen und ein bleibendes Denkmal seines Könnens und Begreifens hinzustellen, wie Anshütz es hier getan hat. Während andere sich verbitterten oder verzweifelten und in Untätigkeit versanken, hat er im gerechten Zorn ein Werk geschaffen, völlig rein von dem Gegenstand dieses Zornes. Anshütz zeigt hier die Kunst des Sammelreferats in reifer Präzision und Disziplinierung. Das Lehrbuch stellt die Allgemeine und Anthropologische („Differentielle“) Psychologie in den Mittelpunkt und läßt die Angewandte Psychologie — angemessenerweise — weitgehend zurücktreten, während Entwicklungs- und Sozialpsychologie einen knapp mittleren Grad der Berücksichtigung erfahren. In seiner Darstellung verfolgt Anshütz eine eigene Linie, die gleichwohl im wesentlichen mit der der vormals Leipziger Ganzheitspsychologie konvergiert, ohne jede Einseitigkeit oder Voreingenommenheit, im echten Drange, allen und allem, d. h. der Sache selbst, gerecht zu werden. Es war dem Verfasser wohl bewußt, daß die volle Erfüllung dieser Aufgabe die Kräfte eines Einzelnen bereits zu übersteigen begann. Der Vervollkommnung des Werkes galten, vom Tage seines Erscheinens an, die Gedanken seiner letzten Lebenswochen. Vielleicht ist er der letzte gewesen, der sich als Einzelner an das Ganze einer so großen Wissenschaft gewagt hat. Anshütz war ein Feuergeist, ungeheuer lebendig, aber auch unruhig, ja zu stürmisch selbst noch im Alter, um ganz „objektiv“ sein zu können. Der Wille zum echten Ganzen bleibt uns als sein Vermächtnis.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

An Wasserflüssen Babylon
Auf den Spuren einer Modellweise

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Im dritten Teil des „Straßburger Kirchenamts“ von 1525 erscheint zum ersten Mal jene Weise, die von Anfang an als „melodia suavissima“ gerühmt wird: „An Wasserflüssen Babylon“ (heute fast nur auf „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ gesungen). Der Dichter dieser Bereimung des 137. Psalms ist Wolfgang Dachstein. Er war ursprünglich Mönch, gab aber 1524, wie sein Freund Matthäus Greitter, das ehelose Leben auf, erwarb in Straßburg das Bürgerrecht und heiratete. Um 1525 war er Organist zu Straßburg, 1542 Lehrer am dortigen Gymnasium, das schon in die Hände der Evangelischen übergegangen war. 1549 trat er mit Greitter zusammen zur römischen Kirche zurück und starb 1562. Möglich ist, daß Dachstein die Melodien zu den drei Psalmbereimungen (Psalm 14, 15 und 137), die von ihm auf uns gekommen sind, selber geschrieben hat.

Die Straßburger Gesangbücher haben mancherlei Ausstrahlungen gehabt. Sehr bedeutsam, aber noch längst nicht gründlich geklärt sind ihre Beziehungen zum Genfer Psalter. 1547 schreibt der Genfer Peterskantor Louis Bourgeois zu dem Simeonsliede Clément Marots eine neue Melodie („Le premier livre de Psaulmes de David“), nachdem seit 1539 eine zuerst in Straßburg gedruckte Weise benutzt worden war. Die neue Melodie hat mit der alten nichts gemein. Dafür besteht aber zwischen ihr und „An Wasserflüssen Babylon“ ein (bislang übersehener) Zusammenhang, wie ein Vergleich beider Weisen unverkennbar zeigt:

1
 Or laisses, Cré-a-teur, En paix ton servíteur,

3
 En suivant ta promesse:

6
 Puis que mes yeux ont eu Ce cré-dít

da-voir veu De ton sa-lut l'a-dresse.

The image shows a musical score for a two-staff piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The bass line in the bottom staff starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. There are fingerings '8' above the first measure and '6' above the second measure. The lyrics 'da-voir veu De ton sa-lut l'a-dresse.' are written below the notes.

Abgesehen von Zeile 3 und 4 der Straßburger Melodie kehrt eigentlich alles bei Bourgeois wieder. Dennoch hat man nicht den Eindruck, daß Bourgeois von Straßburg abgeschrieben oder die Weise exzerpiert hätte. Abgeschriebene oder exzerpierte Weisen sehen anders aus; man vergleiche nur einmal den Genfer Psalm 80 mit „*Victimae paschali*“ oder Psalm 141 mit „*Conditor alme siderum*“, um eine exzerpierte Komposition kennen zu lernen. Der Gang der Melodie ist bei Bourgeois völlig frei und außer bei den drei ersten Tönen spürt der Singende kaum eine Verwandtschaft. So bleibt eine andere Möglichkeit: daß beide Weisen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen.

In dieser Vermutung wird man bestärkt durch eine dritte Melodie, die anscheinend auch zu dieser Gruppe gehört; „*Es ist ein Ros' entsprungen*“. Leider sind hier die Vergleichsmöglichkeiten geringer, da diese Weise ja nur aus drei Zeilen besteht; die beiden ersten Zeilen werden einmal am Anfang und dann nochmals am Schluß wiederholt:

The image shows a musical score for a three-staff piece. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The bass line in the bottom two staves starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. There are fingerings '1' above the first measure, '7' above the second measure, and '7' above the third measure. The lyrics 'Es ist ein Ros' entsprungen' are written below the notes.

Von der Melodie, die uns 1599 zum ersten Male gedruckt überliefert ist („*Alte Catholische geistliche Kirchengesäng*“, Speyer/Köln) heißt es, sie sei ein „*alt trierisch Weihnachtsliedlein*“. In Trier wurden, wie erhaltene Handschriften bezeugen, mindestens vom 11. bis zum 15. Jahrhundert geistliche (Volks-?) Gesänge aufgezeichnet und wohl auch gesungen. In diese reiche Tradition gehört „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ offenbar hinein. Das gibt der Weise, die materialmäßig gegenüber dem großartigen „*An Wasserflüssen Babylon*“ etwas knapp wirkt, doch ihr eigenes Gewicht. Dazu kommt der kleine Zug, daß die Straßburger 7. Zeile bei Trier doppelt benutzt wird, was wahrscheinlich so zu deuten ist: eine gemeinsame Quelle wird verschieden ausgeschöpft, also ein ähnlicher Befund wie bei Bourgeois. Hingewiesen sei noch auf den Anfang, den alle drei Weisen gemeinsam haben. Ob auf die Tatsache der Herkunft aus dem gleichen rheinischen Raum (Straßburg-Trier) Nachdruck gelegt werden darf, ist nicht gewiß.

Denn wir haben noch ein viertes Geschwister dieser Gruppe. In dem Liederbuch „*Etlich gesang*“, das Herzog Albrecht von Preußen 1527 zu Königsberg drucken ließ, tritt als erste ostpreußische Kirchenweise das Lied „*Dich lob'n wir, Gott, mit eine*“ auf. Müller-Blattau hat Hans Kugelmann († 1542) als Melodisten angenommen. Wahrscheinlich hat Kugelmann die Melodie nur durchgeformt, wie er das nachweislich mit anderen Weisen auch getan hat. Da sie nicht überall bekannt ist, sei sie hier wiedergegeben; vielfach wird sie heute auf „*Ein edler Schatz der Weisheit*“ von Johannes Korytanski (Böhmische Brüder) gesungen:

1
2
3
4
5
6
7

{Dich lob wir got mit ey - ne / du hast ynn dy - ser czeÿtt.}
{Vn - ther den weyben rey - ne / Ma - ri - am be - ne - deÿt.}

Deÿn geÿst unnd krafft ist czwar / von o - ben ynn sy ku - men
das dy - se jungkfrau klar / Jhesum der vns er lö - set ynn dÿser czeÿt gear.

Zunächst sieht es so aus, als hätte diese Weise wenig Verwandtschaft mit den drei anderen. Aber bei genauerem Zusehen entdeckt man,

1. daß ihre 5. Zeile mit der 3. von „Es ist ein Ros' entsprungen“ Note für Note übereinstimmt,
2. daß die Weise auch den „Bar“-Aufbau zeigt: Stollen, Abgesang, Stollen, d. h. Zeile 6 und 7 gleichen Zeile 1 und 2, so daß wir 5 verschiedene Melodiezeilen behalten; und zwar werden wir, da die Königsberger Schlußzeilen zu „An Wasserflüssen Babylon“ passen, diese als ursprünglich ansehen und die beiden Anfangszeilen als dem Schluß später nachgebildet außer Betracht lassen können; möglicherweise hat das Lied ehemals einen anderen Anfang gehabt; der Vergleich mit den drei Geschwisterweisen legt diese Vermutung nahe. Wir haben uns also mit Zeile 3–7 zu befassen:

4
3
4

7
5
6 (1)

8
7(2)

Zeile 3 scheint mit Straßburg Zeile 4 verwandt zu sein; doch hat offenbar der neue Kopfteil der Königsberger Weise eine Umgestaltung der Zeile bewirkt. In Zeile 4 erkennen wir Straßburg 3 wieder. Daß Königsberg 5 mit Trier 3 und darum mit Straßburg 7 zusammenzustellen ist, wurde schon bemerkt. Und den Schluß bildet eine doppelte Benutzung des Melodiematerials, das hinter Straßburg 8 steht.

Daß hier ein Abschreiben vorliegt, wird niemand im Ernst annehmen. Woher Kugelmann die Weise hat, ist schwer zu sagen; er kann sie aus seiner Heimat Augsburg mitgebracht, aber auch in Königsberg vorgefunden haben. Räumlich ist die Weise also schwer festzulegen. Deutlich ist jedoch, daß sie schon vor 1527 eine längere Entwicklung durchgemacht haben muß (sonst wären die Varianten nur schlecht zu erklären), so daß wir ihre Abzweigung von der übrigen Melodiefamilie bestimmt ins 15. Jahrhundert setzen können. Das würde eine zeitliche Bestätigung der Trierer Überlieferung sein.

Wir haben es hier allem Anschein nach mit einer *Modellweise* zu tun, d. h. einer Melodie, die (spätestens) im 15. Jahrhundert sehr beliebt und bekannt war, so daß der Kirchengesang des 16. Jahrhunderts sich ihrer in reichem Maße bedienen konnte. Die evangelische Hymnologie muß nun leider gestehen, daß sie die Melodien des Mittelalters nur wenig kennt; von evangelischer Seite wird also ein Weiterforschen kaum möglich oder auf Zufallstreffer angewiesen sein. Doch bleibt zu hoffen, daß die katholische Forschung, insbesondere etwa das Regensburger Institut, sich dieses immerhin interessanten Falles annehmen wird. Daß die gesuchte Modellweise ein kirchlicher Gesang gewesen sein muß, scheint bei der ausschließlich kirchlichen Verwendung (für einen Psalm, für eine Marienverkündigung, für ein Abendmahlslied — Bourgeois! —, für ein Weihnachtslied) außer Diskussion zu stehen. Fixpunkte scheinen zu sein:

1. Der Anfang C D C;
2. Zwischenzeilen (Straßburg 2 + 3, Bourgeois 2, Trier 2, Königsberg 4), die auf den Grundton hinsteuern;
3. der Schluß, der „trittleiterförmig“, d. h. in ähnlicher oder gleicher Weise auf- wie absteigend gebaut ist (Straßburg 8, Bourgeois 6 mustergültig, Königsberg hat nur den absteigenden Ast bewahrt).

Anderes scheint Beiwerk zu sein: Straßburg 3 benutzt dasselbe Material wie Bourgeois 6. Als Fremdkörper wirkt der Anfang von Straßburg 6, der keinerlei Anklänge in den anderen Weisen hat und auch aus der Kirchentonalart herausfällt; wahrscheinlich deutet sich hierin die modernere Komposition an, die von den Kirchentönen wegstrebt, während die anderen Melodiegeschwister in dieser Hinsicht einheitlich sind; die älteste Aufzeichnung — eben Straßburg 1525 — erscheint von daher trotz ihrer Reichhaltigkeit ziemlich weit vom angenommenen Original entfernt. Man wird sicher noch weitere Beobachtungen durch Vergleichen machen können. Doch dürfte es jetzt noch schwer sein, sich ein geschlossenes Bild der vermuteten Modellweise zu machen. Doch vielleicht ist sie längst bekannt und bislang nur übersehen.

Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bokemeyer

VON WILHELM JERGER, FRIBOURG-LUZERN

Die aufschlußreichen und für eine bestimmte Epoche der Musikgeschichte sehr bedeutungsvollen Briefe J. G. Walthers an H. Bokemeyer erfahren, über die bekannte Zahl von 35 Briefdokumenten hinaus, eine Vermehrung durch Auffindung eines Briefes in Luzern¹.

¹ In Autographensammlung aus dem Nachlaß Xaver Schnyders von Wartensee (1786—1868), Ms. 364 fol. Zentralbibliothek Luzern.

Er ist datiert vom 8. Juni 1729 und dürfte eines der nachweisbar ältesten Exemplare sein. Den frühesten Brief (8. März 1729) berichtet Schünemann², eine Reihe von Briefen teilen ferner Eitner³, La Mara⁴ und Seiffert⁵ mit. Seiffert bezeichnet den Brief vom 1. Oktober 1732 als den ältesten⁶, was nach Schünemanns Mitteilung überholt erscheint⁷. Andererseits wirkt die Bemerkung Schünemanns unklar: „Hans Wilhelm Egel . . . teilt zwei Briefe mit (1. Aug. 1742 und 22. Sept. 1742)“⁸. Die Veröffentlichung dieser beiden Briefe bezeugt Seiffert nämlich für La Mara⁹.

Der nun folgende Brief (21×17.5 cm) — nach dem bisher Gesagten unbekannt — ist dreiseitig beschrieben (die vierte Seite trägt die Anschrift des Empfängers) und tadellos erhalten¹⁰.

[Außenseite]
 (S. T.) Herr
 Herrn Heinrich Bokemeyer
 wohlbestalltem Cantori der Hochfürstl.
 Land-Schule
 in
 p Ami. Wolfenbüttel

Mein Herr,

Dero geehrtestes Beantwortungs-Schreiben, nebst beygelegten Lebens-Umständen des Hrn. Capellmeisters Credii, habe den 29 passato von der Post richtig erhalten; für dessen gütigste Verschaffung bin Ihnen höchst verbunden, mit ergebenster Bitte, hiermit, und denen bereits specificirten zu continuiren, als welches mir zum grösten plaisir, deren so wol verstorbenen, als annoch lebenden Herren Musicis selbst zu beständigen Andencken, und andern zu mehrerer Erweck- und Aufmunterung, gereichen wird. Denn, ob ich gleich selbst das angefangene, wegen dabey vermachten verdrüsslichen, und leicht zu errathenden Umständen, nicht fortsetzen mag; so kan doch hierdurch gewiß versichern, daß, vermöge eines getroffenen Accordes, ein anderer die Fortsetzung künftighin besorgen, und den modum distribuendi facilitiren wird. Ich arbeite deswegen jetzo so wol an denen bereits verfertigten, als noch zu verfertigenden Buchstaben unaufhörlich, um beyde in möglichsten Stand zu bringen: und soll es mir sehr angenehm seyn, weiß durch Dero gütigste Vorsorge die aufzutreibende vitae curricula von denen schon bewusten Hrn. Musicis je eher je lieber erhalten kan; ich werde auch bedacht seyn, sothane mir hierunter insonderheit zu erweisende sonderbare Güte, nach geringen Vermögen, zu erwiedern, als wozu Sie mir nur Gelegenheit geben wollen. Daß an denen übersendeten alten und neuen Proben meiner mulicalischen practischen Arbeit, so wol quoad textum als harmoniam etwas auszusetzen sich gefunden, befremdet mich, zumall wegen des erstern Puncts, gar nicht, sondern bin vielmehr begierig zu vernehmen, worinnen solches Versehen bestehe? Mein Herr wollen es, mir zu entdecken, mir belieben, ich versichere, daß es danckbarlich annehmen werde; was aber den zweyten Punct anlanget, hoffe selbigen durch beykommenden Zedul, so, wie ihn vor 3 Jahren an einen gewissen Capellmeister eines vornehmen Hofes, auf Verlangen, übersendet habe, völlig zu haben, den disfalls auf mich habenden Verdacht eines unrichtigen Principii abzulehnen, und mich zu legitimiren; weil vorsätz- und wissendlicher weise solchen Satz nicht

² G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach. In Bach-jahrbuch i. Auftrage d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. A. Schering, 30. Jg 1933, S. 87.

³ Eitner, Monatshefte f. Musik 1890. Bd. 22, S. 51.

⁴ Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, 2 Bde. 1886. I, S. 164 ff.

⁵ DDT, Erste Folge, 26. u. 27. Bd. 1906.

⁶ DDT, S. XII: „Der älteste [Brief] ist von Walther an Heinrich Bokemeyer gerichtet und lautet:“

⁷ Vg. Anm. 2 oben.

⁸ Schünemann, S. 87, Anm. 1.

⁹ Seiffert, in DDT, S. XIV: „Diese beiden Briefe sind vollständig bei La Mara abgedruckt.“ (Vgl. Anm. 4).

¹⁰ Herrn Dr. M. Schnellmann von der Zentralbibliothek Luzern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

zu brauchen pflege, es müste denn eine, mir wenigstens also scheinende *raisonable* Nothwendigkeit mich darzu bringen, dergleichen in dem übersendeten Kyrie anzutreffen seyn wird. Beykommende *Parodie* über die jüngstens übersandte Hochzeit-Cantata kan den erstern Punct erläutern, woher es komme, daß mit dem Texte nicht allewege richtig verfahren werden kan? Solcherley ist nun auch die Cantata: *Lobsinget ihr Christen*, als welche ursprünglich einen andern Text gehabt, und um des Gebrauchs willen, nachgehends mit diesem versehen worden. Vielleicht ist, wegen meines Scripti, ehestens in Hannover etwa ein und anderes Stück unterzubringen, welches Sie, nach Gelegen- u. Bequemlichkeit, gütigst zu besorgen belieben wollen, damit nur zum angewandten Gelde wiederum gelangen möge! Es geht mir nicht allein also, sondern der Chur-Sächsische Capellmeister, Herr Heinichen, von welchem ein Exemplar seines großen General-Baß-Wercks, für eins meines sehr schwachen, verehrt bekommen, führet eben diese Klage, weil die Hrn. Buchhändler gleichsam de concert sich untereinander verbunden haben, außer ihrem Orden niemanden hülfliche Hand zu leisten. Hierauf befehle Meinen Herrn in Gottes Schutz, mich aber empfehle zu fernerer Affection, verbleibende

Deroselben

ergebenster Diener

J. G. Walther

Weimar d. 8 Junii, 1729.

in höchster Eil.

P.S. Weill. der Überbringer dieses sich noch etliche Stunden länger aufgehalten, hat sich dieses 16jährige St. in duplo gefunden, so hiermit zum Eigenthum übersende it. ein neues Kyrie.

Unbekannte Werke Beethovens für Blasinstrumente

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

I

Es gibt viele Kuriosa in Beethovens Schaffen! Seine Originalkompositionen für Mandoline und Klavier überraschen nicht weniger als seine verschiedenen Stücke für die Spieluhr, und seine ursprünglich für Mälzels mechanischen Trompeter, das sogenannte Panharmonikon, geschriebene *Schlacht bei Vittoria*, die er erst nachträglich für großes Symphonieorchester umarbeitete, ist nicht weniger ein Unikum in der Werkreihe unseres Meisters als beispielsweise der ursprüngliche Schluß zum zweiten Akt der Urfassung des *Fidelio*, wo das Orchester nach Fallen des Vorhanges noch 60 Takte weiterspielt, dem Symphoniker sein Recht lassend über alle Gesetze des Dramatikers hinweg!

Fesselnd und in ihrer Art einmalig sind nun auch Beethovens Kompositionen für die Harmoniemusik. Die Gesamtausgabe bringt deren folgende: In Serie 2 (Orchesterwerke) steht der *Marsch zur großen Wachtparade*, der durch seine reiche Instrumentierung überrascht, enthält seine Partitur doch nicht weniger als 33 Stimmen, worunter allein 8 Trompeten, 6 Waldhörner und den aus unseren Orchestern verschwundenen Serpent, den übrigens auch Wagner noch in der Overtüre zu *Rienzi* verwendet hat. In bescheidenerem Rahmen halten sich eine *Eccossaise*, eine *Polonaise*, zwei kleinere Märsche in *F-Dur* und ein Zapfenstreich in *C-Dur*, sämtlich enthalten in dem 1888 erschienenen Supplement zur Gesamtausgabe.

Diese im Druck erschienene Werkreihe ist nun aber keineswegs vollständig. Von einem *Marsch in geschwindem Tempo*, der sich nach Thayers Angaben im Besitz des Wiener Musikverlegers August Artaria befand, wissen wir heute nichts mehr; die Handschrift kam leider nicht mit den übrigen Autographen der Artaria-Sammlung in die ehem. preußische Staatsbibliothek und scheint auch in Wien nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen liegen heute zwei weitere Werke dieser Art druckreif vor. Die ehem. preußische Staatsbibliothek

in Berlin besitzt das vollständige Autograph eines *Marsches für die böhmische Landwehr* in F-Dur. Links oben steht von fremder Hand hinzugefügt die Nummer des Autographes: Artaria 144, ganz rechts oben das Datum der Entstehung: 1809. Unten hat Beethoven mit hastiger Hand die Notiz hingeworfen: „1 Schritt auf jeden Takt“. Die Instrumentierung ist gegenüber der gewöhnlichen Harmoniemusik überraschend weich und edel: Zur kleinen Flöte treten zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, 1 Trompete und das türkische Schlagzeug. Dieses Werk wurde, zusammen mit dem folgenden, für das am 25. August 1810 zu Laxenburg stattfindende Karussell der Kaiserin Maria Ludovika von Beethoven neu bearbeitet, und in dieser instrumental vereinfachten Fassung erschien es als Nr. 1 der oben erwähnten beiden Märsche in F-Dur im Supplement der Gesamtausgabe.

Der zweite dieser beiden Märsche entstand in ungefähr derselben Instrumentierung im ersten Halbjahr 1810 als *Marsch für Erzherzog Anton*, das Autograph befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auch er blieb in seiner Originalgestalt ungedruckt. Welchen Wert Beethoven auf diese beiden Stücke in ihrer ersten Fassung legte, geht am besten daraus hervor, daß er sie noch im Februar 1823 dem Verleger Peters in Leipzig anbot. In einem Briefe vom 13. September 1822 erwähnt er, er wolle zu den Märschen neue Trios schreiben, und tatsächlich bietet er Peters im Februar 1823 einen Marsch und drei Zapfenstrieche mit Trios an. Beim Marsch handelt es sich um den *Marsch zur großen Wachtparade*, und die drei Zapfenstrieche gewann Beethoven durch Hinzufügen von je einem Trio zu dem *Marsch für die böhmische Landwehr* und demjenigen für Erzherzog Anton, zu welchen beiden Zapfenstreichern noch derjenige in C-Dur als mittlere Nummer hinzutrat. Dabei bleibt die Frage ungeklärt, ob die Trios, wie Thayer annimmt, schon um 1809/10 geschrieben wurden (auch der Zapfenstreich in C-Dur entstand ja damals samt seinem Trio) und Beethoven lediglich vorhatte, neue Trios zu schreiben, oder ob, wie der Beethovenforscher Max Unger annimmt, die Trios wirklich erst 1823 hinzukomponiert worden sind. Wären die Trios schon um 1809 entstanden, so ergäbe sich die weiter ungeklärte Frage, ob die heute vorliegenden Trios den ursprünglichen oder den von Beethoven geplanten neuen Trios entsprechen. Jedenfalls steht das eine fest, daß die drei Zapfenstrieche in der von Beethoven bestimmten Form und Reihenfolge heute druckfertig vorliegen und hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit der musikalischen Öffentlichkeit vorgelegt werden können¹.

Erwähnt sei noch, daß der erste Zapfenstreich außer als *Marsch für die böhmische Landwehr* und als erste Nummer der beiden Karussell-Märsche noch in einer vierten Fassung vorliegt: Der Verleger Schlesinger gab ihn kurz nach Beethovens Tode als Nummer 37 einer Sammlung von *Geschwindmärschen für die preußische Armee* in einer von fremder Hand überarbeiteten Instrumentierung heraus unter dem Titel *Marsch für das York'sche Korps*, und als *York'scher Marsch* hat dieses Tonstück weiteste Verbreitung gefunden. Endlich gibt es noch eine von Beethoven selber herrührende Klavierfassung, die Max Unger im Verlage Reinecke (Leipzig) ohne Datum während des letzten Krieges herausgegeben hat und der die erste Fassung, also die des *Marsches für die böhmische Landwehr*, zugrunde liegt.

II

Auch die Reihe von Beethovens Kammermusikwerken für Blasinstrumente ist in der Gesamtausgabe keineswegs vollständig. Das entzückende kleine Flötenduett in G-Dur (Allegro und Menuett), das Beethoven 1792 für seinen Freund Degenharth komponierte, wurde erst-

¹ Seit der Niederschrift dieser Arbeit habe ich die Ausgabe der beiden Zapfenstrieche mit Trios vorbereitet. Sie erscheint in dem vom Beethovenhaus Bonn wieder ins Leben gerufenen Neuen Beethovenjahrbuch im Verlaufe von 1954, mit allen Varianten und einem Bericht des Herausgebers über sämtliche vorhandenen Handschriften.

mals als Beilage zum ersten Band der großen Beethovenbiographie von Thayer-Deiters-Riemann gedruckt, später erschien auch eine praktische Ausgabe.

Das heute sehr bekannte Trio für 2 Oboen und Englischhorn, Op. 87, wurde durch die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in seiner Originalgestalt erneut zugänglich gemacht, nachdem die alte Artaria-Ausgabe von 1806 jahrzehntelang vergriffen war. Nach Aloys Fuchs soll es 1794 komponiert worden sein, was aber nicht beglaubigt ist. Die wohl ungefähr zur selben Zeit und für dieselbe Besetzung komponierten Variationen über Mozarts „*La ci darem*“ wurden am 23. Dezember 1797 in dem Konzert für die Witwen und Waisen im Nationaltheater in Wien aufgeführt. Sie blieben lange Zeit ungedruckt; Beethoven bot sie noch 1822 dem Verlage Peters vergeblich an. Erst 1914 erschienen sie im Verlage Breitkopf & Härtel; die von Fritz Stein besorgte Ausgabe hält sich im Notentext genau an das Original und fügt lediglich fehlende Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen hinzu. Thayer nimmt als spätestes Datum der Vervollendung das Jahr 1795 an.

Ungedruckt geblieben ist bis zum heutigen Tage ein sehr schönes Fragment eines Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott in *Es*-Dur. Das Autograph des um 1796 komponierten Werkes kam aus der ehemaligen Artaria-Sammlung über Erich Prieger in die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin, es trägt die Signatur Artaria 185. Daß es vollendet worden ist, darüber kann kein Zweifel bestehen, doch fehlen zu Anfang und Ende Blätter, so daß nur der mittlere Satz vollständig erhalten ist. 1862 wurde es mit Ergänzungen des Wiener Musikdirektors Zellner aufgeführt, und auf Grund der Zellnerschen Stimmen haben wir am 2. Dezember 1934 eine Aufführung in Winterthur veranstaltet. Der vollständig erhaltene langsame Satz ist von einem vollendet schönen Klangreiz, die verschiedenen Instrumente sind überaus charakteristisch verwendet, der Part des ersten Hornes übrigens sehr exponiert, er geht bis ins (klingende) zweigestrichene *f* hinauf².

Ebenfalls ungedruckt geblieben ist die von Max Unger aufgefundenene originale Bläserfassung von Beethovens schönem Adagio in *F*-Dur für die Spieluhr. Dieses Adagio hat schon verschiedene Veröffentlichungen erlebt! Im Original erschien es in der „Musik“, Jahrgang 1, Heft 12, 15. März 1902, Herausgeber war A. Kopfermann. Ungefähr zur selben Zeit gab J. van Lier seine Bearbeitung für Violoncello und Klavier, nach *D*-Dur übertragen, bei Steingräber heraus. 1940 erschien Georg Schünemanns Sammlung von Beethovens Werken für die Spieluhr in einer Klavierbearbeitung im Verlage Schott, das Adagio steht darin als erstes Stück abgedruckt. Leider kann sich Max Unger nicht erinnern, wo er die originale Bläserbearbeitung festgestellt hat, — der unglückliche Krieg hat den bekannten Forscher vieler seiner Resultate beraubt.

Wir zählen der Vollständigkeit halber noch in Kürze die in der Gesamtausgabe erschienenen Kammermusikwerke für Blasinstrumente auf. Es finden sich dort, außer den bereits erwähnten:

In Serie 8: Oktett Op. 103, Rondino für 8 Blasinstrumente in *Es*, Sextett Op. 71, Drei Duette für Klarinette und Fagott.

In Serie 25: Drei Equale für vier Posaunen, von Beethoven 1812 für den Turnermeister Xaver Glöggl in Linz komponiert. Kleiner Marsch in *B*-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner.

Den zuletzt erwähnten kleinen Marsch habe ich in der Schweizerischen Blasmusikzeitung vom 15. Februar 1950 neu herausgegeben. Es gibt von ihm eine Reihe von Bearbeitungen. Eine von Beethovens Hand stammende Klavierfassung gab ich im Erstdruck in den „Schweiz. Musikpäd. Blättern“ 1931 Nr. 1 (Januar) heraus, ein Nachdruck erfolgte in meiner Veröffentlichung leichter Klavierkompositionen Beethovens, Musikverlag zum Pelikan, Zürich 1947. In einer Klavierfassung fremder Hand erschien er in den „Sudetendeutschen Monats-

² Der von mir besorgte Erstdruck im Verlag B. Schott dürfte bei Erscheinen dieses Artikels bereits vorliegen.

heften“, Folge 6, Juni 1936, zusammen mit der Klavierbagatelle *c*-moll (Gesamtausgabe Serie 25 Nr. 299), den Bagatellen Op. 119 Nr. 8, 11 und den von fremder Hand besorgten Klavierfassungen zweier Stücke für die Spieluhr (Scherzo und Allegro in G). Außerdem gibt es auch eine Fassung für die Flötenuhr! Georg Kinsky veröffentlichte im Beethovenalmanach 1927 des Verlages Bosse (Regensburg) einen *Grenadiersmarsch in F-Dur, arrandiert (!) von Herrn L. von Beethoven*. So lautete die Aufschrift der Walze Nr. 7 der Flötenuhr Nr. 2061 des ehemaligen Heyermuseums in Köln. Indessen stammt die Komposition nur zum Teil von Beethoven selber. Der erste Teil ist von Haydn, war ursprünglich ebenfalls für je 2 Klarinetten, Fagotte und Hörner geschrieben und wurde von Haydn selber für die Flötenuhr übertragen. Beethoven hat dann seinen eigenen Bläsermarsch nach *F-Dur* transponiert, für die Flötenuhr eingerichtet und mit demjenigen von Haydn durch ein Zwischenspiel verbunden.

Neumen als Korrekturzeichen in mittelalterlichen Handschriften

VON KARL DREIMÜLLER, MÜNCHEN

Es ist bekannt, daß die mittelalterlichen Neumen gelegentlich auch außermusikalische Verwendung gefunden haben, so zum Beispiel als Geheimschrift. In unserer Interpunktion sind einige Neumenzeichen als Überreste melodischer Interpunktionsklauseln sogar bis auf den heutigen Tag in Gebrauch geblieben. Auf eine andere außermusikalische Verwendungsart der Neumen soll im folgenden hingewiesen werden.

In mehreren mittelalterlichen Handschriften fand ich verschiedene Neumen als Verweiszeichen jeweils im Text und am benachbarten Blattrand; und zwar sind sie dort verwendet, um Korrekturen fehlerhaft geschriebener oder Ergänzungen ausgelassener Wörter anzuzeigen. Die Vorteile dieses Verfahrens liegen auf der Hand: vor allem konnten die Korrekturen meist in der Nähe der betreffenden Textstellen am Rande angebracht werden und waren dort wegen der markanten Form der Neumen-Verweiszeichen für den Leser leicht aufzufinden; dies war besonders bei Schriftseiten von sehr großem Format nicht unwesentlich, zumal wenn mehrere Korrekturen auf *e i n e r* Seite angebracht werden mußten. Auch wurde auf diese Weise das harmonische Schriftbild einer Seite kaum gestört, denn die Korrekturen konnten ziemlich unauffällig auf den breiten Blatträndern Platz finden, und man brauchte im Text keine häßlichen Durchstreichungen und Korrekturen zwischen den Zeilen vorzunehmen.

Hier mögen einige Fundorte solcher Neumen als Korrekturzeichen beschrieben werden. In der Gladbacher Handschrift des theologischen Werkes „*Sancti Gregorii P. Moraliū in Job*“, heute als Cod. Wf 269 im Historischen Archiv der Stadt Köln, kommen neben zwei und drei Punkten folgende Neumen vor: Pes, Pes subbipunctis, Torculus, Quilisma praepuncte subbipuncte, so z. B. in Band 3 Blatt 24^v, 29^r, 83^r, 85^r und 89^r. Erwähnenswert ist, daß diese Neumen den Schriftduktus des Gladbacher Neumenmissales¹ aufweisen; beide Handschriften stammen aus der einst berühmten Vitus-Bibliothek der Benediktiner-Abtei Gladbach und dürften ungefähr gleichzeitig im 12. Jahrhundert entstanden sein.

Noch mannigfaltiger sind die als Korrekturzeichen verwendeten Neumen im Cod. 292 (Bd. 2) der Univ.-Bibliothek Bonn. Dort finden sich folgende Formen: Pes, Pes subbipunctis, Bivirga, Clivis, Climacus, Torculus und Porrectus; neben zwei Punkten kommen auch drei Punkte vor, die wie in der oben erwähnten Handschrift des Kölner Archivs ein umgekehrtes Trigon darstellen.

¹ Diese bedeutsame Musikhandschrift (Münster-Archiv M.-Gladbach, Sign. Hs. 1), auf die ich zum ersten Male 1930 mit meinem Referat „Neue Neumenfunde“ auf dem Lütticher Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft hingewiesen habe, wird der Gegenstand einer ausführlichen choralwissenschaftlichen Veröffentlichung sein.

Vereinzelte Neumen als Korrekturzeichen sah ich in Handschriften der Landes-Bibliothek Fulda und der Bayer. Staats-Bibliothek München.

Es soll nun aus dem Vorkommen dieser Neumen keineswegs geschlossen werden, daß die betreffenden Schreiber unbedingt die Neumen-Notation beherrscht haben, wenn dies auch durchaus möglich und wahrscheinlich ist. Für die Neumenkunde sind solche vereinzelten und nicht zur Aufzeichnung von Musik verwendeten Neumen wohl kaum von Belang. Doch wäre es immerhin denkbar, daß die Bevorzugung bestimmter Neumen und die Eigenart ihrer Schreibweise neben anderen Kriterien mit zur Provenienzbestimmung nicht datierter Handschriften beitragen könnten. Deshalb möge dieser Hinweis dazu anregen, beim Studium mittelalterlicher Handschriften auf das Vorkommen von Neumen als Korrekturzeichen zu achten und gegebenenfalls hierüber an dieser Stelle kurz zu berichten.

Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

Seit jeher befaßte sich die Wiener Slavistik auch mit der wissenschaftlichen Erforschung der slavischen Musikkultur, freilich vor allem der Volksmusik. Schon B. Kopitar zeigte großes Interesse für das Lied der slavischen Völker: in der ausführlichen Rezension über die von Vuk Karadžić herausgegebene „*Narodna srpska pjesnarica*“ (Serbisches Volksliedbuch)¹. Kopitar will, von den Ideen Herders begeistert, durch eine formale und inhaltliche Analyse die Schönheit dieser lyrischen und epischen Lieder dem deutschen Leser näher bringen, macht sogar auf die Struktur der Melodik des serbischen Volksliedes aufmerksam und konstatiert, daß sie mit dem Melos des serbischen Satzbaues, ja der serbischen Sprache überhaupt, in engem Zusammenhang steht.

Mit der Berufung von Fr. Miklosich als erstem Fachprofessor für slavische Philologie in Wien (1849) beginnt die große Epoche der Wiener Slavistik². Viele seiner Publikationen haben auch für die Musikwissenschaft (slavische Liturgie) ein großes Interesse, wie etwa seine Herausgabe der päpstlichen Briefe aus der Cyrillomethodianischen Zeit oder die Veröffentlichung eines kirchenslavischen Psalters aus dem Jahre 1346. Auf Grund dieser Dokumente ließ sich nun auch der Kampf der römischen Kurie, bzw. der Bischöfe aus Bayern gegen die slavische Liturgie verfolgen, die nach dem Tode Methods 885 in den Donauländern zu bestehen aufhörte, sich aber bei den Südslaven, besonders bei den Kroaten, in der cyrilomethodianischen Form bis heute erhalten konnte³.

Nicht nur die Sprachgeschichte — wichtig für den slavischen liturgischen Gesang — sondern auch die slavische Folklore als solche interessierte Miklosich, und er widmete ihr eine Reihe von Studien.

Gleichzeitig mit Miklosich erhielt auch J. Kollár eine Berufung an die Wiener Universität. Er befaßte sich mit den slavischen Altertümern. Was Format und wissenschaftliche Erudition betrifft, kann man die Arbeit Kollárs nicht mit der Miklosichs auf eine Stufe stellen. Gemeinsam mit P. J. Šafárik gab er 1813 eine Sammlung „*Pisně světské lidů slóvenského v Uhřích*“ (Weltliche Lieder des slovakischen Volkes in Ungarn) heraus und 1834/36 die „*Zpiewanky*“ (Lieder) in zwei Bänden, bisher die größte Sammlung slovakischer Volkslieder, allerdings ohne Melodieangaben. Die Einleitung der *Zpiewanky* orientiert in musikalischer

¹ Wiener Allg. Zeitung, 1816., S. 314—333.

² Fr. Zagiba: Hundert Jahre Wiener Slavistik, Zschft. Wissenschaft und Weltbild, Jg. III. H. 6., Wien 1950.

³ derselbe: Zur Frage des Verbotes des slavischen liturgischen Gesanges, Zschft. Hl. Dienst, Jg. II. Nr. 4/5, 7/8, 11/12, Salzburg 1948/49. Die Salzburger Missionäre als Pfleger des Choralgesanges bei den Slaven im IX. Jhdt., Mitteilungen d. Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 86—87, Salzburg 1947.

Hinsicht ganz allgemein über das slovakische Lied und beweist, wie sehr Kollár von Herder und der deutschen musikalischen Romantik beeinflusst war. Kollár hatte ja in Deutschland studiert. Er fühlte das Fehlen einer slovakischen Kunstmusik und nahm sich vor, hier ein Wegbereiter zu werden. Er stellte die Westslaven als vorbildlich auf diesem Gebiet hin und behauptete, sie überträfen darin sogar die Deutschen. Diese nannte er zwar ein musikalisches, aber sangloses Volk, wie dies schon einmal Reichardt in seinen „*Freimütigen Bemerkungen eines Ungarn*“ 1799 behauptet hatte. Die *Zpiewanky* enthalten auch eine deutsch geschriebene Studie über die Struktur der slovakischen Volkslieder vom Musiker Ladislav Füredi, einem Freunde Kollárs und Schüler von H. Klein, dem Preßburger Freunde Beethovens⁴. Der Zweck dieser Studie war — sie erschien deshalb ja auch in deutscher Sprache —, die Aufmerksamkeit der deutschen Fachleute, besonders der Komponisten, auf die Schönheit und den melodischen Reichtum des slovakischen Volksliedes zu lenken. So konnte Kollár schreiben: „*Wenn jemand die schönsten slovakischen Volksmelodien sammeln würde, vermöchte er aus ihnen eine Oper zu schaffen, die so schön wäre, daß mit einer ähnlichen kaum ein Volk der Erde prunken könnte.*“

Wenn wir auch bei Kollár eine Menge wissenschaftlich unbegründeter Ansichten finden, die von der Herderschen Bewertung der slavischen Kultur ausgehen, kann man doch nicht behaupten, daß er ganz unrecht hatte (so z. B. die Neurussische Schule, oder Janáček). Vatroslav Jagić ist der weitere Slavist, der seine ersten wissenschaftlichen Abhandlungen der serbischen und der kroatischen Epik widmete, die er mit der altgriechischen verglich. Man denke auch an seine Studie „*Die Troubadoure und die ältesten kroatischen Lyriker*“. Jagić wirkte an der Herausgabe von Sammlungen serbischer Epik mit.

Diesem Forscher verdankt die slavische Musikwissenschaft auch die Herausgabe ältester Denkmäler des slavischen liturgischen Gesanges, der „*Kiever Blätter*“ und eines „*Missale glagoliticum*“. Seine Arbeit „*Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache*“, Berlin 1910, trug grundlegend zur Klärung der Frage bei, wie sich die liturgischen und außerliturgischen slavischen Sprachen zueinander verhielten, eines Problems, das auch beim Verbot des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jahrhundert eine Rolle spielte.

Während die bisher erwähnten Slavisten als Sprachforscher zu der sogenannten junggrammatischen Schule gehörten, ging ein Nachfolger von Jagić, Fürst N. S. Trubetzkoy, von neuen methodologischen Voraussetzungen mit dem Rüstzeug der modernen Strukturforschung an seinen Gegenstand heran. Die Erkenntnisse des großen Gelehrten sind aber weit über das Gebiet der Linguistik hinaus auch für die Kunstgeschichte, Ethnographie, Literaturgeschichte und die Arbeiten der Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung. Neben mehreren ethnographischen Studien, in denen er die russische Musikfolklore berührt, schrieb Trubetzkoy eine musikwissenschaftliche Studie „*Zur Struktur der Mordwinischen Melodien*“⁵.

Unter der Anleitung der genannten Ordinarien der Slavistik wurde an der Universität Wien das slavische Volkslied in einer Reihe von Dissertationen bearbeitet, wenn auch vorwiegend philologisch, so doch immer auch im Hinblick auf die slavische Musikkultur. Diese Arbeiten zeichnen sich durch eine gute Kenntnis des Quellenmaterials und der einschlägigen Literatur aus. Vom vergleichenden Standpunkt zeigte die Probleme z. B. Zeno Kuzikla in seiner Arbeit „*Der ungarische König Mathias Corvinus in der slavischen Volksdichtung*.“ (1906). Über die Verdienste des Franziskanerordens um die Volksdichtung bei den Südslaven schrieb Gustav Reif, „*J. K. Jukić und das südslavische Volkslied*“ (1910).

Das slovenische Volkslied wurde von mehreren Dissertanten bearbeitet. Franz Koschier untersuchte „*Das Volkslied der Kärntner Slovenen*“ (1933) und fragte dabei besonders nach dem Einfluß der deutschen Nachbarschaft auf die Gestaltung des slovenischen Volksliedes.

⁴ derselbe; Die Musikgeschichte der Slaven, II. Band, Slovakische Musik (in Vorbereitung).

⁵ Sitzungsberichte d. Österr. Akademie d. Wissenschaften, Jg. 1933 S. 106—117., Wien.

Das Gebiet des geistlichen Liedes bei den Slaven in älterer Zeit bearbeiteten zwei Dissertanten: Zenon Lopatyński: „*Der sprachliche Dualismus der altslavischen Kirchendenkmäler mit besonderer Berücksichtigung des Lexikons der Evangelientexte*“ (1913) und Eugen Frantz: „*Zur Frage der altschedischen Psalter-Übersetzungen*“ (1940).

Während die Wiener slavistische Schule grundlegende philologische Vorarbeiten für den Folkloristen und den Erforscher des mittelalterlichen slavischen Kirchengesanges und der Liturgik lieferte, wurde das 1898 an der Wiener Universität begründete Musikwissenschaftliche Institut bald auch der Mittelpunkt der Erforschung slavischer Musik und eine wichtige Ausbildungsstätte für Musikwissenschaftler slavischer Nationen. So haben beide Institute grundlegende Verdienste um die slavische Musikwissenschaft.

Alle bisherigen Vorstände des musikwissenschaftlichen Institutes, Adler, Lach und Schenk, zeigten großes Interesse für die Erforschung der Musikkultur der Nachbarländer Österreichs sowie für die Bedeutung der Slaven in der Musikgeschichte.

Viele slavische Schüler des Wiener Instituts blieben mit dieser Anstalt in dauernder Verbindung, manche auch als Mitarbeiter an der Herausgabe der „*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*“ (DTÖ), für die sie Editionen aus den slavischen Ländern vorbereiteten. Namen, wie die des Tschechen D. Orel, des Polen Z. Jachimecki, des polnischen Chopinforschers Ign. Friedmann, des Kroaten Bož. Širola, des Ukrainers Fil. Kolessa, des Slovenen Jos. Mantuani, des Serben Vlad. Djordjević, zeigen uns die bedeutungsvolle Rolle dieses Wiener Instituts für die slavische Forschung.

Die Tätigkeit dieser slavischen Musikwissenschaftler, Absolventen der Wiener Universität, war und ist eine zweifache: einerseits arbeiten sie an der Erforschung und wissenschaftlichen Auswertung der musikalischen Schätze ihrer Heimat, andererseits bemühen sie sich, die bedeutenden Erscheinungen im Musikleben ihrer Völker auch internationalen musikhistorisch interessierten Kreisen zugänglich zu machen. Adler stützte sich für den slavischen Teil seines Handbuches der Musikgeschichte (Berlin 1924, 1930) auf einen Stab von teilweise slavischen Mitarbeitern, Schülern seines Instituts.

So erhielt D. Orel in der Zeit G. Adlers (1898—1928) in Wien seine Spezialausbildung, er schrieb eine Arbeit über den sog. Kralov-Hradecký Specialník, und wurde Professor an der Prager, dann an der Preßburger Universität. Seine Arbeiten bereichern nicht nur die tschechische und slowakische Musikgeschichte, sondern auch die Geschichte des liturgischen Gesanges im Mittelalter, indem er die Verdienste der bayerischen Missionare um die Verbreitung des gregorianischen Gesanges bei den Westslaven feststellte.

Hans Winkelmann bearbeitete in seiner Untersuchung „*Josef Mysliveček als Opernkomponist*“ (1905) das Opernschaffen dieses bedeutenden tschechischen Komponisten.

Joseph Mantuani, seit dem ersten Weltkrieg Professor an der Laibacher Universität, nahm einen hervorragenden Platz nicht nur in der slovenischen, sondern auch in der österreichischen Musikwissenschaft ein. Nach Beendigung seiner Studien bei A. Bruckner blieb er in Wien und arbeitete an der Musikabteilung der Nationalbibliothek, wo er ein Verzeichnis der dort vorhandenen handschriftlichen Denkmäler anlegte. Grundlegend ist seine „*Geschichte der Musik in Wien*“ (I. Teil, von den Anfängen bis 1519), Wien 1904. In den DTÖ (VI—1, XII—1) gab er das „*Opus Musicum*“ des Slovenen Jakob Haindl Gallus heraus.

Über Gallus schrieb auch Paul Pisk seine Dissertation „*Die Messen des J. Gallus*“ (1917) und bezeichnet ihn da als den österreichischen Palestrina.

Der Begründer der kroatischen Vergleichenden Musikwissenschaft, Franz Kuhač, wurde in der Musikliteratur bekannt durch seine Studien über den Einfluß des kroatischen Volksliedes auf Haydns Musik. Ein anderer Kroat, der seine Fachausbildung ebenfalls Wien verdankte, ist B. Širola, ein hervorragender Kenner der kroatischen Volksmusikinstrumente und des Volksliedes, über das er auch seine Dissertation „*Das Istrische Volkslied*“ (1919/20) schrieb. Ebenfalls ein Kroat, Drag. Plamenac, jetzt in Amerika, verfaßte seine Doktorarbeit

über „*Johannes Ockeghem als Motetten- und Chansonkomponist*“ (nebst einleitender Bibliographie seines Gesamtwerkes) 1924.

Der bekannten Musikerfamilie Kolessa — fleißige Sammler ukrainischer Volkslieder und Volksmusik — entstammt der ausgezeichnete Forscher F. Kolessa, ein Schüler Bruckners und G. Adlers. Seine Studien über das ukrainische Lied publizierte er auch in deutscher Sprache.

Doch weitaus die meisten der slavischen Musikologen, die ihre Ausbildung bei G. Adler in Wien erhielten, kamen aus Polen. Ihnen ist es zu verdanken, daß die polnische Wissenschaft ein so hohes Niveau besitzt. Ihr Hauptarbeitsgebiet war der polnische Kirchengesang. Der erste polnische Hörer der Musikwissenschaft an der Wiener Universität war Konrad Zawilowski (1902), der das „*Leben und Wirken Stanisławs Moniuszkos*“ bearbeitete.

Auch Zd. Jachimecki erwarb hier sein wissenschaftliches Rüstzeug (er schrieb seine Dissertation über Nikolaus Gomolka), und nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er alsbald der erste Vertreter der Musikwissenschaft an der Jagellonen-Universität in Krakau; er gilt als der bedeutendste Chopin-Forscher. Dasselbe Thema bearbeitete auch Jos. Reiß (1910).

Ein anderes Gebiet der polnischen Musikgeschichte, „*Die Orgeltabaturen des Martinus Leopolitas*“, bearbeitete M. Grafczyńska (1919). In einer vergleichenden stilkritischen Arbeit „*Die Lieder von Robert Franz*“ (1922) gelang es dem Polen S. E. Barbag, auch gewisse slavische Einflüsse nachzuweisen.

Einen vergleichenden Charakter hat auch die musikfolkloristische Untersuchung Emil Rieglers „*Studien über das rumänische Volkslied*“ (1927), wo er in der Art der Arbeiten B. Bartóks besonders die südslavischen und ukrainischen Einflüsse auf das rumänische Volkslied feststellt.

Während die Adler-Schüler sich in ihren Dissertationen meist um stilkritische Erkenntnisse bemühten, führte R. Lach, der nächstfolgende Vorstand des Wiener Musikwissenschaftlichen Instituts, seit 1928, selbst ein guter Kenner der ost- und südslavischen Volksmusik, seine Schüler bei ihren Arbeiten über slavische Volksmusik zur vergleichenden Methode. Von Lach selbst stammen wertvolle und reiche Ausgaben von Liedern der in Rußland lebenden Völker. Mit diesen Arbeiten ist Lach der erste, der das bunte Musikgut Rußlands in wertvollen Publikationen auch der westeuropäischen Musikwissenschaft zugänglich gemacht hat⁶. Von Schülern Lachs liegt eine Arbeit über den polnischen Kirchengesang von Luise Wollner, „*Studien zur polnischen Psalmenkomposition des 16. Jhdts. in Beziehung zu Frankreich*“ vor (1931). Doch die Lach-Schüler arbeiteten meist auf dem Gebiete der Volksmusik mit vergleichender Methodologie und führten zu wichtigen Erkenntnissen einiger Charaktermerkmale auch der slavischen Musik in synchronischen und diachronischen Darlegungen. Vasil Spasow untersuchte in seiner Arbeit „*Volksmusik, Musikinstrumente und Tänze der Bulgaren*“ (1931) das bulgarische Volkslied mit seinen zahlreichen Beziehungen zum Musikgut der Nachbarländer. Er kam hiebei auch auf westeuropäische Einflüsse. Bemerkenswert ist auch Robin Laufers „*Der polnische Tanz und sein Eindringen in die Kunstmusik*“ (1934).

Der Franziskaner P. Branimir Marijić erfaßte in seiner Darstellung „*Die Volksmusik Bosniens und der Herzegovina*“ (1936) den Charakter der Musikkultur dieses Landes zum ersten Male in wissenschaftlicher Untersuchung.

Eine für die tschechische und die österreichische Musikgeschichte wertvolle Untersuchung ist Gertrud Löbels Arbeit „*Die Klaviersonate bei Leopold Koželuch*“ (1937). Der derzeitige Vorstand des Wiener Musikwissenschaftlichen Instituts seit 1940, E. Schenk, hat, wie aus

⁶ Gesänge Russischer Kriegsgefangener, 4 Bände, Wien in den Sitzungsberichten d. Österr. Akademie d. Wissenschaften Wien, seit 1916; der letzte Teil ist 1952 erschienen.

seiner systematischen Bearbeitung der Musikgeschichte Österreichs hervorgeht, alle wichtigen Probleme, die die Erforschung der österreichischen Musikkultur in ihren Zusammenhängen mit ihren Nachbarn betreffen, erfaßt und auch eine gründliche Kenntnis der slavischen Musik, Kultur und Literatur bewiesen.

Auch die Dissertationen, die bei Schenk eingereicht wurden, sind im Sinne einer ganzheitlichen Betrachtung der österreichischen Musikgeschichte gearbeitet und berücksichtigen daher in gebührender Weise auch die Musikkultur der Nachbarländer oder sind überhaupt Problemen der slavischen Musik gewidmet, so z. B. die Arbeit von E. Swoboda-Funk: „*Der musikalische Humor in Smetana's Opernschaffen*“ (1942). Charl. Abelmann untersuchte den „*Codex Viatoris*“ aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., der neben einigen lateinischen und ungarischen Liedern eine große Anzahl von slovakischen geistlichen sowie auch weltlichen Volksliedern enthält, ferner Volkstänze, in Tabulaturen niedergeschrieben.

Zwei Arbeiten sind dem Leben und Wirken von böhmischen Musiker-Exulanten in Österreich gewidmet. Herbert Vogg verfaßte „*Franz Tůma (1704—1774) als Instrumentalkomponist*“ und Inge Christa Völker „*Heinrich Proch, Leben und Werk*“. In der tschechischen Musikliteratur war Tůma bis jetzt eigentlich nur als Kirchenkomponist bekannt.

Kamil Schönbaums „*Beiträge zur solistischen katholischen Kirchenmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691—1732)*“ geben zum erstenmal einen Überblick über die Entwicklung dieser musikalischen Form nicht nur in den westlichen, sondern auch in den östlichen Ländern (Böhmen, Mähren, Polen).

Eine Reihe von interessanten Bemerkungen über die Rolle, die Komponisten und ausübende Künstler slavischer Herkunft im Wiener Musikleben der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielten, entnehmen wir der Darstellung von Charlotte Pinter: „*Ludwig Speidel als Musikkritiker*“.

Die Erkenntnis der Bedeutung einer wechselseitigen Erforschung des deutschen und slavischen Musiklebens brachte den heutigen Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes, E. Schenk, auch auf die Notwendigkeit der Errichtung einer Dozentur für slavische Musik. Derzeit wird diese Funktion vom Verfasser der vorliegenden Studie ausgeübt. Damit ist die Wiener Universität die erste und einzige, die eine solche speziell der slavischen Musikgeschichte gewidmete wissenschaftliche Dozentur besitzt, womit ein wichtiger Schritt zur Verwirklichung der Beschlüsse der zur Beethoven-Jahrhundertfeier 1927 in Wien zusammengekommenen slavischen Musikforscher getan wurde.

Im Jahre 1953 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin (Humboldt-Universität). Wolfgang Eberhardt, Das Prinzip der Metrik Beethovens. — Georg Sowa, Die Musikanschauung Cassiodors.

— (Freie Universität). Hubert Unverricht, Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmmusik.

Erlangen. Rudolf Laugg, Studien zur Instrumentalmusik im Zisterzienserkloster Ebrach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Frankfurt a. M. Albert Fleury, Die Musikzeitschrift „Caecilia“ (1824—1848).

Freiburg i. Br. Friedrich Hafkemeier, Costanzo Porta aus Cremona (1505—1601); Untersuchungen über seine kirchenmusikalischen Arbeiten. — Karl Widmayer, Jachet von Mantua und sein Motettenschaffen; eine methodisch-kritische Studie zur Motettengeschichte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Gerhard Wienke, Voraussetzungen der „musikalischen Logik“ bei Hugo Riemann.

Göttingen. Werner M o r i k , Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied.

Hamburg. Herbert K o c h , Das Erscheinungsbild des Klanges in Musik und Sprache. — Hanspeter R e i n e c k e , Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören. — Helmut S t o r j o h a n n , Die formalen Eigenarten in den Symphonien Gustav Mahlers.

Heidelberg. Ernst A p f e l , Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts. — Joseph T r ö l l e r , Untersuchungen zur Satztechnik von den Niederländern bis zu Monteverdi.

Kiel. Friedrich B a a k e , George Bernard Shaw als Musikschriftsteller. — Gerhard B r a u n , Leo Kestenberg und die Schulmusikerziehung in Preußen. — Peter M o h r , Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek in Regensburg. — Wilhelm P f a n n k u c h , Das Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris.

Köln. Magda B e d b u r , Die Entwicklung des Finales in den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven. — Rudolf E w e r h a r t , Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle. — Heinrich von L ü t t w i t z , Untersuchungen zum Körperausdruck und Tonsatz. — Diether P r e s s e r , Studien zu den Opern- und Liedbearbeitungen Franz Liszts.

Leipzig. Dieter L e h m a n n , Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Wolfgang L i d k e , Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735. — Peter S c h m i e d e l , Die Entwicklung der Harmonik im Opernschaffen Giuseppe Verdis. Eine Tonsystem-Studie.

Mainz. Karlheinz D a r e n b e r g , Mimesis. Die aristotelische Nachahmungslehre im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts.

München. Reinhold S c h l ö t t e r e r , Die kirchenmusikalischen Termini der griechischen Kirchenväter nach der Ausgabe von Migne. — Anton S c h n e i d e r s , Ludwig Daser (1526—1589). Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik. — Roswitha T r a i m e r , Béla Bartóks Kompositionstechnik, dargestellt an seinen Streichquartetten.

Münster. Manfred B ü t t n e r , Studien zur Geschichte der Trompete. — Ekkehard R a n d e b r o c k , Studie zur Klaviersonate C. Ph. E. Bachs.

Tübingen. Wolfgang I r t e n k a u f , Die Choralhandschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. I. Die linienlos neuimierten Handschriften (Beschreibender Katalog und Einführung).

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Sommersemester 1954

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftr. GMD Dr. F. R a a b e : Mozart, Leben und Werk (2) — Ü: Musiklehre für Anfänger (1).

Bamberg. *Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. R o e s s e r t : Die Opern Mozarts II (Die Hochzeit des Figaro bis Zauberflöte) (2) — Johann Sebastian Bachs

Leben und Werke (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — Harmonielehre I und II (je 1) — CM instr. (2) — Akad. Chor (2).

Basel. Prof. Dr. J. H a n d s c h i n : Die Musik des 15. Jahrhunderts (1) — Der Basso continuo, Praxis und Theorie (1) — Ü über ein zu bestimmendes Thema (1) — CM und Colloquium (2).

Lektor Dr. E. M o h r : Die Entwicklung der Variation vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (1) — Die Klaviermusik Debussys (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. V e t t e r : Einführung in die Musikwissenschaft und Musikgeschichte (einschließlich Systematischer Musikwissenschaft) (3) — Besprechung einzelner Klassiker (1) — Die nationalen Schulen: Russische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Überblick (1) — Ü: Die Bach-Händel-Epoche (2).

Prof. Dr. E. H. M e y e r : Die Musik in der Geschichte V: Neueste Zeit bis zur Gegenwart (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Zeitgenössische Musik: Fragen des zeitgenössischen Musikbetriebes (1).

Assistentin Dr. A. L i e b e : Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (1).

Assistent Dr. K. H a h n : Die Entwicklung der Musik von der Ars nova bis Josquin des Prez (2) — Stilkritische Ü an Werken des 15. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Z i m m e r : Instrumentenkunde (1) — Ü zur Instrumentenkunde (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. P a u l : Notationskunde: Tabulaturen (2) — Ü: Notationskunde: Mensuralnotation (2).

Oberassistent H. W e g e n e r : CM voc. (2).

— *Freie Universität.* Prof. Dr. A. A d r i o : Heinrich Schütz und seine Zeit (3) — S: Stilkritische Ü: Das Werk von Heinrich Schütz (2) — Pros: Einführung in die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chorgemeinschaft des Musikwissenschaftlichen Instituts: Werke von Praetorius, Schein, Schütz (2).

Prof. Dr. H. H. D r ä g e r : Grundprobleme der Musikästhetik (2) — Ü zum Grundproblem der Musikästhetik (2) — Ü zum Wort-Ton-Verhältnis in Schuberts Lied (II) (2).

Dozent Dr. K. R e i n h a r d : Béla Bartók (2) — Ü zur europäischen Volksmusik (II) (2) — Ü: Einführung in die Musikethnologie (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Instrumentalkreis (2).

Lehrbeauftragt. J. R u f e r : Musik der Gegenwart (1) — Musiktheoretische Ü: Formenlehre II, Harmonielehre I, Kontrapunkt III (je 1).

— *Technische Universität.* Prof. H. H. S t u c k e n s c h m i d t : Gustav Mahler (2) — Russische Musik (2).

Privatdozent Dr. Ing. F. W i n c k e l : Musik und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen I (2).

Prof. Dr. K. F o r s t e r : Chormusik der Moderne (1).

Bern. Prof. Dr. A. G e e r i n g : Die Musik des Mittelalters (2) — G. F. Händels Leben und Werke (1) — Instrumentenkundliches Praktikum (1) — S: Troubadours und Minnesänger (2) — CM voc.: Liturgische Dramen des Mittelalters (1).

Prof. Dr. L. D i k e n m a n n - B a l m e r : Das Naturerlebnis in der Musik (1) — Die Entwicklung der Sonatenform in der Romantik (1) — Haydn und Mozart (1) — S: Renaissanceprobleme in der Musik (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. v o n F i s c h e r : Die Mensuralnotation des 13. und 14. Jahrhunderts (1) — Die Harmonik der modernen Musik und ihre theoretischen Grundlagen (1).

Lektor K. W. S e n n : Die Geschichte des Orgelchorsals II (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels für evangelisch-reformierte Theologiestudenten (1).

Bonn. Prof. Dr. J. S c h m i d t - G ö r g : Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Musiktheorie im Mittelalter (1) — Haupt-S (2) — CM voc., instr. (2).

Prof. Dr. K. S t e p h e n s o n : Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (in ausgewählten Kapiteln) (2) — Grundfragen der musikalischen Stilkunde (1) — Ü zum europäischen Volkslied (2) — Akad. Streichquartett: Schumann, Brahms (3).

Prof. H. S c h r o e d e r : Harmonielehre, Einführung in die Formenlehre, Ü im Generalbaßspiel, Kontrapunkt (der dreistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. L e n z e n : Die Geschichte der Klaviermusik in ihren Hauptepochen II (1) — S: Beethovens größte Klavierfuge in der „Sonate für das Hammerklavier“ op. 106 als Beitrag zu Beethovens Polyphonie (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. F. N o a c k : Die musikalische Romantik (2) — Der Liedstil Schuberts und Schumanns (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. S t e g l i c h : Mozarts Meisteroper (1) — S: Ü zur musikalischen Rhythmik (2) — Ü über protestantische Chorbücher des 16. Jahrhunderts (mit Assistent Dr. Fr. K r a u t w u r s t) (2) — CM voc., instr. (mit Dr. K r a u t w u r s t) (je 2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. O s t h o f f : Die deutsche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik (1) — S: Ü über J. S. Bachs Kantaten (2) — Pros: Ü zur Geschichte des deutschen Volksliedes (2).

Prof. Dr. F. G e n n r i c h : Einführung in die Musik des Mittelalters II (2) — Melodik der Musik des Mittelalters (2) — Besprechung mittelhochdeutscher Lieder in Auswahl (2).

Prof. Dr. W. S t a u d e r : Grundfragen des Hörens (1) — Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (2) — Ü im Transskribieren von Schallaufnahmen (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zum gregorianischen Choral (2).

Freiburg i. Br. Prof. D. Dr. Wilibald G u r l i t t : Die Orgel- und Klavierkunst des 16. Jahrhunderts (2) — Blick auf das Musikschaffen der Gegenwart (1) — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Ü zur Hauptvorlesung (2) — CM: Musik des 16. Jahrhunderts (2) (durch Dr. H. H e c k m a n n).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. E g g e b r e c h t : Pros: Lektüre von Philipp Emanuel Bachs Klavierschulwerk (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. G e r b e r : Die deutsche Musik im Zeitalter der Reformation (2) — S: Ü zur deutschen Symphonie am Ende des 19. Jahrhunderts (2) — CM voc.: Alte a-cappella-Musik (1).

Dozent Dr. W. B o e t t c h e r : Geschichte der Musik in Frankreich im 16. bis 18. Jahrhundert (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation (2).

Akad. Musikdir. H. F u c h s : Harmonielehre I (1) — II (2) — III (1) — Kontrapunkt I (1) — II (2) — Gehörbildung (1) — Chorleitung, Partitur- und Generalbaßspiel (1) — Akad. a-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Prof. D. Dr. Chr. M a h r e n h o l z : Glocke und Orgel (Bau- und Klangstruktur, Geschichte und Gebrauch) (1).

Graz. Prof. Dr. H. F e d e r h o f e r : Instrumentalmusik des Spätbarocks (2) — Musikbibliographische Ü (2).

Prof. J. M a r x : Der Formenaufbau der Musik (1).

Halle. Prof. Dr. M. S c h n e i d e r : Einführung in die Musikgeschichte II (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die Musik des Mittelalters (1) — Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Die Bach-Händel-Epoche (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (1) — Ü zum niederländischen Zeitalter (2) — Ü zur Bach-Händel-Epoche (2).

Dozent Dr. W. S i e g m u n d - S c h u l t z e : Die Musik des 19. Jahrhunderts (einschließlich nationale Schulen) (4) — S: Ü zur Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. B r a u n : Instrumentenkunde (1) — S: Ü zur Instrumentenkunde (1).

Lehrbeauftragt. W. B a c h m a n n : Das Volkslied (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. H u s m a n n : Einführung in die Musikgeschichte (4) — Pros: Ü zur Geschichte der Fuge (2) — S: Haydns Streichquartette (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. F. F e l d m a n n : Die Figurenlehre bei Händel und Bach (2).

Prof. Dr. W. H e i n i t z : Tonalitätsprobleme (1) — Takt und Rhythmus (1).

Dr. G. S i e v e r s : Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — CM voc. (2).

Hannover. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. S i e v e r s : Ludwig van Beethoven. Leben und Werke (1) — Musikalische Meisterwerke der Romantik (1) — Besprechung und Aufführung kammermusikalischer Kompositionen (CM) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Th. G e o r g i a d e s : Die Einstimmigkeit (2) — Ü: Niederschrift von Volksmusik (2) — Colloquium: Frühes Mittelalter (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. H e r m e l i n k : Heinrich Schütz (mit Vorführungen) (1) — Pros: Mensuralnotation (2).

Dr. E. J a m m e r s : Musikalische Paläographie (Neumenkunde) mit Ü (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. F i s c h e r : Allgemeine Musikgeschichte IV (1600—1750) (3) — Joh. Seb. Bachs Vokalwerke (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. v o n Z i n g e r l e : Die katholische Kirchenmusik seit Joseph Haydn (1).

Dozent Dr. W. S e n n : Einführung und Ü zur landschaftlichen Musikforschung (Forts.) (1).

Lektor Prof. K. K o c h : Harmonielehre und Kontrapunkt (4).

Jena. Prof. Dr. H. B e s s e l e r : Von Bach zur Wiener Klassik (4) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — S: Fragen der Tonpsychologie — Madrigalchor (2).

Dozent Dr. G. H a u ß w a l d : Die Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2) — S: Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. H o f f m a n n : Geschichte der russischen Musik II (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. N e s t l e r : Von der Einheit der europäischen Musik (2) — L. van Beethoven, R. Wagner, A. Schönberg und der Begriff der Romantik in der Musik (1) — Musikstunde. Einführung, Aufführung und Diskussion von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor und Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. A. A. A b e r t : Verdi und die italienische Oper (4) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. K. G u d e w i l l) (2).

Prof. Dr. H. A l b r e c h t : S: Die musikalischen Gattungen und Formen des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Das Streichquartett im Zeitalter der Wiener Klassik (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. A b e r t) (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Anfänge und erste Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit (4) — S: Die mittelalterliche Tonartenlehre (2) — Mittel-S: Das Instrumentalkonzert im 17./18. Jahrhundert (2) — Offene Abende des CM: Aufführung und Be-

sprechung von Musikwerken (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen, Dr. A. Krings) (je 2).

Prof. Dr. W. Kahl: Musikgeschichte des Rheinlands (2) — Pros: Quellenkunde der Musikwissenschaft mit Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Prof. Dr. Marius Schneider (als Gast): Die Stellung der Musikinstrumente in der menschlichen Kultur (2) — Ü: Melodietypologie (2) — Ü: Arbeitsmethoden der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. K. H. Volkmann-Schluck: Richard Wagners Ring des Nibelungen (Die Krise des Bewußtseins) (1).

Dozent Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Generalbaß-Ü (1) — Meisterwerke Haydns und Mozarts (1).

Lektor Dr. K. Roelsing: Einführung in die Harmonielehre, Einführung in den Kontrapunkt, Gehörbildung und Partiturspiel (je 1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Geschichte der Klaviermusik II (1) — Ü zur Bach-Händel-Epoche (2) — Ü zur ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik der Primitiven und des Orients (2) — Ü: Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü: Oper und Ballett der Neuzeit (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Fragen der Musiksoziologie II (1) — Die Musik in der Sowjetunion (1) — Ü: Gegenwartsfragen der Musik (2).

Dr. R. Eller: Mensuralnotation (2) — Konzert und Symphonie im 18. Jahrhundert (2) — Ü: Philipp Emanuel Bach (2).

Dr. P. Schmiedel: Ü zur Akustik (2) — CM (2).

— *Institut für Musikerziehung.* Prof. Dr. R. Petzoldt: Geschichte der Musik im 18. und 19. Jahrhundert (3) — Fragen der Musiksoziologie (1) — Musik der Sowjetunion (1) — Gegenwartsfragen der Musik Ü (2) — Ü zur Ästhetik und Aufführungspraxis der Schützzeit (2).

Prof. H. Schachtebeck: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Instrumentenkunde und Akustik (1) — CM (2) — Orchesterdirigieren (2).

Prof. Dr. P. Willert: Geschichte der Musik bis zur Zeit des Absolutismus (3) — Allgemeine Musikgeschichte im Überblick (3) — Volksliedkunde (2) — Stimmkunde (1).

Dozent H. Pezold: Geschichte der Schulmusik (1) — Musikästhetik (1) — Formenlehre (1).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Die Epochen der europäischen Musikgeschichte (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Ü zur Operngeschichte des 17. Jahrhunderts (mit Dr. Toussaint) (2) — Ü zur Mensuralnotation (mit Dr. Massenkeil) (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Symphonie der deutschen Romantiker (1) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Das deutsche Lied von Schubert bis Wolf (2) — Aufführungspraxis und Interpretation (2) — Geschichte der Kirchenmusik seit 1500 im Überblick (1) — S I: Orchester, Instrumente und Instrumentation seit 1700 (1) — S II: Colloquium für Doktoranden (1) — CM voc. (1) — CM instr. (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre, Lehre vom Satz, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Analyse von Meisterwerken der Tonkunst (mit Vorführungen) (1) — Erläuterung und Vorführung von Meisterwerken der Orgelliteratur (1) — Univ.-Chor, Madrigalchor, Univ.-Orchester (je 2) — Orgelunterricht, Orgelstruktur (je 1).

München. Prof. Dr. R. von Ficker: Die Sinfonien von Brahms und Bruckner (1) — S (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. S c h m i d : Pros: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance (2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. K a r l i n g e r : Musikalische Kulturgeschichte II: Das Lied (1) — Richard Strauß — seine Epigonen und seine Antipoden (mit Schallplatten) (1).

Münster. Prof. Dr. W. K o r t e : Haydn, Mozart und ihre Zeit (2) — Pros: Anleitung zu wissenschaftlicher Arbeit (Mannheimer Sinfonik) (2) (mit Dr. W. W ö r m a n n) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (2) (mit Dr. R. R e u t e r).

Prof. Dr. W. E h m a n n : Das evangelische Kirchenlied (mit praktischen Ü) (2).

Dozentin Dr. M. E. B r o c k h o f f : Gestalt und Problematik der modernen Oper (2) — Ü zur musikalischen Analyse (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Domchordir. Msgr. H. L e i w e r i n g : Die Chorgesänge der Marienfeste (1) — Praktische Ü im Choralgesang (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. R e u t e r : Einführung in die Harmonielehre, Modulationslehre, Praktische Ü zur Funktionstheorie, Einführung in den zweistimmigen Satz, Praktische Ü im Partiturspiel, Einführung in den dreistimmigen Satz, Harmonisations-Ü (je 1).

Rostock. Dr. R. E l l e r : Einführung in die Geschichte der Musik (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. M ü l l e r - B l a t t a u : Die europäische mehrstimmige Musik bis 1430 (2) — Pros: Die Anfänge der Instrumentalmusik (1) — S: Ü zur mehrstimmigen Musik der Notre-Dame-Schule (2) — Doktoranden-Arbeitsgemeinschaft: Grundfragen der musikgeschichtlichen Forschung (1) — CM voc., instr. (je 2).

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. K e l l e r : Beethoven II (1815—1827) mit musikalischen Beispielen (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. G e r s t e n b e r g : Einleitung in die Musikwissenschaft (2) — Anleitung zum musikalischen Hören (1) — Musikwissenschaftliche Gesellschaft (2) (mit Prof. Dr. G. R e i c h e r t) — S: Senfls Motettenwerk (2) — CM: Kleiner Chor (2) — Großer Chor (2) (durch Organist P. H o r n) — Orchester (2) (durch Dr. v o n D a d e l s e n).

Prof. Dr. G. R e i c h e r t : Formprobleme der Motette von 1200—1500 (1) — Musikwissenschaftliche Gesellschaft (2) (mit Prof. Dr. W. G e r s t e n b e r g) — Pros: Grundformen des gregorianischen Chorals (2) — Harmonielehre I (1).

Wien. Prof. Dr. E. S c h e n k : Mozart und seine Zeit II (3) — S (2) — Notationskunde IV: Tabaturen (mit Dr. O. W e s s e l y) (2).

Prof. Dr. L. N o w a k : Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert (2).

Honorardozent Dr. F. Z a g i b a : Die Geschichte der Musiktheorie nach osteuropäischen Quellen (2).

Dozent Dr. W. G r a f : Der Tanz in Musikwissenschaft und Völkerkunde (2).

Lektor F. S c h l e i f f e l d e r : Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2) — Instrumentenkunde I (2).

Lektor K. L e r p e r g e r : Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (2) — Instrumentenkunde II (1) — CM voc. (2).

Würzburg. (Keine Vorlesungen über Musik)

Zürich. (Keine Vorlesungen gemeldet)

Besprechungen

Aron Marko Rothmüller: Die Musik der Juden. Versuch einer geschichtlichen Darstellung ihrer Entwicklung und ihres Wesens, Pan-Verlag, Zürich 1951, 194 S.

Die jüdische Musik hat von jeher für die Musikwissenschaft ein hohes Interesse besessen. Einmal ist sie wie jede antike orientalische Kultur schon allein für sich genommen besonderer Teilnahme wert, zumal sie den Vorteil besitzt, vor allem in den Nachrichten der Bibel eine reiche Fülle von exakten Tatsachen überliefert zu besitzen. Zweitens aber ist der christliche Gottesdienst in engem Zusammenhang mit dem jüdischen Synagogengottesdienst entstanden, und man darf die Hoffnung haben, manche seiner alten Formen besser aus dem jüdischen Kult zu verstehen (was freilich zu meist einseitig übertrieben wird; denn der andere Faktor, das Heidenchristentum, hat ebenso entscheidend mitgewirkt, ja ist vielleicht sogar viel bedeutungsvoller, ganz abgesehen von der Frage, wieweit auch der jüdische Gottesdienst der Zeit Christi hellenisiert gewesen sein könnte). Aber jüdische Musik ist noch etwas anderes als Musik der Juden, setzt uns der Verfasser auseinander. In der Zeit der Zerstreuung des jüdischen Volkes nach der Tempelzerstörung haben sich seine Mitglieder dem Charakter der Gastvölker weitgehend angeglichen. Ihre Musik bezeichnet Rothmüller nicht als jüdische Musik, sondern z. B. als europäische Musik, wobei etwa Arnold Schönberg „zum deutschen, oder jedenfalls zum nichtjüdischen Kulturkreis“ gezählt wird. Die Dinge lassen sich eben auch von dieser anderen Seite aus ansehen. So wird freilich mancher von beiden Seiten ausgestoßen, — man denkt etwa zurück an den tragischen Tod Robert Lachmanns.

Rothmüller, Sänger und Komponist, liefert seine Biographie S. 158 des Buches im Kapitel „Die jüdische Musik“, — aber er ist in Jugoslawien geboren, studierte in Wien und überstand die europäischen Erschütterungen in der Schweiz. Er rechnet sich S. 139 zur 3. Phase der neuen „jüdischen“ Musik. Was ist denn dann nun eigentlich „jüdische Musik“? Nun, es ist die Musik derer, die (S. 139, Charakteristik dieser neuen jüdischen Musik der 3. Phase) „in Erez Israël geboren, aufgewachsen oder dorthin ausgewandert sind, und schließlich aus solchen, die

mit Erez Israël ideell verbunden sind“. Ihr Streben ist „eine vollwertige Musikliteratur, die man künstlerisch auch vor der nichtjüdischen Umwelt zu verantworten vermag“. Ihre Vertreter „wachsen in der geistigen ideologischen Welt der jüdischen Erneuerung, des modernen Zionismus“. So wird hier von einem Vertreter eines international verbreiteten Volkes eine nationale Anschauung herausgearbeitet in einer Zeit, die sich darüber klarzuwerden beginnt, daß sie von nationalen Voreingenommenheiten zu internationaler Verständigung durchzudringen hat, — weil offenbar internationale Haltung nur über die Achtung der Nationalität zu erreichen ist.

Dieses Buch ist also eine markante Neuerscheinung (anerkanntenswert auch in der freimütigen, sehr objektiven und überlegenen Diskussion entgegenarbeitender Bestrebungen, etwa der Ideen R. Wagners, usw.). So wertvoll und entscheidend auch diese zweite Hälfte des Buches ist, so ist sie doch nicht das einzige Verdienst des Buches, wenn es auch wohl sein Hauptanliegen sein dürfte (die Geschichte pflegt man ja auch nur zur Erkenntnis des Wesens zu studieren). Der Verfasser gibt uns zuvor im ersten Teil des Buches eine Darstellung der Entwicklung der „jüdischen Musik“ (insbesondere im biblischen Zeitalter, — sehr schön auch die ausführliche Darlegung der „Akzente“) wie auch der „Musik der Juden“ in der Zeit ihrer Zerstreuung. Diese Dinge sind ebenfalls alle sehr lebendig und anschaulich dargestellt. Das Buch, das sich an die weiten Kreise der Gebildeten wendet, verrät überhaupt eine geschickte Feder, die seine Lektüre jedem zu einer eindringlichen Mahnung macht, selbst über alle modernen Probleme nachzudenken, wie es ihm in der entgegenkommendsten Weise das Verstehen und die Geschichte der Probleme vor Augen führt.

Heinrich Husmann, Hamburg

I r m g a r d B e c k e r - G l a u c h : Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hofeste bis in die Zeit Augusts des Starken (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung, Bd. X). Kassel 1951, Bärenreiter-Verlag, 124 S. Mit der Vernichtung nahezu aller Dresdener Kulturstätten in den letzten Kriegswochen sind die Voraussetzungen einer Forschungsarbeit, wie sie Kretzschmar, Gurlitt, Moser und Richard Engländer geleistet haben, kaum mehr gegeben. Etwas günstiger, als allgemein

angenommen wird, ist jedoch die Quellenlage insofern, als das urkundliche Material im Sächsischen Landeshauptarchiv, in der Landesbibliothek und in den Staatlichen Sammlungen, die auch Reste des ehemaligen Staatlichen Kupferstichkabinetts beherbergen, ausreichend erscheint, um in einem zu erhoffenden Dokumentenband inventarisiert bzw. faksimiliert zu werden; es wird sich dann zeigen, daß zum Beispiel die wichtigen Akten und Bilderrollen des Oberhofmarschallamtes im ehemaligen Hauptstaatsarchiv keineswegs so „lückenhaft“ erhalten sind, wie bei Anfragen bekanntgegeben worden ist. Verglichen mit der Materialvernichtung im Jahre 1760 (Handschriften von Schütz und Hasse!), stellen sich also die Verluste aus jüngster Zeit eher als bedauerlicher Substanzschwund zweiter und dritter Ordnung heraus.

Auch die Urkunden, die I. Becker-Glauch verwertet hat, sind glücklicherweise wohl sämtlich unversehrt. Die Verf. beschließt mit dieser höchst verdienstvollen, umfangreichen und den Forschungsgegenstand erschöpfenden Studie die Reihe musikgeschichtlicher Arbeiten, die sich unmittelbar von Fürstenau Arbeiten herleiten. Fürstenaus Schriften haben ihren Wert behalten — freilich einen Zweitwert und eine wissenschaftlich nur bedingte Gültigkeit. B.-Gl. sagt dazu im Beginn ihrer Schrift, es müsse einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben, das in den Arbeiten von Fürstenau bekanntgegebene Material in allen Einzelheiten einem nachprüfenden Vergleich zwischen Original und Veröffentlichung zu unterwerfen und in einer den Anforderungen der heutigen Wissenschaft entsprechenden Weise darzustellen. „Gelegentliche neue Funde und einzelne Quellennachweise zu dem schon bekannten Stoff“ hat sie in ihre Schrift eingearbeitet. Wir nennen hier insbesondere ein in der Collection Schmidt, Amt Dresden, Vol. X, Hof-Sachen, Nr. 284, des Landeshauptarchivs erhaltenes Schriftstück, das der Schütz-Forschung bisher entgangen war: „Vorzeichnus aller vndt jeden Knaben groß vntz klein, die sich in der Churf. Capell an itzo sub dato den 17 Decembris A^o 1625“ befanden. Es handelt sich um eines jener Memorale, die Schützens väterliche Sorge für die ihm anvertrauten Kapellmitglieder mit aller erdenklichen organisatorischen Präzision zum Ausdruck bringen; B.-Gl. weist auch „geschickte Schwadzüge“ in diesem „Zeugnis Schützscher

Diplomatie“ dem Kurfürsten gegenüber nach. Eine weitere urkundliche Ergänzung über Fürstenau hinaus sind die von der Verf. gefundenen „Anordnungen, für allerhand Festlichkeiten von König August II. eigener Hand aufgezeichnet“, die, in überaus ungeschicktem Französisch geschrieben (infolgedessen dankenswerterweise in moderne Rechtschreibung übertragen), in die Beziehungen des Kurfürsten-Königs zu seinem Sohne hineinleuchten. Hier wäre bereits die Feststellung der Verf. zu unterstreichen, daß August der Starke die italienische Oper als „eine allerdings bedeutende Komponente in der Festfolge von 1719“ (= Vermählung des Kurprinzen mit der Habsburgerin Maria Josepha, mit Einweihung des Zwingers und des Pöppelmann-Mauroschen Opernhauses) „betrachtete, daß jedoch von einer einseitigen Überschätzung dieses Kunstzweiges, wie sie für die Zeit Augusts III. gilt, noch nicht die Rede sein kann“. Zu den Entdeckungen B.-Gl.s zählt ferner die Hs. Landesbibliothek Mscr. Dresd. J 307 m: ein „Tabulatur Buch auff dem Instrument. Christianaus Hertzogk zu Sachssen“ (Ende des 16. Jh.), das geistliche und weltliche Lied- und Tanzsätze usw. enthält, deren Veröffentlichung sich die Verf. vorbehält (Beispiele auf Tafel 5).

Mit diesen Hinweisen ist nun aber keineswegs auch nur andeutungsweise ein Begriff von der Fülle forschersicher Kleinarbeit gegeben, die in dem Buch zu einem Gesamtbild dresdnerischer Festkultur zusammengefaßt wurde. Das höfische Festwesen in der sächsischen Residenz im Zeitraum etwa vom letzten Viertel des 16. bis ins erste Viertel des 18. Jh. ist nie zuvor Gegenstand einer gründlichen Untersuchung unter musikgeschichtlichem Aspekt gewesen. G. Pietzsch hat zwar in der Seiffert-Festschrift 1938 das Thema vielversprechend angesprochen, hat auch hier und an anderem Ort bereits wertvolle Einzelheiten mitgeteilt, aber erst die aus Besslers Schule kommende Verf. hat in jahrelangen Mühn die Grundlage einer zuverlässigen Beurteilung des Dresdner musikalischen Festwesens erarbeitet. Auf über hundert Seiten breitet sie den Extrakt ihrer Erkenntnisse aus, die wesentlich vom Optischen her bestimmt sind; von einer sehr detaillierten Analyse des Instrumentenwesens innerhalb der bunten Phänomene der „Inventionen“ und ihrer Verdichtungen zum regelrechten Theaterbetrieb. Es geht ihr um den Nachweis der urkundlichen Treue jener Instrumentendarstellungen, die sich in

anonymen oder bezeichneten Darstellungen von Ringrennen, Fußturnieren, Leichenprozessen, Karnevalsuzügen, Tauf- und Hochzeitsfestlichkeiten, kurzum von all jenen renaissancemäßig-barocken Lustbarkeiten finden, die das Thema der Volksfeste oder besser gesagt: der volkstümlich-zirkensischen Schaustellungen fürstlicher Macht ausmachen. Seit Burckhardt war dieses Thema ja hauptsächlich von Nicht-Musikern behandelt worden, immerhin hat schon Sponcel in seinem Prachtwerk über den „Zwinger, die Hoffeste und die Schloß-Baupläne zu Dresden“ (1924) den vollen Zauber des musikalischen Schabernacks, der instrumentalen Phantastereien erkannt und gewürdigt, mag ihm dabei auch mancher kleine sachliche Irrtum unterlaufen sein. B.-Gl. läßt diesen geistreichen Präudien nun die strenge und bewußt nüchterne methodische Arbeit folgen. In loser Anlehnung an Fürstenaus Arbeiten untersucht sie — auch tabellarisch — „das Musikleben des Dresdner Hofes in seiner organisatorischen Gliederung von 1548 bis 1733“ (1. Kapitel) mit den Untergliederungen „Entwicklung der Hofkapelle von ihrer Gründung bis zum Regierungsantritt Augusts des Starken (1548—1694)“, „Musikalische Einrichtungen am Hofe Augusts des Starken (1694—1733)“ — „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste des 16. und 17. Jahrhunderts“ (2. Kapitel) mit den Untergliederungen „Die Bedeutung der Musik bei den Dresdener Festaufzügen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts“, „Die musikalischen Aufführungen bei den Dresdener Hoffesten des 17. Jahrhunderts“ — „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste Augusts des Starken“ (3. Kapitel). Eine Chronologie und ein Register der 17 bildlichen Darstellungen, sowie ein (nicht ganz vollständiges) Verzeichnis der einschlägigen Literatur erleichtern die Übersicht. Das hier erarbeitete Bild des festlichen Dresden der Zeit etwa seit Johannes Walters Tode, der Zeit der geschäftstüchtigen und phantasiebegabten italienischen „Festajuoli“ vom Schlage Nosseni, der Zeit Scandellos und Rogier Michaels sowie aller späteren Epochen, einschließlich der Kriegs- und Notjahre, die eine kaum merkliche Zäsur in der Kulturentwicklung zur Oper hin bedeuten — dieses Bild wurde mit beispielhafter Sorgfalt in den Rahmen der allgemeinen musik- und kulturwissenschaftlichen Beziehungen gestellt. In ihrem Beitrag zur musikalischen Frühgeschichte Dresdens in

MGG hat die Verf. das Wesentliche ihrer Forschungen zusammengefaßt. Hier wäre mit besonderem Bezug auf das Inventionswesen die Vermutung auszusprechen, daß zwischen den höfischen Manifestationen unter „Vater August“ und denen unter August dem Starken doch wohl keineswegs nur erhebliche entwicklungsmäßig bedingte Unterschiede bestehen, sondern auch solche individueller und sozialer Art, hervorgerufen durch die gänzlich veränderte politische Zielsetzung der wettinischen Machtdemonstrationen und durch die sehr differenzierte Ausprägung der landesväterlichen Autorität. In den Anfängen des sächsischen Festwesens herrscht eine ausgesprochen patriotische, bodenständig-„sächsische“ Note vor (trotz der ausländischen Einflüsse!) — bei August dem Starken greift die staatspolitische Repräsentation nach internationalen Maßstäben, insbesondere ist das französische Vorbild unverkennbar. So hat man denn auch beim Betrachten der originalen Bildschilderungen von Daniel Bretschneiders köstlichen Malereien (1591, 1609) über die anonymen Illustratoren des frühen 17. Jahrhunderts bis hin zu den Deckfarbenblättern Moritz Bodenehrs u. a. aus der frühesten Herrscherperiode Augusts des Starken und bis zur Krönung all dieser Darstellungen im Kupferstichwerk von 1719 den Eindruck einer grundlegenden Sinnwandlung des Festwesens: die ungeheuer bunte Phantasie der frühen Inventionsprodukte ernüchert sich zu organisierter Meisterschaft — der Künstler-König bestimmt den Gang der Ereignisse; er führt Regie im Ganzen wie im Einzelnen, er duldet nicht mehr die Naivität der Erfindung, die unter „Vater August“ die herrlichsten, lustigsten Blüten trieb, sondern er maßregelt die Phantasie. Vielleicht ungewollt, jedenfalls deutlich spürbar, geht auch durch die Betrachtungen der „Riß“ der Epochen. Es ist das Erfreuliche und Beglückende, daß ein intensives Beobachtungsvermögen, das keinen kleinen künstlerischen oder technischen Zug der Bild-dokumente unbeachtet ließ, die fesselnde Einheit dieser wertvollen Schrift über das dahingegangene „barocke Dresden“ vermochte; daß es einen höchst bemerkenswerten Beitrag zum Thema „Musik und Bild“ lieferte. Die Musikwissenschaft wird davon dankbar zu profitieren wissen.

Hans Schnoor, Bielefeld

Arnold Geering: Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 1, Paul Haupt, Bern 1952, 100 S., davon 16 S. Notenbeispiele. Die Organa und Motetten des Notre-Dame-Kreises sind 1910 durch Ludwigs *Reperitorium* ein für allemal erschöpfend behandelt worden. Für die Konduktus hat dann E. Gröninger in seinen „*Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*“ Konkordanztabellen gegeben. Während aber in Frankreich die Musik sich im 13. und 14. Jh. außerordentlich schnell weiterentwickelte und veränderte, hat man in den germanischen Ländern konservativer auch an satztechnisch viel einfacheren Praktiken festgehalten. So will es denn die herkömmliche Anschauung, daß diese Kompositionen als Organa frühesten Stils erscheinen, — etwa als Relikte aus der organalen Steinzeit Guido von Arezzos. Diese Ansicht ist nur zum Teil richtig. Wenn diese Kompositionen auch wesentlich einfacher sind als die Spitzenkompositionen des 14. oder 15. Jh., so zeigen sie doch auf Schritt und Tritt immer wieder auch neue und neueste Züge, und ihre stilistische Einordnung, insbesondere aber theoretische Rückdatierung ist sehr unsicher. Vor allem ist es ganz abzulehnen, wenn auf Grund dieser vorgefaßten Meinung dann gar strittige Fragen der Musik des 14.—16. Jh. entschieden werden. So scheint es mir ungünstig, in der — vollkommenen offenen — rhythmischen Frage die Anwendung der modalen Rhythmik (wie es G., von Handschin beeindruckt, S. 53/54 tut) zu erwägen. Wenn man diese tatsächlich in mensuralen Aufzeichnungen findet (dann aber durch das Medium der ars nova gegangen), so ist das noch kein Grund, sie auch dort hineinzuinterpretieren, wo rein gregorianisch notiert wird und wo in erster Linie dann an mehrstimmige Gregorianik zu denken ist, — die Anwendung der in Frankreich um 1300 bereits nicht mehr verstandenen Regeln der modalen Rhythmik scheint in Deutschland auch in der klassischen Zeit nicht so unumschränkt in Schwang gewesen zu sein und ist für die späteren Jahrhunderte erst recht nicht anzunehmen.

So hat G. sich mit Recht die eines Wissenschaftlers würdige Aufgabe gestellt, in ein besonders kompliziertes, aber auch beson-

ders reizvolles Problem, besser gesagt Vakuum, einzugreifen. Er hat dabei die Erleichterung gehabt, einmal schon rein praktisch die sehr schöne und wertvolle Mikrofotografische Sammlung des Baseler Instituts zur Verfügung zu haben und zweitens wissenschaftlich auf dem bearbeiteten Gebiet an die vielfachen Bemühungen vor allem Handschins anknüpfen zu können. Aber auch das einbezogen, blieb noch immer eine immense Arbeit zu leisten, und man darf voll anerkennen, daß G. eine, wie mir scheint, erschöpfende Durchforschung des Materials gelungen ist. Er beschreibt zuerst die Handschriften (in der Literatur wäre zu *Berl A H. Halbig* anzugeben gewesen, — der übrigens Kustoden für Noten hält!); sodann bringt er eine Liste der Stücke, nach Gattungen geordnet (*Berl B 82* ist dieselbe Komposition wie *Berl B 1*, — in *82* ist vergessen worden, die Oberstimme von *christo facto* ab einen Ton tiefer zu transponieren), zu der im Anhang eine Fülle reicher Bemerkungen gegeben wird. Endlich enthält das Buch eine sehr schöne stilistische Aufbereitung, die durch die mitgeteilten Beispiele ihre anschauliche Realisierung erhält. Alles in allem ist es eine Arbeit, die ein Gebiet, in dem bisher alles außergewöhnlich verstreut war, zum ersten Mal sammelt und geschlossen der Öffentlichkeit unterbreitet, das Material mit einer echten Gründlichkeit klarlegt und erforscht (allein die Identifikation der Texte ist eine Leistung) und die daher mit vollem Recht die Ehre genießt, die neue Publikationsserie der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft eröffnen zu dürfen.

Heinrich Husmann, Hamburg

Aribo Scholasticus: De Musica, edidit Joseph Smits van Waesberghe, Corpus Scriptorum de Musica, Band II, Rom 1951, XXX und 74 S., 5 Reproduktionen. Langjährige Spezialstudien auf dem Gebiet der Musiktheorie namentlich des 11. und 12. Jahrhunderts haben es dem leitenden Hrsg. der Veröffentlichungsreihe, Smits van Waesberghe, ermöglicht, binnen Jahresfrist der Textedition des Traktats des Johannes Affligemensis (Corpus Scriptorum de Musica, Band I, Rom 1950, vgl. Die Musikforschung VI, 1953, 62) die Textedition des Traktats des Aribo Scholasticus folgen zu lassen und mit dieser Veröffentlichung den Mitarbeitern der Reihe ein weiteres nachahmenswertes Beispiel zielbewußter Wirksamkeit zu geben. Neben Johannes Afflige-

ensis gehört vor allem Aribo Scholasticus zu den Musiktheoretikern des Mittelalters, deren Herkunft und Lebensdaten von der musikgeschichtlichen Forschung bis in die Gegenwart noch nicht mit letztgültiger Gewißheit ermittelt worden sind und denen aus diesem Grunde S. v. W. bereits in früheren Untersuchungen seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat (vgl. *Musikgeschichte der Mitteleeuwen I*, Tilburg 1936 bis 1939, 23 ff. und *Some Music Treatises and their Interrelation. A School of Liege c. 1050—1200?*, *Musica disciplina III*, 1949, 95 ff.).

Im ersten Abschnitt der Einleitung (S. I ff.) gibt S. v. W. eine Übersicht über den ehemaligen und gegenwärtigen Standort der insgesamt 17 teils vollständig, teils bruchstückhaft überlieferten Handschriften des Traktats, der bislang nur zwei Druckausgaben erlebt hat, eine erste bei Gerbert, *Scriptores II*, 197—230 und, in engstem Anschluß an diese, eine zweite bei Migne, *Patrologia latina CL*, 1307—1346. Die Handschriften stammen mit wenigen Ausnahmen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, sind einstmals in den Klosterbibliotheken Admont, Salzburg (St. Peter), Augsburg (St. Ulrich), Regensburg (St. Emmeram), Benediktbeuren, Tegernsee und Lüttich (St. Jakob) aufbewahrt worden und befinden sich heute in den Bibliotheken zu Wien (3), Salzburg, München (5), Darmstadt (2), Wolfenbüttel, Brüssel (2), Leiden, Kopenhagen und Rochester (USA). Als die besterhaltenen Handschriften, auf die der Hrsg. bei der textkritischen Neuausgabe des Traktats hauptsächlich zurückgreift, gelten der Kodex Admont 494 (aus dem 12. Jahrhundert, heute in der Bibliothek der Eastman School of Music in Rochester) und der Kodex Salzburg V 2 (gleichfalls aus dem 12. Jahrhundert, heute in der Bibliothek der Abtei St. Peter in Salzburg).

Im zweiten Abschnitt der Einleitung (S. XXV f.) erörtert S. v. W. unter Bezugnahme auf seine vorgenannten früheren Untersuchungen die Frage nach der Herkunft und nach den Lebensdaten des Autors, indem er die unterschiedlichen Vermutungen einander gegenüberstellt, die von der musikgeschichtlichen Forschung der letzten hundert Jahre ausgesprochen worden sind und die sich im wesentlichen in drei Richtungen bewegen. So haben Fétis (*Biographie universelle I*, 132) und Mendel (*Musikal. Konversationslexikon I*, 285) die Niederlande als

Heimat Aribos angenommen, Eitner (*Quellenlexikon I*, 191), Kornmüller (*Die alten Musiktheoretiker*, Kirchenmusikal. Jahrbuch II, 1887, 18 ff.) und Vivell (*Die Quaestiones in musica, ihre handschriftlichen Quellen und ihr mutmaßlicher Verfasser*, *Gregoriusblatt XXXVIII*, 1913, 56 ff. und 70 ff. und XXXIX, 1914, 51 ff.) hingegen Nordfrankreich. Demgegenüber sehen Ursprung (*Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*, Festgabe zum 1200-jährigen Jubiläum des hl. Korbinian, hrsg. von J. Schlecht, München 1924, 244 ff.), Bronarski (*Die Quadripartita figura in der mittelalterlichen Musiktheorie*, Festschrift für P. Wagner, Leipzig 1926, 27 ff.) und Fellerer (*Beiträge zur Musikgeschichte Freising*, Freising 1926, 26 ff.) Süddeutschland als Heimat Aribos an, letzterer unter Hinweis auf die Widmung des Traktats an Bischof Ellenhard von Freising (1052—1078) und auf das häufige Vorkommen des Namens Aribo im süddeutschen Raum (Bischof Aribo von Freising, 8. Jh., Erzbischof Aribo von Mainz, 11. Jh.). Die Quellenunterlagen, aus denen sich diese Vermutungen herleiten, können nun keineswegs immer Anspruch auf unbedingte Glaubwürdigkeit erheben, wie am Beispiel einer Mitteilung des Musikschriftstellers Engelbert von Admont (1250—1331) deutlich wird, der in tract. I cap. 2 seiner bei Gerbert, *Scriptores II*, 287—369 abgedruckten Musikabhandlung von „Aribo Aurelianensis“ = Aribo von Orléans spricht, in tract. I cap. 13 jedoch in offensichtlichem Irrtum von „Guido Cantuariensis“ = Guido von Canterbury berichtet. Der Mangel an Quellenunterlagen von zwingender und unumstößlicher Beweiskraft läßt fest eingebürgerte Herkunftsbezeichnungen wie „Aribo von Freising“, „Aribo von Orléans“ oder „Aribo von Lüttich“ so lange nicht begründet und gerechtfertigt erscheinen, als die Herkunftsfrage nicht eine endgültige und eindeutige Klärung erfahren hat. S. v. W. behandelt denn auch bei der textkritischen Neuausgabe des Traktats die Herkunftsfrage mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung, indem er keiner der vorerwähnten Mutmaßungen den Vorzug gibt, sondern sich mit einer Darlegung der für die fragliche Zeit nachweisbaren regen kulturellen Beziehungen zwischen Freising, Orléans und Lüttich und also mit einer Andeutung des möglichen Lebenskreises Aribos begnügt. Es ist bemerkenswert, daß der Hrsg. im biographischen Teil seine bei anderer Gelegenheit ge-

äußerte Ansicht, Aribo habe etwa 1050 bis 1060 Musikstudien in Rom, Monte Cassino und Arezzo betrieben und sei etwa 1060 bis 1070 Magister an der Domschule in Lüttich sowie seit etwa 1070 Scholasticus in Orléans gewesen, nicht mit gleicher Ausführlichkeit zum Ausdruck bringt und nicht mit gleicher Entschiedenheit aufrecht erhält.

Dem Textteil sind 5 Reproduktionen beige-fügt, die zur Veranschaulichung der in den Handschriften enthaltenen tabellarischen Darstellungen der Tonskala, des Tetrachordsystems, der Tonabstände und der Tonarten und ihrer Zuordnung zu den bekannten vier Kreisen dienen. Eine Übersicht über die benutzte Literatur (S. XXVII f.) und über die herangezogenen Handschriften (S. XXIX f.) sowie ein Verzeichnis der im Text genannten liturgischen Gesänge (S. 73) und der im Text erwähnten Musikschriftsteller (S. 74) vervollständigen die Ausgabe, deren Vorbildlichkeit in die Fortführung der Reihe beste Hoffnungen setzen und an die angekündigten weiteren Bände hohe Erwartungen stellen läßt. Es mag an dieser Stelle dem Wunsch Ausdruck verliehen werden, daß alle weiteren Bände der Reihe ein einheitliches Buchformat erhalten, ein Grundsatz, der bei der Herausgabe der bislang vorliegenden ersten beiden Bände leider unberücksichtigt geblieben ist.

Heinrich Hüschen, Köln

Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408, eingeleitet und herausgegeben von Heinrich H ü s c h e n , Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Köln-Krefeld, Staufenerverlag, 1952, 68 S. und 1 Tafel.

Heinrich Eger ist im Geistesleben des 14. Jh. eine bekannte Persönlichkeit, sowohl durch seine literarische Tätigkeit, besonders seine Geschichte des Karthäuserordens, wie durch seine vor allem ordenspolitische Bedeutung. Als Ergänzung seiner Schrift über Rhetorik, des „*Loquagium*“, verfaßte er diese Darstellung der Musik, das „*Cantuagium*“. Es behandelt in seinen 6 Kapiteln die Geschichte der Musik, das Monochord, die Intervalle, Konsonanz und Dissonanz sowie die Notenformen, die Bestimmungsstücke der Kirchen-tonarten (eine logisch hervorragend angeordnete und durchgearbeitete Darstellung der bekannten Materie) und gibt endlich kurze Kompositionsratschläge. Das Ganze ist außerordentlich komprimiert, kommt der Traktat doch in der Neuauflage mit 33 S. Din A 5 aus. Da auch das Latein des Verf.

sehr klar und einfach ist, seine Darstellung weiter sehr lebendig, sogar mit Erwähnung persönlicher Erlebnisse (seiner Pariser Studenten- bzw. Dozentenzeit, wo er bei Johannes de Muris war), scheint mir das Buchlein ganz besonders geeignet, in unseren akademischen Übungen in die mittelalterliche Musikanschauung einzuführen. Heinrich Hüschen hat aufs beste alles Notwendige hinzugefügt: eine sehr ansprechende Einleitung, die Lebensweg und Werke Egers schildert und kurz in den Traktat einführt. So möchte man der hübschen Publikation eine weite Verbreitung wünschen und der die neue Serie musikwissenschaftlicher Arbeiten herausgebenden „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Geschichte“ zu dieser einerseits so praktischen, andererseits wissenschaftlich so interessanten Publikation (Kölner Geistesgeschichte des noch so un-bearbeiteten 14. Jh.) herzlich gratulieren.

Heinrich Husmann, Hamburg

Bert Nagel: Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger. F. H. Kerle, Heidelberg 1952, 228 S.

Ein Buch über den Meistersang darf auf das größte Interesse stoßen, — der Meistersang ist nur zu lange mißachtet und verkannt worden, und die Wissenschaft hat längst das Gefühl, daß hier eines ihrer größten Desiderata liegt. Wenn es nun gar ein Buch ist, das sich nicht mehr und nicht weniger zum Ziel gesetzt hat als eine „*Wesensbestimmung des Meistersangs*“, dann wird die Hoffnung erst recht genährt, daß es sich vielleicht endlich um den großen Wurf handeln könne, der uns den echten Zugang zu einer verschütteten Kunst öffnet. Das Buch beschäftigt sich zunächst mit der „*äußeren Form*“. Darunter befaßt sich ein erster Abschnitt mit „*meistersanglicher und höfischer Formkunst*“, ein zweiter mit der „*Poetik der Meistersinger (Tabulatur)*“, der dritte mit der „*Metrik des Meistersangs*“ und der letzte mit der „*Musik des Meistersangs*“. Die zweite, etwas größere Hälfte des Buches behandelt die „*innere Form*“. Die Abschnitte dieses Teils sind überschrieben: „*Stilistische Einzelbeobachtungen*“, „*Sprache der Meistersinger im Aufriß*“, „*Stilerscheinungen unbewußt-drangvoller Herkunft*“ (diese drangvollen Psychoanalytische sind der „*Zug zur Bildgebung*“, der „*Zug zur Stofflichkeit*“, die „*einzelstützige Darstellungsweise*“ und endlich der „*Spiel-*

trieb der Sprache“), „Planvoll bewußte Sprachprägung: Lehrhaftigkeit“ (und zwar „die lehrhafte Sentenz“, „der lehrhafte Imperativ“ und die „Lehrgewichtigkeit“) und eine „Gesamtkennzeichnung des meistersänglichen Stils“.

Referent ist kein Philosoph, der über innere und äußere Form diskutieren könnte, er ist auch kein Psychologe, der zu untersuchen hätte, worin sich die Sprache bewußt und unbewußt und wo drangvoll und wo nicht äußert bzw. prägt. Er möchte nur über die in sein eigenes, musikwissenschaftliches Gebiet fallenden Abschnitte des Buches sein Urteil abgeben. Das ist in einem germanistischen Werk freilich nicht das Wesentliche, — aber zu einer Wesensschau, die ja das Ganze umfassen muß, gehört es hinzu, — und man muß mit Befriedigung feststellen, daß der Verf. sich auch alle Mühe gegeben hat, hier zum Licht durchzudringen. Aber leider ist gerade auf diesem Felde der Musikwissenschaft nur schwer zu ernten. Der Meistersang hängt musikalisch sowohl mit dem Minnesang (und dieser wieder mit dem Troubadour- und Trouvèresang) wie mit der Gregorianik zusammen. Schon in der Musikwissenschaft ist die gleichzeitige Beherrschung stilistisch so verschiedener Gebiete etwas nicht so leicht zu Erreichendes, — das zeigt sich eben darin, daß in den meisten musikwissenschaftlichen Publikationen nur eine dieser verschiedenen Seiten zum Vergleich herangezogen wird, so daß von derselben Erscheinung dann scheinbar so Entgegengesetztes ausgesagt wird. Verf. hat es sich mit bemerkenswertem Schneid zugetraut, auch die Erarbeitung dieser Dinge zu bewältigen. Romanosbuchstaben, Guido von Arezzo, ja Aribio von Freising werden zitiert, — aber sie sollen beweisen, daß der gregorianische Choral ursprünglich rhythmisch war, daß überhaupt alles rhythmisch ist und daß infolgedessen (!) auch der Meistersang rhythmisch ist. Gewiß, „Rhythmus ist jeglicher Musik immanent“, darin hat der Verf. recht, — aber es gibt auch noch anderen Rhythmus als $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt, z. B. den äqualen Rhythmus des mittelalterlichen gregorianischen Chorals (und den müßte man doch wohl beim Meistersang hinzuziehen und nicht den angeblich rhythmischen des 6. oder 7. Jh.), und, — nun z. B. den des Meistersangs. So hat sich der Verf. hier, wie mir scheint, auf die falsche Seite geschlagen. Besser gelungen sind die Abschnitte über die „Musikalische

Formenlehre“ und über „Tonalität“, die Richtiges und Wesentliches vermitteln. Es ist eben unmöglich, nur aus Sekundärquellen etwas primär Wertvolles zusammenbauen zu wollen.

Auch die Metrik entwirft ein schiefes Bild. Hier werden wieder Puschmanns Verse als Kronzeugen aufgeführt und man liest, daß „Puschmanns eigene Verse über die Skansion der deutschen Verse es unzweifelhaft machen, daß für den Meistersang die feste Silbenzahl der Verse und ein betonungswidriger streng alternierender Rhythmus entscheidend war“. Als Beispiel folgen die bekannten Verse, „Die Skánsión der deut-schen Vérsen“ etc., und „Ein stümpfer Skándiertér Vers féin“ usw. So ist Meistersang natürlich unausstehlich. Aber dies sind gar nicht die skandierten Verse, sondern, wie die Überschriften ausdrücklich besagen, „gewöhnliche“ Verse! Die skandierten Verse folgen darnach, ebenfalls mit Überschriften versehen. So beginnen die „4 klingenden skandierten Verse“ (noch genauer konnte Puschmann es doch wohl nicht ausdrücken!): „Die Déutschen recht Vérsen skandieren“ (Daktylen) und die „4 stumpfen skandierten Verse“ „Gleich wie man rétt, auch ságt und sprícht“ (Jamben). Das sind Verse, die auch tatsächlich keine Skansionsfehler zeigen. Der Meistersängers vers skandiert eben nicht, und von einem „betonungswidrigen streng alternierenden Rhythmus“ ist keine Rede. Nur der Versschluß ist in der Betonung festgelegt, alle vorhergehenden Silben sind in der Betonung frei, sozusagen „anceps“.

So ist diese Arbeit ein großangelegtes Beginnen, das freilich zeigt, wie betrüblich weit wir von einer wirklichen Wesensbestimmung des Meistersangs noch entfernt sind. Heinrich Husmann, Hamburg

Wilfried Brennecke: Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. I.) Bärenreiter-Verlag Kassel 1953. 150 S. nebst Noten-
anhang.

Ein sehr respektables Opus, eines, dem ähnlich wertvolle Folgearbeiten zu erhoffen stehen, da hier offenbar nicht nur jemand „seinen Doctor gebaut“ hat, sondern eine echte Kraft des Forschernachwuchses sich regt. Die Proske-Hs., die ich vor mehr als

25 Jahren als eine der sekundären Hofhaimerquellen in der Hand gehabt, wird hier als Wittenberger Studenten-Denkmal des Regensburgers Wolfgang Küffer 1552—1560 (vielleicht auch einiges 1553—1557 in Heidelberg eingetragen) nachgewiesen. Zu den aus ähnlicher Freundesübung entstandenen Sammlungen des 15. Jh. — für das 16. stehen Küffers Stimmbücher dieserhalb allein —, wie Glogau und Hartmann Schedel, hätte als älteste noch (allerdings einstimmig) der Sanctblasianus 77 des Heinrich Otter mit Bologneser Studienkameraden um 1440 genannt werden können. Zum Umgang Küffers haben Hermann Finck und jener mit Othmair zusammenhängende Johs. Bucherus (Buchmayer) gehört, dessen Ansbacher, Nürnberger und Regensburger Lebensgeschichte weitgehend geklärt zu haben, mit zu den Verdiensten von Brennecks Untersuchung zählt. Die Sammlung lateinischer Kirchenstücke, deutscher Lieder (von Heinr. Finck bis Keitzenhoff, also aus mehr als drei Generationen), französischer Chansons und italienischer Madrigale um Arcadelt und Ruffo, beide letztgenannten Gruppen textlos zu instrumentalem *Delicium*, werden mit schöner Erudition und breiter Kenntnis nach ihren Parallelquellen ausgeschöpft und bestimmt, die anonymen *Unica* aber nach Anfängen zu weiterer Forschung bereitgestellt. Auch die liturgischen und literarischen Quellenherkünfte sind erfreulich weit nachgewiesen (letzteres betrifft auch die im *Vagans* reichlich eingetragenen Dichtungen und Zitate zum Lobe der Musik). Vielleicht hätte sich noch einiges herausholen lassen zu der sich aufdrängenden Frage nach dem Verhältnis solch rein musikalischer Stoffhaltung zum Gottesdienstlerlebnis — es ist immerhin doch bemerkenswert, wie eine ganze Messe, acht Evangelia und noch mehr stoffverwandte Responsorien mit Juxliedchen und Weinflecken wechseln, Verliebtes mit Gelehrtem, eine Davidsklage von Lupus Hellinck mit einem Bauerntänzelein Othmairs, ein Psalmlied Hemmels und Motetten von Clemens non Papa mit einem Buchstabienspaß à la Lasso (Nr. 171). So bunt gerieht die vor der Hs. liegenden Quellen (Ms. oder gedruckt) wirken, so ungewiß erscheint doch die Möglichkeit, aus dem Codex die Geschmacks- und Interessengrenzen jenes Freundeskreises exakt abmessen zu wollen, wenn sich nicht klar ausschließen läßt, daß nicht außerdem gewisse gedruckte Sammlungen — hier besonders Rhaw — musiziert

worden sind. Sehr wertvoll sind B.s Ausführungen über die sich (jenseits des internationalen Niederländerstils der Kirchenmusik) seit 1520 regenden Nationalismen (S. 78 ff.). Coclicos Wittenberger Episode von 1545 hat vielleicht im Nachklang mitbewirkt, daß ein „*In te Domine*“ aus der Nürnberger *Musica reservata* hier auftaucht. Der Verf. stellt S. 115 etwas grimmig zum Problem der „Kleinmeister“ fest, es ergebe sich, „wenn dabei nur von der kleinen Quantität des Überlieferten ausgegangen wird, ein völlig schiefes Bild“; dem kann ich als derjenige, der diesen Begriff wohl als erster von der Kunstwissenschaft auf die Musikforschung reichlicher übertragen hat, nur lebhaft beipflichten (z. B. Heinr. Finck trotz wenig Erhaltenem unzweifelhaft ein Großmeister!) — da hätte B. mit einem umfassenden Überblick über gedrücktes Wesen und geringes Originalitätsformat geborener Kleinmeister ein wunderschönes Thema für eine Habilitationsschrift, Gegenstück zu A. Einsteins *Greatness in music* . . . So kommt — über die dankenswert fleißigen Register nach Anfängen, Autoren, Gattungen hinaus — vielerlei Allgemeinbefehlendes bei dieser Spezialuntersuchung heraus, das dies Buch neben seinem bibliographischen Detail für jeden lesenswert macht, den nicht nur der studentische Hausmusikhorizont Wittenbergs kurz nach Luthers Tode fesselt, sondern den auch die Frage beschäftigt, wie weit und inwiefern man aus solcher Stimmheftgruppe eine ganze musiksoziologische Situation wieder aufzubauen vermag. B. erweist in dieser schweren Kunst ein sicheres Handwerk und bemerkenswerte Hellsicht, deren jeder wahre Historiker bedarf.

Hans Joachim Moser, Berlin

Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben, zugleich der Bericht über die Tagung in Ochsenhausen 1951, herausgegeben von Walter Supper. Verlag Carl Merseburger Berlin-Darmstadt 1952. Erste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.

Die oberschwäbische Barockorgel nimmt eine besondere Stellung in der Geschichte des Orgelbaus ein, was bisher noch nicht in vollem Maße beachtet worden ist. Daher ist es sehr anerkennenswert, daß Supper die herrlichen Barockorgeln Oberschwabens in diesem Tagungsbericht eingehend gewürdigt hat. Die Fülle des Materials hat S. wie folgt gegliedert: Über das Gesamtprogramm

und die Einteilung der Tagung wird im 1. Teil berichtet. Der 2. Teil bringt dann die kulturgeschichtlichen Referate über den oberschwäbischen Barock, seine Musik und seine Orgeln. W. S i e g e l e weist nach, daß in der Musik oberschwäbischer Benediktiner Salzburger Einfluß, von Mozart und M. Haydn herkommend, zu spüren ist und daß in den Kompositionen oberschwäbischer Prämonstratenser französische Vorbilder, z. B. Couperin, enthalten sind. R. Q u o i k a räumt der oberschwäbischen Barockorgel einen bedeutenden Platz in der Geistesgeschichte ein, was er in seinem Referat über die österreichische und schwäbische Orgel darlegt. In seiner Führung durch die Wallfahrtskirche zu Steinhausen läßt A. S c h a h l zum Ausdruck kommen, daß dem Barock in Oberschwaben die besten Voraussetzungen gegeben waren. Interessant sind die Ausführungen G. R e i c h e r t s, der nachweisen konnte, daß direkte Beziehungen württembergischer Musiker des 17. Jahrhunderts zum Hamburger Organistenkreis bestehen, wodurch die Trennung zwischen Nord und Süd nicht mehr so stark ist, wie bisher angenommen wurde.

Der 3. Teil enthält die auf den süddeutschen und oberschwäbischen Orgelbau bezugnehmenden Referate organologischer Art. Demnach ist die süddeutsche Barockorgel durch folgende Merkmale gekennzeichnet: gegenseitiges Ordnungsprinzip der einzelnen Klaviere, Maßeinheit der Disposition, an keine starre Form gebunden, sondern dem stetigen Fortschritt unterworfen, was aus Q u o i k a s bedeutsamen Ausführungen über die Technologie der süddeutschen Barockorgel hervorgeht. Der mittelrheinische Orgelbau z. Zt. des Aufenthalts Gablers in Mainz wird von Fr. B ö s k e n behandelt, wobei besonders herausgehoben wird, daß im Orgelbau wie in der Kulturgeschichte die verschiedenartigsten Einflüsse miteinander verschmelzen. Neue Forschungen über den Aufenthalt J. Gablers in Mainz bringt A. G o t t r o n. Einen wichtigen Beitrag zur Restauration berühmter Orgeln liefert C. G i n d e l e in seinem Vortrag über Beurons Anteil an der Rettung der Ottoberner Orgeln, der zugleich ein klassisches Lehrstück für Orgelbauer und Regierungsstellen ist. Den Abschluß dieses Teiles bildet ein Referat über die Barockorgeln in Frankreich von F. R a u g e l. Klarheit, Glanz und Präzision waren das Klangideal dieser Orgeln.

Der 4. Teil ist der oberschwäbischen Barockorgel auf württembergischem Boden gewidmet und bringt eine Übersicht über den Gabler- und Holzhaykreis. Durch die modernen elektroakustischen Meßverfahren sind objektive Grundlagen für die Klangschönheit der oberschwäbischen Barockorgel gegeben, was W. L o t t e r m o s e r in seinen Versuchen über die Akustik dieser Orgeln nachweist.

Der 5. Teil enthält eine Zusammenstellung von Dispositionen württembergischer Barockorgeln, die auf die oberschwäbische Barockorgel Bezug nehmen.

Es ist beachtlich, daß neben der oberschwäbischen Barockorgel auch das heutige Orgelschaffen berücksichtigt wurde. So bringt der 6. Teil einen guten Überblick über den Orgelbau der Gegenwart, wobei besonders die mit der Tagung verbundene Ausstellung von Kleinorgeln, Portativen und Positiven zu erwähnen ist. R. K o p p berichtet über eine neue Form des Portativs, das besonders für zeitgemäßes Schulsingen und als Haus- und Kammermusikinstrument Verwendung findet. Daß die neuzeitliche Kleinorgel in der Schweiz deutschen Einfluß zeigt, weist O. S p ö r r i in seinen interessanten Ausführungen über diesen Orgeltyp nach. Sehr aufschlußreich ist ferner H. B ö h r i n g e r s Referat über das Spezifische des katholischen Orgelbaus. Heute, nachdem das deutsche Kirchenlied auch Eingang in den katholischen Gottesdienst gefunden hat, sind die Unterschiede in der Bauweise nicht mehr so stark wie früher. Einen kurzen Bericht über die Aussprache und die Entschliefungen bringt dann der 7. Teil. Beachtenswert ist, daß auf das Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Orgelbauer und Orgelfachberater hingewiesen wurde. Als wichtiger Beschluß der Tagungsteilnehmer wäre noch zu erwähnen die Gründung der *Gesellschaft der Orgelfreunde*, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, einen *Deutschen Orgelatlas* herauszugeben.

Der 8. Teil schließlich enthält das vollständige Teilnehmerverzeichnis und ein Namen- und Sachregister.

So gibt dieser Bericht, der auch mit guten Abbildungen und Zeichnungen versehen ist, einen umfassenden Eindruck von dem Verlauf der Tagung. Er bildet mit Recht eine Bereicherung der gesamten Orgelliteratur und bringt viele gute und wertvolle Anregungen für das Orgelschaffen der Gegenwart. Wünschenswert wäre es jedoch, daß

bei Tagungen ähnlicher Art die Orgel nicht nur stilgeschichtlich, sondern auch von ihrer kultischen Aufgabe her behandelt würde, so daß man ein noch klareres Bild von ihrem wahren Wesen erhielt.

Thekla Schneider, Berlin

Kurt von Fischer: C. Ph. E. Bachs Variationenwerke. Sonderdruck aus Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, Vol. VI fasc. 4, 1952.

Die eingehende Behandlung der Variationenwerke C. Ph. E. Bachs ist sehr zu begrüßen, gibt sie doch zum ersten Male einen klaren Überblick der Tätigkeit Bachs auf diesem Gebiete. Den Beginn der Arbeit macht eine sorgfältige Tabelle der in Betracht kommenden Werke mit allen notwendigen Angaben der Fundorte, Neudrucke usw. Ähnlich wie ich in der Besprechung des Buches „*The technique of variation*“ von Nelson (Musikforschung, Jahrg. 3) angedeutet habe, gliedert v. Fischer seinen Aufsatz in eine Behandlung der „*Thementypen*“, der „*Variationstechnik*“ und der „*formalen Gestaltung der Variationsreihen*“. In den 11 (vielleicht 12 je nach der Echtheit eines Werkes) vorliegenden Variationszyklen vermag F. drei zeitliche Gruppen zu unterscheiden: 1735–1750, 1752–1766, 1770 bis 1781, die sich durch fortschreitende Variationstechnik und stärkeres Eindringen der thematischen Arbeit einerseits, andererseits in der Entwicklung zu einer Großformung voneinander abheben. Im Gegensatz zu einer Bemerkung Müller-Blattaus sieht F. hierin das „*Neue*“ in Bachs Variationswerken. Besonders lehrreich ist dabei, daß Bach zu früheren Zyklen später Nachtragsvariationen verfaßte.

Trotz Nelsons Buch ist die Terminologie auf dem Gebiete der Variationenform noch wenig durchgebildet und vereinheitlicht. F.s Vorschlag, den im 18. Jahrhundert so häufigen Variationentyp mit gleichbleibendem Baß, der im Baßinstrument auch nur einmal geschrieben wird (z. B. in der Kammermusik bei J. Haydn), zum Unterschied von den Ostinatobaß-Variationstypen als Generalbaß-Variationen zu bezeichnen (S. 12), halte ich für gut. Der Name trifft einen wichtigen Punkt dieser Gattung.

Nicht stimme ich mit dem Verf. in der Ansicht überein, daß die „*sukzessive rhythmische Verkleinerung der Notenwerte von Variation zu Variation*“ ein mehr reichendes als entwickelndes oder gar die einzelnen

Variationen überbrückendes Formprinzip sei (S. 24). Ich habe („*W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formung*“ AfMf II) diese Erscheinung kurz „*Bewegungszug*“ genannt und sie mit andern („*Bewegungsspiegelung*“, „*Doppelvariiierung*“ usw.), auch der von F. genannten formalen Abänderung einzelner Variationen gegenüber dem Thema und der Gestaltung der Schlußvariation (S. 23) als wichtiges Element der Großform erweisen können. F. hebt Bachs letzten Zyklus für Cembalo und Violine von 1781 als besonderen Vorstoß zur entwickelnden Großform hervor. Tatsächlich hat Mozart schon vor 1781 Variationszyklen deutlicher Großform geschrieben; er hat sogar bestimmte Großformen, die er nur in zyklischen Werken (Sonaten usw.) anwendet. Die meisten dieser Werke werden allerdings erst nach 1781 erschienen sein. Paul Mies

Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie — Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge. Deuerliche Verlagbuchhandlung Göttingen 1953. 39 S.

Es geschieht nicht eben häufig, daß ein selbst schöpferisch tätiger Musiker sich mit den Werken eines anderen Komponisten theoretisch befaßt und das Ergebnis seiner Studien in Buchform veröffentlicht. Um so größeres Interesse darf daher das Büchlein J. N. Davids beanspruchen.

Angeregt von Kroyers Entdeckung offener und geheimer Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen dieser Symphonie Mozarts, geht der Verfasser diesen Beziehungen nach und kommt zu der erstaunlichen Feststellung eines allen Themen und bedeutungsvollen Motiven gleichsam als Urthema zugrunde liegenden cantus firmus von zehn Tönen (*c-d-f-e-a-g-f-e-d-c*). Die Herkunft des thematischen und motivischen Materials aller vier Sätze von diesem cantus firmus wird an zahlreichen Beispielen belegt. Dabei fallen die *c-f*-Noten auf ihrem musikalischen Gewicht nach sehr unterschiedliche Noten, harmonietragende erste Taktnoten, motivische Haupt- und melodische Spitzentöne im Taktinnern, Durchgangsnoten in kleinen und kleinsten Werten (Achtel, Sechzehntel, Sechzehntel-Triolen und Zweiuunddreißigstel) an beliebiger, auch letzter Stelle im Takt, bald im Abstand von einem Takt und mehr, bald in unmittelbarer Nachbarschaft; oder es werden einzelne Noten eines profilierten, motivischen Linien-

zuges bzw. auch einer in gleichförmigen Werten verlaufenden Tonreihe, weil sie nicht zu dem c. f. passen, unberücksichtigt gelassen; oder es wird umgekehrt eine einzelne in der Oberstimme fehlende Note aus einer Mittelstimme ergänzt; oder es werden schließlich andere als auf der Tonika ruhende Hexachordausschnitte unter Mißachtung der gegebenen Vorzeichen stillschweigend dem des c. f. gleichgesetzt.

Sehr überzeugend vermag ein solches Verfahren kaum zu wirken, grenzt es doch oft bedenklich an reine Willkür. Was bedeutet es, wenn man in den Tönen *e-f-d* einen retrograden Verlauf aus einem Teil des c. f. erblickt, diese Krebsform aber erst durch eine Auswahl ad hoc zustande kommen läßt, wenn man — um ein anderes Beispiel zu nennen — das Auftreten des Themakopfes behauptet, dieser aber, in keiner Stimme auch nur andeutungsweise vorkommend, nur als eine in die Harmonie passende, frei hinzugefügte Erfindung existiert? Mit Hilfe einer solchen Methode ließen sich außer dem angenommenen c. f. (aus dem übrigens auch, wie interessanterweise vermerkt wird, das Thema der C-dur-Fuge aus dem I. Teile von Joh. Seb. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* entsprungen ist) etliche andere c. f. mit ähnlichem Rechte zugrunde legen, zumal ein Tonleiterausschnitt sowieso kein übermäßig hervorstechendes Charakteristikum darstellt. So sehr man auch den Scharfblick des Verf. im Erkennen thematischer Zusammenhänge in vielen Fällen bewundern mag, so muß man sich dennoch fragen, ob der Verf. in seinem Eifer, musikalischen Beziehungen nachzuspüren, nicht manchmal ein wenig zu weit gegangen ist. Vielleicht lassen sich diese Dinge eher intuitiv erleben als rational demonstrieren, womit zugleich das Hauptanliegen der Schrift, die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Intuition und bewußtem Planen im schöpferischen Akt, berührt wird, nun aber gewissermaßen aus dem Aspekt des Hörenden und Nachschaffenden.

Um dieselbe bedeutsame Frage geht es im Grunde auch bei der im Anhang mitgeteilten großzügigen Analyse von Anton Bruckners nach dem 37. Psalm, Vers 30—31, komponierter Motette „*Os iusti*“ vom Jahre 1879. Der Verf. zeigt, wie der biblische Text in seiner klaren Gliederung mit seinen einzelnen Teilen zu bestimmten Komponenten musikalischer Komposition förmlich hindrängt: „*os*“ und „*lingua*“, Mund und Zunge

als Vermittler der Gedanken des Geistes zu Melodie und Kontrapunkt, „*cor*“, das Herz, als metaphorischer Träger des Fühlens der Seele zu Klang und Harmonie, schließlich „*gressus*“, das Schreiten der Füße, zu Gliederung und Rhythmus. Bruckner hat — bewußt oder unbewußt — dieser immanenten Tendenz des Textes in seiner Vertonung durch eine entsprechende Akzentuierung Ausdruck verliehen und durch eine kunstvolle innermusikalische Struktur (Anordnung der Tonarten, Auswahl der die herrschende mixolydische Tonart umfassenden Töne als Einsätze des Fugenthemas) eine ungewöhnlich enge Anpassung der Musik an den Text erreicht.

Die tiefgreifenden Beobachtungen und feinsinnigen Bemerkungen des Verf. münden in die ewige Frage nach dem Rätsel des Schöpferischen, auf die eine Antwort zu geben — und wäre diese, da subjektiv, auch noch so einseitig — keiner berufener sein dürfte als eben ein schöpferischer Mensch selbst. So gehören diese Betrachtungen auch zu den größten Bereicherungen, die das anregende Büchlein dem aufmerksamen Leser zu vermitteln vermag. Die Lektüre würde freilich erleichtert werden, wenn manche nicht ganz klaren Formulierungen und Bezugnahmen (wie kann etwas Gewesenes seine Formung etwas Späterem entnehmen?) sowie zahlreiche falsche, z. T. ganz erheblich abweichende Angaben der Taktzahlen bei einer Neuauflage korrigiert würden.

Gerd Sievers, Hamburg

Karl Kobald: Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. (33.—40. Taus. Neubearb.) Mit 100 Textill., Bildtafeln u. 35 Vignetten. Zürich, Leipzig, Wien. Amalthea-Verlag (1953). 381 S.

Als dieses Buch im Beethovenjahr 1927 zuerst erschien, wurde es als „*das Wiener Beethoven-Buch*“ — so wird es auch im Vorwort der neuen Bearbeitung vom Verlag gekennzeichnet — freudig aufgenommen, als ein Buch, das Leben und Persönlichkeit des Künstlers mit den Stimmen der Zeitgenossen auf eine neue Art aus der Umwelt heraus zu schildern wußte. Was hier beabsichtigt war, lassen Kapitelüberschriften wie „*Kunst und Kultur der Wiener Beethovenzeit*“, „*Hof und Adel*“, „*Der Wiener Kongreß*“ oder „*Die Wiener Landschaft*“ zur Genüge erkennen. Um drei Kapitel vermehrt, wahr auch die Neubearbeitung diesen Grundzug

der ersten Auflage. Sie besticht, wie das Buch von 1927, wiederum durch reiche und z. T. seltene Bildbeigaben, vermehrt um eine Anzahl reizvoller Vignetten im Text von O. Larsen. Dem Wunsch eines früheren Referenten (A. Schnerich, *ZfMw.* IX, 1927, S. 376) nach Quellenhinweisen für das Bildmaterial wurde jetzt entsprochen, außerdem ein vordem vermißtes Namen- und ein Ortsregister beigelegt.

Kobald hat nicht nur hier seine glückliche Art bewiesen, den „Genius loci“ lebendig werden zu lassen. Man kennt sein Buch „Altwiener Musikstätten“ (1919, 1929 umgearbeitet als „Klassische Musikstätten“) und vor allem „Franz Schubert und seine Zeit“, und gerade dieses ist das genaue Gegenstück zum vorliegenden Beethovenbuch, im Guten wie — es darf nicht verschwiegen werden — im Schlechten. Gewiß, das sprachliche Gewand der Darstellung ist, verglichen mit dem Phrasenschwall des Schubertbuches (vgl. seine Besprechung durch H. Költzsch, *ZfM* 95, 1928, S. 635 f.) maßvoller und sachlicher. Es hätte der „captatio benevolentiae“ für diesen „besonderen Vorzug von Kobalds Beethoven-Buch“ im Vorwort des Verlegers vielleicht gar nicht einmal bedurft. Gleichwohl begegnet man einer Überschrift „Prometheus' Leidensweg“, aber der breite Fluß der zeitgenössischen Stimmen drängt die im Schubertbuch reichlich entfesselte Neigung des Verf. zu billigem Überschwang hier doch sichtlich zurück. Man hätte der Neubearbeitung des Beethovenbuches jedoch noch wünschen mögen, sie hätte, mehr als geschehen, mit den Ergebnissen der neueren Beethovenforschung Schritt gehalten. Wie sehr geht doch das „weinlaubbekränzte Bacchanale“ des Finales der 7. Sinfonie, auch „*Dionysos Vindobonensis*“ genannt (S. 24), an dem vorbei, was uns A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 175) über die heroischen, aktivistischen Züge des Werkes und seine Verbundenheit mit der französischen Musik der Zeit gelehrt hat! Für die höchst ungeredertigten Anspielungen auf Rousseau-Jüngerschaft und Pantheismus im Abschnitt „*Beethovens Naturbegeisterung*“ (S. 292 f.) darf ich auf die Ergebnisse meiner Arbeit „Zu Beethovens Naturauffassung“ (Beethoven und die Gegenwart, 1937, S. 220 ff.) verweisen. Unter den im 2. Kapitel behandelten Literaten der Wiener Beethovenzeit hätte vielleicht auch jener J. B. Rupprecht einen Platz finden dürfen, dessen Lied „Merkenstein“

Beethoven vertonte. Er spielt auch in der Geschichte der Schottischen Lieder eine Rolle und arbeitete 1814–1820 an einem Operntext „Pennsylvania“ für Beethoven (vgl. M. Unger, Beethoven und J. B. Rupprecht, Neue Zürcher Zeitung, 19. 11. 1920, Nr. 209, neuerdings auch P. Frehn, Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im XIX. Jahrhundert, Diss. Köln, 1938, S. 142 f.). Die Dürftigkeit des Literaturnachweises war bereits Schnerich in der ersten Auflage aufgefallen.

Willi Kahl, Köln

Will y H e s s : Le opere di Beethoven e la loro edizione completa. Trad. di G. Biamonti. Roma 1953. Mezzetti. 72 S. Aus: Annuario dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. 1951/52.

Daß Gesamtausgaben, deren Erscheinen sich über lange Jahre erstreckt, zuletzt nicht ohne einen ergänzenden Supplementband auskommen, ist uns ebenso geläufig wie die Unzulänglichkeit einer solchen Maßnahme, wenn nun das Verlangen nach einem zweiten Supplementband auftaucht, um alles unterzubringen, was sich in Jahrzehnten nach Abschluß einer Gesamtausgabe noch weiter an bisher Unbekanntem angesammelt hat. Im Falle Beethovens würde zur Vervollständigung der Gesamtausgabe heute ein einzelner nachträglicher Ergänzungsband schon nicht mehr genügen. Um so dankbarer muß man denen sein, die eine solche notwendige Editionsarbeit heute schon bibliographisch vorbereiten helfen. Die Verdienste des Beethovenforschers W. Hess auf diesem Gebiete sind hinreichend bekannt. Was er für die Erfassung aller in der Gesamtausgabe noch fehlenden Werke Beethovens seit über 20 Jahren mit immer wieder erweiterten und verbesserten Katalogen geleistet hat (Schweizerisches Jahrbuch f. Musikwiss., 1931, Neues Beethovenjahrbuch 7, 1937, und 9, 1939), erfährt jetzt in engem Anschluß an das Verzeichnis von 1937 eine gründliche Neubearbeitung mit nunmehr schon 286 statt zuletzt 265 Nummern. So wird man über die Frage der noch unveröffentlichten Werke Beethovens bis in alle erreichbaren Einzelheiten nach dem neuesten Stand der Forschung unterrichtet. Eine größere Zahl von Hilfsnummern zu der beibehaltenen Zählung des Verzeichnisses von 1937 zeigt uns, was an Unbekanntem hinzugekommen ist, manche Notiz führt uns aber auch zu Veröffentlichungen der letzten

Jahre, die dem unbekanntem Beethoven dienen wollen. So kann O. v. Irmers Urtextausgabe der Klavierstücke bei G. Henle mehr als einmal herangezogen werden. Dem Zuwachs an neuen Werken (allein 52 Volkslieder!) stehen natürlich auch einige Fälle gegenüber, in denen Beethoven nicht mehr als Autor anerkannt werden kann. Für den GA 25, 311 mitgeteilten Konzertsatz hatte H. Engel schon 1925 J. Rösler als Komponisten ermittelt, jetzt kann H. weiterhin nach O. E. Deutschs Feststellung (Schweizer Musikztg., Jan. 1952) für die von G. de Saint-Foix herausgegebenen frühen vierhändigen Stücke L. Kozeluch als Autor namhaft machen. Unter den mitgeteilten Stücken verdient vorzüglich der Anfang des Originals der „Schlacht von Vittoria“ als Partitur für Mälzels „Panharmonikon“ genannt zu werden. Anzumerken wäre, daß es sich bei den als verschiedene Besitzer von Nr. 95 (S. 38) genannten Wilhelm und Eduard Speyer um Vater und Sohn handelt. Ferner zu S. 64: Der Name des von W. W. (nicht N. W.) Cobbett, Cyclopedic Survey of Chamber Music, zitierten Herausgebers ist Viktor Patrik Vretblad. In der „Musica“ 7, 1953, S. 535 ff. glaubt H. (nach Erscheinen des vorliegenden Katalogs) den s. Zt. von F. Stein herausgegebenen Satz des „Duetts mit zwei obligaten Augengläsern“ auf Grund zweier Entdeckungen zu einer dreißigtigen Sonate erweitern zu können. So findet die Bibliographie der unveröffentlichten Werke Beethovens immer wieder neuen Stoff.

Willi Kahl, Köln

Anna Gertrud Huber: Ludwig van Beethoven. Seine Schüler, seine Interpreten. Wien. Bad Bocklet, Zürich. Krieg 1953. 88 S.

An Hand von zumeist bekannten Briefen und Berichten wird hier Beethoven als Pädagoge geschildert. Hinzu kommen Bemerkungen über die Interpretation seiner Werke zu seinen Lebzeiten und später. Es mag dankenswert sein, den Spuren von Beethovens pädagogischem Erbe — es sind ja vielfach nur vereinzelt Spuren — bei einer Reihe von Persönlichkeiten nachzugehen. Wir begegnen u. a. Ries, Czerny, Dorothea von Ertmann, Marie Bigot, dazu manchen Geigern, Sängern und Sängerinnen. Von einer Geschichte der Beethoveninterpretation bleibt die Darstellung freilich weit entfernt. Eine solche war auch wohl nicht beabsichtigt, aber schon im Rahmen des mehr zufällig Zusammengetragenen vermißt man Wichti-

ges, wie etwa ein näheres Eingehen auf die Pioniere für Beethovens letztes Quartett-schaffen, das ohne Namensnennung nur eben (S. 76) gestreifte Pariser Quartett Maurin-Chevillard oder für Deutschland das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller. Hier greift man zur Orientierung schon besser zu A. Sandbergers Beitrag „Zur Geschichte der Beethovenforschung und des Beethovenverständnisses“ im 2. Band seiner „Ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte“, 1924, den Verf. in ihrem vielfach sehr unordentlichen Literaturnachweis übersehen hat. Es gibt des Unvollkommenen genug auch in den fortlaufenden Zitaten der Darstellung, dazu mancherlei Überflüssiges oder allzu weit Hergeholt. Daß mit diesem Buch eine fühlbare Lücke in der Beethovenliteratur ausgefüllt werde, wird wohl niemand behaupten wollen. Willi Kahl, Köln

Walther Vetter: Der Klassiker Schubert. 2 Bde. C. F. Peters, Leipzig 1953. 447 u. 418 S.

Gegenüber Veters „Schubert“ (Athenaion 1934), den der Verf. im jetzigen Vorwort als genau vorherbestimmte „Maßarbeit“ bezeichnet, konnte er sich im diesmaligen, völlig neuen Werk um amore ergehen. Er läßt sich Freiheit, was ihm wichtig und bezeichnend erscheint, rhapsodisch unter steter Vermischung von Leben und Werk bis ins einzelne zu erläutern, andererseits Randbezirke (wie die Bühnenwerke) nur eben zu streifen. Obwohl er hier nicht als Musikphilologe betrachtet werden möchte, muß doch die souveräne Beherrschung des gesamten Schrifttums und der Tonwerke nicht nur seines Helden — wie zahlreiche, drastisch gewählte Notenbeispiele belegen — bezeugt werden, ebenso ein umfangreicher Anmerkungsbeitrag von meisterlicher Akribie. Dabei liest sich das Buch leicht für den Laien wie für den Kenner, da die Technik einer reich verzweigten Disposition lauter kurze und stofflich gegensätzliche Kapitel ermöglicht, die nie Ermüdung aufkommen lassen. Es ist erstaunlich, wie dem Autor ungefähr zu jedem Notenzitat aus Schubert ein „vergleichbares“ von anderer Hand verfügbar ist; hatten solche scheinbaren Ähnlichkeiten von Tappert bis Seiffert meist dazu dienen müssen, Wandermotive als Einflüsse und Abhängigkeiten zu erweisen, so helfen sie hier, gerade das Anderssein von Schuberts Denkart und Schreibweise feinspürig aufzuzeigen, also eine höchst schätzbare Methodenverfeinerung. O. E. Deutsch hat dem Verf.

so gut wie nichts Neues an biographischem „Material“ beizubringen übrig gelassen. Wenn also hier ein weiteres Schubertbuch, über A. Einstein hinaus, seine Existenzberechtigung nachweisen wollte, mußte es durch eine neue Schau geschehen.

Das dankenswert Neue von V.s „*Schubert*“ 1934 war der geglückte Nachweis, daß der Meister keineswegs als innerösterreichischer Provinzieller zu erfassen sei, sondern aus gesamtdeutscher Zusammenfassungskraft geschaffen habe und entsprechend gesehen werden müsse. Der Titel des Buchs von 1953 ließ erwarten, daß der Verf. das „Klassische“ an seines Heros Weltgefühl und Schaffensweise auf unterschiedene Art in den Vordergrund stellen werde. Ich war gerade darauf gespannt, hatte ich doch in einem noch ungedruckten Skizzenbuch „*Musikalische Paradoxe*“ ein Kapitel „*Beethoven der Romantiker und Schubert der Klassiker*“ überschrieben, um das etwas abgebrauchte Gegenteil durch Verkreuzung zu gerechtem Ausgleich zu ergänzen. Die Erwartung wird insofern nicht ganz erfüllt, als V. zwar gewiß allenthalben zeigt, daß Schubert dem Range nach ein „Klassiker“ sei; der andere Wortinhalt jedoch als Antiromantiker ist nur insoweit zu seinem Recht gelangt, als der Nachweis gelingt, Schubert sei der Art nach ein „mehr als nur — Romantiker“ (was ja z. B. auch für C. M. v. Weber jenseits der reifsten Bühnenwerke gilt und ihm neuerdings die Bewunderung Strawinskys und Hindemiths eingetragen hat). Ich möchte für alle Großmeister der Zeit 1750—1950 sagen: wo sie gestalten, werden sie weitgehend Klassiker, wo sie empfinden, ebensoweit Romantiker. Freilich kommt es da stets auf die Definition an, und wir wünschten uns in einer gewiß zu erhoffenden zweiten Fassung des Buchs, daß V.s Einleitung, statt ein Kapitel über den völlig schubertfernen Hegel, über die so doppelsinnig gewordenen Termini Realismus und Bürgerlichkeit, vor allem aber (I 47) über den Nutzen körperlicher Arbeit im Schubertlied zu bringen, sich auf dem diesem Forscher entsprechenden hohen Niveau über das Verhältnis zwischen klassischer und romantischer Schau, ermaßen an Schubert, mit bleibender Gültigkeit auslassen möchte. Dabei würde nicht nur, wie bei Költzsch, Schuberts geistige Umwerbung Beethovens, sondern umgekehrt auch die unbewußte, ja vorzeitige Schubertannäherung bei Beethoven um op. 31 herum als Zeit-

und Personalstilproblem zu untersuchen sein, die diesem Meister in seinem mittleren Schaffen jene bezeichnend schlechte Zensur Busonis eingetragen hat.

Nun, auch schon ohne diese Gabe bietet das Werk eine Fülle des Lesens- und Wissenswerten, das man anderswo kaum so prächtig formuliert finden wird: etwa statt Schnierichs engem Standpunkt eine Analyse von Schuberts josephinischer Religiosität, abgelesen an den vielbesagenden Freiheiten gegenüber dem Messenstext und Klopstocks Hymnik, wobei mir V.s Formulierung, Mirjams Siegesgesang sei eine „mosaische“ Kantate, ebensowenig den Kern zu treffen scheint, wie die Auffassung, Schubert habe sich damit in bewußten Gegensatz zu Bachs „*christlichen*“ Kantaten stellen wollen. (Ob Schubert von deren Existenz irgendetwas gewußt hat?) Auch scheint mir die Aufgabe des Biographen — alle wissenschaftliche Objektivität in Ehren — nicht ganz die zu sein, ein künstlerisches Wunderwerk wie „*An meiner Wiege*“ als textlich unerträglich sentimental und daher auch musikalisch nicht vollwertig oder ein viele beglückendes Werk wie die Arpeggionesonate als nur mittelmäßig herunterzuschrauben. Ich finde, da sollte unsere Musikphilologie über ihre Zuständigkeitsgrenzen nachdenken. Sonst leitet V. mit schönem Gelingen viele Herrlichkeiten der Schubertschen Muse aus der Begegnung mit Dichtern und Malern ab, deren Persönlichkeiten — mit Ausnahme des m. E. allzu streng beurteilten M. v. Schwind — ebenso warmherzig einfühlend geschildert werden wie die seiner frühesten Gesangsinterpreten. Ausgezeichnet werden Schuberts briefliche Äußerungen charakterologisch (bis in Handschrift und Verschreibsel hinein ausgewertet, vor allem hinsichtlich des Verhältnisses von Einfall und Kunstverstand, wo sich in der Tat die Pole Romantik-Klassik fast entscheidend begegnen. V. selbst mahnt einmal, man solle seinen Werktitel nicht als Schlagwort mißbrauchen; zweifellos liegt hier alles an der Nuance, den feinsten Mischungsanteilen, und er hat hierzu mehr als irgendeiner seiner Vorläufer an Fülle des Details geliefert — es bedarf hieraus nur noch der letzten Synthese. Gewiß wird es ihm nicht schwerfallen, durch solche geringe Ergänzung dem Schubertschrifttum auf Jahrzehnte hinaus den krönenden Abschluß zu schenken. Auch so schon gebührt ihm für das Geleistete wärmster Dank und herzliche Bewunderung. Hans Joachim Moser, Berlin

Richard Wagner: Briefe. Die Sammlung Burell. Herausgegeben und kommentiert von John N. Burk. S. Fischers Verlag, Frankfurt a. M. 1953. 828 S.

Drei Jahre nach der englischen Ausgabe kommt nun die durch Karl und Irene Geiringer besorgte Übersetzung des Buches heraus. Die ursprünglich deutschen Briefe erscheinen nun in der Originalsprache. Trotz der vorherigen, sicher ausgezeichneten Übersetzung ins Englische bedeutet dies einen entschiedenen Gewinn. Vieles, vertraute familiäre Bezeichnungen, unparlamentarische Ausdrücke, war eben nicht übersetzbar und besonders komisch wirkten in der englischen Ausgabe die mit den originalen Anfangs- und Schlußbuchstaben wiedergegebenen deutschen nicht gesellschaftsfähigen Ausdrücke Wagners — an denen es nicht mangelt; Wagner drückte sich im vertraulichen Umgang nicht immer sehr fein aus. Aber auch von diesen Belanglosigkeiten abgesehen, bedeutet die nunmehrige Wiedergabe in der ursprünglichen Sprache einen Gewinn. Gerade die intimen Briefe bereichern unsere Kenntnisse des Briefschreibers und Stilisten Wagners.

Die Sammlung Burell umfaßt 840 Stücke, hauptsächlich Briefe, welche Mrs. Burell, eine alte und reiche englische Dame, zusammengetragen hat, mit der Zähigkeit ihrer Rasse, getrieben von fanatischem Sammeleifer. Sie war mißtrauisch geworden gegenüber den Biographien des Meisters und wollte eine eigene Biographie schreiben, die sie bei ihrem 1898 erfolgten Tode kaum über Wagners Schulzeit hinaus vollendet hatte. 1929 wurde ihre Sammlung katalogisiert. 1931 wurde sie von Louise Curtis Bok, in zweiter Ehe verheiratet mit dem Geiger Efrem Zimbalist, erworben, welche die Sammlung dem von ihr gegründeten „Curtis Institute of Music“ schenkte. 25 weitere Dokumente wurden von ihr hinzugekauft.

Mrs. Burell hat mit gutem Instinkt ihre Nachforschungen nicht im Freundeskreis des Hauses Wagner begonnen, sondern bei der Tochter von Wagners erster Frau Minna Planer, Natalie Bilz-Planer, die von Minna als ihre Schwester ausgegeben worden war (und sich selbst dafür hielt). Von ihr erhielt Mrs. Burell die zahlreichen Briefe Wagners an Minna, welche seine innere Beziehung zu Minna doch in ganz anderem Lichte erscheinen lassen als in der früheren Wagner-Literatur. (Schon Friedrich Herzfeld hat

in einer romanhaften Biographie 1938 die Ehe Wagners und ihr Scheitern dargestellt und dabei der unglücklichen Frau Gerechtigkeit widerfahren lassen.) Die Briefe zeigen nun Wagner als stürmischen Liebhaber, der Minna mit (ungeheuer redseligen) Briefen überschüttet und auch nach Minnas Flucht 1837 nicht ernstlich an Scheidung gedacht hat. In der Bindung an Minna herrscht die Leidenschaft vor. Geistig hat Minna Wagner nicht verstanden, das zeigen in trauriger Weise die Zeilen in einem Brief (von 1864) an den alten Freund Kietz, dem sie über die übertriebene alberne Eitelkeit klagt, welche die erbärmlichen, liederlichen Frauenzimmer in ihm (Wagner) geweckt hätten: *„Leider geht er als Künstler unter, denn seit er sich von mir getrennt, hat er auch nichts mehr geschaffen, sein ganzes Leben löst sich in abgeschmackte unwürdige äußerliche Erbärmlichkeiten auf.“*

Neugierde, welche Schlafzimmergeheimnisse immer erwecken, besonders aber wenn es sich um große Männer handelt, wird durch die Lektüre dieser Briefe angenehme Stille erfahrung! Romanciers werden sie mit psychoanalytischer Sauce übergießen. Schon nennt Thomas Mann die Veröffentlichung *„ein wahres Gottesgeschenk nicht nur für die Wagner-Philologie“*. Auch dieser Teil ist zweifellos für Wagners Biographie von Interesse, für die Deutung des Künstlers, wenn auch nicht des Kunstwerkes; denn Richard Wagners Frauengestalten sind Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry, und die Frauen, die ihm in Wirklichkeit begegnet sind, weit entfernt davon, diesen Träumen und Wünschen zu entsprechen, nicht nur Minna, die kleinbürgerliche Schauspielerin mit dem hübschen Puppen Gesicht, welches das 1836 von Otterstedt gemalte Porträt (S. 40) zeigt — der Maler war wohl der „junge Adelige“ auf den Wagner eifersüchtig war —, nicht Mathilde; denn auch sie war nur die verwöhnte, gepflegte Frau eines reich gewordenen Seidenhändlers, die schwache Verse machte und das Spiel mit dem Feuer als reizvoll empfand. Wenn sie Wagner mehr als ihren Gatten geliebt hätte, hätte sie mit Wagner fortgehen können. Doch davon ist nie die Rede: ohne das viele Geld Wesendoncks wäre Mathilde auch für Wagner von geringerem Wert gewesen. Man kann es Minna nicht verdenken, als sie 1862 in Biebrich, wohin sie törichterweise zu Wagner gekommen war, empört an Cornelius

schreibt, sie habe ein Kistchen geöffnet in der Meinung, daß es Noten wären: „da war es aber wieder von diesem Mistweib ein gesticktes Kissen, Thee, Eau de Cälange (!), eingewickelte Veilchen“. Isolde ist nicht ein idealisiertes Abbild Mathildens, sondern Mathilde eine Frau, welche der von Isolde erfüllte Wagner getroffen und ein wenig idealisiert hat. Nichts von der Todesbereitschaft Tristans und Isoldens, ihrem Verfallensein: Richard fand sehr bald andere Frauen, Mathilde schickte ihm Parfüm und eingewickelte Veilchen. Sie blieb gerne bei König Marke. Auch Jessie Lausott, das 19-jährige hübsche Weibchen eines reichen Weinhändlers, entsprach keiner Wagnerschen Frauengestalt. Jessie bekam vor ihrem eigenen Mut Angst und plauderte den Fluchtplan ihrer Mutter aus. Diese ganze Episode, eine Don-Quichotterie, wird in der neuen Beleuchtung noch komischer. Köstlich ist der Brief, in dem Wagner seiner „lieben, armen Frau“ die Geschichte, nachdem sie schief gegangen, verharmlosen und entschuldigen will (403 ff.). So war nichts aus der Schiffsreise nach Malta „— um von da nach Griechenland weiter zu reisen —“ geworden, die Wagner Kietz angekündigt hatte (386).

Unter den vielen, durch die Veröffentlichung der Briefe aus der Sammlung jetzt bekannt gewordenen Einzelheiten interessieren aber noch mehr als die persönlichen, den Menschen betreffenden Dinge — z. B. die Tatsache, daß Wagner Oktober und November 1840 im Pariser Schuldgefängnis saß (123) — Dokumente, die mit dem Werk in Zusammenhang stehen. Zu ihnen müssen die Briefe gerechnet werden, die Wagners politische Anschauungen erkennen lassen. Mit Recht schreibt der Herausgeber: „Ausgelassene Stellen (in dem durch Cosima veröffentlichten Briefwechsel) bezeugen Wagners damalige, höchst radikale Einstellung in Fragen der Religion und Politik. Bis 1852 —53 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremen Art. Er will die ganze kapitalistische Gesellschaft zerstört sehen und glaubt, daß ihr Ende ganz nahe ist. Er ist der Ansicht, daß die Revolution in das Jahr 1852 fallen wird.“ Die kommende Revolution werde viel radikaler werden. Paris werde verbrannt werden: „wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmeidbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen?“ Am 18. Dezem-

ber 1851 schreibt Wagner: „Zwischen mir und Herwegh ist gestern im Beisein und unter Teilnahme Karls (Ritter) ein Entschluß gefaßt worden, der — so denke ich — der Ausgangspunkt einer neuen Wendung der Weltgeschichte werden kann . . . zu wirken, daß der Entschluß in immer weitere Kreise sich verbreitet, um endlich . . . zur Ausführung zu kommen. Hierauf verwende ich — außer wenn ich dichte und komponiere — fortan einzig meine literarische Tätigkeit, deren Ziel . . . ein Zweck, den keine reaktionäre Macht der Welt zu hindern vermögen wird“ (784). Liszt, der ihm bei seiner Flucht geholfen hatte, hatte er brieflich am 5. Juni 1849 versprochen, die Politik möglichst bei Seite zu lassen (304). Innerlich beschäftigt hat sie ihn weiter! Diese Ergänzungen ausgelassener Stellen lassen eindeutig erkennen, daß Wagner nicht durch halben Zufall, sondern aus Überzeugung Revolutionär war. Alle die Autoren, welche dies zu leugnen oder zu vertuschen suchen, erhalten Unrecht (wie Grisson u. v. a., neuerdings Loos). Noch 1871 war Wagner begeistert über Bakunin, den Bären, der aus dem Gefängnis entflohen war, wie Felix Mottls Erinnerungen mitteilen. Damals äußerte Wagner auch seine Überzeugung, daß das russische Volk Deutschland und den Westen überrennen würde!

Mehrfach tauchen in diesen Jahren Pläne auf, nach Amerika auszuwandern. „Idi denke jetzt viel an Amerika! Nicht als ob ich das Rechte dort finden würde, sondern weil dort leichter zu pflanzen ist —“ (1851. 257). „Amerika kann für mich jetzt und für alle Zeiten nur von Geldinteresse sein“ (1849. 357). Diese Teile der Veröffentlichung tragen insofern zur Erkenntnis des Werkes bei, als sie die These zu stärken geeignet sind, dem „Ring des Nibelungen“ liege eine Symbolik zugrunde. Gemeint sei mit dem Gold das Geld, die Geldwirtschaft des Kapitalismus, eine Deutung, die Moritz Wirth 1888 in einem Vortrag „Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus“, versucht und die G. B. Shaw ähnlich unternommen hat. Auch behält Nietzsche teilweise Recht, der den Wandel in Wagners Gesinnung vom „Siegfried“ zur „Götterdämmerung“ feststellte, einen Wandel nicht nur vom Optimismus zum Pessimismus, sondern auch vom Sozialismus zum Konservatismus. (Vgl. Engel, R. Wagners Ring des Nibelungen und Versuche seiner Sinndeutung. Geistige Arbeit. 8. Jg. 1941.)

Die Ausgabe setzt uns in den Stand, die Auslassungen und Streichungen zu vergleichen, die Cosima bei der Herausgabe der Briefe Wagners vorgenommen hat. Der Hrsg. weiß hiezu treffende Bemerkungen zu machen. „Die Tilgung der noch immer vehement revolutionären Bemerkungen Wagners bezeugen Cosimas ständiges Bestreben, seine Rolle im Dresdener Aufstand geringfügig erscheinen zu lassen“ (764). Weitere Kürzungen und Auslassungen betreffen Bemerkungen abfälliger oder kompromittierender Art über damals noch lebende Personen und Unterdrückung nicht gesellschafts- und druckfähiger Ausdrücke Wagners oder Schimpfwörter. Cosimas „Zensur“ erscheint durchaus nicht mehr willkürlich, sondern begrifflich. — Für ernsthafte Wagnerfreunde ist das Buch von hohem Wert. Die Ausgabe durch den Verlag ist prächtig.

Hans Engel, Marburg

Antoine-E. Cherbuliez: Tschai-kowsky und die russische Musik. Rüschiikon-Zürich, A. Müller Verlag, 1948. 208 S.

Franz Zagiba: Tschai-kowsky. Leben und Werk. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea-Verlag, 1953. 455 S.

Kurt v. Wolfurt: Peter I. Tschai-kowsky, Bildnis des Menschen und Musikers. Zürich, Atlantis-Verlag, 1952. 295 S.

Immer noch bildet die dreibändige Tschai-kowskybiographie seines Bruders Modest (deutsch von P. Juon 1903) die Grundlage aller Darstellungen, unter denen in Deutschland diejenige von R. H. Stein (1927) hervorragt. Seit Ende der 20er Jahre setzte, entsprechend dem Wechsel in der Beurteilung dieses Komponisten, besonders in Rußland wieder eine intensivere Beschäftigung ein, die in steigender Fülle bis heute anhält. So erschien 1934/35 der dreibändige Briefwechsel mit Frau v. Meck, der in zwei Ausgaben auch in Deutschland ein Bucherfolg wurde; 1935 kam heraus die „musikalische Erbschaft“, 1940 „Tage und Jahre, Annalen seines Lebens“, damals begann auch die Gesamtausgabe zu erscheinen. Alle diese Veröffentlichungen, kaum erreichbar und unübersetzt, mußten der deutschen Forschung entgehen, nur Gilse v. d. Pals (1940) konnte sie, wenigstens z. T., verwerten. Die vorliegenden Bücher kennzeichnen schon durch die näheren Titelbezeichnungen die verschiedene Einstellung der Verf.

Cherbuliez legt Wert auf den Zusammenhang der Kunst Tschai-kowskys mit der gan-

zen russischen Musik. Daher geht eine sehr gehaltvolle Einführung in deren Entwicklung voraus, die über ein Drittel des konzentriert gefaßten Buches ausmacht. Ein weiteres Drittel unterrichtet über des Komponisten Herkunft und Leben, Charakter und Anlagen, Umwelt und musikalische Erlebnisse. Auf solcher Basis können die „Grundlagen des Tschai-kowskystyles“, unter gelegentlicher Betonung des soziologischen Moments, dargestellt werden. Die bei dem Tondichter besonders engen Beziehungen zwischen Leben und Werk werden nicht verkannt, die primär melodische Begabung hervorgehoben, seine „Russizität, der russische Grundstrom“, wird als „psydische und psychologische Anlage“ gekennzeichnet, die sonstigen werkbedingenden Faktoren werden auseinandergesetzt. Die stilkritisch bestimmte Behandlung der Werke ist, vielleicht aus äußeren Gründen, etwas zu kurz geraten, hebt aber das Bezeichnende heraus und betont seine Mittlerstellung zwischen Ost und West.

Hatte Cherbuliez sich für die Gliederung in Leben und Werk entschieden, so sagt Zagiba im Nachwort seiner wesentlich umfangreicheren Arbeit, daß hier „zum ersten Male versucht werde, Leben und Werk als Ganzheit zu erfassen und darzustellen“. Ihm stand ein bedeutend größeres originales, unauffällig und unpolemisch, wenn auch kritisch verarbeitetes Schrifttum zur Verfügung. Das Leben wird breit und anschaulich erzählt, ausführliche Briefstellen, dankenswerterweise nicht nur dem Briefwechsel mit Frau v. Meck entnommen, sowie Kritiken und Besprechungen, zum größten Teil russischen Ursprungs, erläutern und beleben den Fortgang. Daß die detaillierte Darstellung aller Stadien des bunten Reiselebens den Leser manchmal ermüden könnte, liegt nicht am Verf., dessen sachliche Art sich den Gefahren anekdotischer Vereinzelung und belletristischer Verschönerung (einer Klippe, gerade für den Tschai-kowskybiographen!) zu entziehen weiß. Z. nimmt affektbedingten Freitod bei Tschai-kowsky an, doch scheint die Begründung (der auch Wolfurt beipflichtet), er habe in der Erkenntnis der völligen Erschöpfung seiner Inspirationsquellen jenes fatale Glas Newawasser getrunken, nicht beweiskräftig genug, denn der Meister hatte solche Krisen mehrfach überstanden, und schon drei Jahre lag der Bruch der schicksalhaften Beziehungen zu Frau v. Meck zurück, die im Gegensatz zu der russischen (zeitpolitisch gefärbten?) Auffas-

sung nicht als herrische Aristokratin, sondern als liebend besorgte Frau erscheint. Der Verdacht der Homosexualität wird nach genauer Prüfung abgewiesen. — Wenn Z. auf eine „*Gestaltanalyse der Werke besonderer Wert legt*“, so bezieht sich das kaum auf die einzelnen Kompositionen, von denen viele, besonders die Opern, leider kurz abgetan werden. Doch treten im Verlauf dieser Beschreibungen wertvolle stilkritische Erkenntnisse (Verwandtschaft mit Bruckner S. 75, Einheit des Thematischen S. 60, spätromantische Formung S. 124) zutage. Erst im Kapitel „*Mensch und Künstler*“ S. 339 ff. kommt Z. zu einer gelungenen Synthese aller maßgebenden Faktoren. Werkverzeichnis (leider fehlen Seitenhinweise) und Bibliographie sind mustergültig, die Auswahl der zahlreichen Bild- und sonstigen Beigaben in dem hervorragend ausgestatteten Buch ist vorzüglich. Einige Irrtümer: Laroche * 1845, Döör und Diemer † 1919.

Wolfurt endlich beabsichtigt „*keine Biographie im üblichen Sinne, sondern eine psychologische Studie*“. So zieht das Leben in bewußter Betonung der bezeichnenden Stationen unter Heranziehung vieler, gut übersetzter Briefstellen am Leser vorüber; die russische Umwelt wird aus genauer Kenntnis — Verf., Deutschbalte, bewährter Komponist und Lehrer, lebte die ersten 20 Jahre in Rußland — in allen bezeichnenden Zügen herausgearbeitet (dankenswert die Schreibung und Akzentuierung der russischen Eigennamen!). Dem Auswahlprinzip entsprechend werden nur die wichtigsten Kompositionen näher betrachtet. Für W., dem auch eine Mussorgskybiographie zu verdanken ist, ist Tschaiakowsky, im Gegensatz zu den beiden anderen Autoren, nur ein großes Talent „*ohne einheitlichen Stil großen Formats*“, Parallelerscheinung zu Turgenjew, doch wird den Gipfelleistungen Allgemeingültigkeit und längere Lebensdauer zugesprochen.

Die drei Bücher, die vom Standort des Stilkritikers bzw. Gestaltpsychologen bzw. Künstlers aus das schwierige Thema Tschaiakowsky vielseitig behandeln, bilden eine Bereicherung der Literatur über den Meister.

Reinhold Sietz, Köln

Mary Grierson: Donald Francis Tovey, a Biography based on letters. 1952 Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.

D. F. Tovey (1875—1940) ist in Deutschland weniger bekannt. In früheren Zeiten

sind Werke von ihm gelegentlich in Deutschland aufgeführt worden. Sein Auftreten in der Öffentlichkeit wurde von keinem geringeren als J. Joachim gefördert; mit vielen der bedeutendsten Musiker wie Pablo Casals, Albert Schweitzer, Fritz und Adolf Busch verband ihn enge Freundschaft.

Wie sehr er in England geschätzt wird, beweist diese umfangreiche, mit sehr interessantem Bildmaterial ausgestattete Biographie, deren Lebendigkeit auch durch starke und geschickte Verwendung des Briefwechsels bedingt ist. Sie gibt einen guten Begriff des reichen Lebenswerkes dieses Klavierspielers, Komponisten, Orchestergründers und -leiters, Musikwissenschaftlers, von dem Joachim sagte, daß er zwar mit Brahms und den Schumanns über Musik diskutieren könne, aber nicht mit diesem jungen Engländer: „*Er weiß zu viel!*“.

Das Buch gibt in der Schilderung des Lebensablaufes zugleich einen guten Begriff von dem musikalischen Leben und der Stellung der Musik an der Universität vor allem in Edinburgh, an der Tovey zuletzt tätig war und an der er 1917 das eng mit der Universität zusammenhängende Reid-Orchester gründete, das bis zu seinem Tode unter seiner Leitung stand.

Ich habe in dieser Zeitschrift (Jahrg. 4) den letzten Band von Toveys „*Essays and lectures on Music*“ besprochen, der als 17. Band der Schriften nach seinem Tode erschien. Ich habe dort darauf hingewiesen, wie Tovey versucht, nicht wissenschaftlich gebildeten Musikern und Musikliebhabern tiefere Einblicke in Werden und Sinn der Werke zu geben, ohne allzu eingehende fachliche musikwissenschaftliche Systematik, aber auch ohne oberflächliche Hermeneutik. Die Lebensbeschreibung zeigt deutlich, wie Toveys schriftstellerische Arbeiten, auch seine zuerst vielfach beanstandeten Programmerrläuterungen immer wieder von der praktischen Seite her angeregt wurden, sei es des Instrumentalisten, Komponisten, Dirigenten. So erklärt sich das nicht immer Systematische, das manchmal Sprunghafte, so aber auch das Ideenreiche, das Aspekte und Wege findet, die sonst nicht begangen werden. In dieser Hinsicht ist das Buch schließlich lehrreich zur psychologischen Grundlegung musikliterarischer und musikwissenschaftlicher Betätigung.

Paul Mies, Köln

Anuario Musical: Vol. III und IV. Barcelona 1948 und 1949.

Die Musikwissenschaft hat in Spanien in

den letzten Jahrzehnten einen ungewöhnlich schnellen Aufschwung genommen, der, wie bekannt, in erster Linie ein Verdienst von Higinio Anglés ist. Unter seiner Leitung legte nun das *Instituto Español de Musicología* seit dem Ende des zweiten Weltkrieges eine Reihe von Publikationen vor, deren Bedeutung über die nationalen Belange einer spanischen Lokalforschung weit hinausgreifen.

Wenn wir uns über die bereits vorliegenden Arbeiten einen Überblick verschaffen, oder wenn wir ihre verkleinerten Abbilder in den vorliegenden Jahrgängen des *Anuario Musical* durchsehen, so fällt uns auf, daß sich die Aktivität der spanischen Musikforscher nicht — oder noch nicht — in unzählige Spezialgebiete verliert, sondern daß sie sich, auf Grund der allgemeinen Gegenwartssituation der spanischen Musikwissenschaft, im allgemeinen auf zwei Hauptgebiete konzentriert. Das ist einmal die Sichtung und Durcharbeitung noch unveröffentlichter musikalischer Bestände spanischer Archive und Bibliotheken und zum anderen die Sammlung und Durchforschung musikalischer Volkstraditionen. Große und kleine, staatliche und kirchliche Archive bergen eine Unmenge Material, das nicht nur für die spanische Musikgeschichte von Wichtigkeit ist. Viele nichtspanische Komponisten, Musiker und Sänger hat im Laufe der Jahrhunderte der spanische Hof angezogen, und ihre Biographien erfahren aus dem vorhandenen Aktenmaterial wertvolle Ergänzungen. Auf der anderen Seite ist das musikfolkloristische Material der iberischen Halbinsel im Vergleich zu dem mancher anderer Länder in Europa noch wenig in kritischer Weise gesammelt und publiziert. Gerade hier dürfen wir für die vergleichende Forschung viel erhoffen, da, wie ja auch sonst in den europäischen Rand- und den okzidentalisch-orientalischen Übergangszonen, geschichtliche und frühgeschichtliche Dokumente von großer Wichtigkeit erhalten sind.

Aus dieser Situation heraus können wir es begreifen, warum der Inhalt des *Anuario* in mancher Beziehung von dem mitteleuropäischen Fachzeitschriften abweicht. So beschränkt sich z. B. ein Teil der musikgeschichtlichen Beiträge im wesentlichen auf die Vorlage von Archivbeständen, denen teilweise nur knappe quellenkritische Belegzitate beigegeben sind. José M.^a Madurell bringt (III, S. 213 ff. und IV,

S. 193 ff.) zahlreiche Dokumente zur Geschichte der Musiker, Sänger, der Musik, des Tanzes und der Musikinstrumente in Barcelona aus der Zeit vom 14. bis 18. Jahrhundert, die hauptsächlich aus dem *Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona* stammen; so auch Anglés über die Orgel der Kathedrale von Lérida aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (III, S. 205 ff.) und Francisco Baldelló über die Orgeln der *Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes* in Barcelona (IV, S. 155 ff.), einer Kirche, die auf eine tausendjährige Geschichte zurückblickt und deren Musikpflege durch die Jahrhunderte eine Monographie wohl wert wäre. Die Schicksale der Orgeln werden vom 15. bis zum 19. Jahrhundert verfolgt, da deutsche Orgelbaumeister herangezogen wurden, die auch über Barcelona hinaus auf den Orgelbau in Spanien Einfluß hatten. — Der Musik des 18. Jahrhunderts sind drei Beiträge gewidmet: Einer von José Subirá über das langjährige Wirken des Jaime (Giacomo) Facco in Madrid und speziell über sein „*Amor es todo imbecion: Jupiter y Anfition*“ vom Jahre 1721 (III, S. 109 ff.). Verschiedene Dokumente geben Aufschluß über sein Leben zwischen 1720 und seinem Tode (1757). Weiterhin berichtet Nicolás A. Solar Quintes über den Sänger Carlo Broschi (Farinelli) und sein Wirken am spanischen Hofe während der Regierungszeit des gemütskranken Philipp V. und Ferdinands VI. (III, S. 187 ff.). Schließlich stammen Beiträge zur Genealogie der Familie Scarlatti von demselben Verf. (IV, S. 137 ff.). Die Nachkommen des berühmten Neapolitaners, ihre Beziehung zur Musik und ihr Wirken in Spanien sind bis in die jüngste Vergangenheit verfolgt. — Weitere Archivarbeiten befassen sich mit einem Manuskript des 18. Jahrhunderts aus dem *Archivo de la Congregación de nuestra Señora de la Novena*, das bisher nur auszugsweise beschrieben worden war (Subirá, IV, S. 181 ff.), und schließlich mit den Musikbeständen des *Archivo Musical de la Catedral* von Valladolid, eines durch Jahrhunderte bedeutenden Zentrums religiöser Kunst in Spanien (Anglés, III, S. 59 ff.). Die noch vorhandenen Bestände sind nur ein kleiner Rest ehemaliger Reichtümer, sie zeigen aber deutlich die Bedeutung und das Repertoire der Musikpflege in den vornehmen Häusern und der Kathedrale. Den Übergang zur musikalischen Folklore bildet Besslers Aufsatz über die

Cobla Catalana und die Danza „alta“ (IV, S. 93 ff.), der dem deutschen Leser aus dem Bericht zum Baseler Kongreß von 1949 (S. 59 ff.) bekannt ist. Die übrigen Arbeiten spiegeln deutlich die umfangreiche Arbeit des Instituto Español wider, das sich neben der Musikgeschichte auch der Sammlung, Sichtung und vergleichenden und typologischen Forschung auf dem Gebiet der spanischen und baskischen Volksmusik widmet. Speziell um die Volks poesie aus den Cancioneros Musicales des 15. und 16. Jahrhunderts geht es in dem Beitrag von José R o m e u F i g u e r a s (IV, S. 57 ff.), der nebenbei noch einmal das Problem des Terminus „Volkslied“ (*Poesía popular estricto*) aufreißt und ihn in Gegensatz stellt zur *Poesía anónimotradicional*. — Während auch J. R o m e u in seinem Beitrag über den *Canto dialogado* (III, S. 133 ff.) sich mit der Herkunft und typologischen Ordnung von Volksliedtexten, bzw. ihrem dialogisierenden Prinzip befaßt, bezieht sich P. José Antonio de D o n o s t i a, der sich in jüngster Zeit auch in Deutschland durch seinen Beitrag in MGG I Sp. 1366 ff. als hervorragender Kenner der baskischen Musikfolklore bekannt gemacht hat, in seinem Beitrag über baskische Arbeitslieder (III, S. 163 ff.) auch auf die musikalische Seite dieses Gebiets und bringt eine Reihe von Notenbeispielen. Weit über den Rahmen einer nur spanischen Musikforschung hinaus sieht schließlich Marius S c h n e i d e r mit seinen beiden Aufsätzen über die spanischen Wiegen- und Regenlieder (III, S. 3 ff. und IV, S. 3 ff.) spanisches Sammelgut in einem weltweiten Zusammenhang, Bezug nehmend vor allem immer wieder auf die altindische Philosophie und ihre Parallelen in dem Glauben vieler Primitivvölker. Die Grundlagen für diese Sicht hatte er früher in seinen Büchern über die *Animales simbólicos* (1946) und den *Schwerttanz* (1948) dargelegt. Sie wären, wie mir scheint, auch für die Wiederbelebung der vergleichenden Musikwissenschaft in Deutschland von großer Bedeutung und sollten den deutschen Kollegen nähergebracht werden (vgl. hierzu Die Musikforschung IV, S. 113 ff.). Auch Arcadio de L a r r e a bezieht sich in seinem Beitrag über die *Saeta*, einen für die Passionszeit in Andalusien charakteristischen Gesang, auf M. Schneider (IV, S. 105 ff.). „*La Saeta*“ heißt zu deutsch „der Pfeil“. Der Pfeil aber ist nach vedischer Tradition ein Symbol des Opfers.

So läßt die Gesamtheit der vorliegenden Arbeiten eine beachtliche Aktivität erkennen, die, von A n g l è s ausgehend, doch auch das Verdienst von einer stattlichen Reihe von Mitarbeitern ist, deren Namen wir in der im Anhang gegebenen Chronik finden und über deren Arbeit wir hier im einzelnen Bericht erhalten. Der frische Wind, der hier weht, kommt aber vielleicht nicht zuletzt in der gleichmäßigen Verteilung der Arbeit auf historische und folkloristische Themen und in der befruchtenden Zusammenarbeit der beiden Zweige der Musikwissenschaft deutlich zum Ausdruck, wie wir das ja überall dort finden, wo in unserer Zeit die Musikwissenschaft einen neuen Anfang gemacht hat.

Felix Hoerburger, Regensburg

H e r b e r t S c h ö n f e l d : Hundert Jahre Musikleben in Lüdenscheid. Chronik zur Hundertjahrfeier der Lüdenscheider Musikvereinigung, Lüdenscheid 1953, Auslieferung durch die Buchhandlung Max Eckardt, 50 S. Die kleine Schrift vermittelt einen Einblick in die 100jährige Geschichte der für das Lüdenscheider Musikleben wichtigen Institutionen. Vom *Männergesangsverein* des Jahres 1847 ausgehend, berichtet der Chronist über das im Laufe der Jahre anwachsende Interesse an musikalischen Darbietungen bei Ausführenden und Hörern. Der heutige Ruf Lüdenscheids als Stätte ausgezeichnete Musikpflege ist Konrad Ameln und seiner 1934 begründeten *Lüdenscheider Musikvereinigung e. V.* zu danken. Ameln führte 1936 das Spiel auf alten Instrumenten ein, um 1938 mit dem ersten *Kleinen Musikfest* die systematische Pflege der alten Meister in festlichem Rahmen zu eröffnen. Lüdenscheids Händel- und Schützauufführungen seien an dieser Stelle besonders erwähnt.

Richard Schaal, Schliersee

A l o i s M e l i c h a r : Die unteilbare Musik. Betrachtungen zur Problematik des modernen Musiklebens. Wien und London (1952), Weinberger. 131 S.

Von den 15 zum größten Teil nach 1945 entstandenen Aufsätzen sind fünf dem Thema Musik, Film, Schallplatte und Rundfunk gewidmet, Gebieten, in denen Verf. längere Zeit mit Erfolg tätig war und über die er Lesenswertes vorzubringen weiß. Sein Hauptanliegen ist die atonale („atomale“) Musik. Die Ähnlichkeit der heutigen musikalischen Weltlage mit der um 1920, als M.

in Wien bei J. Marx, F. Schreker und Fr. Schmidt studierte, wird betont. Im Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei werden die Atonalisten und „Dodekakophonisten“, die „die freie Atonalität reglementiert haben“, als „entschlüpfte Akademiker... und Manieristen“ bezeichnet, von denen viele das Handwerk nicht beherrschten. M. sieht die atonale Musik nicht als Ausdruck unserer Zeit an, wie überhaupt „das Tempo der technisch-wissenschaftlichen von dem der künstlerisch-kulturellen Entwicklung verschieden ist“. Sie ist ein völlig veralteter „Rückstand aus der dekadenten Jahrhundertwende... gemanaged von Leuten, die den Mangel an echter Emotion und an wahrem Talent durch revolutionäre Attitüden und marktschreierisches Renommistmentum zu ersetzen suchen“; ihr Ahnherr sei Nietzsche. Da die Idee unserer Zeit die soziale sei, seien diese Musiker in ihrer hochmütigen Ablehnung des Publikums geschmacks unschöpferisch und ohne Resonanz. Trotzdem solle man diese Musik nicht verbieten, wohl aber den Kritikern mißtrauen. Diese „Kritikerkastraten“ loben alles, weil sie fürchten, ein Genie zu übersehen („Hanslickkomplex“); sie sind verkalkte Avantgardisten; sie sind eitel und geltungssüchtig; sie entbehren häufig der Fachbildung und -bewahrung. Die atonale Musik ist positivistisch und konstruktiv, nicht vitalistisch und organisch. Grundproblem ist die Dissonanz: Ihre dauernde Beanspruchung, ohne den Kontrast zur Konsonanz, ermüdet und macht unsicher. Die „Entledie“ der musikgeschichtlichen Entwicklung ist die Tonalität, sie ist „das Gewissen der Musik“, während die atonalen Klänge „ohne hochwirksames Steuerungszentrum... weder Gedächtnis noch Rück Erinnerung haben... kein ‚Ich‘, sondern amorphes ‚Es‘ sind.“ M., der immer betont, daß er kein Reaktionär sei, erstrebt die „Neotonalität“, die „zwar bedingungslos und uneingeschränkt an der Funktionstheorie festhält, die aber die souveräne Herrschaft über das Zwölftonmaterial gewonnen hat, die jederzeit... die kühnsten, phantastischsten harmonischen Bildungen bei voller Legitimität und Logizität zu erstellen vermag...“. Als die wahren Träger, mindestens Vorläufer, dieser Richtung, deren erster Brahms gewesen sei, werden benannt: Strawinsky, Prokofieff, Janaček, Franz Schmidt, Kodály, J. N. David und Egk; dagegen werden Hindemith und Bartók, „der allerdings eine späte vitalistische Ent-

wicklung durchmachte“, zu den Positivisten gestellt. Die Vorarbeit Schönbergs wird als bedeutsam hervorgehoben, so sehr er später „auf einem offenkundigen Irrtum verharrete“. Abgelehnt werden auch die Neoklassizisten, deren Musik wie „verschmutzter Bach“ klingt, auch jene, die zwei Sprachen sprechen, eine für die Gebrauchs-, eine andere für die Kunstmusik; denn Musik sei unteilbar, nicht tonal oder atonal, nicht Kunst- oder Gebrauchsmusik, die beide infolge „des Auseinanderfallens unserer Musikkultur... zur Zerebral- bzw. Fäkalmusik“ herabgesunken sind. M. erhofft „eine verantwortungsbewußte Musikkulturführung“, die die jungen Komponisten „in ungestörtem Reifenlassen“ erst später „an die Erarbeitung eines persönlichen Stiles denken läßt“. Einer Auseinandersetzung mit diesen mit hoher polemischer Schärfe und schneidendem Sarkasmus vorgetragenen Gedanken ist die Kritik vorerst entzogen, da Verf. mehrfach den Vorsitz ausspricht, „die ödematösen Madriwerke aus der internationalen Retortenwelt betriebsamer Komponisteriunculi einer exakten kritisch-analytischen Prüfung zu unterziehen.“ Er bringt für dies Vorhaben Belesenheit, kompositorische Bewährung, Fachkenntnisse, Aufrichtigkeit und — Mut mit, auch hält er sich von persönlichen Verdächtigungen frei. Hoffentlich überprüft er seinen nicht leicht lesbaren, überkompensierten Stil auf entbehrliche Fremdwörter, auch die zahlreichen Wortspiele, die glückliche Prägungen (Tonalität = das Formende; Atonalität = das Form-Ende) mit vorwärtlichen Geziertheiten (Pfitzner, der Bukoleriker; Reger, der Koloß auf tönenden Füßen [16 und 32 Fuß]) abwechseln lassen, sollten sich sachlichem Maß anbequemen. Ebenso ist zu erwarten, daß die Untersuchung, die vorwiegend auf österreichische Verhältnisse zu zielen scheint, mindestens auf das Gesamtdeutsche ausgedehnt werde. Das Wichtigste indes ist die angekündigte „exakte kritisch-analytische Prüfung“, die angesichts der Verpflichtung zu einwandfreier historischer Grundlegung und zu wirklich ausreichenden, unpolemischen Definitionen eine schwere Aufgabe darstellt, auf deren Lösung man gespannt sein darf.

Reinhold Sietz, Köln

J. Murray Barbour: Tuning and temperament, a historical survey, Michigan State College Press, East Lansing, 1951, 228 S.

Vor mehr als 20 Jahren (1932) hat der Verf. über die gleichschwebenden Temperaturen promoviert, — die Arbeit, „*Equal temperament, its history from Ramis (1482) to Rameau (1737)*“, blieb ungedruckt. In der Zwischenzeit hat er sich dann in Aufsätzen mehrfach mit Fragen der europäischen Temperaturen beschäftigt und nunmehr alles zu einer Gesamtdarstellung zusammengefügt. Dabei hat er sogar einige orientalische Leitern in die Betrachtung mit einbezogen. Mir scheint — dies einmal nebenbei bemerkt —, daß das Vorgehen Barbours überhaupt das richtige Verfahren ist, eine Dissertation zu drucken, — wir alle finden im weiteren Verlauf unseres Lebens immer noch vieles, was sie zu einem größeren, bedeutungsvolleren Ganzen abrundet. Die Gesamtgeschichte der europäischen Stimmungen und Temperaturen ist ein Gegenstand, an dem 20 Jahre zu arbeiten sich schon lohnt, und des Verf. Arbeit ist wirklich nicht umsonst gewesen. Es gibt auf dem europäischen Gebiet kaum etwas, was er übersehen hat, gewiß nichts Wichtiges (die Darstellung der 53-tönigen Temperatur hätte vielleicht noch erweitert werden können, vor allem durch Einbeziehung der Werke A. v. Oettingens). So ist das Werk — außerordentlich konzentriert geschrieben in der typischen Sprache des mathematisch Geschulten, der nicht viel Worte macht — eine glänzende Zusammenfassung alles dessen, was Europa, von Pythagoras angefangen, auf dem Gebiet der Stimmungen bis heute gedacht, versucht und getan hat. Das 1. Kapitel gibt als Einleitung eine Übersicht „*History of tuning and temperament*“ von den Griechen bis Werckmeister und Bach. Die folgenden Kapitel behandeln dann „Griechische Stimmungen“ (sehr summarisch und lediglich das Ptolemäische System berücksichtigend ohne irgendwelches Eingehen auf die größeren Zusammenhänge, in denen die griechische Musik stand), „Mitteltontemperaturen“, „Gleichschwebende Temperaturen“, „Reine Intonation“, mehrals-zwölf-tönige Systeme (worunter neben ungleichen Stimmungen die gleichschwebenden Temperaturen von 17, 19, 22, 24, 31, 41, 43 und 53 Tönen behandelt werden; hier fielen mir einige nicht ganz richtig abgerundete Centszahlen auf, — in der 17-tönigen Temperatur 70 C für 70,59, 423 C für 423,53), endlich „irreguläre Systeme“ (modifizierte Mitteltontemperaturen wie Mersenne, Rameau, Schlick, usw.; dies Kapitel auch über das bisher Geleistete weiter-

führend und in der systematischen Durchdringung besonders gut gelungen) und, mehr ein Anhang, einige Bemerkungen zur praktischen Musikausübung. So ist das Ganze glänzend durchgearbeitet und das Werk wird sich — insbesondere durch die vollständige und exakte Behandlung der ganzen Materie — sehr bald als unentbehrlich erweisen. Heinrich Husmann, Hamburg

Collection Phonotèque Nationale (Paris). Unesco Paris 1952. 254 S.

Mit diesem Katalog legt die UNESCO ein Werk vor, das die gesamten Schallaufnahmen, sofern es sich um Volksmusik handelt, enthält, die in der *Phonotèque nationale* und im *Musée de la parole* vorhanden und registriert sind. (Die Schallaufnahmen des *Musée de l'homme* sind in einem gesonderten Katalog, ebenfalls von der UNESCO herausgegeben, unter dem Titel „*Collection Musée de l'homme*“, Paris, erschienen.) Damit dürfte für den auf dem Gebiete der musikalischen Völkerkunde arbeitenden Musikforscher zum ersten Male ein Überblick über alles entsprechende Material möglich sein, sofern es in den drei Institutionen vorhanden ist. Unter den 4564 registrierten Schallaufnahmen befinden sich solche aus den verschiedensten afrikanischen Territorien, aus Nordamerika, Südamerika, den verschiedenen Gebieten Asiens, dem ganzen europäischen Raum und solche aus Ozeanien. Dabei handelt es sich nicht nur um eine schematische Aufzählung des vorhandenen Materials, sondern es sind — und das ist von besonderer Wichtigkeit — zu jeder Schallaufnahme die für jede ethnologische Forschung so wichtigen Angaben über Jahr der Aufnahme, Art der Musik (Ritualgesänge usw.), Name und Alter, Religion, Beruf usw. des Ausführenden gemacht. Auch sind für jede Aufnahme linguistische Angaben vorhanden. Für jede Aufnahme ist die Aufnahmetechnik angegeben, ob auf Band, Draht, Platte aufgenommen wurde, bei Plattenaufnahmen auch die Art der Aufnahme mit Angabe der Umdrehungszahl und des Durchmessers der Platte. Selbst über die wissenschaftliche Bedeutung der einzelnen Aufnahmen sind kurze Anmerkungen, soweit sie im Rahmen eines Katalogs möglich sind, ohne die Übersichtlichkeit zu gefährden, vorhanden. Soweit die Platten auch im Repertoire der Schallplattenindustrie vorhanden sind, ist auch dieses angegeben. Hier hätte man allerdings gern noch gewußt,

unter welcher Nummer diese Platten bei den verschiedenen Firmen erhältlich sind. Vor allem durch die schon erwähnten, in knapper Form gehaltenen wichtigen Details und durch seine übersichtliche Anordnung des Materials, die noch durch einen Länderindex vervollständigt wird, zeichnet sich dieser Katalog aus. Es ist ein für jeden Musikethnologen wichtiges Nachschlagewerk und wird im erheblichen Maße die Schwierigkeiten der Materialbeschaffung in dieser Disziplin beseitigen helfen.

Friedrich Hornburg, Hannover

Nicolaus Zangius: Geistliche und weltliche Gesänge, bearb. von Hans Sachs, Textrevision von Anton Pfalz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 87, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1951. XXIV u. 92 S.

Der musikgeschichtliche Ruf des Komponisten Nicolaus Zangius, bisher lediglich durch ein paar deutsche Liedsätze verschiedener Neuausgaben¹ bekannt, geht vornehmlich auf die beiden bedeutenden Ämter zurück, die er als Kapellmeister der Danziger Marienkirche und am Berliner kurfürstlichen Hofe, hier als Nachfolger Johannes Eccards, bekleidet hat. In der Einleitung des vorliegenden Denkmalbandes geht der Hrsg. (S. V—XI) gewissenhaft den verschiedenen Stationen des unruhigen, vielleicht sogar abenteuerlichen Lebens nach, das den Musiker Zangius allein nach den Druckorten seiner musikalischen Werke mit Frankfurt a. O., Breslau, Prag, Wien, Bautzen, Köln und Berlin in Verbindung gebracht hat. Vermutlich um 1570 in Woltersdorf bei Königswusterhausen geboren, gab Zange als „*Musicus*“ und „*Poeticus*“ seine erste Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder (Tricinen) 1594 in Frankfurt a. d. Oder heraus; ein Studium an der Viadrina ist in der Frankfurter Universitätsmatrikel nicht bezeugt. 1597 wirkt Zange als bischöflich-fürstlicher Kapellmeister von Braunschweig am Hofe Sigismunds in Iburg; schon zwei Jahre später steht er neben dem kränkelnden Marien-Kapellmeister Johann Wanning im Dienste Danzigs. Auf der Flucht vor der Pest verläßt er im Jahre 1602 Danzig, ohne sein dortiges Amt aufzugeben, weilt im Winter 1602—1603

in Prag, wo er ungeachtet seiner Danziger Verpflichtungen vom 1. Oktober 1602 bis zum 15. Dezember 1605 als „*Röm. Kay. May. Hoffdiener*“ fest besoldet wurde. Im Frühjahr 1603 reist er nach Venedig. Näheres über die örtliche und zeitliche Ausdehnung seiner Italienreise ist bisher nicht ermittelt worden. 1607 erscheint er vorübergehend in Danzig, dann in Stettin; 1611 hält er sich in Wien auf, wo er den „*Anderen Teil*“ seiner 3st. weltlichen Lieder und (1612) seine „*Cantiones sacrae*“ bei Ludwig Bonnoberger erscheinen läßt. Pfingsten 1612 berief ihn Kurfürst Johann Sigismund als brandenburgischen Hofkapellmeister nach Berlin, wo er vor 1620 gestorben sein muß, wie aus der posthumen Sammlung „*Lustiger neuer deutscher Lieder und Quodlibeten*“ hervorgeht, die der brandenburgische Musiker Jacob Schmidt von dem „*weiland gewesenen Churf. Brandenburg. Capellmeister*“ in diesem Jahre bei Georg Runge in Berlin herausgegeben hat.

Außer einigen Gelegenheitskompositionen hat Zangius selbst nur eine dreiteilige Sammlung deutscher Tricinen, ferner je eine Sammlung 4- und 5stimmiger deutscher Lieder und seine lateinischen „*Cantiones sacrae*“ veröffentlicht. Beschränkt auf die beiden Gattungen des deutschen Liedes und der lateinischen Motette, ist Z., am allerwenigsten auf dem Felde der Motette, kaum ein sehr fruchtbarer Komponist gewesen; vielmehr scheint die jetzt von Sachs vorgelegte Wiener Sammlung von 1612 (eine 2. Auflage erschien 1613 in Leipzig) fast sein gesamtes einschlägiges Schaffen darzustellen. Sie umfaßt 20 Gst. „*Cantiones*“, deren Zusammenstellung weder eine liturgisch-gottesdienstliche noch sonst eine bestimmte Anordnung erkennen läßt. Außer einem vollständigen Psalm (Nr. V, Ps. 130) komponiert Zangius Psalmen- und Evangelienverse (je 5), Texte aus dem Hohenlied, einen Hymnus, eine Sequenz, ein 6teiliges *Magnificat I. Toni*; die Herkunft einiger Texte ist nicht zu ermitteln gewesen; ein *Pater noster* für 6 Männerstimmen beschließt die Sammlung.

Neben die Motettensammlung stellt der Hrsg. den ebenfalls in Wien (1611) veröffentlichten „*Ander Teil deutscher Lieder mit drey Stimmen*“, der außer der zweiten Leipziger Auflage (1613) noch zwei Berliner Auflagen (1617 u. 1621) erlebte. Mit beiden Wiener Sammlungen befaßt sich der zweite Teil der Einleitung, in der sich der

¹ Proben in: Curt Sachs, Musik am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910 u. bei Walther Vetter, Das frühdeutsche Lied, Münster i. W. 1928; Staatl. Jugendliederbuch, Bd. II; F. Jöde, Chorbuch, IV. u. VI. Teil.

Hrsg. vermutlich (ein wenig zu) eng an seine dem Referenten nicht zugängliche Dissertation über Zanges weltliche Lieder (Wien 1934) anschließt und daher wohl die Tricinien auch weit ausführlicher (S. XIV bis XXIV) als die *Cantiones sacrae* (S. XI—XIV) behandelt, deren Problemen er kaum gerecht wird. Liedhafte Züge lassen sich zwar an diesen Motetten aufzeigen; man kann jedoch aus der traditionellen Titelwendung „*quas vulgo motetas vocant*“ weder auf „*motettenhaften Einfluß*“ schließen noch „*von Liedformen mit stark motettischem Einschlag und umgekehrt sprechen*“ und noch viel weniger die einzelnen Stücke dieser Sammlung, wie der Hrsg., unbedenklich mit der Gattungsbezeichnung „Lied“ versehen. Denn diese *Cantiones* sind Motetten und tragen als Vertreter dieser Gattung die Züge ihrer Zeit. Ihre stilistische Vielfalt geht aus der im Dienste des Textes stehenden Verwendung aller satztechnischen Möglichkeiten einer gärenden Übergangszeit hervor. Die traditionelle polyphone Grundhaltung ist der gesamten Motettenproduktion der Zeit eigen; geöffnet aber der klanglich-harmonisch orientierten Homophonie, durchdringen madrigalische und liedhafte Elemente die motettische Melodik; ein neues Formgefühl gelangt mit den verschiedenen Textgattungen zu neuen und individuellen Formprägungen. Deutlich spürbar ist Zangius in seinen Motetten von den drängenden Kräften des neuen Ausdruckswillens be-seelt, stärker vielleicht als etwa der dem motettischen Stil verhaftete Dulichius oder der dem Liedhaften zuneigende Johannes Eccard. Wie diese und mancher andere Meister seiner Generation bleibt er befangen in der Tradition, wenn er auf die im Solostil und Generalbaß sich manifestierenden stilistischen und formalen Konsequenzen einer jüngeren Generation verzichtet, seinem individuellen Ausdruckswillen vielmehr innerhalb der übernommenen motettischen Gestaltungsweise Raum gibt.

Für den persönlichen Ausdruckswillen des Komponisten Zangius bietet sein Motettenband eine Reihe charakteristischer Belege, die hier zu behandeln zu weit führen würde. Erwähnt sei nur die Geschichte von der Heilung des Blinden (Nr. XI, nach Lukas 18, 35 ff.), die zu einer beinahe realistischen Szene gestaltet wird, indem die Bitte des Blinden als *Ostinato*-Ruf im Tenor erklingt, während die übrigen Stimmen den Bericht des Evangelisten vortragen, oder das drei-

teilige Weihnachtsstück² „*Congratulamini nunc omnes*“ (Nr. XVI), das als *secunda* und *tertia pars* volkstümlich-liedhafte deutsche Texte innerhalb der Struktur der Motette zu dramatischer Wirkung führt. Den zweiten Teil der Neuausgabe bilden die 18 Tricinien des „*Ander Teil deutscher Lieder*“. Ob es sinnvoll ist, innerhalb eines Denkmalbandes nur einen Teil einer dreiteiligen Liedersammlung vorzulegen, sei dahingestellt. Offenbar hat der Hrsg. das Mißliche einer solchen Beschränkung selbst empfunden und daher in seiner umständlichen Behandlung dieser 18 Notenseiten des Bandes gelegentlich auch aus anderen Sammlungen stammende Kompositionen des Meisters ausführlich herangezogen. Ein Drittel der Stücke verwendet die 2teilige, zwei Drittel die 3teilige Canzonetten-Form, wie sie u. v. a. von Haßler her bekannt ist. In der Mehrzahl der Fälle (16 von 18 Stücken) bilden zwei Soprane die Oberstimmen; als dritte Stimme dient einmal eine „gleiche“, je fünfmal eine Alt-, Tenor- oder Baßstimme, d. h. der im 17. Jh. zur Norm gelangende Satz „*a due canti*“ oder „*a tre*“ ist auch die bevorzugte Klanggestalt des Tricinienkomponisten Zangius.

Daß diese diskantbetonten Sätze, wie es schon Vetter getan hat³, zum Teil als latente Monodien angesehen werden können, weist auf ihre zeitbedingte Mittlerstellung zwischen mehr- und einstimmigem (generalbaßbegleitetem) Lied hin. Wie weit französischer Einfluß hier wirksam gewesen, wie Rudolf Velten ihn bei den unbeholfenen, möglicherweise von Zangius selbst gedichteten, lehrhaften Liebesliedertexten festgestellt hat⁴, und der Hrsg. ihn auch in ihrer musikalischen Struktur als über das Italienische hinausgehend bemerken möchte, kann m. E. an Hand dieser 18 Stücke kaum erkannt, viel weniger gar bewiesen werden.

Bei der Wiedergabe des Notentextes hat der Hrsg. die originalen Notenwerte und Taktvorzeichnungen beibehalten; er verwendet durchgezogene Taktstriche, weicht aber insofern von der früheren Gepflogenheit der DTÖ ab, als er moderne Schlüssel verwendet. Durch „ij“-Zeichen geforderte Textwiederholungen sind durch runde, „*fehlende*

² Veröffentlicht bereits von Hermann Rauschnig in seiner „Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig“, Danzig 1931.

³ Das frühdeutsche Lied, Münster i. W. 1928.

⁴ Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik, Heidelberg 1914.

und vom Hrsg. ergänzte Textteile“ durch eckige Klammern kenntlich gemacht. „Die stellenweise problematische Textierung der Tonsätze in den Originalausgaben“ hat den Hrsg. zu mancherlei Entscheidungen oder Änderungen gezwungen, wobei einiges Fragliche entweder übernommen wurde oder mit der Neuausgabe erst entstanden ist. So muß z. B. S. 17, Takt 23–24 „*super me*“ statt „*suus*“ unterlegt werden, wie in der 6^a Vox und im Altus; S. 23, T. 37 muß 2. bis 5. Note mit „*ibi eum*“, nicht mit „*videbitis*“ verbunden werden; auch S. 47, T. 31–34 ist die Textlegung zweifellos fehlerhaft: zu T. 31–32 gehört die 2. Zeile der 2. Hymnenstrophe, zu T. 32–34 deren 3. Zeile, die hier ganz weggefallen ist, merkwürdigerweise auch in der Parallelstelle S. 48, T. 45–48, abgesehen davon, daß hier bei der 2. Zeile der Hymnenstrophe wieder anders textiert wird als beim ersten Male (vgl. die T. 31–32 und 45–46). Daß dem Bande nicht die letzte Sorgfalt zuteil geworden, belegen ferner nicht nur einige, in einem leider etwas mageren Revisionsbericht (S. 90/91) nicht diskutierte unklare Fälle, sondern auch einige Stellen mit nicht richtig untereinanderstehenden Noten (S. 13, T. 37; S. 48, T. 51; S. 67, T. 48) sowie eine Reihe stehengebliebener Druckfehler: S. 4, Tenor, T. 32, 3. und T. 33, 1. Note muß *d'* heißen, nicht *c'*; S. 23, Altus, T. 44, 5. Note kann nicht *f'* lauten, vielleicht *e'* oder *g'* (?); S. 30, Tenor, T. 60, 1. Note muß *g*, nicht *f*, heißen; S. 32, T. 18 unklar, vermutlich Altus, 1. Note *g'* statt *a'*; S. 41, Tenor, T. 42, 5. Note wohl *f*, sicher nicht *g*; S. 46, 5^a Vox, T. 11, 1. Note muß *d*, nicht *c*, stehen; S. 47, 6^a Vox, T. 33, 7. Note muß *f'*, nicht *g'*, heißen, wie Parallelstelle, T. 47, 3. Note; S. 66, Bassus, T. 45, 2. Note heißt *d*, nicht *c*. Daß der dem angeblich so amüsischen Boden der Mark Brandenburg entstammende „*Mardiacus*“ Nicolaus Zangius nunmehr nicht nur als Schöpfer deutscher Lieder, sondern auch als charakteristischer Motettenkomponist seiner Zeit studiert werden kann, ist das dankenswerte Verdienst dieser Neuausgabe in der stolzen Reihe der vor 60 Jahren ins Leben getretenen Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Adam Adrio, Berlin

Georg Reutter der Jüngere (1708 bis 1772): Kirchenwerke ... bearb. von P. Norbert Hofer †. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 88. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1952, XIV und 102 S.

Der vorliegende Band schöpft dankenswerterweise aus einem Bereich, der mancherlei Gründen zufolge bisher etwas stiefmütterlich mit Neuausgaben bedacht wurde: katholische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts vor Haydn und Mozart. Nur von den beiden um 1720/30 auf diesem Gebiet in Wien führenden Meistern, Fux und Caldara, sind in der gleichen Reihe schöne Auswahlbände erschienen (Jg. I/1 und Jg. XIII/1). Mit Georg Reutter dem Jüngeren (zur Unterscheidung vom gleichnamigen Vater) kommt nun die nächste Generation zu Wort, und zwar zunächst mit einem Schüler Caldaras. Gegen mancherlei Widerstände von seiten Fuxens wurde er 1731 Wiener Hofkomponist, 1738 erster Kapellmeister am St. Stephansdom (als solcher bekanntlich jahrelang Vorgesetzter des Domsängerknaben Joseph Haydn), 1747 zweiter, 1751 erster Kapellmeister. Aus seinem kirchenmusikalischen Schaffen, das über 500 Werke umfaßt und das einer ebenfalls umfangreichen Produktion an Opern, Oratorien, Sinfonien, Cembalowerken usw. gegenübersteht, bringt unser Band eine sehr kleine, aber repräsentative Auswahl: eine Messe, ein Requiem, eine Solokantate und eine a-cappella-Motette.

Die „*Missa S. Caroli*“ (1734) gehört nach Besetzung, Formanlage und Ausdehnung zum Typus der „*Missa solemnis*“. Schon die Trompeten und Pauken weisen in diese Richtung. Bemerkenswert erscheint, daß bei den polyphonen Chorsätzen (2. *Kyrie*, *Cum sancto spiritu*, *Et vitam venturi*, *Dona nobis pacem*) auf die mitspielenden Bläser verzichtet wird: der in Wien weitaus vorherrschende Besetzungsgebrauch (F. Tuma, J. G. Reinhardt, G. Chr. Wagenseil, G. M. Monn u. a.) läßt die Chorstimmen in der Regel durch Zink, 2 Posaunen und Fagott unterstützen, was freilich vor allem im erhaltenen Stimmenmaterial zum Ausdruck kommt, während die vorliegende Ausgabe auf der autographen Partitur beruht. Da aber in den erwähnten Chorsätzen die Posaunen zusammen mit Trompeten und Pauken zu fanfarenartigen, die formale Gliederung unterstreichenden, kurzen Einwürfen benutzt sind, ist es doch sehr zweifelhaft, ob man darüber hinaus noch an eine (in der Partitur nicht vermerkte) „*colla-voce*“-Verwendung denken darf. Die Anlage im ganzen hält sich an den italienischen Typus, der nach Kantatenart die einzelnen Meßteile in selbständige Sätze gliedert, wobei ausführliche Solostücke, Arien, Duette (in der Regel mit

obligaten Violinen oder Posaunen), von wichtigen Chorsätzen als Eckpfeilern getragen werden. Reutter gibt sich darin sehr deutlich als Caldaraschüler zu erkennen: bei Fux und dessen Schülern (besonders Wagen-seil) wirkt doch noch kräftiger die ältere, motettisch fortschreitende Art nach, die einen allzu üppigen Eigenwuchs der Binnenglieder vermeidet.

Das *Requiem*, dessen Stimmen das Datum 1753 tragen, gehört spürbar einer neuen Epoche an. Empfindsame Melodieführung im Sinn der Neapolitaner, Seufzerfloskeln, übermäßige Intervalle, häufige Verwendung verminderter Septakkorde, ausgedehnte Chorpärtien mit stark modulatorischem Wesen, sowie überhaupt ein deutliches Vordringen des homophonen Chorsatzes, der die Führung dem vierstimmigen Streichorchester (mit Bratschen!) überläßt, und endlich ausgiebiger Gebrauch dynamischer Effekte (etwa Anschwellen vom piano zum forte auf jedem Akkord im Anfangschor): alles das zeigt, daß der in dieser Beziehung dankbare Requiemtext sehr stark auf seine Ausdruckselemente hin vertont ist. — „Modern“ wirkt auch die völlig auf Instrumente verzichtende Motette „*Ecce quomodo moritur justus*“; ihr Satz ist ganz homophon, zudem weisen ihre Harmonik und Dynamik sie der Epoche Haydn zu, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß gerade bei diesem Text Homophonie und Ausdrucksbetonung alte Tradition darstellen. — Die marianische Antiphon „*Salve regina*“ schließlich (zu der Stimmen schon von 1738 erhalten sind) ist als mehrteilige Solokantate (Baß-Solo, 2 Violinen und Continuo) gestaltet.

Der Bearbeiter des Bandes, schon auf Grund seiner Wiener Dissertation über „Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten“ fraglos der zuständige Sachkenner, besaß eine weitere günstige Vorbedingung für die Erfüllung der Aufgabe in der Tatsache, daß das Musikarchiv seiner Ordensheimat, des Zisterzienserstifts Heiligenkreuz bei Wien, viele Autographe des jüngeren Reutter enthält. Die Auswahl ist also gewiß gut begründet; wir bedauern nur, daß nicht wenigstens noch die „*Missa brevis*“, die auf Trompetenglanz verzichtende kleinere Messe, mit einem Werk darin vertreten ist, zumal dieser Typus der heutigen kirchenmusikalischen Praxis mehr zu sagen hat als die sehr ausgedehnte „Kantatenmesse“. Die Edition im Ganzen ist vorzüglich; der Haupttext enthält nur wenig Druckfehler

(u. a.: S. 7, Takt 134, Viol. I: *f*¹ statt *a*¹; S. 45, T. 134, Tenor: *b* statt *as*; S. 53—57 fehlt die Taktzählung; S. 82, T. 38—59 / *Quam olim Abrahae*: soll der sonst den Chorsopran stützende Cornetto hier tatsächlich schweigen? S. 101, T. 69, Alt: *des*¹ statt *c*¹?) bzw. nicht revidierte Fehler des Originals (wie wohl S. 97, T. 125, Baß: *ggh* statt *gah*, bestätigt durch die Parallelstellen T. 137 und T. 145/146). Die Generalbaßausführung ist im allgemeinen sauber und gefällig, nur sind vielleicht etwas zu häufig Dominantseptakkorde statt reiner Dreiklänge, bzw. Terzquartakkorde statt Sextakkorde gebraucht, ebenso wären manche Chromatismen besser weggeblieben, wie z. B. S. 19, T. 58/59 oder S. 25 T. 172. Unrichtig ausgeführt sind wohl die folgenden Stellen: S. 21, T. 88 und T. 93, je letztes Viertel: Tonika statt Dominante (vgl. die Parallelstellen T. 102, T. 120 und T. 136); S. 22, T. 111: Terzquartakkord auf *g* statt *g-moll*-Dreiklang; S. 25, T. 171 fehlt der durch die Bezifferung geforderte Quartvorhalt (vgl. Parallelstelle T. 185).

Auch die gut orientierende biographische Einleitung und Werkübersicht stammt vom Bearbeiter. Da derselbe jedoch kurz vor Beendigung der Ausgabe verstorben ist, hat Leopold Nowak die Quellenbeschreibung und den knappen, auf entbehrliches Beiwerk verzichtenden, Revisionsbericht verfaßt. — Im ganzen bildet der Band eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der Wiener Messenkomposition vor Haydn, zumal der italienisch orientierten. Es wäre nun zu wünschen, daß ein ähnlicher Band auch die Fux-Schule (etwa mit Wagen-seil) zu Wort kommen ließe.

Georg Reichert, Tübingen

Anthologie de la Chanson Parisienne au XVII^e siècle réunie par François Lesure avec la collaboration de N. Bridgman, I. Cazeaux, M. Levin, K. J. Lévy et D. P. Walker. Monaco (1953). Editions de l'Oiseau-Lyre. XI u. 146 S.

Die in neuerer Zeit wieder rege gewordene französische Chanson-Forschung legt mit diesem schönen Bande eine Auswahl von mehrstimmigen „Pariser“ Chansons vor und gibt damit einen Querschnitt durch die Geschichte einer Gattung, deren Herkunft noch dunkel ist und über deren Besonderheiten die Meinungen bisher auseinandergegangen sind. Der Hrsg. der Anthologie, François Lesure, der sich mit der Geschichte der fran-

zösischen Musik des 16. Jahrhunderts eingehend beschäftigt und von dem außer dem Vorwort auch die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken stammen, hat die Edition selbst auf sechs Spezialisten verteilt, so daß von den insgesamt 48 Stücken nur sechs von ihm selber übertragen worden sind.

In seinem Vorwort begründet er Titel und Auswahlprinzip der Ausgabe. Der Begriff der „*chanson Parisienne*“ deckt sich für ihn offenbar nicht ganz mit dem, was man, sozusagen als Notbehelf, bisher darunter verstanden hat, der pointiert deklamierenden, stark zum Akkordischen tendierenden, straff gegliederten Chanson um Janequin. Vielmehr werden aus Pariser Drucken zwischen 1528 und 1612 Stücke mitgeteilt, die zwar hauptsächlich von Pariser Meistern stammen, die aber doch nicht zu einer so eng begrenzten Stilepoche gehören, wie es die Pariser Chanson der Claudin de Sermisy, Jancquin, Certon u. a. tut. Was L. als Pariser Chanson ansieht, ist nach seinen Ausführungen kein künstlich aus dem Chansonschaffen des 16. Jahrhunderts herausgeschnittenes Gebiet. Vielmehr hebt L. hervor, daß die Chanson, wie sie in Löwen, Antwerpen oder Lyon im Schwange war, sich sehr deutlich von der Pariser unterscheidet. Mit anderen Worten, was Phalèse, Susato und Moderne an Chansons herausgebracht haben, gehört, soweit es lokale Tradition oder Eigenart berücksichtigt und nicht etwa überregionalen Beziehungen zu Paris gehorcht, offenbar schon eo ipso nicht in den Bereich der Pariser Chanson. Diese ist also kein Stilbegriff, der über Paris hinaus gültig wäre. Damit wird die Auffassung, sie sei zwar pariserischer Herkunft, aber doch auch französisches Gemeingut, bestritten. Wir werden uns zunächst dieser Meinung unserer französischen Kollegen anschließen müssen, warten aber noch auf eine detaillierte Darlegung dessen, was denn nun eigentlich Pariser Chanson als Stilbegriff alles umfaßt und enthält. Daß eine Chanson von Janequin aus den 1530er Jahren mit einer solchen von Du Caurroy aus dem Jahre 1583 gewisse Stilmerkmale gemeinsam haben muß, wenn beide als Pariser Chansons angesprochen werden, versteht sich von selbst, es sei denn, man betrachte „*Chanson Parisienne*“ als reine Herkunftsbezeichnung. Das aber tut L. ja nicht. Im Gegenteil, er beruft sich darauf, daß einige Komponisten sich der Unterschiede im „*goût musical*“ zwischen den einzelnen Landschaften vollkommen bewußt

gewesen seien. Hier bedarf es also noch der notwendigen Begriffsklärung, die sicherlich nicht ganz leicht zu finden sein wird. Nimmt man die Frucht der französischen Forschungsarbeiten aber einmal entgegen, wie sie die vorliegende Auswahl uns bietet, so kann man sich nur über das Material freuen, das uns zugänglich gemacht wird. Die Umsicht, mit der aus den etwa 4000 in Paris gedruckten Stücken 48 ausgearbeitet worden sind, zeugt von einer überdurchschnittlichen Kenntnis des Stoffes. L. hat mehrere Gesichtspunkte gleichzeitig berücksichtigt. Er hat möglichst nur bisher unveröffentlichte Chansons ausgesucht, hat sich bemüht, die verschiedenen poetischen Formen, wie Quatrain, Octain, Sonnet, Rondeau, zu berücksichtigen, ist den musikalischen Eigenarten (syllabische oder polyphone Chanson usw.) gerecht geworden und hat die Stadien der Entwicklung mit möglichst bezeichnenden Beispielen erhellt. Dabei sind einzelne Komponisten überhaupt zum ersten Male mit Übertragungen in moderne Notation vertreten.

Die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken stellen zwar keinen Revisionsbericht im eigentlichen Sinne dar, sind aber von vorbildlicher Präzision. Biographische Skizzen, die z. T. neue Tatsachen vermitteln, sind mit das Wertvollste an L.s Herausgeber-Arbeit. Es ist leider unmöglich, alle die neuen Daten hier hervorzuheben. Es sei daher nur auf die recht einleuchtende Hypothese verwiesen, daß Jacotin mit dem Sänger und Kanonikus Jacques oder „Jacotin“ Le Bel identisch sei, der 1532–1555 in der kgl. Kapelle nachweisbar ist. Ebenso erwägenswert ist L.s Vorschlag, Hesdin mit Nicolle des Celliers dit Hesdin zu identifizieren statt mit Pierre Hesdin. Diese beiden Beispiele zeigen schon, mit welcher souveräner Beherrschung der Materie L. an die Arbeit gegangen ist. Auch die Notiz zu der anonymen „*Fricassée*“ verrät den versierten Sachkenner. Eine kleine Nebenbemerkung über den Begriff „*Quodlibet*“ hätte die Sachlage vielleicht klären helfen. Alles in allem bietet dieser Einführungsteil schon so viel, daß man sich eine Gesamtdarstellung der Pariser Chanson aus L.s Feder wünschen möchte. Zu jedem Stück werden überdies die Quellen und die Textkonkordanzen mitgeteilt, so daß man ein zuverlässiges bio- und bibliographisches Material in die Hand bekommt. Die 48 Stücke selbst sind alle sehr interessant, wenn auch natürlich nicht alle von

gleichem künstlerischen Wert. Von den fünf Chansons Claude de Sermisys ist gleich die erste ein Musterbeispiel für den zwar aufgelockerten, jedoch noch wesentlich aus imitierender Polyphonie lebenden Satz der frühen Pariser Chanson. Wie viele ihrer Altersgenossinnen, so zeigt auch sie noch den Einfluß der Josquinschen Biciniertechnik: Discantus-Altus und Tenor-Bassus in den ersten Takten. Doch ist dieser Einfluß offenbar nicht mehr gravierend, denn das spezifisch Liedmäßige drängt das „mottetisch“ Polyphone allerorten in den Hintergrund. So ist denn auch die zweite Chanson desselben Meisters, besonders nach dem noch leicht „gedehnten“ Initium, straff deklamiert und streckenweise kurzgliedrig, beides für den mehrstimmigen Liedsatz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wegweisend. In voller Reife ist diese Satzweise im 5. Stück Sermisys zu erkennen, während im 4. besonders die Verlagerung der Syllabik auf die Semiminima bemerkenswert ist. Die beiden Chansons von Passereau wirken dagegen trotz aller stellenweise scharf pointierten Deklamation im ganzen Satz polyphoner (Durchimitation). Über Janequins Eigenart, die in den fünf neu veröffentlichten Stücken aufs beste zur Geltung kommt, braucht hier nichts gesagt zu werden. Ihm am nächsten scheint Boyvins Vertonung einer Marotschen Petrarca-Übersetzung zu stehen, während eine Chanson von De Bussy, wenigstens auf den ersten Blick, ältere Gliederungsmittel verwendet (imitatorische Zeileninitien). Daß Certon mit drei satztechnisch sehr voneinander abweichenden Stücken vertreten ist, erhöht den Wert der Auswahl für das Studium sehr. Mit Sandrin, de Rore und Goudimel ist die „mittlere“ Schicht der Chansonmeister des 16. Jahrhunderts bezeichnend vertreten. Zu ihnen kommt noch Costeley mit zwei wertvollen Beispielen, von denen vor allem das erste die chromatisierenden Tendenzen der drei erwähnten Komponisten aufnimmt. Von den späten Meistern ist Le Jeune allgemein bekannt, dennoch durfte er hier natürlich nicht fehlen, zumal die von ihm mitgeteilten Kompositionen, vor allem auch als Vertreter der „*musique mesurée*“, die letzte „Glättung“ einer aus der niederländischen Polyphonie geborenen und ursprünglich noch dem Leben der Einzelstimme Raum gebenden Form zeigen. Weniger bedeutend scheint J. Plançon zu sein, dessen „Schleifer“-Melodik

etwas monoton wirkt. Dagegen überraschen die beiden Stücke von G. Boni; sie sind lebendig im Ausdruck und satztechnisch abwechslungsreicher, auch als das kurze Strophenlied von Courville. Im ganzen bietet sich uns eine Fülle charakteristischer und auch künstlerisch wertvoller Stücke aus etwa sieben Jahrzehnten.

In der Editionstechnik hat L. seinen Mitarbeitern freie Hand gelassen. Daher geht es etwas bunt zu. Unverkürzte Notenwerte, Verkürzungen auf die Hälfte, Semibrevis-takte usw. kommen vor. Einige Kompositionen späterer Meister sind ohne Takteinteilung wiedergegeben. Nur der Taktstrich durch die ganze Akkolade wird von allen Editoren angewandt. Da L. selbst, soviel ich sehe, in seinen Übertragungen die Teilung der Brevismensur, sogar im tempus imperfectum diminutum bei Janequin, in Semibrevis-takte vornimmt, ist es wohl verständlich, daß er seine Methode seinen Mitarbeitern nicht aufdrängen wollte. Es ergeben sich durch die „einfache“ Teilung der Mensur in zwei Takte bei unverkürzten Notenwerten $\frac{1}{4}$ -Takte, die verdächtig modern aussehen. Denkt man daran, daß im tempus diminutum auf eine Semibrevis aber nie zwei Schläge gekommen sind, dann sieht man, daß die Teilung der Mensur außer der Verlangsamung des Tempos auch eine rhythmische Veränderung zur Folge hat. Es wäre interessant, einmal die historische Begründung für diese Methode kennenzulernen und zu erfahren, ob etwa die „Tactus“-Auffassung Tirabassis und Audas hier wieder einen Adepten gefunden hat.

Es sei nochmals betont, daß die Anthologie eine hochwertige Neuausgabe französischer Chansons bringt und daß ihr dokumentarischer Wert nicht leicht zu überschätzen ist. Schließlich warten noch viele Fragen, die mit der Chanson zusammenhängen, auf Beantwortung, und die Herausgabe neuen und bisher unbekanntem Materials kann hier sehr willkommene Aufschlüsse geben. Der Verlag hat die Ausgabe opulent stechen lassen. Man berechnet mit Bedauern, daß bei etwas weniger üppigem Stich bequem 60 statt 48 Chansons auf den 146 Notenseiten hätten untergebracht werden können. Aber das ist wohl ungerecht angesichts der hervorragenden Ausstattung und des ohnehin schon sehr wertvollen Inhalts.

Hans Albrecht, Kiel

Hans Engel: Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer. Arno Volk-Verlag Köln, De Toorts, Heemstede/Holland o. J. (1952?). 60 S.

In Fellerers Beispielsammlung ist ein neues, dem italienischen, französischen und englischen Lied des 16. Jahrhunderts gewidmetes, von H. Engel bearbeitetes Heft erschienen. Sein Inhalt ist reich und interessant, allein schon durch die Anzahl an neuveröffentlichten oder schwer zugänglichen Stücken, womit es andere Sammlungen gut ergänzt. Das Schwergewicht liegt auf dem italienischen Lied, und hier auf dessen frühen bzw. mehr volkstümlichen Formen. Damit sind die Eigenart und der besondere Reiz der Zusammenstellung bezeichnet, zugleich aber auch ihre schwache Stelle. Betrachtet man sie nämlich unter dem doch maßgeblichen Gesichtspunkt, daß sie Studierenden oder geschichtlich interessierten Musikliebhabern von einem klar begrenzten Musikbereich Überblickhafte Anschauung vermitteln soll, so muß man bedauern, daß darin kein einziges Stück etwa von Josquin, O. di Lasso oder P. de Monte vorkommt. Ist das immerhin begründbar durch die Verweisung auf die vorhandenen Gesamtausgaben, so wiegt das Bedenken schwerer, daß die Aufnahme von nur drei französischen gegenüber zwölf italienischen Stücken unrichtige Verhältnisse zeigen könnte. Selbst bei Einrechnung des weit größeren Typenreichtums des italienischen Liedes scheint mir das französische Schaffen mit den drei Stücken nicht genügend charakterisiert zu sein: die leichte, vielleicht „echtste“ Chanson der Gruppe um Claudin de Sermisy dürfte nicht fehlen, wenn man schon die „*chanson mesurée*“ als eine mehr gelehrte Humanistenangelegenheit entbehren kann. Mangelte der Raum, so hätte man u. U. statt Jannequins „*La guerre*“ ein anderes Stück wählen müssen, da sie allein fast ein Drittel des gesamten Notenteils einnimmt (15 gegenüber 52 Seiten); in einer auf 19 Nummern beschränkten Beispielsammlung ist das kein gesundes Verhältnis.

Freilich wird man in jeder Auswahl das und jenes vermissen; wichtiger ist jedoch, daß das Vorhandene charakteristisch und wertvoll ist, sogar nicht nur im engeren Sinn einer historischen Anthologie, sondern ebenso durch die beachtenswerte Qualität der

veröffentlichten Stücke. Das gilt auch für die Texte, denen im Anhang eine deutsche Prosauübersetzung beigegeben ist — leider fehlt darin das Madrigal von Marenzio, wodurch außerdem die Numerierung in Unordnung geraten ist.

Die den Beispielen vorausgehende „Geschichtliche Einführung“ gibt einen klaren Überblick über die Hauptlinie der Entwicklung in den einzelnen Ländern, darüber hinaus enthält sie eine Fülle von Einzelheiten: alle Komponistennamen von Belang (viele mit biographischen Angaben), die Titel wichtiger zeitgenössischer Drucke und Kennzeichnung ihres Inhalts, knappe, aber ausreichende Erörterung der jeweiligen literarischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, Hinweise auf die den Kompositionen zugrundeliegenden dichterischen Formen, sowie endlich manche Einzelanalyse der abgedruckten Beispiele. Daß das Heft im Gegensatz etwa zu Scherings Sammlung auf einen Revisionsbericht verzichtet, ist durch seine Zweckbestimmung vielleicht erklärbar, im Hinblick auf seinen zusätzlichen Charakter als Erstveröffentlichung unbekannter Werke aber doch bedauerlich, zumal der geringe Mehraufwand an Raum eine vollwertige wissenschaftliche Quellenpublikation ergeben hätte.

Hinsichtlich der Satzbildgestaltung ist nicht recht verständlich, warum das frottolistische Madrigal von S. Festa oder das englische Lied von J. Dowland in stimmenweise getrennter Partitur gedruckt, in dem gewiß nicht weniger komplizierten Madrigal von L. Marenzio aber je zwei Stimmen auf einem System zusammengezogen wurden, was bei über 30 Silben das bekannte unübersichtliche Satzbild (zweiter Tenor über dem ersten) ergab und offensichtlich auch den Setzer irritierte: bei sechs Silben fehlen die Noten für den zweiten Tenor! Im Notenteil kommen sonst nicht viele (6) Druckfehler vor, um so mehr im Vorwort und Literaturteil (über 30). Sinnstörend ist nur die Bezeichnung der Harmoniefolge in T. 33/34 des Stückes Nr. 9 mit „As-g“ statt „f-g“. Unschön sind kleine Inkonssequenzen der Schreibung: *Petrarchisten* — *Petrarkisten*, *Canzonet* — *Canconet*, *des Prez* — *des Près*, *Philipp de Monte* — *Fil. de Monte*, *Baif* — *Bäif*, *Barre* — *Barré*; natürlich kann man sich hierbei immer auf Originalschreibung berufen. Im Interesse einer einfacheren alphabetischen Einreihung in Katalogen und Bibliographien wäre heute jedenfalls Ein-

heitlichkeit wünschenswert, so auch durch Annahme der Schreibung *Attaignant* (statt der hier konsequent gebrauchten Form *Atteignant*). Endlich sollte im Literaturverzeichnis nicht bei manchen Verf. die Angabe des Vornamens fehlen.

Es bedarf keiner Betonung, daß derlei (vielleicht nur dem zur Aufmerksamkeit verpflichteten Rezensenten auffallende) kleine Schönheitsfehler des äußern Bildes den sachlichen Wert der Publikation keineswegs schmälern: die Zusammenstellung der Sammlung läßt auf den ersten Blick erkennen, daß sie von einem das Sachgebiet völlig beherrschenden Forscher stammt, und daß dabei — was wir besonders schätzen — auch der künstlerische Wert der Lieder bedacht wurde. Georg Reichert, Tübingen

Ludwig van Beethoven: Klavier-sonaten Bd. II. Urtext. Nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner, Fingersätze von Conrad Hansen. G. Henle-Verlag Duisburg-München.

Mit dem II. Band liegt jetzt das gesamte Schaffen Beethovens auf dem Gebiete der Klaviersonate in der neuen Ausgabe des Henle-Verlages vor. (Siehe meine Besprechung des I. Bandes, Jahrgang VI, Heft 2). Die Ausgabe bietet wieder ein sehr klares Bild; auch das Schriftbild Beethovens wird in der Anordnung und in den Typen, z. B. der Vorschlagsarten, weitgehend beibehalten. Zusätze in der dynamischen Bezeichnung und der Bogenstellung werden vermieden, wenn es sich nicht um offensichtliche Flüchtigkeiten der Vorlagen handelt. Es werden so wieder die Noten und nicht die Überfülle der Bezeichnungen die Hauptsache.

Außergewöhnliche Mühewaltung wird der Feststellung eines einwandfreien Textes gewidmet, und ich möchte hier einmal andeuten, welche Wege die Textrevision eingeschlagen hat, um dorthin zu gelangen. In einem Aufsatz „Die Bedeutung musikalischer Faksimile-Ausgaben“ (Der Musikhandel 1953, Heft 7 ff.) habe ich darauf hingewiesen, wie fast jede derartige Ausgabe neue wissenschaftliche Erkenntnisse bringt. Die Mitarbeiter der Henle-Ausgabe arbeiten in stärkstem Maße mit Eigenschriften und Originalausgaben. Es ist manchmal geradezu verblüffend, wie aus diesem Material heraus neue Texterkennnisse entstehen, die Irrtümer fast aller bisherigen Drucke und sich von Ausgabe zu Ausgabe vererbende Fehler

und Unklarheiten beseitigen. Davon seien aus diesem Sonatenbände einige belangreiche Beispiele gebracht.

Seit der Originalausgabe steht im III. Satz der Waldstein-Sonate op. 53 in Takt 259 ein „*espressivo*“. Dabei ist die Stelle von Takt 250—268 völlig gleichmäßig; die Takte 250 und 263 weisen die Bezeichnung „*sempre pp*“ auf. Der Vergleich mit der Eigenschrift, die noch nicht einmal schwer zu entziffern ist, zeigt in Takt 259 ebenfalls ein deutliches „*sempre pp*“, wie es dem Verlauf der ganzen Stelle entspricht, die keinerlei besondere expressive Elemente enthält. Es handelt sich ganz deutlich um einen Lesefehler der Originalausgabe, der bei ihrer Korrektur nicht bemerkt wurde und sich nun, manchmal mit langen Erläuterungen, durch die weiteren Ausgaben hindurchzieht.

Der gleiche Satz enthält noch einen ähnlichen Fall. Viele Pianisten werden das „*pp*“ in Takt 321, das der Entwicklung der ganzen Stelle widerspricht, unangenehm empfunden haben. Weder Eigenschrift noch Originalausgabe zeigen dies *pp*. Wann es in den Drucken zum ersten Male erscheint, ist nicht ohne weiteres festzustellen; aber fast alle neueren enthalten es. Die Dynamik dieser Stelle ab Takt 313 hat Beethoven Schwierigkeiten gemacht; das zeigen zwei eigene handschriftliche Entwürfe und die dritte Lesart der Originalausgabe. Eines aber ist sicher: Beethoven wollte die Stelle von Takt 313—323, im Gegensatz zu dem übrigen Auftreten des Themas, im „*ff*“ gehalten haben; er schwankte lediglich, ob er durch *sf*-Zeichen noch schärfere Lichter aufsetzen solle oder nicht.

Zwei Beispiele aus der Klaviersonate op. 90 mögen zeigen, welch verschiedenartige Hilfsmittel hinzugezogen werden können und müssen, um Unklarheiten zu beseitigen. Neben der Eigenschrift gibt es zu dieser Sonate eine fast diplomatisch genaue Abschrift des Erzherzogs Rudolf, der allerdings alle Abkürzungen Beethovens ausschreibt und undeutliche Stellen lesbar wiedergibt. So beginnt seit der Originalausgabe der Takt 61 des ersten Satzes überall mit einer Achtelpause; die Eigenschrift hat hier eine Radierung. Die Abschrift zeigt, daß dieser Takt genau der Parallelstelle Takt 204 entspricht und mit der Note *h*¹ beginnt. Das ist ein leicht zu entscheidender Fall. Schwieriger, in manchem erstaunlicher ist der Reprisesbeginn. Er hat mir persönlich vom Klavieristischen aus gesehen immer etwas Schwierig-

keiten gemacht. Die Eigenschrift zeigt von Takt 144 ab eine abgekürzte Schreibart des Anfanges (nur die Melodiestimme und für das übrige „*come sopra*“). Vom letzten Viertel *g* des Taktes 143 — und darauf kommt es an — ist nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen, ob für diesen Ton schon die Abkürzung gilt oder nicht. Es scheint mir da gewischt zu sein. Die Abschrift des Erzherzogs, der als langjähriger Schüler und Freund Beethovens eng mit dessen Eigentümlichkeiten vertraut war, bringt nun hier den vollen Anfangsakkord. Mir scheint das sehr einleuchtend. Der Reprisesbeginn, den Beethoven immer betont, wird so viel deutlicher. Eine eindeutige Entscheidung ist nicht zu treffen. Es ist aber sehr zu begrüßen, daß die Ausgabe diese Lesart in einer Anmerkung zu Kenntnis bringt.

Wieder andere Hilfsmittel müssen benutzt werden, um die Lesart des Taktes 76 im langsamen Satz der Sonate op. 106 sicher zu stellen. Richtig muß es hier heißen:



Schon die Originalausgabe läßt den Verlängerungspunkt bei *h*¹ aus, und zahlreiche spätere Ausgaben haben ohne rechte Begründung daraus geschlossen, daß der Baßschlüssel der rechten Hand schon zwei Sechzehntel früher eintreten müsse. Ein Korrekturblatt Beethovens (aus der Sammlung Dr. Bodmer, Zürich), das wohl an F. Ries, den Herausgeber der englischen Ausgabe gerichtet war, zeigt, daß die oben gegebene Lesart eindeutig richtig ist.

Ein letztes Beispiel aus der Klaviersonate op. 31 II möge zu erkennen geben, daß endgültige Sicherheit nicht immer erreicht werden kann. Im Rezitativ des I. Satzes heißt in Eigenschrift und Originalausgabe der Takt 155:



Der um die Textkritik bei Beethoven so verdiente H. Schenker hat darauf hingewiesen, daß in einem aus dem Besitz des Erzherzogs Rudolf stammenden Druckexemplar sich eine Bleistiftkorrektur findet, die statt des Sechzehntels *des*¹ schon das *c*¹ vorausnimmt. Möglicherweise geht die Korrektur auf Beet-

hoven selbst zurück (nach einem Vermerk auf dem Titelblatt). Aus dem einen Buchstaben *c* auf seine Handschrift zu schließen, ist schwierig; das Aussehen einiger ebenfalls nachgezogener Portamentobögen widerspricht Beethovens Schrift nicht. Der Takt 145 enthält ja eine ähnliche Voraussetzung. Es wäre durchaus möglich, daß Beethoven später seine Auffassung dieser Stelle geändert hat; aber fest beweisbar ist das nicht. Es bleibt der Ausgabe natürlich nichts anderes übrig, als diese Lesart in einer Anmerkung zu geben und dem Spieler die Auswahl zu überlassen.

Die angeführten sind Beispiele für zahlreiche weitere Fälle. Sie zeigen, wie sorgsames Studium aller Quellen, auch manchmal unscheinbarer, heute noch manche vererbte Fehler des Beethovenextextes klarstellen kann. Neben dem schönen und klaren Außen muß man der Ausgabe für diese Textkritik besonders dankbar sein.

Paul Mies, Köln

Louis Spohr: Doppel-Quartett Nr. 1 d-moll für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli, op. 65. Nach dem Neudruck von 1845 rev. u. hrsg. v. Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel (1951). (L. Spohr: Ausgewählte Werke. Im Auftr. d. Stadt Kassel u. d. Niedersächs. Musikges. hrsg. v. Fr. O. Leinert.)

Man kann mit H. Mersmann (Die Kammermusik, 3, 1930, S. 57) der Meinung sein, daß sich bei Spohr der in der Geschichte der Kammermusik mit der Romantik einsetzende „allmähliche stilistische Auflösungsprozess in einer Übersteigerung der Mittel auswirkt“. Gleichwohl können wir die reich besetzten Kammermusikwerke Spohrs, die ja bis zum Nonett reichen und auch viermal das Streichquartett verdoppeln, nur freudig begrüßen, wenn sie uns einmal, und das geschieht leider selten genug, im Konzertsaal oder Rundfunk begegnen. Spohrs Doppelquartette sind dazu fast Unika ihrer Gattung. Nicht mehr als ein rundes halbes Dutzend solcher Doppelquartette weiß der Herausgeber des vorliegenden Werkes in der Nachfolge Spohrs namhaft zu machen. Dazu haben sie kaum eine Vorgeschichte. J. G. Albrechtsberger veröffentlichte 1803 spätbarocke Kirchensonaten, aus einem Adagio und einer Fuge bestehend, fern dem klassischen Quartettstil, aber immerhin die ersten Versuche, 2 Quartette antiphonisch, also nicht in einem geschlossenen achtstimmigen Satz, mitein-

ander zu verbinden. Daß A. Romberg sich lange mit demselben Gedanken trug, wußte Spohr gesprächsweise von ihm, nicht aber, daß dieser ein solches Doppelquartett mit zwei Sätzen bereits begonnen hatte. Die Sätze sind heute verschollen. Jedenfalls hat Spohr die von Romberg empfangene Anregung erstmalig in dem nun in einer höchst dankenswerten Neuausgabe vorliegenden d-moll-Doppelquartett im März 1823 verwirklicht. Es zeigt gleich die reichen Möglichkeiten, die sich dem Komponisten mit der neuen Aufgabe darboten. Hier ließ sich — Mersmann hat schon darauf hingewiesen — im Gegenüberstellen der beiden Klangkörper wie mit Streichern und Bläsern eines Orchesters instrumentieren. In der Reprise des ersten Satzes erfolgt nach wenigen Takten eine völlige Uminstrumentierung der Exposition. Das sind Kunstgriffe, die natürlich über das dem einfachen Quartett-satz Gegebene weit hinausgehen. Bei all dem werden die Grenzen des Kammermusikalischen höchstens mit vereinzelt orchestral wirkendem Anschwellen des Klanges überschritten, nie aber in Richtung auf das Konzertante hin, und das will bei einem Quartettkomponisten, der von der Geige her kam und oft genug solchen Neigungen zum „Quatuor brillant“ nachgab, besonders betont werden. Auf der anderen Seite kommt der Geiger Spohr im Notenbild dem Spieler in weitestem Umfang entgegen. Er wußte zu genau, wie oft es die meisten Quartettkomponisten, eben weil sie keine Geiger oder doch nicht ausreichend spieltechnisch unterrichtet waren, daran fehlen ließen. Was Spohr dem Spieler an Anweisungen zum richtigen Vortrag im Druck mitgegeben hat, wird im kritischen Bericht, einem Muster seiner Art, von Eugen Schmitz genauestens nachgewiesen. Möge die vortreffliche Ausgabe dazu beitragen, Spohrs Kammermusik wieder zu verdienten Ehren zu bringen!

Willi Kahl, Köln

L. van Beethoven: Ecosaisens und Deutsche Tänze für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben nach den Urtexten von Walter Nie mann. C. F. Peters, Corporation New York-London-Frankfurt.

Es handelt sich wohl um die Neuausgabe eines 1931 erstmalig erschienenen Heftes. Es ist erfreulich, daß die Tänze, die in der Ausgabe der „Klavierstücke“ meist nicht enthalten sind, so zugänglich werden. Vor allem die Ecosaisens waren zeitweise in

starken Bearbeitungen verbreitet. Zu Bemerkungen und Bedenken gibt die Bezeichnung „Nach dem Urtext“ Anlaß. Bei den Deutschen Tänzen mag sie noch angehen; denn gemäß dem thematischen Verzeichnis von Nottebohm soll der Klavierauszug dieser Orchestertänze „vom Verfasser selbst verfertigt sein“. Verschiedenheiten der Phrasierung bei Niemann und bei Nottebohm könnten aus der Besetzung erklärt werden. Die Ecosaisens sind zum ersten Male gedruckt worden in dem 1888 erschienenen Supplementband zur Gesamtausgabe. Der Herausgeber E. Mandyczewski bemerkt dazu: „Vorlage: Abschrift Nottebohms, dem eine Abschrift L. v. Sonnleitners vorlag.“ Meines Wissens ist eine weitere Quelle auch nicht bekannt; N. hätte sie unbedingt anführen müssen. Der Liebenswürdige von H. Halm, München, verdanke ich die Mitteilung, daß es sich vielleicht in diesen Ecosaisens auch um Klavierübertragungen verschollener Ecosaisens für Orchester handeln könne, von denen sonst weder Stimmen noch Partitur noch Klavierauszug erhalten sind. Hat N. nichts anderes als der Supplementband vorgelegen, dann läßt sich wirklich nicht von einem „Urtext“ reden. Von dieser Quelle unterscheidet sich die Ausgabe in zahlreichen Phrasierungsangaben.

Paul Mies, Köln

Carl Stamitz: Concerto in A für Violoncell und kleines Orchester, hrsg. von Walter U p m e y e r, Kassel und Basel 1951, Bärenreiter (Hortus musicus 79).

Die Konzertliteratur für das Violoncell wird durch diese Veröffentlichung um ein wertvolles Werk bereichert. Carl Stamitz, der älteste Sohn des Mannheimer Sinfonikers, hat es im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen komponiert, für den bekanntlich auch Haydn, Mozart und Beethoven eine Reihe von Werken geschrieben haben. Das Orchester umfaßt je 2 Flöten und Hörner sowie die übliche Streicherbesetzung, die bei Aufführungen in kleinerem Kreise ohne Einbuße auf ein einfaches Quintett reduziert werden kann. Stilistisch steht das für den Solisten sehr dankbare Werk etwa zwischen Joh. Seb. Bach und Mozart und erinnert im Finale sogar ein wenig an das bekannte D-dur-Konzert von Haydn. Die sparsamen Bezeichnungen (crescendo tritt im ganzen Konzert nur viermal auf) zeigen, daß Carl Stamitz mit der Zeit gegangen ist und sich weitgehend von den dyna-

mischen Eigenarten der Mannheimer Schule gelöst hat. Die Blasinstrumente, die übrigens im langsamen Satz, einer melodisch eingängigen Romanze in der Art Mozarts, schweigen, sind im wesentlichen als Tuttiverstärkung anzusehen. Cellisten, die ihre Kenntnisse erweitern wollen und vielleicht sogar Beziehungen zu Kammerorchestern haben, sollten an diesem wirklich lohnenden Konzert nicht vorbeigehen.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Philipp Emanuel Bach: 6 Trios für Klavier, Violine und Violoncello, Heft I (Nr. 1—3), herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1952).

Mit der Veröffentlichung der Trios, deren erstes Heft hier vorliegt, wird das Augenmerk auf eine Kompositionsgattung des Meisters gelenkt, die in der Praxis bisher nie so recht gewürdigt wurde. In seinem ausführlichen Vorlagenbericht erläutert der Herausgeber die Entstehungsgeschichte dieser etwa 1776 komponierten „Sonaten“, wie Bach selbst sie genannt hat, und wir erfahren, daß der Komponist „Sachen fürs Clavier“ machen wollte, „die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violine und einem Violoncello begleitet bloß spielen kann und auch leicht sind“. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe von Bremner waren die Begleitinstrumente nicht erwähnt. — Der sehr feine, dünnstimmige Satz ist zwar nicht so kompliziert wie in den „Sonaten für Kenner und Liebhaber“, zeigt aber stets die reife Meisterschaft eines Komponisten, der den musikalischen Forderungen seiner Zeit nicht gleichgültig gegenüberstand. Der bedeutende Einfluß, den C. Ph. E. Bach als Sonatenkomponist auf Haydn genommen hatte, scheint nun aus dem Süden zurückzustrahlen, denn sowohl die langsamen Sätze in ihrer knappen, lyrischen Ausdrucksform als auch die unmittelbar anschließenden Finali in ihrer spielerisch aufgelockerten Satzweise könnten von Haydn, dessen Kompositionen Bach im übrigen kannte und sehr zu schätzen wußte, oder sogar von der Wiener Schule Wagenseils inspiriert worden sein. Möglicherweise hat gerade dieser Umstand zu manchen ablehnenden Urteilen norddeutscher Zeitgenossen geführt, deren härtestes von Joh. Friedrich Reichardt stammt. Es heißt da, Bach habe sich „zur Bequemlichkeit und dem Unvermögen des Volks“ herabgelassen. Zweifel-

los hat Bach in den Trios dem Zeitgeschmack einige Konzessionen gemacht, besonders im langsamen Satz, „weil das Ding nicht mehr Mode ist“, doch die Frische der Erfindung und der dankbare, verhältnismäßig einfache Klaviersatz verweisen so nachdrücklich auf die Kompositionen der jüngeren Generation, daß die Verbindungslinie sich mühelos erkennen läßt. Noch hält das Klavier in seiner Baßführung an der Continuo-Praxis fest, nur selten entwickeln die Begleitinstrumente eine bescheidene Selbständigkeit, auch ist das III. Trio in der Erfindung schwächer als die beiden anderen, aber die unbeschwertere Musizierfreude macht diese Kompositionen zu einem prächtigen Geschenk für die Freunde der Hausmusik und den Rundfunk, der sich ja gern solcher Seltenheiten annimmt.

Helmut Wirth, Hamburg

C. Ph. E. Bach: Sonatine d-moll für Cembalo (Klavier), 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß (1764). Sonatine Es-dur für Cembalo (Klavier), 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß (1766). Hrsg. von Fritz Oberdorffer, je Part. u. 6 Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1951).

In seinen zwölf Sonatinen, von denen drei, darunter die hier vorgelegten, 1764—66 auch im Druck erschienen, hat Ph. E. Bach Reize der Konzert-, Saiten- und Sonatenform so miteinander verbunden, daß Spieler, die nicht eben Virtuosen sind und sich doch auch an konzertierender Musik versuchen wollen, sich mit Vergnügen als Teilhaber einer ansehnlichen Musikergesellschaft betätigen können. Wohl eben um den Liebhabern entgegenzukommen und nicht etwa als Fortschrittsmann hat er im Druck der Stimme des Cembalo concertato (im Nachlaßverzeichnis heißt es einfach „Clavier“) an den Tuttistellen die instrumentalen Oberstimmen in der Hauptsache mitgegeben; denn in der für Kenner ungewohnten handschriftlichen Fassung ist der Baß wieder beziffert. Auch die beiden Hörner sind im Druck weggelassen. So gehören diese Stücke mehr zu denen, von denen er sagte, er habe sie nicht für sich selbst geschrieben, sondern „für gewisse Personen machen müssen“, mehr zu denen, die musikalisch-gesellschaftliche Konversation sind, als zu seinen eigentlichen „Originalwerken“, trotz des originellen und feinsinnig durchgeführten Formversuchs. Deshalb wohl hat er sie mit dem Diminutiv Sonatine benannt. Damals hat ihm Agricola auch deutlich gesagt, es fehle diesem Sona-

tinen-Konzertieren die planvolle Form (Allg. deutsche Bibl. V, 2, 268 ff.). Andererseits hat ihm Hiller artige neue Klangwirkungen. z. B. Oktavierungen nachgerühmt (Wöch. Nachr. Leipzig 1766, 35). Emanuel selbst hat sich freilich auf die Dauer nicht mit der Druckfassung begnügt. Die Witwe schreibt an Sara Levi über diese Sonatinen, es seien „*zwar 3 ehemals gedruckt gewesen, aber nachhero umgearbeitet worden*“. Und im Nachlaßverzeichnis heißt es: diese drei seien nach dem Druck „*ganz verändert worden*“. Das betrifft vor allem den melodischen Bereich, zumal die Erweiterung durch veränderte Reprisen. Vgl. die Notenbeispiele 151–154 in E. F. Schmid, C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, und das Es-dur-Thema Nr. 105 in Wotquennes Thematischem Katalog. Allerdings führt Wotquenne insofern irre (auch den Herausgeber), als er die gedruckte Fassung für die spätere erklärt. Der Kenntnis des Originalgenies Philipp Emanuel wäre also eine Veröffentlichung der umgearbeiteten Fassung dienlicher gewesen. Dagegen macht Oberdörffer mit seiner der einfacheren Druckfassung getreu folgenden Neuausgabe, abgesehen davon, daß sie auch für den Historiker bedeutsam ist, den musizierenden Liebhabern ein besonderes Geschenk. Rudolf Steglich, Erlangen

Giuseppe Torelli: Sonate in G-dur für Violoncello und Klavier (Cembalo). Herausgegeben von Franz Giegling (Hortus musicus 69). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1950).

Ein gründlicher Kenner Torellis hat hier gewiß ein besonders lohnendes und bezeichnendes Werk des berühmten Italieners und dazu einen verhältnismäßig frühen Beitrag zur Violoncellomusik der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die notwendigsten Vortragszeichen sind zugesetzt, die Generalbaßaussetzung ist flüssig; im Schlußsatz scheint die Aussetzung in Achteln mit folgenden Achtelpausen unnötig — offenbar ist beabsichtigt, dadurch einen Quasi-Cembalo-Effekt auf dem Pianoforte zu erreichen.

Den dritten Satz möchte ich nicht „*quasi Recitativo*“ (so der Herausgeber), sondern als regelrechte Sarabande auffassen. Er bedarf demzufolge der Auszierung durch „*willkürliche Manieren*“, für deren Ausführung man angesichts der allgemeinen Ratlosigkeit unserer Streicher in der Verzierungspraxis einen Vorschlag hätte begeben können, zu-

mal da die technische Einfachheit dieses Werkes seine Verwendung im Unterricht nahelegt. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Theodor Römhild: Das neue Jahr ist kommen. Solokantate für Baß, zwei Violinen, Oboe (ad lib.) und Basso continuo. Herausgegeben von Hans Römhild. Hortus musicus 89. Kassel und Basel 1951. Bärenreiter-Verlag.

Seitdem es Karl Paulke in AfMw I, 372 ff. gelungen ist, an Stelle der einen Eitner bekannten Kantate Römhilds deren ca. 250 nachzuweisen, ist noch keine von ihnen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, obgleich Römhild der Forschung als beachtlicher Kantatenmeister der Bachgeneration bekannt ist (vgl. Treiber in AfMf II, 129 ff.) und seine Matthäuspassion von 1752 (hrsg. 1921 von Paulke) neben vielen konventionellen auch bereits ganz antibarocke, frühklassische Züge aufweist. Die vorliegende, nur 8 Jahre vorher entstandene Neujahrskantate, ein solides Gebrauchsstück, besticht durch ihre schlichte Gesanglichkeit und die Einfachheit der Besetzung, die eine Aufführung auch unter eingeschränkten Verhältnissen möglich macht.

Die vorliegende Neuausgabe ist bemüht, diese Möglichkeiten zu unterstützen, indem sie Anweisungen zum Weglassen der Oboe gibt. Immerhin ist in der Einbeziehung des Bläserklanges durch den Komponisten ein Stück deutscher Kantorentradition zu sehen, das man nicht ohne Not verleugnen sollte: man nimmt so z. B. den Takten 9 ff. und 25 ff. der Schlußarie ihre auf instrumentales Alternieren angelegte Farbigkeit. Ist keine Oboe zu beschaffen, so scheint mir der Ersatz durch eine Flöte (oder Blockflöte in 4'-Lage?) immer noch ratsamer.

Die Generalbaßaussetzung ist „*im Sinne der freier gestaltenden Manier des ausgehenden Barock behandelt*“; doch hätte auf sie mehr Sorgfalt verwendet werden sollen. Freie Gestaltung entbindet nicht von der Verpflichtung, einen für sich spielbaren Satz mit logischer Stimmführung zu bieten, also z. B. nicht allzuoft auf die füllende Terz zu verzichten, auch wenn sie in einer der Obligatstimmen auftritt (1. Arie, Takt 3 und häufig) und erst recht nicht, wenn sie auch dort fehlt (Takt 42, 64 u. 69), ferner abspringende Leitöne wenigstens in der Oberstimme in extremer Lage (Takt 24 u. 69) zu vermeiden oder Dissonanzen nicht

regelwridiger zu behandeln, als sich den Umständen nach einrichten läßt (Takt 18 f. u. 30). Alfred Dürr, Göttingen

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, zu der diesjährigen Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Sonntag, 24. Oktober 1954, 10 Uhr, im Gebäude der Universität Köln stattfinden wird. Die Mitgliederversammlung wird verbunden werden mit einer am Sonnabend, 23. Oktober, stattfindenden ganztägigen Arbeitssitzung „Probleme der Aufführungspraxis“, zu der der Nordwestdeutsche Rundfunk Köln die Gesellschaft freundlichweise eingeladen hat. Weitere musikalische und gesellschaftliche Veranstaltungen werden mit der Mitgliederversammlung verbunden werden. Genaueres Programm und Tagesordnung werden zu gegebener Zeit allen Mitgliedern zugestellt werden. Blume

Am 27. Januar 1954 verschied im Alter von 71 Jahren zu Paris der langjährige Vertreter der Musikwissenschaft an der Sorbonne, Professor Paul-Marie Masson. Auch die deutsche Musikwissenschaft betrauert den Heimgang des verdienten Forschers. Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine ausführliche Würdigung des Verstorbenen bringen.

Am 7. März 1954 verstarb Prof. Dr. Hanns Niedecken-Gebhard im Alter von 64 Jahren. Die Musikforschung betrauert den Tod dieses verdienstvollen Theaterwissenschaftlers, der in Verbindung mit Oskar Hagen die Händel-Renaissance ins Leben gerufen hat und dessen Inszenierungen älterer Opern sich durch die aus der Musik entwickelte Regie besonders auszeichneten.

Anfang 1954 verstarb in Örebro/Schweden Dr. Albert Mayer-Reinach. In dem Verstorbenen verliert die Musikwissenschaft einen hervorragenden Vertreter der älteren Generation, der sich durch seine Tätigkeit in Königsberg und Kiel besonders verdient gemacht hat.

Die Philosophische Fakultät der Universität Mainz hat Professor D Friedrich S m e n d von der Evangelischen Kirchlichen Hochschule Berlin in Anerkennung seiner musikwissenschaftlichen Forschungen die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Dr. Hans Hickmann, Kairo, ist auf Grund seiner Verdienste um die Erforschung der pharaonischen Musik zum Mitglied des „Institut d'Egypte“ ernannt worden.

Das Instituto Pontificio di Musica Sacra in Rom (Präsident Mgr. H. Anglès) hat anlässlich des 50jährigen Gedenktages an das Motu Proprio Papst Pius' X. am 22. November 1953 den Titel eines Dr. h. c. verliehen an: Professor Joseph Haas (München) für Komposition, Marcel Dupré (Paris) für Orgel, den Direktor des Institut Grégorien L. Guennant (Paris) für Musikpädagogik und Professor Joseph Smitsev an Waesberghe (Amsterdam) für Musikwissenschaft.

Bei dem anlässlich des 400. Geburtstages von Luca Marenzio in Rom veranstalteten Festival Internazionale di Polifonia vocale classica (23. bis 29. Oktober 1953) war Prof. Dr. Hans Engel (Marburg) Präsident der Kommission für Madrigalchöre.

Die Leitende Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich hat Dr. Bruno Stäblein, Regensburg, zu ihrem Wirkenden Mitglied ernannt.

Die im 26. Jahrgang erscheinenden Acta Musicologica werden vom Jahrgang 1954 an durch Dr. Albert Van der Linden, Brüssel, redigiert und erscheinen nunmehr im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Association Internationale des Bibliothèques Musicales erweitert ihr bisheriges „Bulletin d'information“ zu einer internationalen Zeitschrift für den Gesamtbereich Musikbibliotheken (einschließlich Volksmusikbibliotheken), Schallplatten-Archive und Band-Archive. Diese erscheint unter dem Titel „Fontes Artis Musicae“ im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Die Schriftleitung bittet die Mitarbeiter, Notenbeispiele und Zeichnungen zu Artikeln auf besondere Blätter zu schreiben. Die Herstellung wird dadurch wesentlich erleichtert und beschleunigt.