

Charles van den Borren achtzig Jahre alt

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Am 17. November 1954 wird Charles van den Borren achtzig Jahre alt. An seinem Geburtstage werden seine Schüler ihm ihre Dankbarkeit bekunden, aber auch die Musikwissenschaft in aller Welt wird ihrem Nestor all die Verehrung bezeugen, die der so hochverdiente Jubilar seit Jahrzehnten genießt und auf die er ein Anrecht hat wie kaum ein anderer. Auch die deutsche Musikwissenschaft wird in aufrichtiger Verehrung dem Manne ihre Glückwünsche darbringen, zu dessen vielen hervorragenden Eigenschaften jene Unvoreingenommenheit und jenes Gefühl für wahre Kollegialität gehören, die in unserem Zeitalter der kollektiven Gesinnungsmanifeste so selten geworden sind. Als die Gesellschaft für Musikforschung van den Borren zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hat, war sie davon überzeugt, daß dieser Akt mehr als eine Geste sein sollte; er entsprang vielmehr einem wirklichen Herzensbedürfnis, und die Annahme der Ehrenmitgliedschaft durch den großen belgischen Musikforscher war zugleich eine Auszeichnung für die deutsche Musikforschung. Wir fühlen uns mit dem Vertreter einer Generation eng verbunden, die sich über die zahllosen politischen Spannungen und Explosionen der letzten vier Jahrzehnte hinweg die Überzeugung bewahrt hatte, daß man im Dienste einer gemeinsamen Sache nur dann zu Leistungen von übernationaler Geltung kommen könne, wenn man diesen Dienst in vorurteilsloser und echter Kollegialität tue. Diese Haltung, die Meinungsverschiedenheiten nie in persönliche Verfeindungen ausarten ließ und die nur da mit der angemessenen Schärfe Einhalt gebot, wo offenbare Unfähigkeit und Mangel an gutem Willen sich äußerten, ist uns jüngeren deutschen Musikwissenschaftlern von unseren Lehrern vorgelebt worden. Männer wie Hermann Abert, Friedrich Ludwig, Curt Sachs und Johannes Wolf, um nur einige führende Vertreter dieser Generation zu nennen, haben unter der Devise „In serviendo scientiae consumor“ geforscht und gelehrt. In ihre Reihe gehört auch Charles van den Borren, der diese Haltung in wahrhaft vorbildlichem Maße verkörpert.

Mit der Verehrung für den großen und lauterer Forscher verbinden viele von uns auch ihren persönlichen Dank. Wie mancher hat in der Bibliothek des Brüsseler Conservatoire Royal de Musique gesessen und ist bei seinen Arbeiten und Nachforschungen von ihrem Leiter van den Borren beraten und großzügig unterstützt worden! Bereitwillig und mit der ihm eigenen, unnachahmlichen Liebeshwürdigkeit hat er jede Bitte erfüllt, jede Frage beantwortet. Wie alle Menschen, die arbeitsam sind und eine Fülle von Aufgaben zu bewältigen haben, hatte er immer noch Zeit für andere. Indem man diesen Satz niederschreibt, sträubt sich die Feder gegen die Form des Praeteritums. Mit Recht! Der verehrte Forscher, der sein „otium cum dignitate“ dazu benutzt hat, in den beiden Bänden seiner „*Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*“ eine der grundlegenden musikgeschichtlichen Darstellungen unseres Jahrhunderts zu schaffen, gehört ja noch heute zu den Männern, die jede Anfrage sofort und mit der größten Hilfsbereitschaft beantworten, bei denen

man sich jederzeit Rat holen kann, die sich keiner großen, gemeinsamen Aufgabe entziehen und die auch für die Arbeiten anderer stets anregende und anerkennende Worte finden. Wie sollten sich solche liebenswerten Eigenschaften nicht mit einer Bescheidenheit paaren, die weit entfernt von jedem *fishing for compliments* ist? Nur wer Musikwissenschaft als Dienst an der Musik und an der historischen Wahrheit auffaßt, ist solcher echten Bescheidenheit fähig. Auch darin kann uns Charles van den Borren Vorbild sein. Er, der musikwissenschaftliche *Praeceptor Belgiae*, der eigentliche Begründer der belgischen Musikwissenschaft, der Lehrer einer Generation von ausgezeichneten Musikforschern, der unermüdliche Förderer des Fachs, dem es gelungen ist, die Musikwissenschaft in den Lehrplan der belgischen Universitäten fest einzuführen, hätte wohl das Recht, sehr stolz zu sein. Jede Eitelkeit ist ihm jedoch fremd, und gerade das erhöht die allgemeine Verehrung, derer er sich erfreut.

Gewiß ist van den Borren in erster Linie ein großer Sohn seines Vaterlandes, und an dem Tage, da er das achte Dezennium seines an Arbeit und Erfolgen reichen Lebens beschließt, haben sein Vaterland und seine belgischen Schüler berechtigten Anlaß, auf ihn stolz zu sein. Aber er gehört auch der Musikwissenschaft schlechthin. Im Chor der internationalen Musikforschung, die ihm ihre Glückwünsche aussprechen wird, möchte auch die deutsche Stimme nicht fehlen. Wir wissen uns sicherlich nicht frei von Schuld an dem, was sein Vaterland hat erdulden müssen, und wir stecken vor dieser Schuld keineswegs den Kopf in den Sand. Wir wissen aber auch, daß Charles van den Borren der Letzte ist, der unser gemeinsames Anliegen, den Dienst an der musikwissenschaftlichen Forschung, durch politische Fehler und Leidenschaften beeinträchtigt sehen möchte. So ist er uns 1949 in Basel beim ersten Zusammentreffen nach einer bewegten Zeit mit unverminderter Kollegialität entgegengetreten, und wir danken ihm heute für alle seine Freundschaft, die sich „von der Parteien Gunst und Haß“ nicht hat verwirren lassen. Möge der Geist, in dem er wirkt, in uns allen lebendig werden, und möge uns der vorbildliche Lehrer, Forscher und Kollege noch lange erhalten bleiben!

Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban

*(mit Katalog neu aufgefundener Musikdrucke des 18. Jahrhunderts)*¹

VON WILHELM JERGER, FRIBOURG - LUZERN

Rund dreihundert von mir im Dezember 1951 in einem unbeachteten Kasten auf dem Musikchor der ehemaligen Abteikirche zu St. Urban aufgefundene Stimmhefte², die zum überwiegenden Teil Werke bayerischer Klostermusiker sowie einer Reihe von Sinfonikern enthalten, lenken die Aufmerksamkeit auf eine einstmals bedeutende örtliche Musikpflege, von der man selbst in der Schweiz nur wenig weiß.

¹ Darüber habe ich kurz in der Jahresversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 22. November 1953 in Solothurn referiert und in einem Vortrag in der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (Ortsgruppe Zürich), gehalten am 11. Dezember 1953 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, Näheres ausgeführt.

² Ich danke hiermit Herrn Pfarrer Franz Schärli, St. Urban, für seine überaus freundliche Unterstützung.

St. Urban ist nicht die erste Zisterzienserniederlassung in der Schweiz, sondern das siebente Tochterkloster der Abtei Lützel. Das Kloster wurde 1194 errichtet und nach der Niederlage des Sonderbundes von der Luzerner Regierung am 13. April 1848 aufgehoben³. Der Zisterzienserorden schenkte den Wissenschaften schon früh vermehrte Aufmerksamkeit. Das Vorbild der Dominikaner und Franziskaner und das Aufblühen der Universitäten dürften nicht ohne Wirkung auf die Zisterzienser gewesen sein, so daß der Orden schon Papst Innocenz IV. (1243–1254) bat, Schulen und Kollegien errichten zu dürfen. Erste musikgeschichtlich wertvolle Belege zeigen, daß in St. Urban schon früh Hss. mit musikalischer Notation hergestellt wurden, von denen zehn die Zentralbibliothek Luzern verwahrt. Es sind dies:

- 4 Antiphonare P. Msc. 15, 16, 17, 18 fol.,
- 4 Antiphonare P. Msc. 20, 21, 22, 23, fol., und
- 2 Graduale P. Msc. 25, 26 fol.⁴

Diese 10 Hss. harren noch der musik- und liturgiegeschichtlichen Untersuchung, die auch eine genauere Datierung ermöglichen wird. Ein weiterer Anhaltspunkt zur Datierung ergibt sich daraus, daß das Fronleichnamfest bei den Zisterziensern im Jahre 1318 eingeführt wurde und ein Teil der Hss. die Gesänge dieses Festes noch nicht enthält⁵.

Als die vielleicht älteste Hs. darf das Antiphonar P. Msc. 15 fol. angesehen werden. Sie weist auf das Wirken eines unbekanntenen Schreibers hin, der vermutlich gleichzeitig mit den Zisterziensermönchen Rudolf und Ulrich im Scriptorium von St. Urban arbeitete, und dürfte um die Wende vom 12. zum 13. Jahrh. entstanden sein. (Die beiden Mönche gehörten zu jenen zwölf, die von Lützel in die Abtei St. Urban abgeordnet wurden; Ulrich wurde später wahrscheinlich zum Abt gewählt⁶.) Zur Musikpraxis erfahren wir, daß unter den Cantores als erster P. Werner (zwischen 1257 und 1288) nachweisbar ist⁷ und der Abt Graf Hermann v. Frohburg am 22. August 1358 100 Goldgulden stiftete und u. a. bestimmte, daß die Mönche in der von ihm erbauten Kapelle zu bestimmten Zeiten die Antiphon „*Salvator mundi salva nos*“ zu singen hätten⁸. Auch eine ziemlich reichhaltige Bibliothek besaß die Abtei seit ihrer Gründung, worüber Happellius berichtet. Nach diesem Bericht aus dem Jahre 1687 „*ist Anno 1194 von Leone (!) und Werner Freiherren von Langenstein mit großen Kosten eine ansehnliche Bibliothek aufgerichtet worden, deren insonderheit Conrad Lycosthenes gedenket*“⁹. Der handschriftliche Katalog von 1661 (Tit. XVIII, Libri musicales) nennt 166 Nummern. Wir finden hier Werke verzeichnet von Gregor Aichinger, Jakob Banwart, Stefano Bernardi,

³ Josef Schmid: Geschichte der Cistercienser-Abtei St. Urban. Stiftung, Gründung und Aufstieg der Abtei St. Urban bis zum Jahre 1250, Luzern 1930, S. 9 (= Diss. Freiburg/Schweiz 1930).

⁴ Anlässlich einer gemeinsam mit Bibliothekar Dr. Josef Frey (Zentralbibliothek Luzern) durchgeführten Sichtung von Hss. wurde von diesem die Hs. P. Msc. 26 fol. zutage gefördert. Daß sie im Scriptorium von St. Urban geschrieben wurde, ist noch nicht erwiesen, doch wahrscheinlich.

⁵ V. Leroquais: Les Bréviaires, Manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Bd. I. Paris 1934. Introduction XCIX.

⁶ Schmid, S. 61.

⁷ P. X. Weber: Musiker und Sänger im alten Luzern. In: Der Geschichtsfreund 93 (Stans 1938) S. 95.

⁸ Weber, S. 92, Anm. 136 (S. Urb. Urkunden, Fasc. 54).

⁹ Schmid, S. 60, Anm. 3 (Happellius: Größte Denkwürdigkeiten der Welt, oder sog. Relationes Curiosae II. 329. [1687]).

Girolamo Frescobaldi, Pietro Lappi, Orlando di Lasso, Hieronymus Praetorius, Samuel Scheidt, Johann Stadlmair und Ludovico Viadana¹⁰.

Über die musikalische Wirksamkeit nach 1358 schweigen die Quellen. Erst mit Abt Sebastian Seemann (1534–1551) gelangte ein Kirchenfürst an die Spitze des Klosters, der den Künsten großherzig zugetan war. Seine Vorliebe für Kunst und Wissenschaft, sein Gönner-tum — unter ihm erfolgte nach dem großen Brand vom 7. April 1515 der Neubau der Abtei und dreier Flügel des Kreuzganges —¹¹ brachten ihn mit einer Persönlichkeit in Verbindung, die uns auch vom Standort der Musikgeschichte interessiert: Glarean. Über die Beziehungen Glareans zu Abt Seemann berichtet die Zisterzienser-Chronik¹²: „In seinem einsamen Kloster lebte Abt [Sebastian] Seemann den Wissenschaften und unterhielt mit den Gelehrten einen anregenden Briefwechsel, besonders mit dem Kaiserlichen Rathe und Universitätsprofessor Heinrich Loriti Glareanus. Dieser dedizierte ihm 1549 sein Werk über Musik und wollte auch eine Schrift herausgeben, welche des Abtes Bruder Gregor verfaßt hatte.“ Die Behauptung, daß Glarean Abt Seemann „sein Werk über die Musik“ (gemeint ist Glareans *Dodekachordon*) dedizierte, bedarf einer Richtigstellung. „Glarean widmete“ es, wie Fritzsche mitteilt, „... dem Erbtruhseß Otto von Waldburg, Kardinalfürstbischof von Augsburg und war von dem Bestreben geleitet, sein Werk zu verbreiten. Er verehrte daher gewissen Bischöfen und Äbten je ein Exemplar seines Buches mit eigenhändiger Zuschrift auf dem Vorsetzblatte, wesentlich des Inhalts, er suche nicht eiteln Ruhm, sondern der Ehre Gottes und der Würde der jetzt von so vielen infamen Feinden unringten Kirche zu dienen, und wünsche, daß der Kirchengesang gepflegt werde, wie dies einst im Kloster St. Gallen geschehen“¹³. Daß er das Werk mehreren hohen geistlichen Würdenträgern übersandte, geht aus einem Schreiben an seinen Freund Ägidius Tschudi vom 15. April 1553 hervor: „Ich habe das Buch einigen Äbten in der Schweiz und in Schwaben geschickt, wie dem von Kreuzlingen, von St. Gallen, Muri und St. Urban: alle antworteten und schenkten auch, nur der Rheinauer versprach etwas zu schicken, aber es kam nichts; vielleicht wurde das Geschenk unterschlagen, suchte ihn auszuforschen, ohne ihn zu verletzen“¹⁴.

Nun versiegen abermals die Quellen, nur wenige Dinge sind uns bekannt: eine Orgelrenovation im Jahre 1643 und vom 17. Jahrhundert an ein reger Austausch von Musikalien und Instrumenten zwischen St. Urban und anderen Klöstern¹⁵. Auch das beliebte Neujahrssingen ging auf jene Zeit zurück. Nach altem Brauch erschienen die Sänger von Sursee, Willisau, Großdietwil und Buttisholz; von Pfaffnau und Willisau kamen ferner auch die Schulmeister mit ihren Schülern zum Wettstreit und nahmen dafür Preise entgegen¹⁶. Im Jahre 1702 ist eine Schenkung von Musikalien des Zisterzienserklosters Rathausen (bei Luzern) an St. Urban und im Winter 1714 die Anwesenheit des Straßburger Oboisten Joh. Wilhelm

¹⁰ P pMsc. 11, Zentralbibl. Luzern.

¹¹ P. X. Weber: Über Geschichte und Bedeutung des Klosters St. Urban. Luzern 1923. S. 12.

¹² Cistercienser-Chronik. 9. Jahrg. (1897) Nr. 95. S. 7.

¹³ Otto Fridolin Fritzsche: Glarean, Sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld 1890. S. 114–115.

¹⁴ Den Brief Glareans an Abt Sebastian Seeman (9. Januar 1549) veröffentlichte Theodor v. Liebenau. In: Anzeiger für Schweizer Geschichte, 12. Jahrg., 1881 Nr. 1), S. 365.

¹⁵ Weber: Musiker und Sänger i. alten Luzern. S. 94, Anm. 140. (S. Urb.-Cod. 512 B, W, F, H, M, X.)

¹⁶ Weber, S. 90, Anm. 128 (S. Urb.-Cod. 212, 213).

Weinmann, dem die Obsorge für Musikinstrumente aufgetragen war, belegt¹⁷. Erst mit der im 18. Jahrhundert einsetzenden und sich bis zur Mitte desselben erstreckenden Bauperiode (von 1706 bis 1751) erregt St. Urban sowohl musik- als kunstgeschichtlich erneutes Interesse. Der Neubau von Kirche und Kloster, deren Gesamtplanung von Franz Beer stammt, schuf auch den Rahmen für eine intensivere Musikpflege, vor allem in dem stattlichen, überaus prunkvollen Festsaal, der selbst den sogenannten Fürstensaal Einsiedelns an Reichtum übertrifft. Die Kirche, eines der vollendetsten Bauwerke der Vorarlberger Schule, wurde 1711–1715 erbaut, die Klostertrakte wurden durch seinen Sohn Johann Michael Beer fertiggestellt. Anschließend an den Kirchenbau wurde die nachweisbar früheste, von Meister Joseph Bossart, Baar (um 1665–1748), erstellte Orgel in St. Urban (zwischen 1716 und 1721) gebaut. Sie galt zu ihrer Zeit als die größte und reichste Orgel in der Schweiz und ist noch heute in pietätvoll restauriertem Zustand erhalten. In den 39 Registern verfügt sie über einige sehr charakteristische Klangfarben¹⁸. Der Festsaal stand für theatralische und konzertante Aufführungen zur Verfügung. Man darf Oskar Eberle zustimmen, wenn er meint: „eine der reinsten höfischen Bühnen besaß wohl St. Urban, dessen fürstliche Äbte Ehrenbürger von Solothurn und Bern waren und unter erstaunlichem fürstlichem Gepränge nach der Wahl jeweils zur Bürgerrechterneuerung nach Solothurn und Bern zogen“¹⁹. Im Gegensatz zu Luzern, das über eine reiche Sammlung von Periochen verfügt, sind uns aus St. Urban nur wenige überkommen, wie:

„Apollo Bräutigam, ein Singspiel“, 1752.

„Homerus der Siebenfache Burger vorgestellt in einem Singspiel“, 1752.

„Apollo, ein Hirt oder das Delphische Orakel“, 1768.

„Schäferspiel mit Musik“, 1781²⁰.

Da die auf den Periochen angegebenen Aufführungsdaten mit der Inauguration von Äbten zusammenfallen, haben theatralische Vorstellungen vielleicht nur bei diesen besonderen Anlässen stattgefunden, woraus die geringe Anzahl von Periochen verständlich würde.

Im dritten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde in St. Urban der Musik durch musizierende Konventualen eifrig gehuldigt; es war der Höhepunkt klösterlicher Musikpflege, an der auch der Singspielkomponist Constantin Reindl aus Luzern regen Anteil hatte.

Der bekannte Schweizer Komponist Xaver S c h n y d e r von Wartensee (1786 bis 1868) berichtet in seinen Lebenserinnerungen, daß sich „unter den Mönchen [von St. Urban] so viele Musiker befanden, daß das zur Messe nötige Orchesterpersonal aus ihnen besetzt werden konnte. Doch waren auf dem Chor der Jesuitenkirche in Luzern, wo die Studenten ihren Gottesdienst hatten, das Orchester und die Chöre weit zahlreicher und die Ausführung besser, als in St. Urban“²¹. Freilich stammen Schnyders Eindrücke aus dem Jahr 1802, als er sich kurze Zeit bei seinem Onkel,

¹⁷ Weber, S. 98, Anm. 160 (S. Urb.-Cod. 512 V 300 X 768) bzw. S. 93.

¹⁸ Ernst Schieb: Die Orgelbaugeneration Bossart aus Baar und das Werk zu St. Urban. In: Der Organist, 24. Jg. (Winterthur Januar 1946) Nr. 1. Die letzte Renovation erfolgte 1944. Das Werk verfügt über 3 Manuale und Pedal.

¹⁹ Oskar Eberle: Barock in der Schweiz, hrsg. v. O. Eberle, Einsiedeln 1930, S. 141.

²⁰ Periochensammlung in der Zentralbibliothek Luzern.

²¹ Xaver Schnyder von Wartensee: Lebenserinnerungen. Zürich 1887, S. 51.

P. Benignus Schnyder v. Wartensee, Konventuale von St. Urban, aufhielt und jene Persönlichkeiten, denen die Blüte des Musiklebens zu verdanken gewesen war, nicht mehr lebten. Als die beiden führenden Musiker, deren Ruf als Komponisten weit über den Ort ihrer Tätigkeit hinausreichte, sind Joh. Evangelist Schreiber (1716—1800), Zisterzienser in St. Urban, und Constantin Reindl (1738—1798) anzusehen. Das Erbe dieser Männer verwalteten die Zisterziensermönche Lorenz Frener (1769—1840) (von dem eine Messe bei Lotter in Augsburg gedruckt wurde) und der schon erwähnte Benignus Schnyder v. Wartensee (1754—1834), seit 1775 Cantor und Kapellmeister. Auch der Zisterzienser und spätere Professor der Philosophie Konrad Guggenbühler (1756—1786), ein Schüler Reindls, der zwei Jahre nach der 1779 erfolgten (und von ihm betriebenen) Umwandlung der Stiftsschule in eine Normalschule (Volksschule) den Musikunterricht als Lehrfach einführt (1781), muß hier genannt werden²².

Schreiber war zu seiner Zeit ein sehr angesehener Musiker. Zu den Bühnenspielen „*Pseudopropheta*“, aufgeführt in Luzern 1748, und „*Sigerik*“, aufgeführt in Zug 1751, schrieb er die Musik²³. An bisher nachweisbar gedruckten Kompositionen sind zu nennen:

- a) *12 Duette und 12 Arien mit Orchester*, I. Hault, Fribourg 1747,
- b) *Missale Cisterciense musicum* (enthaltend 6 Messen und 2 Requiem) für 4 Stimmen und Orchester, I. Hault, Fribourg 1749,
- c) *15 festliche Offertorien für 4 Stimmen und Orchester*, Klosterdruckerei St. Gallen 1754,
- d) *32 neue und annehmliche Arien* (u. Duette) *geistlichen Inhalts und einem Anhang*, I. Hault, Fribourg 1771.

1751 wird Schreiber als Experte der von Viktor Ferdinand Bossart erbauten Berner Münsterorgel genannt, wofür ihm eine „*Medaille von 20—24 Gulden*“ verliehen wurde²⁴.

Constantin Reindl, der aus dem oberpfälzischen Jettenhofen (Diözese Eichstätt) stammende bedeutendste Singspielkomponist und Sinfoniker des 18. Jahrhunderts in der deutschen Schweiz²⁵, wurde von dem kunstsinnigen Abt Benedikt Pfyffer von Altshofen (1768—1781) nach St. Urban berufen — ohne daß er seine amtliche Stellung als Musikdirektor und Professor am Gymnasium in Luzern aufgab — und wirkte dort von 1775 bis 1777. Der kunstfreundliche und zeitaufgeschlossene Abt fügte u. a. der Schule, merkbar durch die Mainzer Schulreform inspiriert²⁶, ein „*adeliges Institut, sowie eine pädagogische Bildungsanstalt für Volksschullehrer*“ an; moderne Sprachen und die freien Künste Musik, Tanzen, Reiten, Fechten, Zeichnen fanden Eingang. Die Ordensmitglieder ließ er durch Reindl und den Augsburger Organisten Lindorf (1775) in den musikalischen Fächern unterrichten²⁷.

²² Theodor von Liebenau: Beiträge zur Geschichte der Stiftsschule von St. Urban. In: Kath. Schweizerblätter. XIV (Luzern 1898), S. 171.

²³ Oskar Eberle: Theatergeschichte der inneren Schweiz. In: Königsberger deutsche Forschungen, hrsg. v. Josef Nadler, Königsberg-Pr. 1929, S. 261.

²⁴ Edgar Refardt: Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Zürich 1928.

²⁵ Wilhelm Jerger: Constantin Reindl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der deutschen Schweiz i. 18. Jahrhundert. Diss. Freiburg/Schweiz 1952. Erscheint 1954 im Druck.

²⁶ Vgl. August Messer: Die Reform des Schulwesens im Kurfürstentum Mainz. 1897.

²⁷ Liebenau, Stiftsschule S. 169.

Das Zusammentreffen von musizierenden und komponierenden Zisterziensermönchen wie Joh. Ev. Schreiber und Benignus Schnyder v. Wartensee mit einem Musiker wie Reindl konnte nicht ohne Frucht bleiben.

Man wird kaum fehl gehen mit der Annahme, daß die von mir in St. Urban aufgefundenen Musikalien in der Hauptsache durch Schreiber und Reindl angeschafft wurden, zumal es sich bei den bayerischen Klostermusikern um einige allerengste Landsleute Reindls, wie Lambert Kraus, Eugen Pausch und Gregor Schreyer, handelt und Reindl selbst dem geistlichen Stande angehörte. Andererseits war man in St. Urban, wie uns beispielsweise der Katalog von 1661 belehrt, schon in frühen Zeiten sehr aufgeschlossen gewesen und hatte sich um die neuesten Werke bemüht.

Eine letzte Blütezeit erreichte St. Urban noch unter den Äbten Martin Balthasar (1781—1787) und Karl Ambros Glutz von Solothurn, der 1787 inaugurirt wurde und 1813 resignierte. Vermerke in den Stimmheften sowie einige ex libris sagen uns, daß anlässlich der Wahl Balthasars und auch noch später (1785) Anschaffungen vorgenommen wurden.

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erlosch der Glanz, es vollzog sich der Übergang einer Spielkunst von der geistlichen Spielgemeinde einer ehemals berühmten Schule an die neueren Laienspielgemeinschaften, wie dies der Verkauf von Kostümen und Szenerien an die Theatergesellschaft in Willisau um 1803 beispielhaft zeigt²⁸. Noch verdienen zwei Musiker Erwähnung, die nach der Jahrhundertwende mit St. Urban in Berührung kamen, Martin Vogt und Johann Molitor. Martin Vogt (1781—1854) war eine kuriose Erscheinung. Dieser Kirchenkomponist und Organist musizierte in Michael Haydns Salzburger Kapelle, vagierte in österreichischen Ländern, unternahm mehrfach Reisen in die Schweiz, kam in verschiedene Klöster und blieb schließlich auch einige Zeit in St. Urban. Später wirkte er im Basler Orchester, wurde 1823 Domorganist und Musikdirektor in St. Gallen und ging hernach nach Colmar, wo er starb. Er war auch mit Konradin Kreutzer und dem Dichter Joh. Peter Hebel bekannt geworden, von dessen alemannischen Gedichten er einige komponierte. Eine nahezu 100 Seiten umfassende Selbstbiographie Vogts ist im *Basler Taschenbuch für das Jahr 1884*, S. 75 ff. (abgedruckt und mit Anm. versehen von Karl Nef in *Schweiz. Musikzeitung* 44, 1904) erschienen. Johann Molitor wirkte 1802 als Organist in St. Urban, betätigte sich 1808 in der neugegründeten Schweizerischen Musikgesellschaft und wurde 1811 Nachfolger Peter Hegglins als Chordirektor in Luzern. Xaver Schnyder von Wartensee erwähnt ihn in seinen Lebenserinnerungen mehrfach — mit nicht immer schmeichelhaften Ausdrücken — und kreidet ihm an, daß während seiner vierzigjährigen Tätigkeit in Luzern das musikalische Leben „*daselbst zugrunde ging.*“²⁹

Die aufgefundenen Werke zerfallen in zwei Abteilungen:

1. Geistliche Musik, zum größten Teil von bayerischen Klostermusikern und von den Schweizer Komponisten Franz Jos. Leonti Meyer von Schauensee und Joh. Ev. Schreiber stammende liturgische Gebrauchsmusik.

²⁸ Fberle, Theatergeschichte S. 197.

²⁹ Schnyder v. Wartensee S. 139.

2. Sinfonische Musik, von teils heute vergessenen Komponisten.

Durchweg handelt es sich (mit zwei Ausnahmen) um Drucke des 18. Jahrhunderts, die jetzt der Zentralbibliothek Luzern einverleibt wurden. Der Abschluß dieser Betrachtungen gilt dem Vergleich mit den entsprechenden Beständen anderer Schweizer Bibliotheken. Zu diesem Behufe wurden die

Stiftsbibliotheken Einsiedeln, Engelberg, St. Gallen, die Kantonsbibliotheken Aarau, Sitten, die Stadtbibliothek Zug, die Universitätsbibliothek Freiburg/Schweiz, die Zentralbibliothek Solothurn und die Zisterzienserabtei Hauterive (Kt. Fribourg) befragt.

Im Falle St. Gallen, Aarau, Sitten, Zug, Freiburg und Hauterive war das Ergebnis negativ; merkwürdigerweise bringt der Druckerkatalog von St. Gallen keine Musikwerke. Solothurn verfügt über 7—8 Titel, die Stiftsbibliothek Disentis über einige wenige Stimmhefte (Joh. Ev. Schreiber, Lambert Kraus, Joh. Anton Kobrich, Meyer v. Schauensee)³⁰. Lediglich die Stiftsbibliotheken Engelberg und Einsiedeln sind reicher und übertreffen den Bestand von St. Urban im Falle der Komponisten Dreyer, Kayser, Kobrich und Madlseder. In keiner der angeführten Bibliotheken befindet sich eine Sinfonie der hier genannten Komponisten. Nur abschriftlich verwahrt die Stiftsbibliothek Einsiedeln

7 Sinfonien von Wenzel Pichl,	7 Sinfonien von Franz X. Sterkel,
4 Sinfonien von Wenzel Pichl,	4 Sinfonien von Toeschi.
Sinfonie Pastorale von Johann Stamitz,	

Als Druck liegen eine Sinfonie in D von Franz X. Sterkel (Imbault, Paris 1795), sowie eine Sinfonie, op. 29 von Kospoth vor³¹. Die Universitätsbibliothek Basel verzeichnet zu dem Namen Johann Stamitz 24 und zu Toeschi 17 Titel; ich hatte aber noch nicht Gelegenheit, die Drucke zu prüfen. Die Bibliothek der AMG (= Allgemeine Musikgesellschaft) Zürich besitzt 4 Sinfonien von Lachnith (J. Schmitt, Amsterdam), 29 Sinfonien von Graf und einige von Franz X. Sterkel³².

Ein mir von Prof. Dr. Franz Brenn aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg/Schweiz zur Verfügung gestellter handschriftlicher Katalog verzeichnet Drucke des 18. Jahrhunderts, die sich im ehemaligen Benediktinerkloster Neu-St. Johann im Toggenburg befanden und noch heute dort, d. h. im Joanneum, aufbewahrt werden. Darin figurieren folgende Komponisten mit in St. Urban titelgleichen Werken:

Franz Jos. L. Meyer v. Schauensee	3 Werke
Joh. Anton Kobrich	11
Lambert Kraus	2
Marian Königsperger	3
V. Faitelli	2
Bapt. Steinkopf	1
Jos. Lederer	1
N. Madlseder	4

³⁰ P. Iso Müller: Zur Disentiser Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bündner Monatsblatt Februar/März 1953, Nr. 2/3 (Chur 1953) S. 73.

³¹ Ich verdanke die Mitteilungen P. Joh. Bapt. Bolliger OSB, Stift Einsiedeln.

³² Freundliche Mitteilung von Dr. Paul Sieber, Zentralbibliothek Zürich.

Durch Eingliederung der aufgefundenen und nachstehend angeführten Musikalien von St. Urban in die Zentralbibliothek Luzern wurde nicht allein eine größere Reihe von Werken, sondern der — soweit bis jetzt bekannt — größte Bestand ähnlicher Art einer öffentlichen Schweizer Bibliothek zugeführt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

- Dreyer, Joh. Melch.:** *VI missae breves et rurales . . . a C. A. T. B., 2 V. et Org. obl. 2 Clar., 2 Corn. et Vc. ad lib. op. 2.* Aug. Vind., Lotter, 1790. Kompl.
- *VI miserere op. 3* [s. I. et a.] Angabe der Besetzung fehlt. C. A. T., V. I., Vc., Fl. I., Cor. II.
- *VI missae breves quarum prima solennis reliquae vero breves et rurales sunt. a C. A. T. B. 2 Viol. Alto-Viola, 2 Cornibus, Org. & Vc. juxta indicem partim obl., partim ad lib. op. 6.* Aug. Vind., Lotter, 1792. C. A. T. B. Viol. Alto-Viola, obl. Fl. od. Clar. I. Corn. I. & II. Org.
- *VI requiem seu missae pro defunctis tum breves ac faciles, cum III Libera a C. A. T. B., 2 Viol., 2 Cornibus, Org. & Vc. juxta indicem partim obl., partim ad lib. op. 7.* Aug. Vind., Lotter, 1792. C. A. T. B. Viol. I. Corn. I. & II. Org.
- *Te Deum laudamus a C. A. T. B., Viol. I. & II., 2 Clar. 2 Corn. Alto-Viola obl. 2 Fl. et Tymp. Org. et Violone. op. 16.* Aug. Vind., Lotter, 1800. Kompl.
- *VI missae breves ac rurales a Canto, Alto, Ten. Bass, 2 clar. vel corn. & 2 fl. vel clar. et viol. ad lib. op. 17.* Aug. Vind., Lotter, 1802. C. A. T. B. Viol. II, I. & II. Fl. od. Klar. Corn. I. & II. Org.
- *VI Tantum ergo.* [s. I. et a.] Angabe der Besetzung fehlt. C. A. T. B., V. I. II., Org. Cor. I. II., Vc.
- Eichmann, B.:** 3 Sinfonien a 2 Viol. Vla., Bass, 2 Ob., 2 Hr. (*de chasse*) ou Tromp. et Timbales ad lib. Berlin, Hummel, op. 1 [s. a.]. Viol. I. Ob. & Fl. 2. Viola, Hörner 1 & 2. Basso, Org. Verl. Nr. 574.
- Faitelli, Vigilio Blasio:** *Octo dulcisona modulamina seu motetti 8 . . . a Voce sola, VI. 2., Viola, Vc. et Org., op. 2.* S. Galli, 1752. Voce, V. I. II. Vla. — N. B. eingeklebt sind handgeschr. Noten.
- *Illustris corona stellarum duodecim seu duodecim offertoria . . . a 4 Vocibus, 2 Viol. 2 Clar. Tymp. et doppio Bc. op. 3.* Aug. Vind., Lotter, 1754. A. T. B. V. II. Vc. Clar. I. Org.
- Gleissner, Franz:** *VI missae breves, op. 1* [s. I. et a.]. — Angabe der Besetzung fehlt. C. A. T., V. I., Vc., Cor. I. II.
- Graf, C. E.:** 6 Sinfonien op. 14 a 2 Viol. Taille, Basse, 2 Ob. od. Fl. 2 Cors de classe remplies de differens Instrumens . . . Berlin, Hummel [s. a.]. Verl.-Nr. 7. I. II., Vla. Bass, 2 Ob. (Fl.). 2 Tr., II. Vla., Vc. obl., Pke.
- 3 Sinfonien. Berlin, Hummel. [s. a.] op. 20 [Angabe der Besetzung fehlt] — Verl.-Nr. 556. I. II. Viol., Vla. Bass, 2 Ob. 2 Hr. Pke. 2. Klar. (unvollst.?).
- Grotz, Dionysius:** *Deutsche Gesänge zur hl. Messe bestehend aus C. A. T. B. Org. 2 Viol. Alto-Viola, 2 Waldh. (auch Tromp.) & Violon.* Augsburg, Lotter, 1791. Komplet.
- Haas, Ildefons:** *XV Offertoria . . . cum vocibus et instrumentis consuetis, op. 2.* Aug. Vind., Lotter, 1766. C. A. T. B. Viol. I. & II., Alto-Viola, Vc., Org.
- Kayser, Isfrido:** *VI Missae a 4 Vocibus ord., C. A. T. B., 3 Viol. nec. 2 Lituis vel Clarinis cum Tymp. ex div. clavibus ad lib. decore tamen concurrentibus cum dupl. Bc . . . op. 2.* Aug. Vind., Rieger, 1743. C. A. T. B., Viol. II. Clar. I.
- *12 Offertoria . . . una cum 8 Benedictionibus . . . a 4 Vocibus, C. A. T. B., 2 V. nec. 2 Lituis, ac Tymp. ex div. clavibus, ad lib. concurrentibus et org., op. 6 Pars II.* Aug. Vind., Rieger, 1750. C. A. T. B. Viol. I., Vc., Clar. I. II., Tymp.
- *3 Vesperae cum consuetis antiphonis . . . a 4 Vocibus, et Instrumentis ord., nimirum C. A. T. B., 2 V. nec, 2 Lituis, ac Tymp. ex div. Tonis ad lib. concurrentibus Viola ad antiphonas solum obl. cum org. op. 7.* Aug. Vind., Rieger, 1754. A. T. B. Viol. II. Vc. Clar. I. Org.

- Kreusser, G. A.:** *Simphonie Periodique a Deux Violons, Taille et Basse, Deux Hautbois, Deux Cors de Chasse ou Trompette & Timbale* [s. a.] Berlin, Hummel, Verl.-Nr. 367. Viol. I. & II., Vla, Bass (handgeschrieben) 2 Ob. 2 Hr. (od. Tromp.), Pke.
- Kobrich, J. A.:** *Missale musicum. Complectens breves VI Missale rurales . . .* a C. T. B. *tum nec., tum ad lib. teste Ind. Viol. sec. vero, 2 Clar. vel Corn. cum Vc. ad lib. op. 14.* Aug. Vind., Lotter, 1756. Viol. I. & II.
- *Tres missae solennes c. tribus offertoriis ad modulos pastoritios a C. A. T. B. Org. c. duob. Viol. obl., Alto-Vla., 2 Clar., 2 Corn., 2 Fl.-Trav., Vc. ad lib. op. 25.* Aug. Vind., Lotter. 1762. C. A. T. B., V. I & II, Vc., Corn. I, Fl. I & II. Org.
 - *VI Missae solennes . . . ad modernum genium a C. A. T. B. 2 V., Org. obl., Vla, 2 Clar., 2 Cor., Tymp & Vc. ad lib. annexis responsoriis pro praefatione et pater noster a 4 voc. ord. et org. op. 26.* Aug. Vind., Lotter, 1771. Komplet.
 - *VI Missae rurales stylo facili, amoeno, ecclesiastico ad modernum genium elaboratae a C., V. I. Org., semper obl. A. T. B. tum necess. tum ad lib. teste indice V. II. vero, 2 Clar. vel 2 Corn. c. Vc. omni. ad lib. op. 27 (2. Aufl.).* Aug. Vind., Lotter, 1772. Komplet.
 - *Sacrificia mortuorum seu tres missae breves de requiem diebus depositionis, septimo et trigesimo c. I. Libera, pro die depositionis . . .* a C. A. T. B., 2 V., 2 Clar. cum sord. 2 Corn., Org., Vc. op. 29. Aug. Vind., Lotter, 1777. Corni fehlen.
 - *VI Missae breves et VI Offertoria (op. 30).* [s. I. et a.] Angabe der Besetzung fehlt. Clar. I & II.
 - *Cultus latreuticus . . . exhibitus VI missis solennibus . . .* a C. A. T. B., 2 V., Org. obl. Vla., 2 Fl.-Trav., 2 Ob., 2 Clarinis, 2 Cor., Tymp. & Vc. ad lib. op. 31. Aug. Vind., Lotter, 1778. A. T. B., Viol. I. II., Vla., Vc., Fl. I. II., Ob. I. Clar. I. II., Org.
 - *LXXII Psalmi brevissimi ad Vesperas . . .* a C. A. T. B., 2 Viol. et Org. obl. 2 Clar. vel 2 Cor., Vc. ad lib. op. 32. Aug. Vind., Lotter, 1780. Komplet.
 - *VI missae breves stylo ecclesiastico, facili et amoeno ad modernum genium elaboratae a C., V. I., Org. semper obl., A. T. B. tum necess., tum ad lib., teste indice Viol. II., 2 Clar., vel 2 Cor., cum ad lib. op. 33.* Aug. Vind., Lotter, 1782. Komplet.
 - *VI missae breves, stylo ecclesiastico, facili et amoeno ad modernum genium elaboratae a C., V. I., Org. semper obl. A. T. B. tum necess., tum ad lib., teste indice Viol. II., 2 Clar. vel 2 Corn. c. Vc. ad lib. op. 33.* Aug. Vind., Lotter, 1782. C. A. T. B. V. II., Vla. Clar. I. II., Vc.
 - *XII Pange lingua op. 34* [s. I. et a.] Titelblatt (Besetzung) fehlt. C. A. T. B. Viol. I & II, Violine, Clar. I. & II. Corn. I & II. ad lib.
 - *VI missae breves. op. 35* [s. I. et a.] Angabe der Besetzung fehlt. C. A. T. B., Viol. I. II., Vc., Clarin. II.
 - *VI Lytaniae breviores . . . a 4 Vocibus ord. C. A. T. B. 2 Viol. et Org. obl. 2 Clar. vel Corn. c. Vc. op. 36.* Aug. Vind., Lotter, 1787. Komplet.
 - *Sacrificia mortuorum seu tres missae breves de requiem pro parte secunda operis XXIX. III missarum de requiem cum I Libera . . .* a 4 Vocibus ord. 2 Viol. Org., obl. 2 Clar. ex C. ex D. cum sortinis. 2 Corn. ex F., Vc. ad lib. in Libera 2 Clar. ex B ad lib., op. 37. Aug. Vind., Lotter, 1709. C. A. T. B., Viol. I. 2 Corn. Org. (Nr. 1 Clar. Nr. 2 Corn. Nr. 3 Clar., Libera Clar.).
- Königspurger, Marian:** *Cymbala benesonantia 17 Offertiorum . . .* 4 Vocibus obl. 2 Viol. nec., 2 Clar. vel Corn. ad lib., ac dupl. Basso gen., op. 8. Aug. Vind., Lotter, 1744. C. A. T. B. Viol. I. II. Vc. Org.
- *Cymbala jubilationis sive VI missae solenniores, una c. hymno ambrosiano. Te Deum laudamus, a 4 Vocibus obl., 2 Viol. nec., Alto-Viola, 2 Clarinis, vel Corn. et Tymp. ad lib., ac duplici Basso gen. . .* op. 10. Aug. Vind., Phil. Lud. Klaffschenkel, 1747. C. A. B. Viol. I. & II.

- *Sacrificium matutinum. VI missae solemn.* 4 Voc. obl., 2 Viol. nec., 2 Clar., vel Corn. et Tym. c. dupl. Basso gen. op. 21. Ratisbonae, J. M. Schmid, 1760. C. A. T. B. Viol. I. II. Vla., Vc.
- *VI Missis solemnibus quarum ultima de requiem a 4 Vocibus obl.* 2 Viol. nec. Alto-Viola, 2 Clar. vel Corn. et Tym. ad lib. ac dupl. Basso gen. op. 23. Aug. Vind., Lotter, 1764. Komplet.
- *Sabbatum requietionis seu II missae . . . c. offertoribus duobus . . . una c. Te Deum laudamus a 4 Voc. obl.,* 2 Viol. nec. 2 Clar. vel Corn. 5 Tym. ad lib., dupl. Basso gen. ac Org. suppos. op. 25. Aug. Vind., Lotter, 1767. C. A. T. B., V. I. & II., Corn. I. & II., Org., Org. suppos.
- *Missa pastoritia.* [s. I. et a.] Titelblatt fehlt. C. A. T. B. Viol. I. & II., Vc. Org.
- Kospath**, Baron de: 3 *Sinfonien f.* 2 Viol. Viola, 2 Fl. 2 Hörner (de chasse) ad lib. Op. 1. Berlin, Hummel (s. a.) Verl.-Nr. 154. Viol. I. Viola, Basso, Org. 2 Ob. 2 Hr.
- Kraus**, Lambert: *Passer solitarius in tecto id est octo missae a 4 Voc. ord.,* C. A. T. B., 2 Viol. necess., 2 Fl. trav., 2 Clar. c. Tym. 2 Corn. ex div. clavibus ad lib. concurrentibus c. dupl. Bc . . . Op. 1. S. Galli, Monasterium, 1762. Komplet.
- Lachnith**, M.: 3 *Sinfonien.* Berlin, Hummel (s. a.) op. 1 (Angabe der Besetzung fehlt). Verl.-Nr. 408. Viol. I & II. Vla., Bass, 2 Ob. 2 Hörner, Pke.
- 3 *Sinfonien.* [Berlin, Hummel s. a.] op. 2 (Angabe der Besetzung fehlt). [= Sinfonie Nr. 4, 5, 6, Verl.-Nr. 178]. Viol. I. II. Vla. Bass, 2 Ob. (2 Fl.) 2 Hr.
- 3 *Sinfonien a grand Orchestre.* Op. 3 f. 2 Viol. Vla. B. 2 Fl. 2 Hr. ad lib. Berlin, Hummel [s. a.] Verl.-Nr. 567. Viol. I. Basso, Org. 2 Fl. 2 Hr.
- Lederer**, Josef: *VI Missae novae atque solennes a C. A. T. B. et Viol. I. II., Alto-viola, et Org. obl. Fl. I. II., Cor. I. II., Clar. I. II., Tym. et Vc. ad lib. op. 4.* Aug. Vind., Lotter, 1785. C. A. T. B. V. I. II., Vla. Vc. Clar. I. II., Tym.
- *Vesperae.* [s. I. et a.] (Angabe der Besetzung fehlt). C. A. T. B., Viol. I. II., Vc. Clar. II.
- *Missae VI* [s. I. et a.] (Angabe der Besetzung fehlt). Clar. e Corn. I & II.
- Madlscder**, Nonnosus: *Offertoria XV pro principalioribus festivitibus Domini a 4 voc.,* Viol. I. II. obl. Vla. obl. Clarinis vel Cor. ad lib. c. dupl. Basso. op. 1. Aug. Vind., Rieger, 1765. Komplet.
- *Offertoria XV solemnia de festis Sanctorum in communi a 4 voc.,* Viol. I. & II. obl. Vla. obl. Clarinis vel Cor. ad libit. c. dupl. Basso. op. 2. Aug. Vind., Rieger, 1767. Komplet.
- *Miserere V et stabat mater I . . . a 4 Vocibus ord.,* Viol. duobus, Viola obl., Clar., Corn. et tribus Trombis ad lib. c. dupl. Basso . . . op. 3. Aug. Vind., Rieger, 1768. C. A. T. B. Viol. I & II. Vla. obl., Corn. I & II. Tromba II & III.
- *Vesperae V solennes sed breves, a 4 voc. ord.,* Viol. duobus a viola obl., Clar., vel. Corn. ad lib. c. dupl. Basso . . . op. 4. S. Galli, Monasterium. 1771. C. A. B., Viol. I & II. Vla., Vc., Clar. I & II.
- Meyer von Schauensee.** Franz Jos. Leonti: *Obeliscus musicus . . . seu VI Offertoria solemnia a 4 Vocibus, 2 Viol. Vla. et Org. necess. necnon 2 Tromb. ad lib. op. 2.* Friburgi Helv. impr. H. J. Hautt. im Verlag Samm, Unterammeggau (Bayern) 1754. Viola.
- *Ecclesia triumphans in campo, et doro seu Te Deum laudamus, Tantum ergo, Vidi aquam. Asperges et Stella coeli . . . a 4 Voc.,* 2 Viol., Viola et dupl. Basso nec. necnon 2 Tromb. aut Corn. et Tym. ad lib. op. 3. Typis . . . Monasterii S. Galli, 1753. Im Verlag Josef Samm. Unter-Ammergau (Bayern). Tromba I. & II.
- *Pontificale Romano-Constantiense mus., seu Missae VII breviores sol., a 4 Voc.,* 2 Viol., Vla. ac dupl. Basso gen., necnon 2 Tromb. vel Corn. partim obl. partim vero ad lib. op. 4. Aug. Vind., Lotter, 1757. C. A. T. B., Viol. I. II. Vla., Vc.
- Mozart**, W. A.: *Missa.* [s. I. et a.] Angabe der Besetzung fehlt. [KV. 194] C. A. T., V. I., Vc.
- Müller**, Johann Leonhard: *Missae de requiem a C. A. B., Org. obl. 2 V. & ad lib. op. 1.* Aug. Vind., Lotter, 1780.

- Pausch**, Eugen: *VI Missae breves solennes tamen quarum ultima de requiem a C. A. T. B. concinnentibus Viol. I. & II., Alto-Viola et Org. obl., 2 Corn. vero, 2 Ob. seu Fl. et Vc. non obl. op. 4.* Aug. Vind., Lotter, 1799. Komplet.
- *VII Missae breves ac solennes, . . . a C. A. T. B., Viol. I. & II., 2 Corn., et 2 Clar., Viola et Org. obl. op. 5.* Aug. Vind., Lotter, 1802. C. A. T. B. Viol. II. Corn. I & II. Org.
- Pichl**, Wenzel: *6 Sinfonien „a piu stromenti“* [s. a.] Berlin, Hummel, op. 1. Verl.-Nr. 157. Viola, Bass, Org. Ob. I., Klar. I. II. Hörner I & II.
- *3 Sinfonien „a piu stromenti“ Op. 8.* [s. a.] Berlin, Hummel, Verl.-Nr. 569. Viol. I. Vla. Bass. Org. Ob. II., Hr. I & II., Tr. I. II., Pke.
- Pinzger**, Romano: *Laus Dei jucunda et sonora, 6 Breviorum . . . missarum cum vocibus ord. C. A. T. B., 2 V. et Org. obl. Clar. vero et Tymp. ad lib. op. 2.* Aug. Vind., Rieger, 1750. C. A. T. B. V. I., Vc., Clar. I & II. Tymp.
- Rösler**, Gregor: *Melodrama ecclesiasticum in quindecim scenas div. id est 15 Offertoria . . . a 4 Voc., 2 Viol. obl. 2 Clar. vel Corn. et Tymp. ad lib. c. dupl. Bc. op. 1.* Aug. Vind., Phil. Ludw. Klaffschinkel, 1748. A. T. B. V. II. Vc. Clar. I. Org.
- Schreiber**, Johann Evangelist: *Fasciculus ariarum XXIV gloriosae Virgini . . . sacer. Quarum XII duetto, XII solo, a divers. voc. cantantibus . . . 2 Viol. Vla. & dupl. Basso. op. 1.* Friburgi Nuith., Hautt, 2. Voc. V. I. II., Alto-Vla., Org.
- *Missale Cisterciense musicum, complectens VI missas . . . c. appendice II Requiem, a 4 voc. C. A. T. B., 2 Viol. Vla. obl. 2 Clarinis vel Corn. ad lib. Vc. et Org. op. 2.* Friburgi Helv., Hautt, 1749. C. A. T. B., V. I. II., Vla., Clar. I.
- Schreyer**, Gregor: *Jubilus musicus . . . missae VIII solennes in tertio saec. Monast. Montis Scti. Andechs . . . productae . . .* Aug. Vind., Rieger, 1756. A. T. B. Viol. I. II., Vc., Clarin. I. II. Corn. I. II., Tymp.
- *Sacrificium matutinum seu missae 6 breves a 4 Vocibus ord., Viol. I. II. obl., Clar. I. II. aut Corn. ad lib. c. dupl. Basso . . . op. 2.* Aug. Vind., Rieger, 1763. Komplet.
- Steinkopf**, Joh. Bapt.: *Vesperae* [s. l. et a.] Titelblatt (Besetzung) fehlt. C. A. T. B., Viol. I & II., Violone, Clar. I & II.
- Stamitz**, Carl: *3 Sinfonien . . . a 2 Viol. Vla. Basso, 2 Ob. od Fl. et Klar. 2 Hr. (de chasse) Tromp. (& Pauken).* op. 15 [s. a.] Berlin, Hummel, Verl.-Nr. 402. Viola, Bass, Org., Ob. II., Klar. I. II., Hr. I & II. Clarino I. II., Pke.
- Sterkel**, Franz Xaver: *3 Sinfonien a 2 Viol. Taille & Basse, 2 Ob., 2 Corn. de chasse et Timb. Op. 1.* [s. a.] Berlin, Hummel, Verl.-Nr. 551. V. I. II. Viola, Bass, 2 Ob. 2 Hr. Pke.
- Toeschi**, Joseph: *6 Sinfonien f. 2 Viol. Vla. Bass, 2 Fl. od. Ob. 2 Hr. (de chasse). op. 4.* Berlin, Hummel, Verl.-Nr. 83. [s. a.] Vla. Basso. Org. Ob. (& Fl.) Hr. I & II.
- Varia:**
- XXVIII Ariae selectissimae praeclarorum virorum sunt nominati** — Mozart, Martin, Salieri, Wrantitzki . . . etc. *ad promovendum cultum divinum latinis textibus adornatae, in tres div. partes . . . concertante plerumque C., seu T. A. et B. concinnentibus 2 V., Alto-Viola et Org. obl. 2 Fl. vero (2 Ob.), 2 Corn. et Violone non obl. Von dem Herausgeber der Dittersdorffischen Arien. op. 2.* Aug. Vind., Lotter, 1798. Kompl.
- Anonym.** 1) 19 Gesänge, 2) Veni sancte spiritus, 3) Te Deum. C. A. T. B. Viol. I & II., Violone, Ob. II. Corn. I. & II. [s. l. et a.] Titelblatt (Besetzung) fehlt.
- Anonym.** 5 Stimmhefte. Viola, Clar. I & II, Tenore, Basso. 3 lose Blätter. (Alto. Oboe I. Clar. II.)
- Anonym.** *Magnificat*, Vier: (Auctore Italo.) No. 1 & 2 a 4 Voc., 2 Viol. 2 Ob. obl., 2 Corn., Org. et Vc. — No. 3 a 4 Voc. NB *Essurientis* a 5 Voc., 2 Viol., Vla., 2 Corn., Org. et Vc. No. 4 a 4 Voc., 2 Viol., 2 Corn., 2 Org. et Vc. A. B. Viol. I & II. Viola obl. Vc., Ob. I & II., Tromba I. & II., Org.

Tubingensia

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Georg Reichert hat unlängst auf Grund der Tagebücher des Philologen Martin Crusius (1526–1607) wertvolle Beiträge zur Musikgeschichte von Tübingen um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert geboten¹. Unter den zahlreichen, zu Crusius' Bekanntenkreis gehörenden Persönlichkeiten scheinen etliche Musiker auf, von denen die Forschung bis zur Gegenwart kaum mehr als die bloßen Namen kennt. Die Lebensschicksale einiger in diesem Zusammenhang genannter Personen sollen nunmehr im Folgenden beleuchtet werden.

Der von Reichert (S. 193) als Aushilfssänger der württembergischen Hofkapelle genannte, bei Eitner fehlende Johann Wolfgang Hitzler wurde am 12. August 1569 zu Heidenheim a. d. Brenz von dem Oberpfleger Wilhelm Edelmann und einer Rosina Reyhingerin aus der Taufe gehoben². Sein Vater, Johann Hitzler (geb. 1521 zu Ulm), hatte sich nach längerem Wirken als „*Praefectus*“ zu Blaubeuren spätestens 1568 als Unterpfleger im Geburtsort Johann Wolfgangs niedergelassen³ und am 29. September 1568 mit Concordia Hoffmennin die Ehe geschlossen⁴; er verstarb ebendort und wurde am 5. Dezember 1582 begraben⁵. Johann Wolfgang Hitzler wurde am 21. Mai 1589 an der Universität Tübingen immatrikuliert, erwarb bereits am 24. September desselben Jahres den Titel eines *baccalaureus artium* und trat am 10. Februar 1591 ins herzogliche „*Stipendium*“ ein. In diese Zeit fällt auch sein gelegentliches Wirken als Sänger in der württembergischen Hofkapelle. Am 21. Februar 1593 zum *magister artium* an der Tübinger Universität erhoben⁶, fungierte er seit der Jahreswende 1594/95 als Präzeptor am evangelischen Kloster Alpirsbach und wurde 1595 auf Empfehlung des herzoglichen Rates dem dortigen Prälaten Johann Konrad Piscarius (gest. 1601) als Diakon beigegeben⁷. Johann Wolfgang Hitzler verblieb in diesem Amt bis 1598⁸, wandte sich dann als Geistlicher nach Bissingen a. d. E. und 1607 als Pfarrer nach Beihingen, wo er am 27. Oktober 1618 verschied⁹.

Leben und Werk seines jüngeren Bruders Daniel Hitzler (1575–1635, Eitner V, 162 f.) konnte an anderer Stelle ausführlich dargelegt werden¹⁰. In Ergänzung zu Reichert (S. 193) sei hier nur vermerkt, daß der „*bassus profundus*“ des später

¹ G. Reichert, Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590. Archiv für Musikwissenschaft Jg. 10, 1953, S. 185 ff.

² Taufmatrikeln des ev. Kirchenregisteramtes Heidenheim a. d. Brenz.

³ T. Wagner, Memoria rediviva Danielis Hitzleri, Tubingae 1661, S. 13 f.

⁴ Trauungsmatrikeln des ev. Kirchenregisteramtes Heidenheim a. d. Brenz.

⁵ A. Brunnius, Zwo Catechistische Leichpredigten . . . Die ander . . . gehalten bey der Begräbnuß Herrn Joan. Hitzlers . . . den 5. Decemb. Anno 82. Tübingen 1583. — Ders., Zwo Catechistische Leichpredigten . . . auff's new vberlehen, vñnd . . . gemehret. Tübingen 1598.

⁶ G. Pietzsch, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Archiv für Musikforschung Jg. 6, 1941, S. 52.

⁷ G. Lang, Geschichte der Württembergischen Klosterschulen, Stuttgart 1938, S. 111, 121.

⁸ J. Haller, Die evangelischen Geistlichen Freudenstadts, Freudenstadt 1938, S. 16.

⁹ Schmoller, Die Stipendiaten in Tübingen vor 300 Jahren an Georgii 1952, Blätter für württembergische Kirchengeschichte Jg. 7, Stuttgart 1892, S. 55.

¹⁰ O. Wessely, Daniel Hitzler, Jahrbuch der Stadt Linz 1951, Linz 1952, S. 282 ff. Ergänzungen hiezu bei [K. F.] v. Frank], Hitzler, Senftenegger Monatsblatt für Genealogie und Heraldik. Bd. 1, Senftenegg 1951–53, Sp. 253 ff. und O. Wessely, Neue Beiträge zur Pflege der Musik an der evangel. Landschaftsschule und Landhauskirche zu Linz. Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs Bd. 3, Graz 1954, S. 322 ff.

zu hohen geistlichen Würden gelangten auch in einer an der Tübinger Universität am 27. November 1660 gehaltenen Gedenkrede auf ihn Erwähnung findet¹¹. Seine musikalischen Leistungen gipfeln in der Edition eines in zwei Auflagen erschienenen Elementarlehrbuches, deren erste, bisher nur durch Göhler¹² bekannte, sich unter dem Titel „*Extract Auß der Neuen Musica Oder Singkunst*“ (Nürnberg 1623) als Unikum in The Library of Congress, Washington, befindet¹³. Fünf Jahre später erschien das Werkchen erweitert als „*Neue Musica Oder Singkunst . . . Zu fürderlichem vnd doch gründlichem Vnterricht Der Jugendt. Editio secunda & auctior*“ (Tübingen 1628). Die auffallende Tatsache, daß die Erstausgabe als „*Extract*“ bezeichnet wird, ist nach Ausweis der Vorrede damit zu erklären, daß es sich bei dem Büchlein um einen Auszug aus einem umfangreicheren, zum Unterricht des Nachwuchses seiner Gönner, der vier Brüder Ludwig, Marx, Otto und Christoph Höhenfelder¹⁴, erstellten und heute verschollenen Manuskript handelt. Hitzler hat darin bekanntlich seine Bebisation als Ersatz für die sechssilbige Solmisation zur Diskussion gestellt. Dieser noch von Mattheson¹⁵ grundsätzlich gebilligten Methode schloß sich wenig später der Zeitzer Kantor Nicolaus Gengenbach in seiner „*Musica nova*“ (Leipzig 1626) an und stellte den Lernenden ihre Verwendung neben der sechssilbigen Solmisation und der Bebisation frei; auch Otto Gibelius (1612–1682) hat sich ihrer zeitweise bedient¹⁶. Ebenso setzte sich der Berner Schulmeister Nikolaus Zerleder (1628–1691) in seiner „*Musica Figuralis*“ (Bern 1658) mit der Bebisation auseinander, verwarf jedoch dieses System¹⁷. Von den drei Gesangbuch-Editionen Hitzlers ist eine von ihm selbst ausdrücklich „*in Anno. 1624. mit großer Wolleserlicher Schrift in Octava forma zu Nürnberg*“ als erschienen bezeichnete Ausgabe¹⁸ „*Christliche Kirchen-Gesang*“ verschollen, auffallenderweise aber auch bibliographisch nicht nachweisbar. Zwei weitere, ihrem Entstehen nach noch in Hitzlers Linzer Jahre (1611–1624) zurückreichende Ausgaben, die Textedition „*Christliche Kirchen Gesäng, Psalmen vnd Geistliche Lieder*“ (Straßburg 1634) und eine Sammlung dazugehöriger Kantonalliedsätze, „*Musicalisch Figurierte Melodien aller vnd jeder gebräuchigen Kirchen-Gesäng / Psalmen vnd Geistlichen Lieder / Mit vier Musicalischen Stimmen von berühmten Autoribus Musicis*“ (Straßburg 1634) konnte unlängst eingehend beschrieben werden¹⁹.

Johannes Linck (Eitner VI, 178), der nach Reichert (S. 194) mit Crusius im Briefwechsel stand, bezeichnet sich selbst als „*Celiditus Silesius*“, stammte also wohl aus Züllichau²⁰, keinesfalls aber aus Cilly, wie man früher annahm²¹. Seine

¹¹ T. Wagner, a. a. O., S. 16.

¹² G. Göhler, Verzeichnis der in den Leipziger und Frankfurter Meßkatalogen der Jahre 1564–1759 angezeigten Musikalien. 7. 2, Leipzig 1902, S. 40.

¹³ A Catalogue of books represented by Library of Congress. Vol. 68, Ann Arbor 1943, S. 440.

¹⁴ Bei Reichert falsch „Höhenfelder“.

¹⁵ J. Mattheson, Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717, S. 350.

¹⁶ O. Gibelius, Kurzer, jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus musicalibus, Bremen 1659, S. 59 f.

¹⁷ M. Zulauf: Die Musica Figuralis des Kantors Niklaus Zerleder. Das erste bernische Schulmusikbuch, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 4, Aarau 1928, S. 65 f.

¹⁸ D. Hitzler, Christliche Kirchen Gesäng, Straßburg 1634, Vorrede.

¹⁹ O. Wessely, Daniel Hitzler, a. a. O., S. 52 ff. — Ders., Neue Beiträge zur Pflege der Musik an der evang. Landschaftsschule und Landhauskirche zu Linz, a. a. O., Bd. 3, Graz 1954, S. 322 ff. Beide Ausgaben von Zahn nur in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg nachgewiesen und 1943 verbrannt. Neue Fundorte: Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (Textedition), Thüringische Landesbibliothek Gotha (Text- und Musikedition).

²⁰ J. Schmidt, Linzer Kunstchronik, T. 2, Linz 1951, S. 71.

²¹ K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., Bd. 2, Dresden 1886, S. 115.

Geburt ist im Jahre 1561 anzusetzen, über seine Jugendzeit ist nichts bekannt. Erst seit dem 8. Juli 1586 ist er als Kantor an der Linzer evangelischen Landschaftsschule und Landhauskirche in Nachfolge des von 1582 bis 1585 tätigen, mit Crusius eng befreundeten Sängers und Komponisten Wolfgang Rauch (Rhaw)²² nachweisbar²³. Sein Wirken läßt sich an Hand spärlicher Aktenregesten durch sechzehn Jahre verfolgen: 1594 erhält er von den obderennsischen Ständen eine „Verehrung“ von 20 Gulden; anläßlich seiner Eheschließung, 17. Februar 1597, erhöhte man seine Bezüge von 80 auf 132 Gulden, wenig später wurden sie mit 180 Gulden neu festgesetzt. Ein „Verweiß“ vom Jahre 1598 zeigt ein allmähliches Nachlassen seines Diensteyfers und wirft darüber hinaus kein gerade günstiges Licht auf den Charakter des als „zaukisch und vruerträglich, auch gegen den Jugennt vnsfreintlich“ geschilderten Kantors. Ein Jahr später war er in einen Erbschaftsstreit verwickelt, erkrankte bald darauf und gab 1600 sein Amt an Leonhard Prinner ab²⁴. Linck scheint daraufhin den Ständen noch durch zwei Jahre in anderer Funktion gedient zu haben, da er erst am 12. September 1602 mit 60 Gulden abgefertigt wurde und sich nach Görlitz wandte, wo er am 24. Oktober sein Amt als Schulmann antrat²⁵. Dort verstarb er bereits am 20. Juli 1603 im 42. Lebensjahr — „qui fuit ex climactericis minoribus sextus“, wie Mylius vermerkt²⁶.

Kompositionen von Linck lassen sich bis heute nicht nachweisen; seine Beziehungen zur Musik kommen jedoch über seine Amtstätigkeit hinaus auch durch seine dichterischen Leistungen zum Ausdruck. Als talentierter lateinischer Poet, der vermutlich an der Wittenberger Universität 1602 zum poeta laureatus gekrönt worden war²⁷, veröffentlichte Linck in seinem Todesjahr eine Gedichtsammlung „Eacina sive carminum vernorum praecidanea“ (Gorlicii 1603)²⁸. Zwei Vorgedichte zu Werken von Andreas Raselius und Valentin Haußmann sind der Musikforschung bereits bekannt. Dazu kommen noch zwei in Distichen abgefaßte Gedichte „De Musica“²⁹, deren zweites, als „Epigramma“ bezeichnetes in den Anfangsbuchstaben der Hexameter das Wort „Musica“, in denen der Pentameter die sechs Solmisationssilben erkennen läßt:

Musica moestitiam, minuit modulamine, mentis:
Vtiliter vires viuificatque viris.
Vbertim vegetat virtutis voce vigorem:
REstituit requiem: robora rapta refert.

²² O. Wessely, Die Pflege der Musik an der evangelischen Landschaftsschule in Linz, Festschrift zum 400jährigen Jubiläum des humanistischen Gymnasiums in Linz, Linz 1952, S. 57.

²³ K. Schiffmann, Das Schulwesen im Lande ob der Enns bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, 59. Jahres-Bericht des Museum Francisco-Carolinum, Linz 1901, S. 276.

²⁴ O. Wessely, Linz und die Musik, Jahrbuch der Stadt Linz 1950, Linz 1951, S. 122 f.

²⁵ M. Mylius, Annales Gorlicenses, Scriptores rerum Lusaticarum antiqui & recentiores. Vol. 1, Lipsiae & Budissae 1719, P. 2, S. 69. Er ist also nicht mit dem von A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und den wettinischen Ernestinern, Bückeberg 1921, S. 127 für 1602 nachgewiesenen Weimarer Hofkapellbassisten Johann Lincke identisch, wie H. J. Moser, Die Musik im frühevang. Osterreich, Kassel 1954, S. 30, annimmt.

²⁶ Ebendort, S. 69. Bei V. Lancetti, Memorie intorno ai poeti laureati d'ogni tempo o d'ogni nazione. Milano 1839, S. 497 f., irrtümlich der 26. Juli als Todestag angegeben.

²⁷ V. Lancetti, a. a. O., S. 497.

²⁸ Nachdruck eines „Elogium veris“ daraus in: Deliciae poetarum Germanorum huius superioris aevi illustrum, P. 3, Francofurti 1612, S. 1092 ff. Dort auch ein Gedicht „De Passione Christi“, S. 1105 ff.

²⁹ Deliciae poetarum Germanorum, P. 3, S. 1095 ff., 1104.

*Suauia folicitis fatagatis solatia subdit:
 Mlricife mentes Musica mira mouet.
 Ingenium iuuat; impellit iocunda iacentes:
 FAtis felices fertque facitque fauos.
 Comminuit cordis cantu cultissima curas:
 SOL veluti studiis semina suppeditat.
 Addictos animos agitans attentat amore:
 LAbem languoris laeta lepore leuat.*

Enge Freundschaft verband Linck mit dem bedeutenden schlesischen Dichter Georg Calaminus (1547–1595), auf dessen Tod er ein *Ἐπιθαικτιόν*³⁰ und ein „*Epitaphium*“ dichtete³¹. Das Hinscheiden des Freundes hat Linck zudem dem Dichter Hieronymus Arconatus (1553–1599) in einem poetischen „*Nuncium triste de obitu Georgii Calamini*“ gemeldet³², das wieder von Sebastian Prenner in seinem Gedicht „*In obitum et laudem Nobilis et Clariss. Poetae, Georgij Calamini*“ zitiert wird³³. Endlich weiß Reichert (S. 194) zu berichten, daß ein Hieronymus Megisser am 2. Mai 1591 aus Graz eine von Johann Jakob Kiesel in Padua komponierte Madrigalsammlung an Crusius geschickt hatte, die dieser sofort durch die Stiftsmusiker singen ließ. Der Absender war jedoch keineswegs der nach Reichert aus Gröningen (richtig aus Thann im Amte Gröningen) stammende und als Präzeptor u. a. in Calw tätige Hieronymus Megiser (um 1525–1595), sondern dessen Sohn, der hochbedeutende, aus Stuttgart gebürtige Linguist und Polyhistor Hieronymus Megiser (1554/55–1619)³⁴. Er war es – und nicht der Vater –, den sein Lehrer Crusius „wegen seiner Sprachkenntnisse und Reiseerfahrungen“ schätzte, er weilte im fraglichen Jahr tatsächlich in Graz und hatte von dort aus dem Tübinger Universitätsprofessor schon am 24. Januar 1591 ein Exemplar von Torquato Tassos „*Gerusalemme liberata*“ gesandt³⁵. Eben dieser Hieronymus Megiser war auch der Präzeptor Johann Jakob Kiesels gewesen, der das fragliche Madrigalwerk seines Schülers zudem noch ohne dessen Wissen 1591 in Venedig hatte erscheinen lassen³⁶. Das mit einem „*Di Graz alli 20 Gennaro 1591*“ datierten Vorwort³⁷ ausgestattete Werk „*Libro primo de Madrigali e Motetti à 4 e 5 voci*“ (Venetia 1591) ist allerdings verschollen und nur durch seine Nennung in Gardanos Lagerkatalog von 1591³⁸, in Meßkatalogen³⁹ und verwandten Werken⁴⁰ der Musikforschung bekannt geworden⁴¹.

³⁰ J. Memhard, *Oratio funebris in obitu . . . Georgii Calamini, Argentorati 1597*, S. 26.

³¹ *Exequialia, in obitu . . . Georgii Calamini . . . cantata ab amicis, Argentorati 1597*, S. 41.

³² ebendort, S. 17 ff.

³³ ebendort, S. 43.

³⁴ Über ihn vgl. M. Doblinger, *Hieronymus Megisers Leben und Werke, Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung*, Bd. 26, Innsbruck 1905, S. 431 ff. und neuestens K. Großmann, *Megiser, Christalnick und die Annales Carinthiae*, ebendort, Bd. 57, Graz 1949, S. 359 ff.

³⁵ J. Schmidt, a. a. O., T. 2, Linz 1951, S. 18.

³⁶ M. Doblinger, *Hieronymus Megisers Leben und Werke*, a. a. O., Bd. 26, Innsbruck 1905, S. 436, 477.

³⁷ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 21, S. 184.

³⁸ *Indice, delli libri di musica che si trovano nelle stampe di Angelo Gardano (Venetia 1591) Fol. 4 v.:* „*madrig, di Jo: Jacomo Kisler a 4*“. Vgl. G. Thibault, *Deux Catalogues de libraires musicaux: Vincenti et Gardane (Venise 1591)*, *Revue de Musicologie*, T. 11, S. 13.

³⁹ A. Göhler, a. a. O., T. 1, Leipzig 1902, S. 21.

⁴⁰ N. Basse, *Collectio in unum corpus librorum italice, hispanice, et gallice in lucem editorum (Francfort sur le Maine 1592)* S. 50: „*Musica il primo libro de madrigali & motetti 4, & 5, voci composti gia dal molto illustre signor, il signor Giouan Giacomo Khisl, [Libero] Barone in Kaltenprun, Khislstain & Gonobit, & c. hereditario maestro delle caccie del ducato & della Marca Scheuonia, & Scridiero, hereditario dell'illustriss. Contado di Gorilia, &c. 4 in Venetia appresso Amadini. 1591. A[utumne]*“. — J. Clessius, *Unius seculi elenchus consummatissimus librorum (Fiancofurti 1602)* S. 559: „*Musica il 1. libro de madrigali & motetti 4.*

Trotzdem ist Crusius' Notiz nicht ohne Wert, zeigt sie doch erneut, daß das fragliche Werk nicht nur in den Meßkatalogen zur Anzeige gelangte, ohne je erschienen zu sein, wie dies im 16. Jahrhundert ja häufig vorkam⁴², sondern daß es tatsächlich in den Handel gekommen war.

Mitglieder des steiermärkischen Adelshauses Kiesel (Khisel, Khisl, Kisel, Chisel) treten übrigens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederholt als Widmungsträger von Musikwerken italienischer und flämischer Meister in Erscheinung: Johann Jakob Kiesel selbst und Karl Kiesel hatte Filippo de Duc sein „*Primo libro de Madrigali a cinque et sei voci*“ (Venetia 1586) gewidmet⁴³ und der Drucker Ricciardo Amadino sein Sammelwerk „*Canzonette a tre voci, libro primo*“ (Venetia 1587)⁴⁴. Johann Kiesel von Kaltenbrunn ist der Widmungsträger von Mattia Ferraboscio „*Canzonette a quattro voci, libro primo*“ (Venetia 1585) und Lodovico Balbis „*Musicale exercitio a cinque voci*“ (Venetia 1589)⁴⁵, und Georg Kiesel sind endlich Claudio Merulos „*Primo libro de Ricercari da cantare, a quattro voci*“ (Venetia 1574)⁴⁶ und Pietro Antonio Bianchis „*Primo libro de Madrigali a quattro voci*“ (Venetia 1582) dediziert⁴⁷.

Hieronymus Megiser selbst hat sich endlich noch ein Vierteljahrhundert später als Lehrkraft an der evangelischen Landschaftsschule zu Linz erfolgreich um die Mehrung des Notenschatzes der dortigen ständischen Bibliothek bemüht und im Jahre 1617 für diese u. a. „*Muteten mit 12 Stimben zu Venedig getrukt*“ angekauft⁴⁸. Eine Überprüfung des im Jahre 1628 handschriftlich angelegten Kataloges⁴⁹ ergab, daß es sich hierbei um die „*Concerti di Andrea, et di Giovanni Gabrieli*“ (Venetia 1587) handelte. Persönliche Beziehungen scheinen auch zu dem in Leipzig tätigen Abraham Bartolus (Eitner I, 358) bestanden zu haben; denn dessen Abhandlung „*Musica mathematica*“ ist im Rahmen des von Megiser herausgegebenen vierten bis sechsten Teiles von H. Zeinings „*Theatrum machinarum*“ (Lipsiae 1614) zur Veröffentlichung gelangt (T. 6, S. 89–175)⁵⁰. Übrigens finden sich auch unter Megisers und seiner Frau Nachlaßverwaltern zwei Musikerpersönlichkeiten, denen der Gelehrte zu Lebzeiten zweifellos in Freundschaft verbunden war: der aus Pfalz-

& 5. voci composti gia dal Giouan Giacomo Khisl L[ibero] & c. in Venetia 1591. 4.“ — Bei G. Draudius, *Bibliotheca Exotica, sive Catalogus officialis librorum peregrinis linguis usualibus scriptorum*, Frankfurt 1675, S. 268 scheint das Werk in irreführender Weise zweimal unter ähnlichem Titel auf: „Iac. Khisel: Il primo libro de Madrigali & motetti, à 4. & 5. voci, Composti dal Giou. Ghiacomo Khisl in Venetia 1591. 4.“ und „Musica il 1. libro de madrigali & motetti 4. & 5. voci Composti gia dal Giouan Giacomo Khisl L & c. in Venetia 1591. 4.“

⁴¹ E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Th. 3, Leipzig 1813, Sp. 41. — C. F. Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1847, Sp. 205. — Dass., 2. Aufl., Leipzig 1855, Sp. 205. — F.-J. Fétis, *Biographie universelle*, 2e éd., T. 5, Paris 1867, S. 26. — R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 5, S. 357.

⁴² K. A. Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. 3, S. 315 f.

⁴³ A. Einstein, *The italian Madrigal*, Vol. 2, Princeton 1949, S. 757.

⁴⁴ E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700*, Bd. 2, Berlin 1892, S. 446.

⁴⁵ E. Vogel, a. a. O., Bd. 1, Berlin 1892, S. 50 f., 227.

⁴⁶ C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze 1952, S. 31.

⁴⁷ E. Vogel a. a. O., Bd. 1, S. 95.

⁴⁸ O. Wessely, *Linze und die Musik*, a. a. O., S. 130.

⁴⁹ *Catalogus librorum bibliothecae inclytorum DD: trium statuum superiorum in Austria super Anasum*, Ms. Cat. fol. 55 der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek Berlin.

⁵⁰ Erster Hinweis auf diese Tatsache bei J. Reiss, *Książki o Muzyce od XV do XVII Wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*, Krakow 1924, S. 26. Einiges über den Traktat bei R. Eitner, *Abraham Bartolus*, Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. 18, S. 95 f.

Neuburg stammende Tobias Zorer und der steiermärkische Komponist Johannes Brassicanus (um 1570–1634). Ersterer war 1617 bis 1624 als Kantor an der evangelischen Landschaftsschule tätig⁵¹, letzterer wirkte, 1609 aus Regensburg kommend, ebendort bis 1627 als Kantor und Kollaborator neben Megiser und verbrachte seine Altersjahre wieder in Regensburg, wo er schließlich als „musicus et collega“ verstarb⁵².

Annibale Perini

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

Annibale Perini war vor, neben und nach dem um etwa 25 Jahre älteren Francesco Rovigo aus Mantua der bedeutendste Organist in Graz am Ende des 16. Jahrhunderts. Beiden gemeinsam scheint das Schicksal zu sein, daß ein wesentlicher Teil ihrer Werke entweder vernichtet oder nur mehr unvollständig erhalten ist. Während jedoch über Leben und Werk von Francesco Rovigo, dessen Wirken als Hoforganist Erzherzog Karls II. in Graz in die Jahre 1582–1590 fällt, bereits einiges Licht verbreitet ist¹, ist jenes von Annibale Perini bisher so gut wie unerforscht geblieben. Walther, Gerber, Fétis und andere Musiklexika erwähnen seinen Namen nicht. Nur Eitners Quellenlexikon enthält neben der Aufzählung seines Werkbestandes, dem noch die achtstimmige Messe super *Benedicite omnia opera Domini* aus Ms. 340 der K.studijska knjižnica zu Ljubljana (Laibach) anzufügen ist², die teilweise unrichtige Angabe „1604 beim Erzherzoge Karl von Oesterreich in Graz Organist“³. Tatsächlich waren Perini zu dieser Zeit bereits acht Jahre und Erzherzog Karl, der nach seinem Regierungsantritt im Jahre 1564 die Grazer Hofkapelle gegründet hatte, vierzehn Jahre tot. Eitner bezieht irrtümlich das Erscheinungsjahr seiner Motettensammlung auf die Zeit seiner Anstellung am Grazer Hofe. Im Jahre 1604 hatte nämlich der langjährige Grazer und spätere Wiener Hofinstrumentist Orazio Sardena 40, z. T. mehrteilige Werke von Perini zusammen mit 12 des ehemaligen, zu dieser Zeit ebenfalls bereits verstorbenen Grazer Hofkapellmeisters Simon Gatto, nach Stimmenzahl geordnet, bei Amadino in Venedig herausgegeben, womit er einen letzten Wunsch der beiden Meister erfüllte, denen die Veröffentlichung infolge ihres vorzeitigen Todes nicht mehr vergönnt war. Das in bloß zwei Stimmbüchern (Bassus, Octavus) erhaltene Sammelwerk ist Erzherzog Ferdinand, dem Sohne und Nachfolger Erzherzog Karls, gewidmet und trägt den Titel: „(Bassus) motectorum IV, V, VI, VII, VIII, X & XII vocibus Simonis Gatti, Ser^{mi} Principis. . . Caroli Archiducis Austriae musicorum praefecti, tum Annibalis Perini, eiusdem Serenitatis (nicht servitatis, wie Eitner angibt) felicissimae recordationis, organorum praefecti, insequens opus hoc levidense noviter collectorum autore Horatio Sardena Serenissimi Principis . . .

⁵¹ O. Wessely, Linz und die Musik, a. a. O., S. 128.

⁵² O. Wessely, Johannes Brassicanus, Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 2, Linz 1948, S. 264 f.

¹ A. Einstein: Italienische Musik u. italienische Musiker am Kaiserhof u. an d. erzhertzogl. Höfen in Innsbruck u. Graz, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21, Wien 1934, S. 32 ff.

² Mitgeteilt von Herrn Dr. Othmar Wessely (Wien).

³ R. Eitner: Biogr.-bibliogr. Quellen-Lexikon, Bd. 7, S. 372. Vgl. auch Bd. 4, S. 174 unter Gatto.

*Ferdinandi Archiducis Austriae musico*⁴. — Außerdem finden sich über ihn noch kurze Angaben bei F. Bischoff, B. A. Wallner und H. J. Moser^{4a}. Daß sein Name trotz des Ansehens, das er zu Lebzeiten als Komponist genoß, so gänzlich der Vergessenheit anheimfallen konnte, dürfte vor allem an seiner örtlich eng begrenzten Tätigkeit liegen. Im Gegensatz zu dem vielgereisten Francesco Rovigo gelangte Perini schon in früher Jugend nach Graz, wo er rund 20 Jahre in Stellungen bei Hofe und als Organist an der evangelischen Stiftskirche bis zu seinem plötzlichen Tode Ende 1596 verblieb, der ihn in der besten Mannesblüte hinwegraffte. Auch sind Reisen an andere Höfe, die seinen Namen weiteren Kreisen bekannt gemacht hätten, nicht nachweisbar. Daher dürften die einzigen Quellen, die Aufschluß über sein Leben gewähren, die Hofkammerakten und Protestantika im Landesarchiv Graz sein, die es gestatten, ein verhältnismäßig abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen.

Als Perini zum Grazer Hoforganisten ernannt wurde, war Annibale Padovano, der berühmte Organist von San Marco und spätere Grazer Hofkapellmeister, bereits verstorben († 15. März 1575)⁵. Doch kann dieser nicht eigentlich als Vorgänger von Perini bezeichnet werden, denn die Hoforganistenstelle nahm nicht Padovano, sondern Abraham Strauß ein⁶, der vielleicht identisch mit dem von Eitner genannten gleichnamigen Komponisten eines Orgelstückes in einer Handschrift aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist⁷. Abraham Strauß, vermutlich aus Schwaz in Tirol gebürtig, war der erste Hoforganist Erzherzog Karls überhaupt, dem er nach eigener Angabe seit 1564 diente. Bereits 1568 suchte er um Erlassung seines Dienstes an, jedoch mangels eines geeigneten Nachfolgers ohne Erfolg. Er wiederholte sein Ansuchen

⁴ Die Vorrede lautet auszugsweise: „Serenissimo principi . . . Ferdinando Archiduci Austriae . . . Domino meo clementissimo . . . peripatheticorum princeps Aristoteles ipse in ethicis testatur suis: Dijs, parentibus & magistris non redditur aequivalens . . . Si quo tamen modo non aequalens, sãtem quomodolibet simplex quidpiam valens reddere potero . . . in Motectorum cunctorum cum Simonis Gattii Serenissimi Principis ac Decimi, Domini Caroli Archiducis Austriae vestrae Serenitatis, Domini parentis, Musicorum quondam praefecti & praeceptoris mei, tum etiam Hanibalis Perini, eiusdem S. felicissimae memoriae, Organorum praefecti ac collegae quondam mei, sub idem, nostri hoc est mei & huius Collegae, Praeceptoris tempus hinc inde distractorum collectione. Nunc autem horum Motectorum cunctorum compositionem ex integro e vestrae Serenitatis liberalissima gratia ac privilegio totam typis mandare & in lucem edere non dubitavi nec erubui. Quare cum has lucubrationes Musicae nusquam in aliquo simul opere referatas praelo committere liceat, ego . . . motectorum hanc totam Authoris utriusque compositionem Serenitati vestrae offerendam iure optimo auspiciatus . . . Uterque superstes adhuc Author praefatus Paternae Musices Patronum Archiducum & Mecanatem Principem esse summis apud supremum Dominum votis exposcebat gaudens Serenitatem vestram atqui praeventus mortalitate hanc mihi unico provinciam unice demandavit uterque. Feci itaque Serenissime Archidux, hoc atque omnium Motectorum utrius praedicti opus nunquam simul aut ante visum in unum collegi, & Serenitati vestrae meae summum erga Serenitatem vestram devotionis & observantiae affectum intuentium dicavi . . . Data Graecij [= Graz] primo Martij. — Anno MDCIII. — Serenitatis vestrae obsequentissimus clientulus ac musicus Horatio Sardena.“ — Die Sammlung enthält von Perini an geistlichen Werken 4 a 4 v., 10 a 5 v., 9 a 6 v., 2 a 7 v., 8 a 8 v., 2 a 10 v., 4 a 12 v., und eine Widmungsmotette a 8 v., von Gatto an Motetten 4 a 5 v., 2 a 6 v., 1 a 7 v., 1 a 8 v., 3 a 12 v., sowie ein Madrigal a 12 v.

Orazio Sardena diente schon seit 1569 als Trompeter und Musicus am Hofe Karls II. in Graz (Graz LA, Hofkammerreg. Bd. 11 b fol. 8v) und starb erst im Juli 1638 als Instrumentist der Wiener Hofkapelle. Vgl. L. v. Köchel: Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien, Wien 1869, S. 57. Ein Exemplar des Druckes verehrte Sardena auch der steirischen Landschaft und erhielt dafür am 3. Juli 1604 15 fl. als Verehrung. Graz LA., ständ. Arch. Sch. 206/902. Ein Mikrofilm der beiden als Unika im British Museum London aufbewahrten Stimmhefte (Bassus, Octavus) befindet sich im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz. — Simon Gatto starb Ende 1594 starb oder Anfang 1595. Graz. LA., KR 1594, Bd. 60, fol. 166v u. KR 1596, Bd. 62, fol. 145.

⁵ „Hanibal Paduan Irer F. Dl. gewester Organist vnd Musicus ist den ersten Juli A[nn]o [15] 65 angenehen worden mit monatlich 25 fl. Hernach ist Ime solhe mit 12 fl. 30 Kr. gebessert, daß Er also gehalt 37 fl. 30 Kr. Prouision vom 1. Junij A[nn]o [15] 68 jãrlch 100 fl. Gnadengelt A[nn]o [15] 70 in zweijen Jarn zubezaln 800 fl. Ist den 15. Martj. [15] 75 gestorben vnd also bej 10 Jarn gedient.“ Graz, Landesarchiv [= LA], Hofkammer HK [= Hofkammerakt] 1590—IV—92.

⁶ Vgl. den Grazer Kapellstatus von 1567 und 1572 bei B. A. Wallner: a. a. O. S. 80/81.

⁷ R. Eitner: a. a. O., Bd. 9, S. 308. Die richtige Signatur der derzeit noch nicht zugãnglichen Handschrift lautet B. Berlin Mus. ms. 40316(=Ms 191 bei Eitner).

im Jahre 1572, als Annibale Padovano aus Venedig bereits Mambrianus Gallus mitgebracht hatte, auf den sich Abraham Strauß namentlich bezieht⁸. „*Don Mambrianus Gallus, Venetus*“, wie er im Hofstaatsverzeichnis von 1574 genannt wird⁹, war Hofkaplan, der „von wegen der orgl“ lediglich eine Zubeuß von 3 fl. erhielt. Abraham Strauß scheint im Hofstaatsverzeichnis von 1574 nicht mehr auf, überhaupt fehlt hier die Hoforganistenstelle¹⁰, so daß wohl Annibale Padovano selbst die Hauptlast als Organist getragen haben dürfte. Mambrianus Gallus¹¹, über dessen Tätigkeit sonst nichts bekannt ist, kann ihn nicht lange überlebt haben. Seit 1575 wird sein Name nicht mehr genannt, und Annibale Perini bezeugt selbst, daß er „den *Khirdendienst sider des Briester Membrian tödlichen Abgangs*“ verrichtet habe, demnach sein unmittelbarer Nachfolger wurde¹².

Die Umstände, wie Perini an den Grazer Hof gelangte, schildert er selbst in einem von der Grazer Hofkanzlei mit Jänner 1586 datierten und an die Gemahlin Karls II., Maria, gerichteten Bittgesuch, das er demnach wohl Ende 1585 eingereicht haben dürfte¹³. Danach brachte ihn Freiherr Hans von Auersperg, der ihn in Venedig auf

⁸ „Durchleuchtigster Erzherzog . . . Eur Fur. Dur. wirtet sich sonder Zweifel selbs gnedigist zu berichten wissen, Wasmassen Ich dero von eintretung Irer Regierung bisher . . . vloissig gedient . . . Nun ist aber auch in Angang meines Diensts mein Intent oder Meinung nie gewest, mich langwierig bey Hof zuehalten, wie Ich dann noch vor vier jaren bey Eur Fr. Dr. vmb erlassung meines diensts zu mermalen vnderthenigst angelangt, darauf mir von E. Fr. Dr. wegen durch den Herrn von Vels ein mündlicher Bscheidt gegeben worden, das Ich nur so lang gedult tragen vnd dem dienst beywohnen solle, biß E. Dr. mit ainem andern Organisten versehen, alsdann wurden mich E. D. des Diensts mit gnaden bemüessigen. Ob mir wol solldher verzug beschwärllich fürgefallen, hab ich dannoch sollchen Bscheidt gehorsamlich nachkhomben wollen vnd verhofft, es wurde vil ehender ain Organist khomben sein. Aber es hat sich wider mein Zueversicht gar zu lang her verzogen, biß doch endtlich der *M e m b r i a n* in E. D. dienste alher gebracht worden, der dann der orgl so wol als Ich vorstehen khan. Zu dem, gnedigister Herr, hab ich meines vätterlichen vnd Mütterlichen Erbguets halben die Zeit her, von wegen das Ich der sachen selbs persönlich nit der Nottdurfft nach, abwarten müen, nit geringen schaden gelitten. Wie ich dann auch mit meinem Schwagern, so mein Schwester selige elichen gehabt, vnd zu Schwaz wonhaft Irer verlassung halber in starkhem stritt stee . . . Will ich nun . . . nit gar vmb das meinige khomben, müeß Ich mich hinauf verfüegen vnd . . . der handlung auch biß zun endt selbs bey wohnen, darunder dann wie zu besorgen nit ain khlayne zeit verlauffen wierdet . . . Dem allem nach, so ist an Eur. fr. Dr. mein . . . bitten, die wollen sich an meinen acht jürgen gehorsamit gelaisten diensten . . . ersettigen. mich . . . meines diensts mit gnaden bemüessigen . . . vnd meinem verdienen nach mit ainer abfertigung gnedigist versehen vnd begaben lassen . . . Abraham Strauß, Organist.“ Graz, Landesarchiv, Hofkammer HK 1572–IV–47.

⁹ V. Thiel: Die innerösterreichische Zentralverwaltung 1564–1749, in: Archiv f. österreichische Geschichte. Bd. 105, 1. Wien 1916, S. 179.

¹⁰ V. Thiel: a. a. O. S. 179.

¹¹ Ende 1572 beklagt er sich, daß er anstatt der ihm vom Gesandten in Venedig und Annibale Padovano zugesagten 15 fl., seit 17 Monaten nur 12 fl. Besoldung, nicht aber die für den Orgeldienst versprochenen zusätzlichen 3 fl. erhalten habe. Er diente demnach am Grazer Hof schon seit Anfang 1571. Graz, Landesarchiv, Hofkammerarchiv, HK 1572–XII–69 und F. Bischoff: a. a. O. S. 139.

¹² Vgl. Anm. 13.

¹³ „Durchleuchtigste Erzherzogin . . . Bin Ich gehorsamist vnd hochster diemuet an zubringen verursacht, als nemlich weilandt der wolgeborn Herr, Herr Hannß von Aursperg Herr zu Schönberg fast vor 12 Jarn gehn Venedig khumen, vnd mich an einem gelegnen Ort auf dem Instrument schlagen hörn, hat er alsbaldt meinem Vattern zuegemuetet, mich Ime zu vertrauen, Er welle mich für seinen Sun annehmen vnd halten, fürnemlich aber an so ansehnliche ort anbringen, alda ich nicht allein meinen Nutz schaffen, sonder Ime meinem Vatter vnd Muetter selligen, wie auch meinen geschwistreten, die all ich schier eben selbst, wie jung ich imer gewest maisten Theils emert, mit gueter Hilf erscheinen solle, dabei auch lauter vermeldet, das er Ime von dem seinen in khurz 200 Cronen zur außsteuerung meiner Schwester verehren wollte, darauf Er mich bei meinem Vatter selligen erbeten, mir sich herauß befürdert, vnd meines erhaltens vor 10 oder 11 Jarn bei Eur fur. Dur. angebracht, damit er mich dan zum höchsten erfreit, ich Ime auch mehr zu danken als im wenigsten wider Ime zu beschwän Vrsach habe, Ir. fur. Dur. meinem gnedigsten Herrn auch nicht weniger vnderthenigist danke, das mich Ir. fur. Dur. souill haben lehnen lassen, das dero Ich Gott lob numaln souill dienen, vnd dero auff mich aufgewentten Costen gehorsamit verdienen mag. In massen ich dan dem Khirdendienst sider des Briester *M e m b r i a n* tödlichen Abgangs biß dato nach meinem besten Vermügen treulichen verrichtet. Und solang ich in Irer fur. Dur. Cost vnd Vnderhaltung gewest, weder vmb Eben, Thrinkhen noch ainiche andere noturfft sorgen dörfen. . . . Irer Fur. Dur. haben mir hernach anstatt der gehalten Vnderhaltung gleichwoll monatlich 10 vnd neulich 12 gulden des monats gnedigist reichen laßen . . . (mit denen er jedoch sein Auslangen nicht finden konnte) . . . Bin demnach verursacht worden, mich . . . mit dieser meiner zuebrachten mühe vnd arbeit in Conponierung eines Amts ganz vnderthenigist zuerzagen . . . vnd . . . bitend . . . doch zum wenigsten mit monatlichen 4 gulden besoldungsbesserung gnedigist endtgegen zu gehn, . . . Dan do ich in meiner bludenden Jugend nichts erspare, waiß Ich nicht, ob ichs im khunfftigen Alter

der Orgel gehört hatte, um 1575 mit Einwilligung seines Vaters als Jüngling an den Grazer Hof zu Erzherzog Karl, der ihm eine weitere Ausbildung im Orgelspiel (vielleicht bei Andrea Gabrieli, mit dem der Erzherzog in Verbindung stand) zuteil werden ließ. Er dürfte demnach um 1560, jedenfalls im Gebiet des heutigen Norditalien (vielleicht in Perino, einem Ort in der Provinz Piacenza), geboren sein. Seine förmliche Aufnahme zum Hoforganisten erfolgte erst am 15. Juli 1579 mit dem Anfangsgehalt von 10 fl.¹⁴. Mehrere Eingaben aus den folgenden Jahren sind noch erhalten, in denen er sich über seine ungünstige materielle Lage beklagt — „*per il quale non posso a pena studiare*“ schreibt er 1581 und vier Jahre später „*che se non come horganista, al men come gli altri instrumetisti credo che mi potria trattenere o uero la si degni comettere ch[e] o in corte, o doue piu li piace io habbi il sustentamento della mia uita*“ —, ohne viel mehr als gelegentlich einige Gnadengaben zu erlangen¹⁵. Erst ab 1. Februar 1585 wurde sein Gehalt auf 12 fl. und auf Grund jenes vorhin bereits genannten, an die Erzherzogin gerichteten Gesuches, dem er zur Unterstützung seiner Forderung eine Meßkomposition beischloß, ab Anfang 1585 „*in ansehung seines gehorsamen vleissigen Diennens*“ auf 16 fl. erhöht nebst einer Gnadengabe von 100 fl.¹⁶. Mit diesem Gehalt wird er in den Hofstaatsverzeichnissen von 1587 und 1590 neben dem mit 25 fl. besoldeten ersten Hoforganisten Francesco Rovigo genannt¹⁷.

Am 19. Juli 1590 starb Erzherzog Karl, und der Hofstaat samt der Hofkapelle wurde aufgelöst. Nur wenige Kapellmitglieder blieben in Graz. Als die steirische Landschaft erfuhr, daß auch Perini „*neben anderen bereits geurlaubt worden sei*“, bestellte sie ihn am 17. November 1590 mit 18 fl. Besoldung zum Organisten der evangelischen Stiftskirche in Graz, während der bisherige Stiftsorganist, der Wiener-Neustädter Ruprecht Steuber, der sich heimlich „*vmb eine andere condition*“ umgesehen hatte, entlassen und umgekehrt Organist bei Hofe wurde¹⁸. Mit Perini hatte die Landschaft den seit Errichtung der Stiftskirche im Jahre 1570 namhaftesten Organisten gewonnen¹⁹. Seinem Bestreben, die ihm vertraute venezianische Kunst und Aufführungspraxis in die Stiftskirche einzuführen, genügte das bisher vorhanden gewesene einzige Orgelwerk, nämlich die von dem Ulmer Orgelbauer Caspar Sturm im Jahre 1579 um 800 fl. gelieferte pedallose Orgel²⁰ mit neun Registern, allein nicht mehr. In einer Eingabe von 1592 beklagt er sich über das Fehlen

wieder herein bringen mügen. . . . Eur. fur. Dur . . . diener Annibal Perini“. Graz, Landesarchiv, Hofkammer, HK 1586—I—9. Der oben genannte Hans Freiherr von Auersperg aus dem bekannten österreichischen Adelsgeschlecht, dem auch der Dichter Anastasius Grün (Deckname) angehörte, starb bereits 1580. F. L. Stadl: Hellglänzender Ehrenspiegel d. Herzogthums Steyer. 1732. Ms. 28, Bd. 6 (Landesarchiv Graz).

¹⁴ „Hanibal Perin haben Ir Für: Dur: zu derselben Organisten von eingang des funffzehenen July verzhines 79. Jars mit ainer jählichen HofClaydung vnd 10 fl. monatlicher besoldung, innhalt ordinanz gnedigst aufgenommen“. Graz, Landesarchiv, Hofkammer, Vormerkbuch 1577—1584 des Hofpfennigmeisters Joachim Turck über die jährliche Kleiderzulage der Hofbediensteten, fol. 74.

¹⁵ Graz, LA., Hofkammer, HK 1581—X—6, HK 1584—X—51 u. HK 1585—IV—71.

¹⁶ Graz, LA., Kammer 1585—I—11.

¹⁷ H. Federhofer: *Matthia Ferrabosco*, in: *Musica disciplina*. Vol. VII, Rome 1953, S. 230/231.

¹⁸ Graz, LA., ständisches Archiv, Protestantika, Fasc. 90 (Organisten), fol. 5. 197—198.

¹⁹ Seine Vorgänger in diesem Amte waren Hans Khrüneß, Alexander Prätorius und Ruprecht Steuber. Vgl. H. Federhofer: Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche. *Jahrbuch d. Ges. f. d. Geschichte d. Protestantismus in Österreich* — Jg. 68/69 1953, S. 69 ff. R. Steuber mußte sich wohl als besonders verlässlicher Anhänger der katholischen Lehre erwiesen haben — offenbar war er zum alten Glauben übergetreten —, da er noch 1590 im Zuge der vom Hofe betriebenen Rekatholisierung des Grazer Stadtrates zum Ratsherrn ernannt wurde. F. Popelka: *Geschichte d. Stadt Graz*. Bd. 1. Graz 1928, S. 379.

²⁰ H. Federhofer: Beiträge z. Geschichte d. Orgelbaues in der Steiermark, in: *Aus Archiv und Chronik*. Jg. 4, Graz 1951, S. 35 f.

eines Regals, so „daß wir uns gleich nur bey einem Chor betragen müssen“²¹. Auf die Doppelhörigkeit nimmt ferner ein zweiter Akt von 1592 Bezug, in dem Perini bestätigt, daß die Stadttürmer nicht nur wegen häufiger Abwesenheit der landschaftlichen Trompeter und Musici, sondern „auch sunst, wan etwan was von zweyten Chorn oder fürnemen gueten Muteten musicirt wirdet, . . . nicht undienstlich sein“²². Auch um die Anschaffung von Instrumenten war er bemüht. So erhielt er 1591 „zu bezahlung erkhauffter instrumenta, als umb 5 schwarze helle Zinkhen 16 fl., umb ain dolzeina 8 fl., umb ain fagott 18 fl., umb 5 stile Zinkhen 12 fl.“²³ und im folgenden Jahre „zu bezalung der in einer Er[samen] La[ndschaftlichen] Stiffkirchen alhie von Adamen Kirschen zu Wien erkhaufften sechs Posannen“ 74 fl.²⁴. Seine Neuerungen fanden Beifall, und bereits 1591 richteten die landschaftlichen Verordneten an die evangelischen Kircheninspektoren die Weisung „Weil Hannibal Perin, ieziger Organist ein Componiermeister gerüembt wirdet, also das es auch die Herrn vnd Landleut²⁵ wahrnehmen und darob Gfallen tragen, dan auch die Musici Instrumentales und Studiosi, Ime, wan er ein Gsang dirigirt, gern zu willen werden und von Ime in dieser Khunst was lernen können“, so solle man ihm „das ganze figurat, sowol auf der Orgel als in Choro anuertrauen“ und „dem Cantori bloss und allein den Choralgesang bevelchen“²⁶. Dieses Verlangen stieß aber auf heftigen Widerstand der Kircheninspektoren, die ihren alten getreuen Cantor Caspar Gastel entsprechend in Schutz nahmen:

... „Das Ewer Gnaden begern, jezigen einer Ers[amen] La[ndschaft] Organisten, den Hanibal, wegen seiner Qualiteten den ganzen Figurath, sowol auf der Orgl, als im Choro zu vertrauen, und dem Cantori bloß und allain den Choralgesang zu bevelchen, haben wir . . . gehorsamlichen vernomen, und ist nit on, das gemelter Hanibal für einen gueten Musicum in seiner Art billichen gehalten wirdt, weil er aber ein Italiener, und, wie zimlichen zu mercken, ein Verächter, nicht allain unserer waren christlichen, sondern auch aller Religionen ist, so wirt er mit seiner italienischen, gleichwol khünstlichen Musica die Leüth oblecti-
 onen khünen, das er aber die Herzen zu christlicher Andacht, deren zu disen betrübten Zeiten immer merer vonnöten, bewegen solte, ist nit zu hoffen. So khundten wir nicht erachten, wie solches Ewer Gnaden Begern, so zweifelsan auf ungleiches Einbilden beschehen, zu Aufnemen einer Er[samen] La[ndschaft] Khirchen und Schuelen geraiden würde, sonder vilmehr, das Hanibal in seinem Fürhaben mit täglichen Einfürungen neuer und in diser christlichen Gemein ungewöndlichen Instrumenten und wälischen Gesängen, so merers ad oblectationem als devotionem gericht sein, gesterdeht, und dem Cantori damit die ganz teutsch Figurath Musica, so er vil Jar dociert und exerciert hat, welches Hanibal nit prestiren wurd, gar eingestellt, und wär wol zu beclagen, das deren trefflichen alten teutschen khunstreichen Maister christlichen Gesäng aus der Khirchen unter ainst ausgemustert, und dargegen die neuen wälischen, (das) er uns, ja das ganz Khirchen- und Schuelwesen für boni Tedescht, einfeltig Pfaffen und Affen haltet. Dann ob er woll unsers Wissens von christlichen Personen zu mer Malen vermandt worden, sich aller Leichtfertighait in seinem Thain zu

²¹ wie Anm. 18, fol. 4.

²² Graz, LA., ständisches Archiv, Protestantika, Fasc. 91 (Musiker), fol. 71.

²³ Graz, LA., landschaftliches Ausgabenbuch Bd. 31 (1590), fol. 160v.

²⁴ Graz, LA., ständisches Archiv, Protestantika, Fasc. 91 (Musikinstrumente), fol. 2.

²⁵ Gemeint ist der auf dem Lande begüterte Adel.

²⁶ wie Anm. 18, fol. 194; auch fol. 186–187.

enthalten, so hat es doch nicht allain nichts gewürckht, sondern (er) hat in seinem Muet nur zugenomen. Wo blib auch, gnedig Herrn, die Schuelordnung, so anfangs gemacht worden, nemlich die vocalem musicam als eine aus den siben freyen Khünsten täglich mit der Jugend zu treiben?“. . .²⁷

Zwei Musikanschauungen prallen aufeinander. Auf der einen Seite das von dem Adel, den Musikern und der Studentenschaft bereits vertretene neue italienische Renaissance-Ideal, das der Musik einen von religiösen Bindungen gelösten ästhetischen Eigenwert innerhalb gewisser Grenzen zubilligte, auf der anderen Seite das von der Geistlichkeit verfochtene altdeutsche Cantus-firmus-Ideal von ursprünglich handwerklich-konstruktiver Gesinnung, das in der Musik lediglich ein Symbol im Dienste des Glaubens sah. Zuzufolge der engen Bindung an den Choral konnte sich letztere Musikanschauung in der evangelischen Kirchenmusik noch bis in die Zeiten Johann Sebastian Bachs behaupten (wogegen in die katholische Kirchenmusik mit der Preisgabe des Cantus firmus weltliches Lebensgefühl in immer stärkerem Ausmaß eindrang), und es ist bezeichnend, daß in der vorhin angedeuteten Auseinandersetzung die Kircheninspektoren ihren Standpunkt im wesentlichen durchsetzen konnten. Kantor Caspar Gastel durfte den „Chorfigurant“ weiterhin behalten und war nur dazu verhalten, „alsooft er (Perini) vom Cantore die Knaben zur Music auf die Orgl begeren wiert, das er sie unwaigerlich hinauf eruolgen lasse, wie auch beinebens ime Organist soll auferlegt sein, wan gemelter Cantor die Trommeter und musicos instrumentales herabbeget, dieselben zu uerordnen und solle also Er Organist und Cantor fürnemlich in der Kirchen miteinander guette correspondenz halten“²⁸.

Dieser für die Kenntnis der Aufführungspraxis wertvolle Hinweis bezeugt ein auch an anderen Orten übliches Nebeneinanderwirken von Kantor und Organist, die beide mit ihren austauschbaren Musikern und Sängern eine getrennte Aufstellung auf verschiedenen Emporen der Kirche bezogen, ohne daß einem von beiden das „Directorium musices“ eingeräumt gewesen wäre. Im allgemeinen nahmen die Knaben, unter denen die Schüler der evangelischen Stiftsschule zu verstehen sind, am unteren Chore Aufstellung, wo der Kantor unter Mithilfe des Succentors seines Amtes waltete und sowohl den einstimmigen, unbegleiteten Choralgesang, an dem sich auch das Volk beteiligte, als auch die „teutsch figurat Musica“ leitete. Daß letztere im wesentlichen vokal ausgeführt wurde, wenngleich der Kantor Instrumentisten vom oberen Chor heranziehen konnte, bezeugt die Formulierung „Sy (die Verordneten) haben . . . wahrgenommen, wan der bstelte Organist etlich Knaben auf die Orgl zur Music begert, das der Cantor dieselben nicht lassen welle . . . also begeren die Herren Verordneten . . . Sy Herren Inspectoren wellen Ime Cantor solches . . . vndersagen . . . wie auch mehrgedachten Organisten eingebunden (sein solle) do vonnötten, das die Instrumentales Musici herunden ad musicam vocalem seruirn, dieselben hinab zu ordnen . . .“²⁹. Sollte dagegen ein orgelbegleite-

²⁷ wie Anm. 18, fol. 184; auch mitgeteilt von J. v. Zahn: Steirische Miscellen. Graz 1899, S. 329 f. Zahn spricht irrtümlich von einem „Gutachten der Inspectoren . . . über den daselbst anzustellenden Organisten Hannibal Perini“. Seine Anstellung erfolgte wie oben erwähnt bereits 1590.

²⁸ wie Anm. 18; datiert mit 7. September 1591, fol. 188.

²⁹ wie Anm. 18; ebenfalls mit 7. September 1591 datiert. fol. 172–173. Ferner heißt es ganz ähnlich, daß „Caspar Gastel Cantor hinfüro weiter die vocalem musicam doch also dirigiere, damit nicht, wie oftmalen bescheiden . . . eine vnordnung gehört werde“.

ter Choral ausgeführt werden, so konnte umgekehrt Perini einen oder mehrere Knaben auf den oberen Chor anfordern, wo die Landschaftstrompeter, die zumeist mehrere Instrumente beherrschten und daher „*trometer und musici*“ genannt werden, samt dem Stadttürmer und seinen Gesellen ihre gewöhnliche Aufstellung hatten und gemeinsam musizierten. So heißt es in einer Vermahnung der Verordneten vom 29. November 1596 an den nach Perini angestellten Stiftsorganisten Erasmus Widmann, den späteren Rothenburger Kantor: „*Zu morgens an Sonn- und Feiertagen soll Organist pro introitu nicht seine phantaseien und fugen, daß mancher nicht weiß, ob er in der kirchen oder im Wirtshaus ist, sondern einen christlichen teutschen psalm, der zur puess und andacht erwecket, schlagen, darzu ein klnab den text khann singen und die musici sich darzue auchwie sonderlich Herr Landeshauptmann von seiner Regenspurgischen Reichstagsverrichtung dergleichen teutsche Psalmen, zur christlichen Andacht wolgesetzte und componierte, der Kirchen zu Ehren und wolstand alhergebracht und hinumb in die Stifft gegeben — mit Iren Instrumenten werden und sollen gebrauchen lassen. Derohalb er Ines von Stund an soll aufsetzen und in die Tabulatur bringen . . .*“³⁰. Es bestand demnach eine große Mannigfaltigkeit in der Art der Ausführung, die durch das Substitutions- und Additionsprinzip der evangelischen Liturgie³¹ nur noch vergrößert wurde. Über das instrumentale Klangbild gibt ein im Jahre 1594 von dem provisorischen Nachfolger Perinis, dem Stiftsprediger Balthasar Fischer, angefertigtes Inventarverzeichnis der am oberen Chor befindlichen Instrumente Aufschluß. Vorhanden waren neben der bereits erwähnten Orgel von Caspar Sturm und einem Regal, dessen Anschaffung Perini durchgesetzt hatte, „*ain großer Prigel, zween kliener Prigel, ain Fagotin, ist das Mundtror von Meßing daruon verlohrrn*“, zwei große Quartposaunen, sechs kleine Posaunen mit ursprünglich 12 Mundstücken, von denen nur mehr 3 vorhanden waren, „*ain Dulceina*“, fünf gelbe oder stille Zinken und vier laute oder schwarze krumme Zinken, insgesamt „*in allen groß vnd khlein Instrumenta 24 stukh*“³². Es sind demnach ausschließlich damals gebräuchliche Blasinstrumente, die in der Stiftskirche Verwendung fanden. Der Gebrauch von Saiteninstrumenten ist nicht nachweisbar, scheint aber in der Grazer Hof- und späteren Jesuitenkirche (der heutigen Domkirche) schon zu Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr unbekannt gewesen zu sein, denn Erzherzogin Maria, die Gemahlin Karls II., bittet in einem an ihren Bruder, Herzog Wilhelm von Bayern, gerichteten Brief aus Graz vom 16. Dezember 1582 um Übersendung eines Dies irae „*componiert mit den geygen*“³³. Doch auch in der Hofkirche erlangten die Saiteninstrumente erst seit Beginn des 17. Jahrhunderts größere Bedeutung, zu welcher Zeit die evangelische Stiftskirche im Zuge der Gegenreformation bereits gewaltsam geschlossen worden war. Die Heranziehung von Trompeten und Pauken in der Stiftskirche ist nirgends bezeugt³⁴.

³⁰ wie Anm. 18 fol. 79–80.

³¹ F. Blume: Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931, S. 33.

³² wie Anm. 18, fol. 2. „Priegel“ = Fagott oder Pommer, „Fagotin“ (Fagottino) vermutlich ein Quintfagott. „Dulceina“ = Krummhorn.

³³ B. A. Wallner: a. a. O. S. 99.

³⁴ Noch M. Prätorius verweist sie an einen besonderen Ort nahe bei der Kirche, damit „der starke Schall und Hall der Trommeten die ganze Music nicht überschreye und übertäube“. (W. Menke: Die Geschichte d. Bach- und Händeltrompete. London 1934, S. 58.) Zwischen den „Trometen“ und der „Musica“ wird stets deutlich unterschieden. Vgl. H. Federhofer: Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark, in: Zeitschrift d. hist. Vereins f. Steiermark. Jg. 40. Graz 1949, S. 73 ff. — Aber noch im 18. Jhdt., als Trom-

Das lockere Verhältnis zwischen Kantor und Organist barg Konfliktskeime in sich, die die Stellung Perinis immer mehr untergruben und der Grund für ihn gewesen sein dürften, um seine Enthebung vom Organistendienst anzuschauen, die ihm am 10. Oktober 1594 gewährt wurde. Ende 1593 war er noch vermahnt worden, sich „fürnemlich unter Administrierung der hochwürdigen Communion und der Vesper aller Geschwindigkeit, Fantasien, Madrigalen, Tänze und Villanellen ganz und gar zu enthalten“³⁵. Auch mochte er überlegt haben, daß der Regierungsantritt Erzherzog Ferdinands bevorstand und sich seine Rückkehr zum Hofe empfahl. Bereits in einem Erlaß des damaligen Gubernators von Innerösterreich, Erzherzog Ernst, vom 9. September 1594 heißt es, daß „wir Hänibaln Perin zu vnsern vnd vnserer geliebten Frau Muem, der verwitbiten Erzherzogin Maria zu Österreich Hoforganist dergestalt aufzunemben bewilligt, daß Er gegen denen Ime g[nädig]st verehrten dreyhundert gulden, bis zu Irer L. des jungen Erbherrns Regimentsantretung der Hofkhirchenorgel alles vleis vnd der notturft nach (dessen Er sich dann selbst gehorsambist erbotten) versehen solle“³⁶, und am 16. November 1595 wurde er zum Hoforganisten Erzherzog Ferdinands, der mittlerweile die Regierung Innerösterreichs angetreten hatte, mit 20 fl. Besoldung, rückwirkend ab 1. November 1594, aufgenommen³⁷. Mit dieser Besoldung ist er in den beiden Hofstaatsverzeichnissen Ferdinands von Neujahr 1596³⁸ und 1. Juli 1596³⁹ angeführt. Trotz seines nunmehr günstigen Einkommens klagt er in einem von der Hofkanzlei mit Juli 1596 datierten Bittgesuch in beweglichen Worten, daß er trotz seiner „21j[ährigen] Dienst (worin die vier an der evangelischen Stiftskirche verbrachten Jahre allerdings inbegriffen sind) vnd darbey erlernten khunst, mit deren sich etwa andere nit allein zuernören, sondern auch zu bereichern wüßten“ im Gegenteil mit großer Schuldenlast überhäuft sei und das Gut seiner Frau mit mehr als 1000 fl. Verlust veräußern mußte. Um sein Ansuchen nach Gehaltserhöhung oder Provision wirksam zu unterstützen, verehrte er dem Erzherzog zugleich nicht näher bezeichnete Kompositionen („ain claine Anzaigung meiner Arbeith, souil ich ain zeithero bey so überhaufften meinen vnglückseligkhaiten vnd verwürtten bedrübten gedankhen hab ins Werkh bringen mügen, mit vndertheniger Bitt Eur Fr. Dht. wöllen solliche nach meinem vermügen gestalte claine gab von mir also genedigist aufnemben . . . dardurch ich . . . vrsach haben müge . . . mich hinfüro mit dergleichen Musicalischen lucubrationi-

peten und Pauken längst Heimatrecht in der Kirche genossen, wurden kritische Stimmen gegen sie laut. So schreibt F. J. L. Meyer von Schauensee in der Vorrede zu seiner „Ecclesia triumphans in campo, et choro“ op. 3, Unter-Amergau: Samm 1753 (Vollst. Exemplar Graz, Diözesanarchiv): „Betreffend die Trompete / und Paucke / bekenne / daß dise in dem Feld eine überaus gute Wirkung machen / allein in der zusammen stimmenden Kirchen Musick / absonderlich die Paucke / als ein schädlich / und ungerimeites Getöse / umso mehr gern abgeschafft wissen möchte / weilen solch ein Geprassel denen Kennern reiner Musick über alle massen in dem Gehör unangenehm seyn muß . . .“

³⁵ wie Anm. 18. — Daß die evangelischen Kircheninspektoren indessen seine künstlerische Leistung respektierten, ist aus ihrer Beschwerdeschrift vom Jahre 1596 über die sechsstimmige Motette nach dem 79. Psalm des nachmaligen Stiftsorganisten Erasmus Widmann zu ersehen, in der diese besonders hervorheben, daß „in Zeit des vorgewesten Organisten, des Hannibaltds. . . dise löbliche Musica bei dieser einer Er. La. Stiftskirchen in flore“ gewesen. Vgl. H. Federhofer: Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz (1570–1599), in Jahrbuch der Ges. f. d. Geschichte d. Protestantismus in Österreich. Jg. 1952/1953.

³⁶ Graz, I.A., HK 1594–IX–13.

³⁷ Graz, I.A., Cammer-Registratur, Bd. 61 (1595), fol. 287v. „Von Irer F: D: Erzherzog Ferdinanden zu Österreich . . . Nachdem Ir. Fr. Dht. Hanibaln Perini . . . mit monatlich zwainzig gulden . . . aufgenommen, auch Ime solche besoldung vom Ersten Nouember nechstuerschinen vierundneünzigsten Jars sambt noch absonderlich 60 gulden, als ain gnadengelt raichen . . . zuelassen u. bewilliget . . . Grätz 16. Novembris 1595“.

³⁸ V. Thiel: a. a. O. S. 195.

³⁹ H. Federhofer: Matthia Ferrabosco . . . a. a. O. S. 233.

bus öffters finden zu lassen . . . Annibal Perini“) 40. Eine Erledigung dieses Ansuchens erfolgte nicht mehr, denn bereits Ende 1596 verstarb er im Alter von etwa 35 Jahren 41. Vermutlich fiel er einer der damals in Graz herrschenden Seuchen zum Opfer. Auch seine Frau, eine geborene Sophie Steinmüller, mit der er sich 1592 verehelicht hatte 42 und die ihm nach seinem Tode einen Sohn Johann Hanibal gebar (getauft am 5. Oktober 1597 in der Grazer Stadtpfarrkirche „pater Hanibal Perini gewester Ihr D[ur]ch[au]cht Organist“) 43, muß bald nach der Geburt verstorben sein, da am 10. Juni 1598 der „Susannae Knechtin zu erhaltung weillent Hannibals Perini verlassnen waisls“ 20 Gulden angewiesen wurden 44. Letzterer beruft sich im Jahre 1611 auf die Dienste seines verstorbenen Vaters, der sich „für einen Hoffkyrchen Organistam, auch Componierung der gesanngen alles müglichsten vleisses“ habe gebrauchen lassen 45. Daß Perini zum protestantischen Glauben übergetreten wäre, ist nirgends bezeugt und auch unwahrscheinlich, da sein Sohn in der katholischen Grazer Stadtpfarrkirche getauft wurde. Im übrigen scheint Perini ein Freigeist gewesen zu sein, wenn man dem obigen Urteil der evangelischen Kircheninspektoren Glauben schenken darf 46.

Nicht leicht war es, für Annibale Perini einen geeigneten Nachfolger zu finden. Nach seinem plötzlichen Tod versah der alte Ruprecht Steuber, der im Hofstaatsverzeichnis vom 1. Juli 1596 als Calcant, „der auch schuldig ain Organisten zuuertretten“ mit monatlich 12 fl. genannt wird, durch mehrere Jahre allein den Organistendienst, „weil seit des häniballs ableiben hero khain ander Organist vorhanden gewesen“ (März 1599) 47. Am 20. August 1600 wurde ihm zwar bereits auf eigenes Ansuchen hin „Alters vnd Pauffölligkhait halber“ der Dienst erlassen 48, doch erst im Jahre 1602 gewann der Grazer Hof in Francesco Stivori einen neuen, bereits angesehenen Hoforganisten, der gleich Perini ganz im venezianischen Fahrwasser segelte und mit Giovanni Gabrieli befreundet war 49. Vielleicht hatte ihn dieser an den Grazer Hof empfohlen.

40 Graz, LA., HK 1596—VII—47. Die Hofbuchhaltung vermerkt dazu „Hannibal Perin, als der von der Für. Dur. zw ernierung seiner Kunst mit aller notdurft vnderhalten worden, hat hernacher als er besoldet, in Zeit seines Dienens, gnaden emphanen, wie uolgt . . . (insgesamt von 1581 bis 1595) 715 fl.“

41 „Extract / Hanibal Perini, gewesten Hof Organisten seligen dienst vnd gnaden betr[effend]. — Dienst: Am 15. July 1579 ist Er mit monatlichen 10 fl. besoldung vnd ainem Järlchen Khlaijt zum Organisten aufgenommen worden. — Im 1585 Jar ist lme Perini solche besoldung monatlich mit 2 fl. verbessert vnd die 12 fl. geraicht. — Vom ersten May 1587 lme die Monatsbesoldung mit noch 4 fl. gebessert vnd soliche monatliche 16 fl. bis auf vltimo Octobris 1590. Jars (damaln Er Perini neben andern Hoffgesindt abgedandht worden.) — Inhalt fürsil. Testaments hat er auch 3 Monatsoldt Legat empfangen. . . 48 fl. — Den ersten 9ber Anno [15]94 ist Perini widerumben zu Irer Für. Dur. Hoforganisten mit monatlichen 20 fl. aufgenommen worden, darbei Er bis auf sein ableiben, ende 1596 Jars verbyben. — Gnadengeld 1581—1596 insgesamt 430 fl.“

Dieser von der Hofkanzlei angefertigte Auszug liegt einem Bittgesuch seines Sohnes Johann Hannibal aus dem Jahre 1611, in dem er um ein Kleid bittet, bei. Graz, LA., HK 1611—IX—20.

42 Graz, LA., Protestantika, Reformation, Fasc. 12 (1592) u. 90, fol. 54.

43 Am 15. Dezember 1592 fungierte Sophie „Hannibal de Perini einer E[rsamen] L[andschaft] Organisten und obristen Musici hausfrau“ als Taufpatin. Graz, L. A., Protestantische Taufmatriken von Graz.

44 Graz, Stadtpfarre zum hl. B[ut], Taufmatriken. Bd. 1, fol. 151.

45 Graz, LA., Hofkammer-Registratur. Bd. 17 (1598/99), fol. 82v.

46 Graz, LA., HK 1611—IX—20. Der Vizekapellmeister Matthia Ferrabosco, dem sein Gesuch zur Stellnahme übergeben wird, empfiehlt, ihn „dem teütschen Schulmaister alhia, Andreen Beschchio“ in Zucht und Lehre zu geben. Doch wird ihm nur ein Kleid, neuerlich ein solches 1613, und im Jahre 1616 ein Betrag von 20 fl. bewilligt. HK 1613—IX—9 u. HK 1616—IV—80.

47 wie Anm. 27, fol. 184.

48 vgl. Anm. 39 und Graz, LA., HK 1599—III—55.

49 Graz, LA., Hofkammer-Registratur. Bd. 18 (1600—1603), fol. 169.

50 Graz, LA., Cammer-Registratur. Bd. 68 (1602), fol. 467. „Hoffpennigmaister solle Francesco Stigur [sic!] Organisten zwaihundert gulden gnadengellts bezallen“. Graz 29. Juli 1602. Über F. Stivori vgl. A. Einstein: a. a. O. S. 45 ff. Im Jahre 1603 wird ferner ein sonst unbekannter Petrus Nicolaus M a n s m a n e r u s als

Die Beurteilung Perinis als Komponist wird durch die Unvollständigkeit der von Sardena herausgegebenen Motettensammlung wesentlich erschwert, zumal die sonstige Überlieferung spärlich fließt. Sie enthält mit Ausnahme eines siebenstimmigen „*Cantate Domino*“ von Perini und zweier Motetten von Simon Gatto („*Asperges me*“ 5 voc. und „*Salve regina*“ 6 voc.) alle sonst bekannten Motetten beider Meister und, was aus Titel und Vorrede nicht hervorgeht, außerdem ein zwölfstimmiges Madrigal „*Hor die la nova e vaga primavera*“ von Gatto sowie ein acht- und ein zwölfstimmiges *Kyrie eleison* und ein achtstimmiges *Magnificat* mit sämtlichen Versen von Perini. Einige der zwölfstimmigen Stücke, so auch das obige Madrigal, sind mit „*Dialogo*“ bezeichnet. Jene Motetten, denen Psalmtexte zugrundeliegen – und das sind mehr als die Hälfte –, sind mit Vorliebe zweiteilig angelegt. In einem Falle hat Perini sogar den vollständigen Psalmtext dreiteilig zu acht Stimmen gesetzt („*Domine ne in furore*“ Ps. 6, 2–5; 6–8; 9–11). Auch die übrigen Texte stammen vorzugsweise aus der Bibel. Änderungen sind oft durch Zusammenschluß verschiedener Bibelstellen zu einem einheitlichen Motettentext bedingt. So setzt sich der Text zu dem die Sammlung eröffnenden vierstimmigen „*In principio creavit Deus*“ von Perini aus Gen. 1, 1, Ps. 32, 6 und Gen. 1, 31 zusammen, wobei nach den beiden Genesisstellen ein Alleluja eingeschoben wird. Auch die Texte der drei folgenden vierstimmigen Motetten von Perini sind in ähnlicher Weise zusammengefügt („*Formavit Deus hominem*“ = Gen. 2, 7, Gen. 2, 15, Gen. 2, 18; „*Factus est sermo Dei*“ = Gen. 15, 1, Gen. 15, 5–6; „*Minor sum Domine*“ = Gen. 32, 10 (gekürzt) – 11, Ps. 144, 1). In der zweiteiligen sechsstimmigen Motette „*Pater peccavi*“ (Luc. 15, 18–19) – „*Quanti mercenarii*“ (Luc. 17–18) stellt Perini nicht bloß den Bibeltext um, sondern läßt auch die *secunda pars* mit den Worten „*fac me sicut unum ex mercenariis tuis*“ schließen, wodurch in beiden Teilen derselbe musikalische Abschluß gewonnen wird, eine Technik, die bereits Nicolaus Gombert und Jacobus Clemens non Papa anwenden, letzterer in einer Motette über denselben Text mit dem gleichen Refrain^{49a}. Die Wahl der Texte der Genesis für die die Sammlung eröffnenden vierstimmigen Motetten läßt eine ursprünglich planvolle Disposition Perinis vermuten, die allerdings in der Redaktion Sardenas zugunsten des Prinzips der Stimmenzahl, das allein für die weitere Reihenfolge der Motetten maßgebend bleibt, aufgegeben ist. 1606 bestätigt Pietro Antonio Bianco, der Nachfolger Simon Gattos als Grazer Hofkapellmeister, daß der Kapellnotist Georg Kugelman 8-, 10-, 12- und 16stimmige Motetten des Grazer Hofmusik (und späteren Hofkapellmeisters des Bischofs von Breslau) Georg Poß „*in duplo, erstlichen in Eur Frl. Drchl. Capelln, dan zum andern für dero fürstlich Cammer notiert*“ habe⁵⁰. Daraus läßt sich auf Zweck und Verwendung der Motetten schließen, denn auch jene von Perini und Gatto werden sowohl in der Kirche als in der fürstlichen Kammer Verwendung gefunden haben, wobei nachweisbar liturgische Stücke wie das sechsstimmige

Hoforganist genannt, der sich zu dieser Zeit krank in Laibach aufhielt (Kammer-Registratur Bd. 69 (1603), fol. 429v). Wann er aufgenommen wurde, ist unbekannt, doch wird er bereits 1604 als „gwester Hoforganist“ bezeichnet. Vgl. H. Federhofer: Beiträge z. Geschichte d. Orgelbaues in d. Steiermark . . . S. 35, Anm. 34.

^{49a} K. Ph. Bernet Kempers: Jacobus Clemens non Papa u. seine Motetten. Augsburg 1928, S. 50 f.

⁵⁰ H. Federhofer: Eine neue Quelle der musica reservata, in Acta musicologica Vol. 24, 1952, S. 39.

„O magnum misterium“ von Perini (Resp. 4 in nativitate Domini) oder dessen zehnstimmiges „O rex gloriae“ (Ant. in reversione processionis festo ascensionis Domini)⁵¹ eher für die Kirche geeignet waren, während z. B. die sechsstimmige Motette von Simon Gatto über den St. Bernhard zugeschriebenen Text „O bone Jesu illumina oculos meos“ — eine Gattung, die hier erst ganz vereinzelt vorkommt⁵² — vor allem als häusliche Andachtsmusik anzusprechen sein dürfte. Letzterer Text stimmt z. T. mit jenem der gleichnamigen Motette von Jacobus Gallus, nicht aber mit dem von Heinrich Schütz für seine *Cantiones sacrae*, op. 4. Nr. 1 aus A. Musculus (*Precationes*, S. 50) mit Veränderungen übernommenen Gebet überein. Beide Texte sind weder biblisch noch liturgisch nachweisbar⁵³. Ebenso in die fürstliche Kammer gehört das einzige Stück mit lateinisch-weltlichem Text, die achttimmige, an Erzherzog Karl adressierte Widmungsmotette „Si quam rubent“, die man, der Definition Nicola Vicentinos gemäß, unbedenklich der musica reservata zuzählen darf, zumal gerade am Grazer Hof die Verwendung dieses Terminus noch im Jahre 1611 belegt werden kann⁵⁴. Zweistimmig (wohl Diskant—Baß) war die Motette in einer Liegnitzer Orgeltabulatur enthalten⁵⁵, und als Kontrafaktur mit deutschem geistlichem Text „Freue dich, o meine Seel, sey fröhlich und jaudize dem Herren“ kommt sie, doch leider ebenfalls unvollständig, in einer Regensburger Handschrift vor⁵⁶. Vollständig erhalten sind außer der achttimmigen Messe über das vorläufig nicht nachweisbare Modell „Benedicite omnia opera Domini“, deren Kyrie jedoch nicht mit jenem in dem Motettendruck überlieferten, gleichstimmigen identisch ist, überhaupt nur drei Motetten, nämlich „Laudate Dominum in sanctis eius“ a 7 voc. (Ps. 150, 1—6)⁵⁷, „Cantate Domino“ a 7 voc. (Ps. 95, 1—5, 7—8)⁵⁸, und „Perfice gressus meos“ a 8 voc. (Ps. 16, 5—7)⁵⁹. Das „Cantate Domino“ muß besonders beliebt gewesen sein, da es nicht weniger als sechsmal überliefert wird. Auch benutzte es Christoph Demantius zu einer sieben-

⁵¹ Brev. Prag 1517, fol. 294.

⁵² Während sie z. B. in den *Cantiones sacrae* von Heinrich Schütz einen breiten Raum einnimmt. Vgl. A. A. Abert: Die stilistischen Voraussetzungen der „*Cantiones sacrae*“ von Heinrich Schütz. Wolfenbüttel 1935. S. 2 ff.

⁵³ Jacob Handl (Gallus): opus musicum. T. 2. DTÖ. Bd. 24, Wien 1905, S. 89 und 178.

⁵⁴ H. Federhofer: a. a. O. S. 32 ff.

⁵⁵ Ms. 26, Nr. 140. Vgl. E. Pfudel: Die Musikhandschriften d. königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz (=Beil. z. d. Monatsheften f. Musikgeschichte. Bd. 1) Leipzig 1886, S. 23. Nach Mitteilung der polnischen Gesellschaft in Wien vom 4. Mai 1953 und der Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu vom 21. Mai 1953 müssen die in den ehemaligen Bibliotheken von Liegnitz, Thorn und Breslau befindlichen Werke von Perini als verloren betrachtet werden.

⁵⁶ Regensburg, Bibl. Proske A. R. 696—1010. Erhalten sind nur Discant I und II. Die beiden Stimmen tragen zu Beginn den Vermerk „Si qual[m] rubent. Hannib. Perin. 8 voc.“

⁵⁷ Schadaeus: Promptuarium. Argentina 1611, p. 2, Nr. 89. Irrtümlich ist der Tenor mit Hannibal Stabilis gezeichnet. Ferner Bodenschatz: Florilegium. Lipsiae 1621, p. 2, Nr. 144. Irrtümlich führt R. Eitner: Bibliographie der Musiksammlerwerke, Berlin 1877, S. 777 das Werk zu 4 voc. statt zu 7 voc. an. Intabuliert in deutscher Orgeltabulatur befand sich die Motette in Liegnitz Ms 16, Nr. 199. Vgl. E. Pfudel: a. a. O. S. 23. — Unvollständig in der Motettensammlung von Sardenia.

⁵⁸ Schadaeus: a. a. O., Nr. 26. Ferner als Partitur in Brevistakte abgeteilt in der Mensuralhandschrift 40028 der öffentl. wiss. Bibliothek Berlin aus dem Jahre 1599 und in 8 Stimmbüchern als Anhang zu Caspar Hablers *Sacrae Symphoniae* von 1598 der Ratsschulbibliothek Zwickau Ms 10, Nr. 317. Das als Nr. 318 folgende sechsstimmige *Cantate Domino* wird anonym überliefert und irrtümlich von Eitner: Quellenlexikon, Bd. 7, S. 373, Perini zugeschrieben. Vgl. R. Vollhardt: Bibliographie d. Musikwerke in d. Ratsschulbibliothek zu Zwickau. Lpz. 1893, S. 17. — Auch war das Werk in Liegnitz Ms 16, Nr. 131 und in der ehemaligen Stadtbibliothek zu Breslau in den Stimmbüchern Ms 30 A, Nr. 12, und Ms 30 B, Nr. 1, enthalten. Vgl. E. Bohn: Die musikalischen Handschriften d. XVI. u. XVII. Jhdts. in der Stadtbibliothek zu Breslau. Breslau 1890, S. 83 f. — Perinis 8stimmiges *Laudate Dominum* in Mus. ms. 40044 der öffentl. wiss. Bibliothek Berlin (8 Stb. d. 17. Jhdts.), das wahrscheinlich mit dem 8stg. *Laudate Dominum de caelis* (Ps. 148, 1—5) des Motettendruckes von 1604 identisch ist, ist seit Kriegsende verschollen. Mitt. d. öffentl. wiss. Bibl. Berlin v. 30. 6. 1953.

⁵⁹ Wien, Nationalbibliothek, Ms 16703, Chorbuch d. 16. Jhdts. Vgl. J. Mantuani: *Tabulae cod. manu script.* . . Vol. 9, S. 209. — Unvollständig in der Motettensammlung von Sardenia.

stimmigen Messe^{59a}. Um so verwunderlicher, daß Sardenas Motettendruck von 1604 im Gegensatz zu den beiden anderen Motetten es nicht enthält.

Die wenigen vollständigen Werke zeigen Perini als typischen Vertreter der venezianischen Schule. Doppelchörigkeit, akkordisch-flächige Disposition bei schwankender Tonalität, rhythmische Prägnanz, Bewegungskontraste und Zurücktreten linear-melodischer Qualitäten zugunsten syllabischer Deklamation sind Kennzeichen seiner achtstimmigen Messe, die gewiß nicht zu seinen besten Werken zählt. Der Chorwechsel erfolgt mechanisch; entweder wird der Text auf beide Chöre verteilt oder vom zweiten Chor wiederholt. Im ersteren Falle werden einzelne Phrasen von beiden Chören gesungen, ohne daß sich hierfür besondere Prinzipien als maßgeblich aufweisen ließen. Schon der Satzanfang ist in der Regel akkordisch, und in dieser Art wird der größte Teil des Textes syllabisch abgehandelt. Kaum wird einer Stimme Gelegenheit gegeben, sich melodisch stärker zu entfalten. Im vierstimmigen Benedictus setzt der Tenor mit einem wortgezeugten viertönigen Motiv ein, das nach einer Pause von derselben Stimme wieder aufgegriffen wird (Selbstimitation). Auch die anderen Stimmen beteiligen sich an der Imitation, die sich jedoch nach 4 Brevistakten wieder in psalmodische Akkorddeklamation verliert. Melodisch ausdrucksvolle Wendungen kommen nicht vor. Nur der Bewegungswechsel lichtet die Einförmigkeit gelegentlich auf.

Wesentlich inspirierter zeigt sich Perini in den beiden siebenstimmigen Motetten⁶⁰. Zwar stehen auch hier die akkordisch-flächige Gesamtdisposition und die Deklamation als melodiebildende Kraft außer Zweifel. Doch ist den einzelnen Stimmen auf größere Strecken ein melodisches Eigenleben eingeräumt, so insbesondere zu Beginn, wo breite Imitationspartien einen klangvollen Satz ergeben. Auch ist kein starres Ablösen einzelner Klanggruppen wie in der Messe zu beobachten. Wechselndes Zusammentreten verschiedener Stimmen — begünstigt durch die Siebenstimmigkeit — ergibt vielmehr im Verein mit einer Mischung motettischer, madrigalischer und liedhafter Gestaltung einen abgerundeten, klangvollen Satz, in dem auch tonmalerische Absichten, wie z. B. imitatorisch durchgeführte, absteigende Fusenkettens über das Wort „*terribilis*“ oder Dreiklangsbrechungen bei der Stelle „*in sono tubae*“ zur Wirkung kommen. Auch die wechsellhörig angelegte, für einen höheren und tieferen Chor bestimmte achtstimmige Motette ist ein treffliches Werk. Es wird mit ausdrucksvoller Oberstimme vom tieferen Chor eröffnet, den im 7. Brevistakt der ähnlich gestaltete höhere Chor ablöst. Der Chorwechsel ist frei und ungezwungen. Knappe Imitationen, Synkopensissonanzen und Durchgänge sorgen für polyphone Belebung. Der Sinn für melodische Qualität geht trotz vorherrschender Deklamationsrhythmik nicht verloren. Erst die drei letztgenannten Werke lassen das Urteil seiner Zeitgenossen, die Perini als „*Componiermeister*“ rühmen, und die mehrfache Aufnahme in zeitgenössische Drucke und Sammelhandschriften

^{59a} Chr. Demantius: Triades Sioniae Introituum, Missarum et Prozarum 5—8 voc., Nr. 17. Freiberg 1619. In den Stimmbüchern als „*Missa super Cantate Domino*, Hann. Perinni a 7 voc.“ bezeichnet. — R. Kade: Chr. Demant in *VfMw* VI, 516 hat irrtümlich den Namen als lateinische Genetivform aufgefaßt. Mit „*Perinnus*“ ist nur das *Cantate Domino* in Ms. 40028 der öffentl. wiss. Bibl. Berlin (vgl. Anm. 58) bezeichnet. In den Crazer Hofkammerakten kommt nur die Namensform „*Perini*“ — so unterschreibt er sich auch stets selbst — und „*Perin*“ vor.

⁶⁰ Sparten der Motetten und Messe im musikwissenschaftlichen Institut d. Univ. Graz.

verständlich erscheinen. Um so bedauerlicher ist der Verlust seiner großen Motetten-sammlung, die allein ein vollständiges Bild von seiner Bedeutung als Komponist gestatten würde. Nach den vorliegenden Werken kann Perini als ein schätzbarer und fruchtbarer Meister der venezianischen Schule bezeichnet werden, dessen früher Tod eine weitere Entfaltung seines Talents verhindert hat.

Christoph Harant von Pölschitz und seine Zeit

Ein Kapitel aus der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance

VON RUDOLF QUOIKA, PFAFFENHOFEN (ILM)

Seit den Hussitenkriegen lag Böhmen, das europäische Land der Mitte, außerhalb des mitteleuropäischen Kunstgeschehens, aber die Zeit des neuen Glaubens sollte auch in diesem Lande wieder jenen neuen Geist entfachen, der, aus religiöser Kraft geboren, den Künsten und der Musik reiche Früchte tragen sollte. Hier tritt uns also gleich eine besondere Eigenart des Landes entgegen: Der Katholizismus ruhte unter dem Stern des großen Erasmus von Rotterdam, und dieser humanistische Reformkatholizismus stand neben den grundstürzenden Lehren Luthers, die rasche Verbreitung fanden. Luther war nicht nur der kommende Mann bei den Deutschen, er war neben Erasmus auch für die Tschechen das Ideal der Zeit. Bald kam es aber, wie schon einmal hundert Jahre vorher, zur Scheidung der Geister. Während die einen am alten Glauben festhielten und auf eine Erneuerung der römischen Kirche hofften, sahen die anderen in Luther alles Heil; ihnen war die alte Kirche kein taugliches Objekt für eine Erneuerung, selbst im erasmischen Sinne, vielmehr drängten diese Kreise auf eine räumliche Scheidung durch Schaffung von Landeskirchen, die in Böhmen nach vorhandenen Ansätzen die Wünsche der beiden Volksstämme besser befriedigen konnten als die Mater romana. Die Entscheidung fiel für Luther; trotzdem läßt sich das Nachwirken des Humanismus in erasmischen Formen auf weite Strecken feststellen. Wenn später die beiden Gegner nicht mehr primär wirkten, so war es doch ihr Geist, den wir in Melanchthon wie auch bei Canisius feststellen können.

Das Jahrhundert der Reformation wurde für Böhmen und vor allem für seine deutschen Bewohner, die amtlich kaum existierten, die Zeit einer Blüte und eines neuen Aufschwungs. Obgleich nur die tschechische Nationalität galt, trug diese Zeit der deutschen Sprache, der Dichtung und auch der Musik herrliche Früchte ein. Dieser Aufschwung ging mit einer wirtschaftlichen Erstarkung des Deutschtums Hand in Hand und fiel mit der Blüte des Bergbaus im Erzgebirge und in der Iglauer Sprachinsel zusammen. Das Erzgebirge wurde damals eigentlich erst entdeckt; fast durch Zufall fand man silberhaltiges Gestein, und diese Entdeckung brachte große Scharen deutscher Bergleute ins Land. Ungefähr zu gleicher Zeit drang die Reformation Luthers in Böhmen ein, und Söhne der böhmischen Städte fanden wiederum den Weg nach Wittenberg. Selbst die Böhmisches Brüder fühlten sich zu Luther hingezogen, und Literatur und Musik konnten aus dieser Situation großen Nutzen ziehen. Wie vielfältig diese Beziehungen waren, zeigte schon H. J. Moser in seiner Arbeit

„Zur sudetendeutschen Musik in Renaissance und Barock“¹. Man kann sich heute kaum einen Begriff von der Weite und der Tragfähigkeit der neuen Gedanken machen, die Michael Weiße mit seinem *Gesangbüchlein* (1539)² auslöste. Schon 1544 mußte Johann Horn eine Neuausgabe veranstalten und die Wünsche der Böhmisches Brüder deutscher Nationalität, die im Isergebirge wohnten, befriedigen. Lieder in der Volkssprache legte schon Wenzel Miřinsky († 1492) vor, der in seinen Sammlungen die Katholiken, aber auch die Ultraquisten berücksichtigte und schon zu Parallelmelodien griff. Bei ihm trifft man neben eigenem auch fremdes Gut. Das Sammelwerk „*Pisně gruntovní*“ (Hauptlieder) erschien auch mehrmals (so 1522, 1531, 1567 und 1577) im Druck, die „*Pisně na epistoli*“ (Epistellieder) dagegen erst 1551, 1585 und 1590³. Daneben fanden auch Lieder aus der Sammlung des Jakob Kunwald (1528—ca. 1578) Verbreitung. Dieser Lutheraner wirkte vor 1572 in Jitschin und fand in Karl von Žerotin einen Mäzen, unter dessen Schutz auch das Kantionale „*Pisně dival božkyck* (Loblieder) 1572 in Olmütz erschien. Eine gewisse Bedeutung erlangten auch die „*Alten und neuen Gesänge der hl. Kirche*“ aus dem Kantional „*Zpěvové svatí církevní, staří a noví*“ (Praga 1602) des Tobias Zavorka Lipenský⁴, und ähnlich begehrt waren die Lieder, die Jan Rozenplut aus Schwarzenbach im „*Kantional, to jest sebrání zpěvův pobožných*“ / „*Gesammelte Andachtslieder*“ (Olmütz 1601), zur Verfügung stellte.

Im 16. Jahrhundert fand auch das Volkslied großes Interesse, doch sind fast keine Sammlungen erhalten. Oft kann man nur über die Auflösung der polyphonen Bearbeitungen zu den Originalmelodien vorstoßen. Beachtenswert ist auch das jetzt auftretende politische Lied, so das „*Čechove, mile čediove*“ / *Tschedien, liebe Tschedien*“ als Reminiszenz des großen Prager Sturmes im Jahre 1524.

In der katholischen Kirche dauerte es aber längere Zeit, bis der erste ablehnende Standpunkt überwunden war und der Domdechant von Bautzen, Johannes Leisentritt⁵, sich veranlaßt sah, 1567 mit einem deutschen Gesangbuch an die Öffentlichkeit zu treten. Daß die neuen Liedgedanken auch bei den Katholiken in das Stadium der Reife getreten waren, beweist das 1581 zu Prag aufgelegte Gesangbuch des Kaadener Pfarrers Johann Schweher⁶.

Wieder ein anderer Weg wurde von den Meistersingern beschritten, die in Iglau eine Singschule hielten. Auch in Trautenau gab es zwischen 1585 und 1589 eine Singschule, und der Name des Meistersingers Caspar Singer aus Eger ist noch nicht vergessen. Die Volkspoese hielt sich in den Grenzen der Regeln des Meistergesangs, große Mode waren jedoch die Türkenlieder, die man straßauf, straßab zu hören bekam. So meistersingerte Georg Brentel aus Elbogen seinen „*Trostspruch gegen die Türken*“ (1545), und ähnlich verfuhr der Tuchmacher Christoph Simon aus Friedland. Während der Rand des Königreichs von deutschen Liedern widerhallte, sang man auch am Hofe der deutschen Kaiser in Prag deutsch. Dort war es aber nicht der biedere Mund des Volkes, sondern die hohe Kunst der Meister aus der Hofkapelle, die ein Kunstlied anbahnten und für die Hofgesellschaft bestimmten; immerhin waren die „*Newen Teutsdien Lieder*“ der Regnart und Gregorio Turini gewichtige

1 H. J. Moser, Zur sudetendeutschen Musik in Renaissance und Barock. In Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte, Brünn 1944.

2 Michael Weiße, Ein New Gesengbuchlein. Jungbunzlau 1531.

3 Miřinsky war ursprünglich Benediktiner, dann aber Ultraquist.

4 Die Sammlung des Zaworka erschien später bei Karl von Karlsberg unter dem Titel „Kancional nebo zpěvové cirkve evangelické. Praha 1620 mit einem Anhang: „Psalmen des Jiří Strejc.“

5 Johannes Leisentritt, Gesangbuch / Geistliche Lieder und Psalmen. Bautzen 1567.

6 Schweher/Hecyrus, Geistliches Liederbuch. Prag 1581.

Beiträge zur Gattung überhaupt⁷. Wenn man ferner der deutschen Liedschöpfungen des Reichenbergers Christoph Demantius gedenkt und den Pfälzer Theobald Hoek, der am Hofe des Peter Wok von Rosenberg als Sekretär wirkte, in diesen Kreis zieht, wenn er mit seinem Werke „*Schönes Blumenfeld, auff jetzigen allgemeinen gantz betrübten Stand*“ (1601) vom Verfall des deutschen Liedes Kunde gibt, so hat man alles beisammen, was das Aufquellen und Versinken der volkstümlichen Kräfte ausmacht.

Einen weitaus größeren Umfang hatte das Liedschaffen der Humanisten, das allerdings mehr von den geistreichen Prägungen des Latein denn von der Musik beherrscht wurde. Die Humanisten als Antipoden der volksdeutschen Poesie und Musik hatten sicher einen Teil der Ursachen des Verfalls des Volksliedes und einer volksbetonten Kunst zu tragen⁸.

Innerböhmen hatte in seiner Art Anteil am Volksleben und an dessen musikalischen Auswirkungen. Doch brachte es die Zeit mit sich, daß der größte Teil der Musik der Kirche gehörte. Selbst der sittenstrenge Hussitismus war der Musik freundlich gesinnt, wenn auch die Instrumente abgelehnt und nur dem Gesang Wirkungsmöglichkeiten eingeräumt wurden⁹. Im 16. Jahrhundert waren die Ideen von den teufelsbesessenen Instrumenten aber auch schon verblaßt.

Der Stand der Gelehrten wie der Volksbildung war im Lande nicht unbeachtlich. Seit altersher bestand eine große Zahl von Lateinschulen (Prag, Saaz), die berühmte Lehrer anzogen, wobei nur an Johannes von Saaz und sein Streitgespräch „*Der Ackermann und der Tod*“ (1400) erinnert sei. Als diese Schulen nach der Hussitenzeit wieder erneuert wurden, erreichten viele eine neue Blüte. In den Lehrplänen nahm die Musikpflege einen beachtlichen Raum ein. Vorerst waren die meisten böhmischen Schulen utraquistisch, die deutschen protestantisch, wobei aber in beiden Lagern der Zug nach Vervollkommnung und Vergeistigung primäres Element war. Die Lehre und das Schaffen geeigneter Schulmusiker formten denn auch das musikalische Bild der Schulstädte. Den Reigen eröffnete Nikolaus Wollick mit seinem „*Opus aureum*“ (1501) gleich dem Kölner Johannes Cochlaeus, dessen „*Musica*“ (Köln 1507) weit verbreitet war. Ähnliche Wege gingen der aus Böhmen stammende Johannes Vogelsang mit seinen „*Musicae rudimenta*“ (Augsburg 1542) und der Breslauer Kantor Haug, dessen Werk „*Erotemata musicae practicae*“ (Breslau 1541) gute Unterrichtserfolge zeitigte. Von drei Seiten kamen diese Werke nach Böhmen, aus Leipzig, Nürnberg, Wittenberg, gewiß ein schönes Beispiel für die Beziehungen des Böhmerlandes zum Reich. Alle großen Schulmusiker waren hier mit ihren Werken vertreten, und unzweifelhaft war der deutsche Einfluß gegenüber der landeseigenen Produktion größer. Die Prager Universitätsbibliothek bewahrt heute noch die Bücher der Cochlaeus, Ornitoparch, Finck, Coclico und Faber, während die Bibliothek des Prager Stiftes Strahov auch Listenius und Haug besitzt; einzig Spangenberg, der einstmals weitverbreitete, fehlt in der Reihe.

⁷ Jakob Regnart: *Neue teutsche Gesang nach Art der Welschen Madrigalen und Kanzonetten*. Prag 1596. Vgl. E. S. Busch, *Die literarischen Leistungen der Dichterkomponisten im Kreise Rudolfs II.* Prager Jb. 1943, S. 76.

⁸ Die Humanistenliteratur ist zu groß, so daß sich Hinweise erübrigen.

⁹ Vgl. Rudolf Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel 1953.

Man muß aber auch sehen, daß für musikalische Lehrbücher in der Landessprache Bedarf vorhanden war. Vorerst ist es ein vaterländisches Werk in lateinischer Sprache, das verzeichnet werden kann: „*Venceslai Philomatis de Nova Domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrata*“, geschrieben zu Wien 1511/12. Das Werk gehörte der Wittenberger Gruppe an und wurde nachmals von Rhau herausgegeben¹⁰. In Hexametern abgefaßt, wurde das Buch später interpoliert, so für Magdeburg durch Martin Agricola. Durch den Druck (Wien 1523) gelangte es in weite Kreise und selbst ins Ausland; in Krakau war es um 1550 Lehrbuch. Unzweifelhaft war Philomatis das Muster für das erste einheimische Werk in tschechischer Sprache, die „*Musica*“ (Olmütz 1558) des Jan Blahoslav (1523—1571). Während Philomatis im Ausland nachgedruckt wurde (Straßburg 1533, Wittenberg 1534), blieb das Buch des Blahoslav wegen der Sprachschwierigkeiten auf die Heimat beschränkt, wenn es auch später in Eibenschütz/Mähren mit einem Anhang „*Regeln zur Ausbildung von Kantoren und Liederkomponisten*“ (1569) nochmals aufgelegt wurde. Die musikalische Ausbildung der Jugend in den böhmisch-mährischen Schulen muß gut und ausreichend gewesen sein, die große Anzahl der Studierenden und ihr Studienverlauf an den reichsdeutschen Hochschulen, namentlich in Wittenberg, sind eine Gewähr für eine solche Annahme.

Ähnlich verlief auch der musikalische Unterrichtsbetrieb in den deutschen Lateinschulen des Erzgebirges und des Egerlandes. Schon deren Kantoren nehmen einen bedeutsamen Platz in der Geschichte der deutschen Musik dieses Zeitraums ein. An der Spitze standen die Lateinschulen von Elbogen, Schlaggenwald, Eger und St. Joachimsthal. Drei davon gehörten den aufblühenden Bergstädten, die zu Eger aber war die repräsentative Anstalt einer freien Reichsstadt. Es ist kein Zufall, wenn diese Schulen im ganzen Zeitraum als Muster galten und den weiteren im anderssprachigen Gebiete zum Vorbilde wurden. Die alte Saazer Schule könnte als Parallele angezogen werden. Schlaggenwald und Elbogen arbeiteten nach Wittenberger Vorbild, man verlangte in ersterer Stadt von Melanchthon sogar Lehrer. Die Musikübung und die Maßstäbe der Kenntnis um die Musik und deren Auführungspraxis kann man aus den vorhandenen Werken ablesen¹¹. Von Einheimischen kommen dazu die Werke der Kantoren Alfred Renn mit einer *Messe zu vier Stimmen / über den Gesang gesetzt /* (1583) und der Motette „*Domine, quid / multiplicati sunt*“, sodann Georg Ringer mit einem Hochzeitsgesang zu 6 Stimmen, die Passion von Nikolaus Todt und endlich der vielleicht Bedeutendste, der Elbogener Schulmusiker Valentin Judex Cubitensis, mit *Zwei Messen*, eine super „*Jubilate*“ für acht Stimmen, die andere super „*Jucundare filia*“ für 6 Stimmen. Moser fand von Judex Motetten in Sachsen. Der Kantor von Schlaggenwald Daniel Reinisch war in Elbogen mit einer „*Auferstehung*“ vertreten. Einen reichen Beitrag lieferte der Rektor der Schule, Nikolaus Todt, der die Passion selbst abschrieb. Die Schulmusikpflege in dieser Egerstadt stand aber in einem quasi Konkurrenzverhältnis zur Bergstadt Schlaggenwald, deren Schule damals ebenfalls von beachtlicher Höhe der Leistungen zeugte. Wieder waren es fremde Komponisten, die das Feld be-

¹⁰ Vgl. Vladimir Helfert, *Musika Blahoslavova a Philomatova*. In „*Sborník Blahoslavuv*“ (1523—1923). Přerov 1923, S. 121 ff., ferner Rudolf Quoika, *Die Musica des Jan Blahoslav 1569*. Kongreßbericht Bamberg 1953. Kassel 1954, S. 128.

¹¹ Werke von Stephani, Paminger, Pinello, Lossius, Lehner, Lasso, Lindner, Handl-Gallus, Vittoria, Knöfel, Sale u. a. Vgl. Alfred Herr, *Das Elbogener Schulinventar aus dem Jahre 1593*. Mitt. d. Vereines f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen. Bd. LIV, S. 363 ff.

haupten¹². Die Reihe war anders als die zu Elbogen, moderner, protestantischer, dazu Komponisten aus Böhmen selbst. Einen Sonderweg zeigen die Werke der Vulpus, Calvisius, Haußmann und Demantius. Melchior Franck ist mit den „Bergreihen“ vertreten — wieder ein Hinweis auf die Bergstadt im Kaiserwald —, Georg Busenhart mit einer „Missa a 5 voci“ und nicht zuletzt Werke des Meißners Andreas Borger (Berger) Dolsentius. Die „*Novae Melodiae*“ des Johannes Knösch bilden die Brücke zum heimischen Schaffen, wie man es bei Reinisch und dem Kantor August Crines findet. Von besonderem Interesse sind Aegidius Insueler mit dem „*Thesaurus variorum auctorum collectus*“ und Simon Barjons „*Canticum B. V. Mariae*“. Simon Barjon Medelka, der gebürtige Oberschlesier, wirkte in Pilsen: von ihm wurden auch „*Sieben Bußpsalmen zu 5 Stimmen*“ bekannt. War Insueler mehr Sammler, so gab sich Barjon Medelka als heimischer Autor in den böhmischen Städten aus.

Einen Einblick in das musikalische Getriebe einer sudetendeutschen Lateinschule gewähren die *Musicalia*, die die Bibliothek der Lateinschule von St. Joachimsthal noch heute verwahrt¹³. Zwei handschriftliche Werke des alten Kantors Nikolaus Herman sind zugleich Zeugnis für dessen Bemühungen um die Musikpflege in Schule und Kirche dieser Bergstadt. Vorhanden sind „*Musica sacra*“ Bd. I (abgeschlossen um die Jahrhundertmitte), enthaltend „*Responsoria et Antiphonae de tempore et festis sanctorum . . . vom Sonntage Invocavit bis Trinitatis*“; Band II enthält dann die „*Cantica sacra evangelia Dominicalia . . . Anno Domini MDLVIII*, mit einem Anhang Prosen, Introiten, Responsorien und Hymnen sowie deutsche Gesänge. Zu diesen handschriftlichen Kostbarkeiten gesellen sich zahlreiche Musikwerke der Zeit, so Sigismundus Grimmius und Marcus Wyrssingus „*Liber selectarum cantionum . . .*“ (Augsburg 1520), des Andreas Antiquus de Montona „*Liber quindecim missarum electarum . . .*“ (Rom 1516), ein „*Pastorale romanum*“ (München 1606) für die Passauer Diözese, ein „*Psalterium Davidis cum Hymnis*“ (Leipzig 1497) und endlich Joannes de Salhusen „*Missalia secundum Misnensis ecclesiae rubricam*“ (Leipzig 1515). Das Repertoire von St. Joachimsthal war anders geartet als das der bekannten Städte; denken wir aber an die verlorenen Stücke und die erste Unsicherheit in liturgisch-musikalischen Dingen zu Beginn der protestantischen Ära überhaupt, dann können wir die Stationen der Musik, die in St. Joachimsthal immerhin choralisch ausgerichtet war, feststellen und mit den übrigen Bergstädten vergleichen.

Eger stand in musikalischer Beziehung den anderen Musikzentren nicht nach, war doch die freie Reichsstadt Durchzugsort nach Nürnberg. Eine gewisse Bedeutung für Eger hatte die Herausgebere Tätigkeit des Clemens Stephani von Buchau, der in der Stadt als Dichter, Musiker, Buchhändler und Publizist eine reiche Tätigkeit entfaltet¹⁴. Wir wissen nicht, ob die Meister der Stephanischen Sammlungen

¹² Schlaggenwald besaß Werke von Neander, Regnart, Lindner, Raselius, H. L. Haßler, H. Praetorius, Isaak. J. Walther, Syxt Dietrich, de Monte, Ronchius und Simon Barjon. Vgl. Adalbert Hoficka, Die Lateinschule zu Schlaggenwald. Programm des Grabengymnasiums in Prag 1894.

¹³ Heribert Sturm, Die Bücherei der Lateinschule zu St. Joachimsthal. St. Joachimsthal 1929.

¹⁴ Sammelwerke von Clemens Stephani:

Bd. I: „*Suavissimae et jucundissimae harmoniae.*“ Nürnberg 1567 mit Werken von Senß, Heugel, Agricola, de la Rue, Finck, Huldreich Braetel, Cervius, David Coler, Rogier, Benedict Ducis, Willaert. (Coler lebte eine Zeitlang mit Stephani in Schönfeld bei Schlaggenwald.)

auch in Eger gesungen wurden, doch läßt die Tätigkeit des Vielseitigen gewisse Schlüsse auf das Egerer Musikleben zu. Immerhin berücksichtigte Stephani in seinen Sammlungen auch heimische Meister, so Hagius (Bd. IV) und Ottho (Ps. 128 ebenda). Neben lokalen Größen nahmen aber auch die Musiker der Umgebung die Gelegenheit wahr, dem Rate von Eger Werke zu widmen und dafür bedankt zu werden. So „*langete 1560 eine Messe von dem Cantori zu Falkenau an der Eger*“ ein, wofür ein Talergroschen gegeben wurde. Der Namenlose war der damalige Kantor von Falkenau Caspar Donat¹⁵. 1577 bat der Schlaggenwalder Kantor Daniel Reinisch den Egerer Rat, eine Widmung seiner „*Passion deutsch*“ entgegenzunehmen, was auch geschah; dem Meister wurden 2 fl. beheimisch bewilligt. 1592 erhält Knöfel (Cnefelius) für „*etliche Muteten*“ eine Ehrung von 6 fl. Endlich gibt man dem Komponisten Isaak (Kaltenpronner aus Wels, Mitglied der Prager Hofkapelle?), der am Hofe der Rosenberger wirkte, für einen Gesang einen Gulden. Eine Anzahl Egerer Musiker wirkte in der Fremde, so Paul Knod als Kapellmeister in Wittenberg, Thomas Horner, den sein Werk „*De ratione componendi cantus*“ (Königsberg 1546) bekannt machte, in der Pregelstadt, Simon Knod in Lichtenberg/Thüringen, und 1585 bewarb sich Andreas Markgraf um das Kantorat in Schwanndorf. Ein Jahr später ließ er den Psalm 128 erscheinen (Amberg 1586). Bis in den Odenwald stieß der Falkenauer Philipp Avenarius vor, der 1570 Organist in der Abtei Amorbach wurde und dessen „*Cantiones sacrae*“ (Nürnberg 1572) Aufsehen erregten¹⁶.

Einen gewissen Einblick in das Schulmusikleben zu Eger gibt auch der Traktat eines Anonymus „*Fundamentum musicae*“, in dessen Mittelpunkt die Lehre von den Kirchentönen steht. Die Fülle der Namen und Erscheinungen könnte fast verwirren, wüßte man nicht, daß die Egerländer eine reiche musikalische Begabung ihr eigen nennen. Was sich in den Zentren der Schulmusik abspielte, begegnete auch in kleineren Orten, selbst Dörfern auf Schritt und Tritt. So berief das kleine Städtchen Königsberg den Schlaggenwalder Kantor Dürr 1578, oder die Falkenauer hielten auf musikalische Schulmeister, die dem Rate auch mit der Feder dienten, wie Caspar Donat 1571, Kilian Zöpfl 1582 und Martin Fischer 1612. Für das Dorf Donawitz bei Karlsbad ist ebenfalls ein Kantor bezeugt, Caspar Mayer 1590¹⁷.

In all den Städten gab es auch Orgeln, die kirchenmusikalische Verwendung fanden, aber auch dem Solospiel dienten; oft gab es mehrere Instrumente in einer Kirche, so in Elbogen, wo neben der großen Orgel ein Positiv vorhanden war, das Kantor Faber 1587 zu bedienen hatte¹⁸. Bei dieser reichen Musikpflege ist es sicher keine Geste gewesen, wenn man Melancthon um tüchtige Schulmeister und Kantoren bat (Schlaggenwald 1554). Zieht man schließlich noch den berühmten Johann Hauschild († 1561) in diesen Kreis und erwägt, daß in

Bd. II: „*Liber secundus*“, Nürnberg 1566, mit Werken von Walter, Massenius, Andreas Schwarz, Crequillon, Vaet und Senfl.

Bd. III: „*Cantiones triginta*“, Nürnberg 1568, mit Werken von Senfl, Eckel, A. von Bruck, B. Ducis, F. de Layolle, Gombert, Dietrich, de Pres, Marchier, Cadeac, Isaac, Braetel, Stahel, Alderinus, Blankenmüller, Kugelmann, Paminger (Deo gratias 36 v.).

Bd. IV: „*Schöner erlesener deutscher Psalm*“, Nürnberg 1568, mit Werken von B. Ducis, Johann Hag aus Marktrechwitz, Meldior Hag aus Penig, Othmayr und J. Schlegel aus Freiburg.

Bd. V: „*Beati omnes*“ zu vier und sechs Stimmen. Nürnberg 1569, mit Werken von Ottho Egranus, Moralis, Campion, Meyland, Scandelli, Figulus, Eckel, Wolf, Stolzer, Senfl, Zierler und Pieton.

Bd. VI: Jobst von Brand „*Geistliche Lieder*“, Eger bei Hans Bürger 1572/73.

Vgl. hierzu Karl Rieß, Musikgeschichte der Stadt Eger im XVI. Jh. Brünn 1935.

¹⁵ Michael Pelleter, Denkwürdigkeiten der Stadt Falkenau a. d. Eger. 1876.

¹⁶ Vgl. Ernst Fritz Schmid, Die Orgeln der Abtei Amorbach. Buchen 1938, S. 19.

¹⁷ Vgl. Moritz Kaufmann, Musikgeschichte von Karlsbad. Karlsbad 1927.

¹⁸ Vgl. Quoika a. a. O.

vielen Liedern des Nikolaus Herman die ältesten Volkslieder des Erzgebirges weiterleben, dann ist es klar, daß auch in den weiteren Gebieten des Egertales — mochten sie auch einer anderen Zunge angehören — eine ähnliche Musikkultur entwickelt wurde. Gemeint ist Saaz mit seiner alten Schule, der ältesten und bekanntesten im Lande. Hier erlebte man eine Blütezeit, die an Johannes von Saaz erinnerte. Die Schulordnung des Rektors Jakobus Strabo nahm die Gedanken des Schulreformers M. Valentin von Mezerzicz auf¹⁹ und führte die gesamte Lehre auf humanistische Grundsätze zurück. Die Saazer Schule wurde dadurch die erste nach klassischem Geschmack in Böhmen, während die anderen, die Prager Hochschule nicht ausgenommen, noch den alten scholastischen Idealen anhingen. Als späterer Prager Universitätsrektor faßte der ehemalige Saazer Lehrer Peter Codicillus, einst Schüler von Wittenberg, die Reform ins Auge und führte die Strabonische Schulordnung in ganz Böhmen ein. In erster Linie interessiert der Musikbetrieb der *Schola Zatecensis*. Der eigentliche Musikunterricht fiel in die dritte Klasse, Hauptunterrichtstage waren der Sonntagnachmittag sowie drei weitere Wochentage. Musiklehrer waren der Kantor und Succentor, beide von der Stadt besoldet, während die anderen Lehrer in einem gewissen Verhältnis zur Prager Universität standen. Strabo regelte in der Schulordnung auch den Kirchengesang und den Gottesdienstbesuch. Eine Anzahl bedeutender Kantoren hatte die Lehre von der Musik den Schülern zu vermitteln. Schon vor Strabo gab es bedeutende Musiker an der Saazer Schule, so M. Wenzel Nicolaides Wodniansky, dessen „*Cantiones evangelicae*“ (Wittenberg 1554) lateinische Bearbeitungen von böhmischen Gesängen sind. Melancthon schrieb die Vorrede zu diesem Werk. Ebenso bedeutend war der Rektor Laurenz Benedicti von Nudožer, ein Slowake, der Paraphrasen über die zehn Bußpsalmen in slowakischer Sprache erscheinen ließ (Prag 1606)²⁰. Kantionalien-schreiber von Rang war der schon genannte Peter Codicillus, der 1582 als Prager Rektor starb. Der Ruf der Saazer Schule war also berechtigt.

In Saaz und andernorts versammelten sich die Lehrer der Schule und viele andere angesehene und kunstliebende Bürger in der Bruderschaft der Literaten, dem Literatendor. Solche Chöre gab es in Böhmen an zahlreichen Orten, und eine gewisse Parallele zu den mitteldeutschen Kalandsbruderschaften und späteren Kantoreigesellschaften ist nicht von der Hand zu weisen²¹. Die katholischen Literaten sangen lateinisch, die Utraquisten dagegen bedienten sich der Volkssprache, sangen also meist tschechisch. Mit Kirchenchören lassen sich die Literaten allerdings nicht vergleichen, denn die Bruderschaft sang nur in eigenen Gottesdiensten, wobei die Morgenmesse im Advent — *Matura* — besonders beliebt war. Feste und die Liebestätigkeit wurden besonders gepflegt, es hatten sich im Laufe der Jahre auch Besitztümer (Inventare, Conviviumsgegenstände, Geld- und Grundbesitz) angesammelt, die zuletzt das Ende der Literatengesellschaften herbeiführten. Die Klosterreform Kaiser Josephs II. galt auch ihnen, man zählte sie eben zu den kirchlichen Bruderschaften und löste alle 1785 auf, freilich ohne zu ahnen, daß man damit auch die Kirchenmusik Böhmens empfindlich getroffen hatte. Anfänglich sangen die Literaten nur Choral, später liebten sie auch die mehrstimmige Musik und unterhielten zuletzt selbst Kirchenorchester. Auch das geistliche Volkslied wurde von ihnen gepflegt. Die großen Gesangbücher der Literaten nannte man Kantionalien, die in eigenen Schreib- und Buchmalwerkstätten hergestellt wurden. Berühmte Schreiber waren Fabian Polierer aus Aussig, Johann Taborsky aus Klokočké Hory, und Wenzel Radouš aus Königgrätz. Wertvolle Kantionalien haben sich erhalten; Erwähnung verdienen die Bücher von Kouřim (1470), Kuttenberg (1490), Königgrätz, Franus (1506), Leitmeritz (1514), Luditz

¹⁹ Jacob Strabo, *Schola Zatecensis*. Prag 1575.

²⁰ Laurentius Benedikt von Nudožer: *Zlalmové některi v písňě české na zpusob veršuv latinských v nově uvedeni a vydani*. Praha 1606.

²¹ Karel Konrad, *Dejiny posvatného zpěvu staročeského*. Díl I: Věk a dějiny literatských braterstev. Praha 1893. Vgl. dazu Johann Rautenstrauch, *Die Kalandsbruderscharten, das kulturelle Vorbild der sächsischen Kantoreien*. Dresden 1903, ferner Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen*. Leipzig 1907.

(1559), Tschaslau (1557), Königgrätz (Schreiber Radouš 1585/1604), Laun (Taborsky 1583), Chrudim (1570) und Jungbunzlau (1572). Von ehemед deutschen Orten hatten Leitmeritz, Bilin, Dux, Gastorf, Luditz, Petschau und Wiesengrund/Dobrzan Literatenchöre; andere waren in Tuschkau, Staab, Neumarkt, Mies, Saaz und Prachatitz. In Arnau war die Literatur immer deutsch, und Petschau war mehr eine Musik-, als eine Gesangvereinigung. Leider sind die meisten Gesangbücher untergegangen, andere wurden bei den Lizitationen 1785 verschleudert

Dem Inhalt nach waren die Kantionalien Gradualien der gregorianischen Lesart. Zerstreut finden sich auch poetische Eintragungen und mehrstimmige Musik; solche mehrstimmige Partien sind für die Entwicklung der Tonkunst in Böhmen von außerordentlichem Wert. Ein Sonderbeispiel ist das Königgrätzer Kantional Franus²². Das Beneschauer Graduale, das Wenzel Rotarius 1573 schrieb, enthält mehrstimmige Kompositionen des Pfarrers Jan Trajanus Gregoriades Turnovsky (aus Turnau), der in Sepekau und Netvoř geistliche Stellen innehatte. Interesse verdient ein Credo für vier Männerstimmen, das Turnovsky auf die C-Motette „*Pochvalen bud pane Jesu Christe*“ setzte, ferner vier- und fünfstimmige Responsorien und eine Messe super „*Dunaj voda hluboká*“ („*Donau, tiefes Wasser*“) aus dem Jahre 1576²³. Außer den mehrstimmigen Kompositionen enthalten die Kantionalien auch viele Contrafacta, die sich leicht nachweisen lassen, z. B. „*Elško, mila srdečna*“ / „*Elslein, liebes Elslein*“ oder „*Stoji lipka v širem poli*“ / „*Steht ein Lind in weitem Feld*“ nebst zahlreichen anderen.

Die Musik um die Literaten ergibt ein weites, reich bebautes Feld im Rahmen der böhmischen Musikpflege jener Zeit. Ihre Verdienste um die Musik- und Geschmacksbildung sind bedeutend, wenn man ihre Arbeit kritisch sehen will. In Kirche und Schule, Gesellschaft und Hausmusik treffen wir das musikalische Gut der Zeit in allen Gattungen an, vom Choral bis zur kunstvollen Polyphonie. Ein weiteres Kraftfeld dürfen wir in der Musik der Adelskapellen erblicken. Auf die Prager Hofkapelle braucht nur hingewiesen zu werden, wenig dagegen wissen wir von der Hofkapelle der Rosenberger in Krummau. Ihre Aufgabe bestand in der Repräsentanz eines nicht unbedeutenden Fürstenhofes²⁴. Munifizienz und Kunstwillen der Rosenberger lernten wir schon anlässlich der Widmung Stephanis kennen; Gründer der Kapelle war Wilhelm von Rosenberg 1552. Später wurde das Institut nach Wittingau (bei Budweis) verlegt. Von den zahlreichen Kapellmitgliedern interessieren vor allem Hofkapellmeister Johann Stelzar / Svestka 1599 und später, unter den Nachfolgern der Rosenbergs, als die Kapelle von Georg von Schwamberg weitergeführt wurde, Kapellmeister Peter Kolečka; Hoforganist in dieser letzten Periode vor Martin Kraus (1594—1603). Die Kapelle huldigte immer der internationalen Literatur. Motetten- und Messensammlungen der Zeit, Blasmusiken für Instrumente aus Nürnberg, geboten unter dem Meister der Bläser Leonhard Grueber, der schon 1562 ein leider nicht erhaltenes Inventar der Instrumente aufnahm, und Orgelmusik in der Kirche und bei Tische bildeten das reiche Programm. Eine ähnliche Kapelle, wenn auch in kleinerem Umfange, unterhielt auch Christoph Harant auf Schloß Pecka (Petzka) in Ostböhmen.

Die deutsche Schul- und Kirchenmusik förderte den Einfluß Wittenbergs, und die Vereinheitlichung der Lehre der Utraquisten sowie deren Annäherung an die evangelische Kirche ist zum Teil sicher das Werk der klingenden Kirche. Dieser Verschmelzungsprozeß war aber zugleich der neue Aufbruch des Katholizismus.

²² Dobroslav Orel, *Kancional Franusuv z roku 1505*, Praga 1922/Neuausgabe.

²³ Vgl. Johann Branberger, *Musikgeschichtliches aus Böhmen*, Prag 1906.

²⁴ Vgl. Jan Mareš, *Ružemberska kaplá*, CCM 1894, S. 236. Das Inventar der Instrumente führt an: 1 Regal, 1 Positiv auf einem Tische im Speisesaal, 1 Virginal, 2 Clavichorde, 1 Tisch fürs Positiv, 1 Clavichord mit Pedal.

Die Entwicklung der Tonkunst im tschechischen Lager zeigt ähnliche Erscheinungen wie die deutsche Tonkunst. Die mensurale Mehrstimmigkeit des Königrätzer Kantionalis Franus (1505) ist ebenso ein Beginn wie die mehrstimmigen Partien anderer Handschriften²⁵; größte Bedeutung in diesem Rahmen kommt aber dem Kodex „*Specialnik Kralovéhřradecký*“ (Königrätz, Museum) zu, der den ganzen Zeitraum umspannt²⁶. Der Kodex ist böhmischer Herkunft und stammt, einer Widmung nach, aus der Kirche zu Okovy (1611). Neben Kompositionen von Gontraschek und Tomek enthält er solche von Kotlař, Plihal, Jirka, Klička und Motička. Zu diesen einheimischen Komponisten treten noch Fremde, und zwar Alexander Agricola, Balduin Tectis, Basiron Filipon, Batten, Berbignant, Elezanger/Yaccen, Flemink, Frey-Walther, Gishelin Joannes/Verbonet, Isaac aureus, Lanoys, Nicasius de Clebano, Pillois, Tourant, Joannes Tinctoris und Caspar Weerbeke (meist um 1470). Einige sind im *Specialnik* namentlich angeführt, andere konnten von Dobroslav Orel durch Vergleich mit Petrucci-Drucken ermittelt werden²⁷. Von den zahlreichen Stücken tragen manche das Attribut „*sociorum*“, das auf die Literaten hinweist²⁸. Der Kodex *Specialnik* gibt zugleich eine Übersicht über die beginnende Mehrstimmigkeit in Böhmen mit deren Vorbildern.

Mit der Prägung nationaler Gedanken hielt auch das heimische Musikschaffen Schritt. Die künstlerischen Möglichkeiten der Literaten und die Kunst ihrer Mitglieder prägten denn auch eine neue Komponistengeneration, die man unter dem Namen „Böhmische Kontrapunktisten des 16./17. Jahrhunderts“ zusammenfassen könnte²⁹. Einen guten Einblick in die Sachlage vermittelt der Kodex AV 23 von Rokitzan bei Pilsen (Dechanteibibliothek), läßt er doch zugleich Schlüsse auf das Musikleben einer kleinen Stadt zu. Hier ist es ein Mitglied des Literatenchors, das uns als Kontrapunktist entgegentritt: Jakub Marschalek, genannt *Marchio sociorum*. Marschalek war zugleich Partikularlehrer in Rokitzan. Der Kodex enthält vier Offizien und eine Motette; die Offizien umfassen das Ordinarium mit den zugehörigen Proprien, wobei aber Offertorium, Agnus und Communio ausfallen (Ultraquistische Messe). Marschalek arbeitet fast immer mit tropierten Texten und wählt eine Art von Parodieverfahren, das böhmische Lieder entweder als Zitat oder in breiterer Verarbeitung verwendet. Sein Stil ist verhältnismäßig einfach, Imitationen fehlen an den Satzanfängen nicht, doch meidet er die Kanontechnik. Sein Stil ist quasi niederländisch, wenn auch durch die Zitate eine gewisse Bodenständigkeit verbürgt ist. Der Rokitzaner Kodex, geschrieben zwischen 1569 und 1625, enthält ferner Werke von Clemens non Papa, Joannes de Bachi, Jachet, Crequillon, Lasso, Giovanni Cavaccio und Anonyma.

Ein anderer Meister ist der Aussiger Jakob Moller, den der Dichter Melchior Stubner „*Primas Austensium, fautor musices*“ nennt. Moller war 1567–1609 Haupt der Literaten. Von seinen Werken besitzt die Bibliothek des Stadtmuseums Aussig drei Bände, die Dechantei dagegen verwahrt ein Offizium zu 5 Stimmen (1587). Ein

²⁵ Handschriften der Univ.-Bibliothek Prag: VI C 20 a, VI B 24 und Stift Strahov: D, G, IV.

²⁶ D. Orel, *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*. Bratislava 1922; ferner die Diss. desselben: *Der Kodex Specialnik*. Wien 1914.

²⁷ Orel, a. a. O., S. 43.

²⁸ Verzeichnis der Komponisten des *Specialnik* bei Orel, *Kantinal Franus*, S. 148.

²⁹ Emilian Troida, *Kapitoly o české mensuralní hudbě*. Cyril, Bd. LIX, Hefte 1/8 Praga 1933.

anderer Aussiger ist Georgius Molitor, der 1586 als Fürstl. Lobkowitzscher Kantor nachweisbar ist. Neben seinem sechsstimmigen „*Votum nuptiis . . . J. V. Popelii . . . a Lobkovicz*“ (Prag 1586) sind Werke in Leipzig und Zwickau/Sa. erhalten.

Einen beachtlichen Fortschritt zeigen die Werke des Kuttenberger Literaten und Kantors Johann Simonides Montanus (Horsky)³⁰, was auch seine Grabschrift zum Ausdruck bringt: „*Musicus in regno Bohemiae celeberrimus et praestantissimus.*“ († 1587) Montanus arbeitet anders als Marschalek, seine Offizien sind Modellkompositionen, Tropen werden vermieden, und vom Choral bleiben nur noch die Intonationen übrig, auch ist eine Vorliebe für die reale Achtstimmigkeit bemerkbar. Nachbar des Montanus war der Chrudimer Kantor Georg Rychnovsky (aus Reichenau a. d. Kneschna), der 1616 starb. Seit 1572 war er Literat, deswegen finden sich seine Werke auch in verschiedenen Kantionalien, so in Tschaslau, Königgrätz und Sedlitzschan. Eine durchimitierte fünfstimmige Motette weist auf Knöfel wie auch auf böhmische Zeitgenossen hin. Eine treffliche Steigerung altböhmischer Vokalkunst bieten die Arbeiten des Kuttenbergers Paul Sponcapaeus Jistebnický (aus Jistebnitz). 1598 verließ er Kuttenberg und ging nach Přestitz (bei Pilsen). In seinen Offizien verwendet er zwei vierstimmige Chöre, was auf venezianische Einflüsse zurückzuführen ist, und in der „*Missa super ardens est cor meum*“ auch Männerstimmen allein. Trola sieht in ihm den Meister, der die Wendung vom Utraquismus zum Protestantismus vollzog. Im bereits genannten Kodex von Rokitzan finden sich auch Stücke von Georg Tachovsky († 1622), der in Klattau wirkte. Im Mittelpunkt der reichen Tätigkeit der Literaten zu Prachatitz stand deren Mitglied Andreas Chrysogonus Gevicenus (aus Gewitsch, Mähren). Auf die reiche Tätigkeit des Chores dieser Stadt verweist ein Bild in der dortigen Stadtkirche. Der Chor steht an den Stufen des Presbyteriums vor dem Lektorale, auf dem ein Kantionale aufgeschlagen ist. Zu beiden Seiten finden sich Orgeln als Schwalbennester³¹. Das Bild aus dem Jahre 1604 ist wohl auch Beweis für die Aufführungspraxis der Zeit des Chrysogonus. Von dessen Werken, in Aussig und Rokitzan handschriftlich vorhanden, haben sich 18 Motetten erhalten. Die „*Bicinia nova*“ (Prag 1579) finden sich auch in Berlin und Zwickau.

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts stehen noch einige Kleinmeister, von deren Werken (Messen, Offizien, Motetten) meist nur noch Einzelstimmen vorhanden sind. Genannt seien Jacob Romanides Bidschovsky (1556 Neubidschow – 1611 Jungbunzlau), Andreas Prasinus Pragenus (Organist in Prag um 1604), Jan Alauda Klatovský und Wenzel Falco, genannt Piscenius (aus Pisek), der vielstimmige Messen schrieb (Missa „*Deus, spes nostra*“, Rokitzan). Eine weitere interessante Persönlichkeit ist der wohl deutsche Georg Altimontanus Bopfinger, der um 1600 in Prachatitz Organist war. Wir müssen ihn in den Kulturkreis des Zisterzienserstiftes Hohenfurt verweisen. Seine Belesenheit erweist eine Vorlage zur „*Missa super*

³⁰ Gelegentlich seines Todes schrieb ein Humanist:

Emolita Dei vigore corda
Fratres qui geritis Deique laudes
In sacra canitis decenter aede:
Heu vestri superas reliquit auras
Costus Simonidae decus perenne!

³¹ Ein ähnliches Bild findet sich im Königgrätzer Kantional des Radošš.

Tulerunt Dominum“ des H. Praetorius. In der Böhmerwaldgegend saßen zu Taus als Organist Johann Buffler (Buchler, Buhler), der ebenfalls in Rokitzan mit der Missa „*Tu pulchra es*“ (achtstimmig) vertreten ist. Ein Jakob Buffler wirkte in Weyprachtitz und Reichenau a. d. Kneschna, wo er 1655 starb; sein Sohn Mattheus wurde 1679 Organist und Trompeter in Brünn; ferner der bereits genannte Wenzel Falco, der 1603 in Notolitz (bei Budweis) wirkte, und ein Johann Cyril . . . Alle schreiben mehrstimmige Messen im syllabischen Stil, gut deklamiert, im stetigen Fluß. Ihre Tätigkeit war wohl im Sinne der Gegenreformation und der neuen stilistischen Aera beeinflusst³².

Die Kompositionen aller genannten Meister sind reicher, als man vermuten möchte; obwohl diese meist auf dem Lande saßen, haben alle das rein Kantonale abgestreift und an der zeitlichen Entwicklung Anteil genommen. Die Arbeiten sind Stationen einer volkstümlichen Polyphonie, die Schlüsse auf die böhmische Musikpraxis der Zeit zuläßt. Fast immer war es der Umkreis der Schule, der den Meistern ein künstlerisches Forum gab. Wenn böhmische, deutsche und lateinische Zitate in den Werken auftreten, so ist bewiesen, daß die Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts eine Hochkultur erstrebten. Es ist vielfach reformatorisches Gut, das wir aus den Kompositionen herauslesen können, und es ist gewiß kein Zufall, wenn bei einem Anonymus just zu gleicher Zeit das alte deutsche Lied „*Das alte Jahr vergangen ist*“ steht wie bei Seth Calvisius (1603). Andererseits treten auch Lieder mit tschechischen Texten keineswegs als Seltenheit auf, wie des Benjamin Maly von Tulechovs „*Pišen Clověka*“.

In diesem Zusammenhang sei auch auf das Wirken von Handl-Gallus und Knöfel hingewiesen, die beide in Prag musikalische Ämter verwalteten. Die Begegnung tschechischer und sudetendeutscher Musiker ist ebenfalls von Belang. Als Beispiel solcher künstlerischen Gegenseitigkeit diene der Notentausch zwischen dem Stadtschreiber von Rakonitz, Simon Žlutický (aus Luditz), und dem Schlaggenwalder Organisten Andreas Hahn, der die Übersendung zweier Offizien quittiert („*Super quid admiramini*“ und „*Super praeter rerum seriem*“); leider bleiben die Autoren dieser Musiken ungenannt³³.

Der Stil der altböhmischen Meisterwerke kommt von den Niederländern her, steigert sich allmählich aber zum gültigen Ausdruck einer musikalischen Provinz, die durch liturgische Eigenheiten zu neuen formalen Bildungen kommt. Die utraquistische Messe, die Offizien mit ihren meist mitkomponierten Proprien, die Kantilenen genannten Offertorien, also Motetten im heutigen Sinne, dazu die bewußte Vulgarisierung der Stücke durch Zitate aus Kirchenliedern haben diese regionale Kunst

³² Rokitzaner Handschrift des Kantors Jan Klecka aus den Jahren 1615–1638.

³³ Vgl. Srb-Debnov, *Dějiny hudby v Cechách a Maravie*. Praha 1891. — Nennenswert sind ferner: Rachtaba, Organist in Prag, S. Niklas (Geistl. und weltl. Lieder); Veit Fayt (1503–1551) in Deutschbrod; Matthias Kozmánda, Kantor in Chrudim, kam oft nach Regensburg und Wien zu kaiserl. Hofmusikern; Rodericus Jan von Coterina, Kantor in Königgrätz, † 1561; Mattheus Juncaeus Porcius de Roklina, Kantor in Prag, S. Heinrich, † 1582; Wenzel Jan Matthias aus Schiesselitz (Alleluja und Prosen zu Ehren des Jan Hus); Georg Kropač/Cropatius (Missarum tomus primus quinque vocum, Venedig 1578); Georg Steffanides aus Leitmeritz (um 1580); Jan Civilius aus Lomnitz, Kantor in Melník (Pisně s napěvy, Prag 1582); Wenzel von Radkov, Saaz (um 1582); Jan Žlutický, Kantor in Leitmeritz 1588 und Taus 1590; Georg Prašky, um 1589; Jan Maštik aus Sollnitz, Kantor in Chrudim 1588; Jan Zabka aus Laun, Kantor in Elbekosteletz, 1590; Jan Kopriva, gen. Urtica, aus Strakonitz, Organist in Budweis, † 1599; Jan Vlašimský, Literat in Böhm.-Brod und Sammler, † 1600; Adam Smetana aus Horschitz 1609; Paul Kalous aus Castalowitz, Kantor bei S. Heinrich in Prag, † 1611; Wenzel Reysar, Nachod 1618; Lukas Cibulovský aus Böhm.-Brod 1617 und der dortige Kantor Jan Brodský, 1620, sowie Christian Rott aus Leitmeritz, Organist daselbst 1625 und Verfasser des „*Courant Lustgärtlein*“ (Dresden 1625).

der europäischen Produktion anzugleichen versucht. Ein Meister verdient aber besondere Beachtung, da er mit seiner heimatlichen Kunst Anschluß an die Welt fand: Christoph Harant von Polschitz.

Prag war durch die kaiserliche Hofkapelle, wie in den Tagen der Luxemburger, wieder die erste Musikstadt Europas geworden. Die Zeit der Habsburger Maximilian II., Rudolf II. und Matthias (1564–1619) war eine Periode der neuen Ideen um Kirche und Kunst. Rudolf II. (1576–1612) war ein durchaus passiver Regent, sein Interesse an der Kunst ließ ihn die Spannungen nicht erkennen, die es im Lande gab und die nachmals auch den großen Konflikt auslösen sollten. Doch gab es für die Künste keinerlei Behinderung; diese wandelten sich zu immer feineren Methoden, zu reichem Ausdruck. Auch die Hofkapelle ist in ihren schöpferischen Köpfen ein Beweis für diese Entwicklung³⁴. Suchten junge Adelige Dienste am kaiserlichen Hofe zu Prag, so war das meist eine familienpolitische Angelegenheit, für manche war aber gerade die künstlerische Lage ausschlaggebend. Sicher war das aber bei Christoph Harant von Polschitz (1564–1621) der Fall.

Harant ist eine Sondererscheinung in der damaligen Kunst. Eigentlich Liebhaber, blieb es ihm vorbehalten, der große Vereiniger aller musikalischen Kräfte des kunstbewußten Landes zu werden.

Harant wurde auf Schloß Klenau 1564 geboren. Die Familienerziehung gipfelte in einer sprachlichen Ausbildung, welche die Wissenschaften und schönen Künste ergänzten. 1576 kam er nach Innsbruck an den Hof des Erzherzogs Ferdinand, wo es reichlich Gelegenheit gab, auch in der musikalischen Kunst ein Meister zu werden. Hier wurden Gerard van Roo und Alexander Utendal seine Lehrer³⁵, später unterrichtete ihn der Italiener Peter Maria de Losy im Geigenspiel. Nach Utendals Tod (1581) beeindruckte Regnart mit seinem „*Mariale*“ den jungen Mann am meisten, möglicherweise liegt hier auch das Vorbild für sein späteres „*Maria Kron*“. Der geistige Ertrag der Innsbrucker Jahre war groß, die Früchte ein hohes kompositorisches Können, die Technik der humanistischen Dichtkunst und die Eignung zum Hofmann. Als Harants Vater 1584 starb, mußte Innsbruck endgültig verlassen werden. Harant widmete sich nun der Verwaltung des Familienbesitzes und heiratete nach dem Tode der Mutter (1587). Unterdessen hatte er in Prag auch de Monte kennengelernt und seine kompositorischen Kenntnisse erweitert. 1591/92 nahm er an den Feldzügen gegen die Türken teil, 1597 wurde er Witwer, und 1598 machte er mit seinem Schwager Hermann Czernin eine Reise ins hl. Land. Hauptstationen waren Venedig, Zypern, Jerusalem, Kairo und die arabische Wüste. 1601 ernannte Kaiser Rudolf II. Harant zum kaiserlichen Rat und Kämmerer. Damals schon erwarb Harant für seine lateinischen Epigramme hohe Verehrung³⁶.

³⁴ Vgl. Karl Chytil, Die Kunst in Prag zur Zeit Kaiser Rudolfs II. Prag 1904, ferner Albert Smyers, Die kaiserl. Hofmusikkapelle von 1543 bis 1619. StZMW, VI/VII, Wien 1919 ff.

³⁵ Vgl. Franz Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter EZH Ferdinand (1567 bis 1595). MfM XXXVI (1904), S. 143 f., ferner Joseph Lechthaler, Die kirchenmus. Werke Utendals. Wiener Diss. 1919, ungedr.

³⁶ Georg Carolides schildert Harants glückliche Zeit mit Bezugnahme auf sein Wappen:

„Gallus Haranteas gentus decus exprimit ales,
Tempora definit voce, vigilique cubat:
Christophorus magno dum servit adestque Rudolpho,
Ad vigilat relique tempore carmen amat.“

Sein Wahlspruch:



Virtus ut sol mi-cat

1603 vermählte sich der Meister neuerlich, wobei seine Gemahlin die Herrschaft Pecka kaufte. Vorher war er auch in den Freiherrenstand erhoben worden. 1607 starb abermals seine Frau, und er war genötigt, eine dritte Ehe einzugehen, doch wurde diese für ihn die glücklichste Zeit seines künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens. Damals gab er auch die „Cesta“ in Druck, welche die Reise ins hl. Land beschreibt³⁷. Das Werk ist ein Zeugnis für Harants Wissen, Gelehrsamkeit, Beobachtungsgabe und Sprachkenntnisse. Vervollständigt wird das Werk durch eigene Zeichnungen und den Psalm „*Qui confident*“. Letzterer wurde durch Mönche angeregt, die allabendlich auf einem Altan mehrstimmig sangen. Für das ausgezeichnete Werk wurde Harant vielfach belobt, es veranlaßte den Kämmerer Gottfried Steegh, die „Cesta“ mit einem lateinischen Lobgedicht zu versehen.

1612 erwarb Harants Gattin den Rest der Herrschaft Pecka, was für ihn Veranlassung war, das Schloß reich auszustatten. Auch der neue Kaiser Matthias (1612–1619) bewahrte dem Kämmerer seine wärmsten Gefühle und bestätigte ihn in seinen Ämtern. Anders verfuhr Kaiser Ferdinand (1619–1637), der unterdessen seinem Bruder in der Regierung gefolgt war. Harant war inzwischen ins Lager der Protestanten übergegangen und huldigte dem Winterkönig. Leider mußte er nach der Schlacht am Weißen Berge (8. XI. 1620) dessen Schicksal teilen und die Konsequenzen ziehen. Er nahm das kaiserliche Urteil an, hatte eine Flucht ausgeschlagen und betrat am 21. Juni 1621 am Altstädter Ring zu Prag das Schafott.

Die gelehrte Forschung hat Harant nie vergessen. Schon Bohuslaus Balbin, SJ (1621 bis 1688) erwähnt ihn in seinem Werke „*Bohemia docta*“³⁸, und auch Franz M. Pelzl setzte dem Meister ein literarisches Denkmal³⁹. Ein Stich von Sadeler wurde der Neuausgabe der „Cesta“ (1854) beigegeben, und auch Harants Kompositionen erscheinen wieder im Druck.

Die „Cesta“ ist auch in musikalischer Hinsicht heute noch wertvoll. Im 1. Teil gibt Harant folgende musikalische Berichte: Arions Harfenspiel und Tod (S. 52), auf Kreta betrachtet er junge Musiker (S. 60), im hl. Lande vermißt er die Glocken, die er auf dem Libanon trifft (S. 112) und denen er auch auf dem Berge Athos begegnet (S. 278). Auch berichtet er von den musikalischen Feiern in Venedig (S. 35), in der Grabeskirche zu Jerusalem hört er den Hymnus „*Eia fratres charissimi*“, als die Prozession zu den hl. Stätten zieht, und ist so begeistert, daß er die bekannten gregorianischen Melodien mitsingt (S. 116). Die Grabeskirche vergleicht er mit dem Prager Dom, wobei er auch die Kaiserorgel erwähnt⁴¹ (S. 132). Auf Gethsemane vernimmt er Litanei, Hymnus und Magnificat, in Bethlehem den Hymnus „*Nunc ad praesepe Domini*“ (S. 157, 191), und nachmittags hört er bei den Franziskanern die Choralvesper (S. 198). Beim nachmaligen Besuch in Jerusalem wohnt er in der Grabeskirche der Complet bei und hört aus Pilgermund das „*Veni sancte Spiritus*“ (S. 209, 241). Doch ist er vom Figuralgesang wenig erbaut, dagegen untersucht und vergleicht er die griechische mit der lateinischen Liturgie (S. 276).

In der klösterlichen Herberge verbrachten die beiden Pilger, Harant und Czernin, die Abende mit den Mönchen; einer von ihnen, ein Mailänder, war in der Grazer

³⁷ Christoph Harant z Polžic, Cesta z kralovství do Benatek . . . do země svati (Beschreibung der Reise aus dem Königreiche Böhmen nach Venedig . . . und ins hl. Land. Praha 1608, Neuausgabe von Erben, Praha 1854.

³⁸ Bohuslaus Balbin SJ, Bohemia docta. Prag 1677. Tractat I, 54.

³⁹ Franz Martin Pelzl, Biographien böhmischer Gelehrter. Prag o. J.

⁴⁰ Zdenko Nejedlý, Christoph Harant z Polžic. Praha 1921.

⁴¹ Die Prager Kaiserorgel des Domes begann Friedrich Pfannmüller, Jörg Ebert aus Ravensburg und Jonas Scherer aus Klosterneuburg setzten die Arbeiten fort, die Albrecht Rudner aus Budweis vollendete. Vgl. Quoika: Die Prager Kaiserorgel. KmlB. Jg. 36 (1952), S. 35 ff.

⁴² Bernhard Klingenstein, Rosetum Marianum. Dillingen 1604.

Hofkapelle des Erzherzogs Karl von Österreich erzogen worden⁴³, und in der Dämmerung gingen alle auf einen Altan, um „zu vier a fünf vocum“ zu singen. Diese Abendmusiken regten Harant zur Komposition seines Psalms 124 „*Qui confident*“ an, und aus diesem Grunde wurde dieser in die „*Cesta*“ aufgenommen (S. 294). Im 2. Teile gibt Harant noch einige treffliche Beispiele aus der arabischen Folklore. Vor Medina hört er arabische Musiker und Sänger, und später wird er Zeuge einer arabischen Hochzeitsmusik (S. 217, 247); Musik, Gesang und Tanz wollen kein Ende nehmen, der Reigen dauert bis in die späte Nacht. Harant lernt beim Wüstenritt auch die musikalischen Kamele kennen. Der Führer singt nach altem Brauch, und Harant meint mit anderen Autoren, daß die Tiere ihren Schritt nach dem Gesange richten. Hierbei lernt er auch das „*Cantare da due parte*“ (Gesang nach zwei Seiten) kennen, wie die Frösche das tun. Leider verspürten die Reiter einen Bocksgestank, so daß ihnen stundenlang die Augen brannten und das Sprichwort sich erfüllte: „*Non semper violae, nec semper lilia florent.*“ (S. 67). Die reichen Anregungen, die Harant auf seiner Reise erhielt, befruchteten auch seine Fantasie und das kompositorische Schaffen.

Harants Werk hat nur einen geringen Umfang. Erhalten haben sich die Motette „*Maria Kron*“ in Bernhard Klingensteins „*Rosetum Marianum*“ (Dillingen 1604)⁴⁴, Motette „*Qui confident*“ / Ps. 124 / Jerusalem 3. IX. 1598, Beilage zur „*Cesta*“, Praha 1608, *Missa quinis vocibus super „Dolorosi martyr“* (geschrieben vor 1610) in Friedrich Weißensees „*Opus melicum . . .*“, Magdeburg 1612, ferner die Altstimmen der Motetten „*Když toho Pán Bůh*“, „*Psallite Domino*“ und „*Dies est laetitiae*“ (alle Prag, Nationalmuseum).

Das Gesamtwerk ist gewiß klein, in der Substanz aber so bedeutend, daß die Wissenschaft die vollständigen Werke neu herausgegeben hat⁴⁵. Harants Stil ist der der Niederländer, von Vaet bis Lasso; er kennzeichnet den Weg der beiden Hofkapellen zu Innsbruck und Prag ferner den des Trajanus bis zu Harant selbst. Die Kunst der Literatenmusik steigert Harant insofern, als er jede Typisierung meidet und zum Individualstil vorstößt.

Die Motette „*Maria Kron*“ ist liedhaft, ein Marienbildnis der Zeit. Im Psalm „*Qui confindet*“ erreicht Harant mit gewölbten Melodiebogen innere Weite und monumentale Steigerung, während die *Missa* vor allem rhythmisch überzeugt. Architektonisch ist sie insofern neu, als jeweils Partien wiederholt oder für andere Texte adaptiert werden. Lediglich das weitausgespannene Credo steht zu den knappen übrigen Sätzen in einem gewissen Gegensatz, doch hier wie im Sanctus gibt es kanonische Partien und ausgesprochen tonmalerische Stellen. Das *Dona* greift auf das Miserere zurück und das *Agnus* wird von Harant nur einmal komponiert, so daß es wiederholt werden muß. Hier scheint die eigentliche Bedeutung des Kommunionliedes zum Ausdruck zu kommen, das die damalige Praxis eben bedarfsweise ausnützt.

Harmonisch und rhythmisch paßt sich Harant seinen Zeitgenossen an, liturgisch scheint das „*Maria Kron*“ aber doch auf die utraquistische Liturgie mit ihren Offertoriumskantilenen hinzuweisen. Die Aufnahme dieser Komposition in das „*Rosetum Marianum*“ ist aber zu-

⁴³ Vgl. Berta Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst*. München 1912.

⁴⁴ Vgl. DTB, Bd. X, 1 und Otto Ursprung, *Jakobus de Kerle*. Diss. München 1913.

⁴⁵ Vgl. Bernhard Engelke, *Weißensee und sein Opus melicum*. Kiel 1927, ferner Friedrich Weißensee, *Opus melicum methodicum et plane novum, continens harmonias selectiores IV—XII voces*. Magdeburg 1612 (Stadtbibliothek Breslau: M 767).

⁴⁶ Neuausgaben von Werken Harants:

Ps. „*Qui confident*“ (Karel Stecker) Praha o. J. bei Frant. Urbánek.

„*Maria Kron*“ (Jan Branberger) Praha 1912, mit tschechischer Übersetzung und Originaltext.

Missa super „Dolorosi martyr“ (Zd. Nejedlý) Praha, Zeitschrift des Narodní Museum; praktische Neuausgabe in der Editio Cyril (Nejedlý und J. C. Sychra) Pragae 1910.

gleich ein Beweis der Wertschätzung, die Harant gerade aus dem H. L. Haßler-Kreis zuteil wurde, dem der Sammler Weißensee in Magdeburg nahestand. Von der Musikgeschichte Böhmens, her betrachtet, ist Harant der repräsentative Künstler des Übergangs, der neben anderen die Entwicklung Renaissance — Frühbarock mitvollzieht.

Neben dem schöpferischen Harant steht der ausübende Musiker. Auf Schloß Pecka waren alle Voraussetzungen für das Wirken einer kleinen Hofkapelle geschaffen. Einem glücklichen Zufall verdanken wir das Inventar der Musikinstrumente und der Notenbestände, denn nach Harants Tode 1621 wurden anlässlich der Vermögensbeschlagnahme auch diese Bestände erfaßt⁴⁷, wenn auch der Akt von Ungenauigkeiten und Pauschalien strotzt. Bücher und Musikalien, darunter wohl auch die Kompositionen Harants, erscheinen als wertlose Stücke, doch waren auch „Partes“ für die Kirche dabei. In der „Kanzlei“ fanden sich Diskant- und Altgeigen, zwei Violen älterer Gattung (*Violae di Gamba*), ein Violon (Streichbaß) mit einem Gürtel und ein kleinerer Violon mit einem Etui (Cello?), an Blasinstrumenten zwei Schalmeyen, zwei Zinken und drei Tenorposaunen. Auf einem Tische lagen zur Hand „zwei Bücher, in die man Kompositionen einträgt“. In der Stube für die Frauenzimmer (*Světnice pro fraucimor*) standen zwei Clavichorde, ein kleineres und ein großes, sowie ein Regal mit zwei Mutationen, in einer Kammer ein Paar Tympani. Im zweiten Stockwerk lag die Fremdenstube, die als Musiksaal diente, und in einem danebenliegenden Gang befand sich eine *Almara* (Truhe), die Harants Bibliothek enthielt. Von Musikbüchern waren nur Kantionalien vorhanden: Georg Zavětas Buch für die Prager Literaten, das Jungbunzlauer für die Böhmisches Brüder, das Calvinische mit den Melodien des Goudimel, ferner einige deutsche Gesangbücher, die von der Kommission nicht weiter taxiert wurden. Das reiche Inventar läßt Schlüsse auf die Besetzungsmöglichkeiten zu, wie man sie in Böhmen liebte. Vorbild war wohl auch hier die Prager Hofkapelle⁴⁸.

Aus der schönen Ruhe des Schlosses Pecka wurde Harant nur zweimal herausgerissen, einmal, als er im Auftrage des Kaisers nach Madrid ging, um dem spanischen Könige den Orden vom goldenen Vlies zu überreichen (1614), wobei Nürnberg, Brüssel, Paris und Madrid besucht wurden⁴⁹, und ein zweites Mal, als er 1618 nach Prag zu den Aufständischen ging. Ursache für diesen Schritt war wohl die nationale Besinnung des tschechischen Landadels, dem auch Harant angehörte. Fühlte er sich mit vielen andern unter den Habsburgern als Utraquist — auch in nationaler Beziehung —, so schien ihm die nationale Entwicklung Grund genug zu sein, jetzt in den revolutionär-protestantischen Kreis überzutreten und mitzuhelfen, das Vaterland von der deutsch-österreichischen Fremdherrschaft zu befreien. Dieses Bekenntnis für ein tschechisches Böhmen umreißt auch Harants Nationalität.

Der Tod des 57 Jahre alten Meisters mitten in den Wirren der Zeit und dem Stilumbruch war für die tschechisch-nationale Musik ein großer Verlust, denn sein fortschrittlicher Geist und seine übervolkkliche Haltung waren eine sichere Gewähr

47 Vgl. Antonín Rybička, *Hrad Pecka a držitele jeho 1620/24*. Archeol. památky III, 38 f. Praha 1857.

48 Auch de Monte benutzte bei Vokalkompositionen Besetzungen mit Bläsern oder Orgel. Vgl. Quoika a. a. O. Die Träger der altböhmischen Bläsermusiken waren bis gegen 1890 die Stadt- und Schloßtürmer. Noch heute blasen die Türmer in Budweis und Krummau die Stunden an und singen ein Lied dazu.

49 Vgl. Edmund Schebek, *Aus dem Leben des Freiherrn Harant von Polschitz*, erzählt von dessen Bruder Johann Georg. Prag 1874.

für die künstlerische Zukunft. Schon waren die Musiker des Frühbarock am Werke: Adam Michna von Otradowitz (ca. 1600–1676), Alberich Macek (1609–1661) und die Deutschen, die in die Emigration gehen mußten: Hammerschmid und Demantius. Harant und seine Zeit mußten einem neuen Geiste weichen, der mitten im Kriegslärm um sich griff. 1630 erschien Wallenstein in Karlsbad und brachte eine Hofkapelle mit, die sechs Musikanten, drei Trompeter und einen Kapelldiener zu Mitgliedern zählte⁵⁰. So pochte die kommende Barockperiode an die Pforten des Königreichs.

Bemerkungen Anton Reichas zur Aufführungspraxis der Oper

VON KLAUS BLUM, BREMEN

Gelegentlich der Neuordnung der verbliebenen Musikalien der im Kriege zerstörten Hochschule für Musik in Köln tauchte ein Quartband (Sign. B/1112) auf, der, seit mindestens 50 Jahren im Besitz der Schule, von je als Anonymus geführt worden war. Es stellte sich heraus, daß es sich um den zweiten Teil (Heft 4 bis 6) des Werkes „*L'art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale*“ von Anton Reicha (1770–1835) handelt. Diese letzte theoretische Arbeit Reichas kam 1835 bei Diabelli u. Co. (Plattenummer 6684 A–F) in einer deutsch-französischen Ausgabe heraus; die Übersetzung ins Deutsche besorgte Carl Czerny¹. Ernst Bücken befaßte sich schon einmal mit diesem Werk unter dem Gesichtspunkt der Kompositionslehre². Was ihm aber damals entging — oder ihn nicht besonders interessierte —, ist die Fülle von Bemerkungen über musikologische Daten, das erste Drittel des 19. Jahrhunderts betreffend, die die Arbeit birgt. Vieles ist uns selbstverständlich bekannt; trotzdem scheint es angezeigt, Reichas Bemerkungen zusammenzustellen und neu zugänglich zu machen.

Um Reicha recht zu verstehen, dürfte es dienlich sein, zunächst kurz zu umreißen, in welcher Lage er sich selber sah. Sein Steckenpferd scheint der Gedanke — ja das Bewußtsein — gewesen zu sein, „daß gegenwärtig eine neue Epoche emporsteigt“³. Er bezeichnet die in ihr entstehenden Kunstwerke als der „romantischen Gattung“ zugehörig und läßt sich über diese wie folgt aus:

„Die romantische Gattung ist eine Compositionsart, wo der Tonsetzer ganz frei nur seinem Gefühl, seinem Geschmack, seiner Imagination, seiner Begeisterung und seiner Laune folgt, ohne sich um alles Übrige zu bekümmern. Die Malerei, die Dichtkunst und die Musik sind die drei Künste, welche man jetzt dieser, zur Mode gewordenen Gattung unterwirft. . . Die Tonstücke, welche man Fantasien, Capricen, Preludien oder Improvisationen nennt, und die seit langer Zeit für die Orgel, das Fortepiano, die Harfe geschrieben werden, gehören zur romantischen Gattung⁴. Man kann auch unter die Erzeugnisse dieser Gattung unsere obligaten Recitative rechnen. In allen andern Compositionsarten

⁵⁰ Vgl. Karl Ludwig, Alt-Karlsbad. Karlsbad 1920.

¹ Ernst Bücken, Anton Reicha als Theoretiker. ZfMW II, S. 156.

² *ibid.*

³ Ernst Bücken, Beethoven und Reicha. Die Musik. XII, S. 344.

⁴ *L'art du composition dramatique* . . . S. 282. Die Zitate aus diesem Werk folgen der Übersetzung Czernys. Verweise im Text gelten nur hierfür.

hat man eine gewisse Regelmäßigkeit, einen vorgezeichneten Plan, die Einheit in der Ideenfolge, etc. zu beobachten. (Anmkg.) Um aus unsern Tonwerken romantische Musikstücke zu machen, hat man nichts weiter nötig, als weder Plan, noch Einheit, noch symmetrische Proportion noch Entwicklung und Durchführung der Ideen zu beobachten. Diese Neuerung könnte bald Mode werden und dem Publikum gefallen, welches nur nach Neuem lechzt, was auch dessen innerer Werth sein mag.

Improvisieren ist eine ganz andere Sache als componieren: Die Notwendigkeit, immer vorwärts zu schreiten, ohne Zeit zu haben, sich zu unterbrechen, nachzudenken und das Erforderliche aufzusuchen, versetzt die Seele in einen ganz besonderen Zustand, und man ist genötigt, alles anzuwenden, was sich der Einbildungskraft darbietet. (S. 283) Hingegen beim Componieren hat man die nötige Zeit, um darüber nachzudenken, was man machen will, um seine Ideen und seinen Stoff zu suchen, zu entwickeln und zu ordnen. Beim Improvisieren ist es nicht die Wahl der Ideen, was den Spieler in Verlegenheit setzt oder aufhält; und, vorausgesetzt, daß man deren hat, macht man sie auch geltend. Beim Componieren ist es dagegen vorzüglich die Wahl der Ideen, was jeden Augenblick den Tonsetzer unterbricht. Es bedarf geraumer Zeit, um sie aufzuschreiben, sie zu begleiten, sie zu benutzen und zu vereinigen, etc.: — alles dieses wiederfährt dem Komponisten bei der Schöpfung seines Werkes. Aus allen diesen Gründen bleiben die besten Improvisationen stets, wo nicht schlechte, doch mittelmäßige Kompositionen . . . Indessen kann die romantische Gattung in der Musik mit vielem Erfolg angewendet werden. Ja, für diese rein sentimentale Kunst (art purement sentimental) ist jene Gattung weit vorteilhafter als für andere Künste . . .

Gute Kompositionen im romantischen Stil sind nicht so leicht hervorzubringen, als man zu glauben versucht wäre: Das Gute ist immer selten, welchem Stile es auch angehören mag. Der romantische Stil erfordert von Seite des Tonkünstlers geistreiche Ideen, Originalität, Geschmack, und vor allem eine feste, feine und delikate Beurteilungskraft, welche ihn stets auf die Klippen einer allzu glühenden oder zu ungeredelten Imagination aufmerksam macht; — denn Narrheiten, Bizarrieren, Ungereimtheiten, von welcher (S. 284) Wirkung sie auch sein mögen, werden niemals den Stoff zu Werken geben, welche ein aufgeklärtes und feinsinniges Publikum schätzt und sucht, und man wird solche wahnwitzigen Ausgeburten nie als Muster ansehen. Ein ungebundener Romantismus, welcher Mode wird, ist der Vorläufer des nahen Verfalls der Künste: er kann nur solche Individuen interessieren, die noch nicht denken, oder die nicht mehr denken“ (S. 285).

Reicha selbst half übrigens mit, diese „romantische Gattung“ vorzubereiten. Als Praktiker beschäftigt er sich angelegentlich mit neuartigen harmonischen Verbindungen, der Neugestaltung der Fugenform und weist wiederholt auf neuartige Satzmöglichkeiten in der Opernkomposition hin (z. B. unbegleitete Ensemblesätze; S. 144 ff.); als Lehrer ist er seit 1811 in Paris in diesem Sinne u. a. auf Berlioz, Liszt und Onslow wirksam⁵. Er fühlt sich als Mann der Theorie und der Praxis. Er ist begeisterter Lehrer, der seinen Unterricht vor allem mündlich erteilt. Was er lehrt, übt er selbst auch praktisch aus. Seine theoretischen Werke läßt er für den „compositeur, et pa(r)ticulièrement à des musiciens, qui cherchent à s'instruire“ erscheinen⁶.

So erklärt sich zwanglos, warum Reicha sein Werk in einer Weise abfaßt, in der man auch ein „Kochbuch“ schreiben würde.

Es fällt besonders auf, daß er bereits bewußt — im modernen Sinne — Musikdramatiker ist: Arbeitet er zwar noch mit Begriffen wie „Affekt“ und „Wirkung“,

⁵ Ernst Bücken, Anton Reichas Leben und Kompositionen. München, Dissertation. 1912, S. 56 ff.

⁶ Aus dem Vorwort: *Traité de mélodie*. 1014. L. c. Bücken, Diss. S. 58.

so stellt er doch unmißverständlich fest, daß diese von bestimmten musikalischen Strukturen abhängig sind, welche dann vom „Publikum“ nur so — und nicht anders — aufgefaßt werden können. Diese Beziehung muß — so ist es ihm selbstverständlich, es ist ihm eine Angelegenheit des „Geschmacks“ und „Verstandes“ — in den Dienst der „*musikdramatischen Dichtung*“ gestellt werden.

„Alle Mittel sind (dem Komponisten) erlaubt, wenn das Ganze die von der Situation geforderte Wirkung hervorbringt“ (S. 154).

„Ein Tonstück kann getreu die Absichten des Dichters wiedergeben, und dabei doch dem Publikum mißfallen, weil die musikalischen Ideen verführerisch sind, obwohl sie nur sehr schwach, oder gar nicht das ausdrücken, was auf dem Theater vorgeht, (was heutzutage sehr häufig geschieht). In diesem Fall ist es nur ein gelungenes Konzertstück: Unsere modernen Opern wimmeln davon. Diese Art Kompositionen scheinen Meisterstücke einer großen Anzahl von Menschen, deren Denkspruch ist: Ergötze mich, das übrige schenk ich dir“ (S. 159). *„Man hat nie vom Tonsetzer gefordert und wird es nie von ihm fordern, daß er ganz fremdartige Dinge zu gleicher Zeit darstelle. Alles, was man will und ohne Unterlaß verlangt, das ist, daß man ergriffen werde, daß man Effekte, Überraschungen erhalte, vorausgesetzt, daß alle diese Dinge die dramatische Täuschung nicht zerstören, und daß sie nicht eine der Sache entgegengesetzte Wirkung hervorbringen“* (S. 188).

„Von der theatralischen Wahrheit und Nachahmung: Wenn die auf der Bühne dargestellten Gegenstände mit so viel Kunst nachgeahmt sind, daß sie nichts zu wünschen übrig lassen, und daß folglich die Täuschung auf den höchsten Punkt getrieben wird, so wird diese Vollkommenheit zur theatralischen Wahrheit, welche vorzüglich von dem Talent der Darsteller und zunächst von jenen des Dekorationsmalers und des Kostümiers abhängt.

Die Musik trägt im allgemeinen sehr wenig zu dieser theatralischen Wahrheit bei. In der Tat, wenn man so häufig sieht, wie das Publikum mit Entzücken Tonstücken applaudiert, welche alle in einem und demselben Geschmack und Charakter gehalten sind und in welchen alle Sänger wetteifern, um nur ihre Kehlenfertigkeit glänzen zu machen; wenn man, sagen wir, sieht, daß solche, aus gleichen Bestandteilen zusammengesetzten Tonstücke in ganz entgegengesetzten Situationen angebracht, und von Personen von ganz verschiedenem Rang und Stellung oder von einander ganz unterschiedenen Nationen gesungen werden, indem sie Dinge darstellen, welche nicht die geringste Gemeinschaft miteinander haben, — dann muß man glauben, daß das Publikum vom Tonsetzer nichts anderes erwartet und begehrt, als eine Musik, die seinem Ohre schmeichelt, ohne geradezu einen offenbaren Widerspruch auszudrücken. Man muß bekennen, daß diese gütige Duldsamkeit von Seiten des Publikums den Tonsetzern ihre Arbeit ganz außerordentlich bequem macht. Auch ermangeln manche darunter nicht, davon den weitesten Gebrauch zu machen, indem sie ohne allen Unterschied alles zu Tage fördern, was ihnen in den Kopf steigt.

Das französische Publikum war vor 40 und 50 Jahren in dieser Rücksicht weit eigensinniger und stellte weit größere Anforderungen als das heutige. Die damaligen Tonsetzer, die eine weit schwierigere Aufgabe zu lösen hatten, mußten trachten, die theatralische Wahrheit so weit nachzuzahlen, als die Musik es nur erlaubte“ (S. 275).

Heutzutage hört man eine solche Musik mit Gleichgültigkeit, ja mit einer Art von Verachtung an; neuer Beweis, daß das jetzige Publikum sich wenig um eine Tonkunst bekümmert, welche der theatralischen Wahrheit nahe kommt. Es verlangt jetzt eine gute derbe Musik, welche es ergötzt, aufweckt, überreizt, und kräftig packt“ (S. 276).

„Wenn man auf die Handlung gar keine Aufmerksamkeit verwendet, so muß ohne Zweifel der Gesang über die Deklamation gestellt werden. Aber immerwährender Gesang, und wenn er dem Ohr noch so sehr schmeichelt, wirkt monoton, ermüdend, und schadet oft der

theatralischen Täuschung“ (S. 200). „Die Musik erschafft nicht die Situation und führt sie auch nicht herbei; und kann dieses auch nicht, weil es nicht in ihrem Wirkungskreise liegt. Aber die Musik kann eine Situation mit immer verstärktem Interesse verlängern . . . In solchen Verhältnissen ist es, wo die Musik der Dichtkunst (Poésie) die wichtigsten Dienste leisten kann“ (S. 202). „Unter dem Ausdruck: Die Lokalfarbe beobachten, versteht man, daß die örtliche Lage, die Sitten, die Gebräuche, die Religion, die Gewohnheiten, die Kleidungsart des Landes, in welchem die Handlung des dramatischen Gedichts vor sich geht, beobachtet und nachgeahmt werden: Dieses ist die Sache des Dichters, des Dekorationsmalers, der Schauspieler und des Kostümiers. Was den Tonsetzer betrifft, so macht er seine Musik ungefähr so, als ob sie für sein eigenes Land bestimmt wäre“ (S. 274).

„Wenn die Situation plötzlich und auf eine unerwartete Art wechselt, oder einen Kontrast mit dem Vorangegangenen bildet, so muß der Tonsetzer an diesem Orte eine etwas starke und unerwartete Ausweichung anbringen, um diesen Kontrast nachzuahmen: In diesem Falle geschieht es manchmal, daß der Komponist das folgende Stück plötzlich in einer, von der vorigen ganz entfernten Tonart anfängt, ohne Mittelakkorde zur Herbeiführung dieser Tonartsveränderung anzuwenden. In früherer Zeit getraute man sich nicht, auf solche Weise zu modulieren, weil es im Grunde weder eine Kunst noch ein Verdienst ist, dergleichen anzuwenden. Auch mißbraucht jetzt alle Welt diese Art, Tonarten aneinander zu leimen, die nicht die mindeste Beziehung zueinander haben, indem man sie in einem einzigen Tonstück, oft ohne allen Grund 5–6 mal anwendet.

Das Ensemblestück ist, je nach der Situation lang oder kurz, traurig oder lustig, ruhig oder leidenschaftlich, ohne oder mit Ritornellen, wenn es die Situation erheischt; denn die Ritornellen lassen in einem Ensemblestück stets kalt, wenn sie nicht durch die Situation gerechtfertigt sind“ (S. 160).

„Wir empfehlen den Tonsetzern . . . nicht auf die Malerei der einzelnen Worte Jagd zu machen. Die Buchstaben dürfen sie nie irre führen: Der Geist der Szene ist's, den sie auffassen und nachahmen müssen, so wie die Leidenschaft oder das Gefühl, welche vorherrschen, und endlich der Charakter der singenden Personen. Der Tonsetzer wird hier ein Maler, welcher die Gemälde erschaffen soll, die ihm der Dichter andeutete, was dieses nun durch die Verse, oder durch die verschiedenen, einander nachfolgenden Situationen, oder durch die verschiedenen Charaktere geschehen, welche die singenden Personen darzustellen haben. Daher muß der Componist dem Dichter in diesem Bezug so getreu wie möglich nachfolgen. Dieses ist die einzige Regel, die man vorschreiben kann“ (S. 101).

„Die Verschiedenheit der Ensemblestücke hängt von der Verschiedenheit der Situationen ab, in welchen sie gesungen werden“ (S. 158). (Der Komponist) „muß die verschiedenen Charaktere der singenden Personen mit Aufmerksamkeit beherzigen; er muß untersuchen, ob während dem Ensemblestück die Situation sich verändert, oder ob sie stets dieselbe bleibt“ (S. 159). „Außerdem, daß die musikalischen Ideen dasjenige ausdrücken sollen, was da vorgeht . . .“ (S. 159).

In diesen Sätzen ist eine Polemik bemerkbar, die sowohl gegen den damaligen „Geschmack des Publikums“ als auch gegen die Bereitwilligkeit der Komponisten gerichtet ist, auf diesen einzugehen. Besonders deutlich wird das bei folgenden Bemerkungen:

„Ein geschickter Harmoniker, ein erfahrener Contrapunctist (zu) sein: Eigenschaften, die heutzutage selten sind“ (S. 197). „Das, was die Kirchenmusik vorzüglich von der theatralischen und weltlichen unterscheiden sollte (!), das ist das streng religiöse Gefühl, welches nur Würde und Majestät atmet. Um nun dieses Gefühl zu erwecken, ist es durchaus notwendig, daß der Tonsetzer es selber besitze. Solche Komponisten sind aber heutzutage außerordentlich selten. Man findet sie am allerwenigsten unter jenen, deren trauriges Los

es ist, die Theaterkulissen, die Sänger, Tänzer, Operndirektoren besuchen zu müssen und nur zur Befriedigung eines läppischen Geschmacks zu arbeiten: und alles dieses, um irgend ein Werk von ihrer Komposition zur Aufführung zu bringen, das ihren Lebensunterhalt fristet“ (S. 295).

„Diese Art von Kunstwerk (in ‚strengem Stil‘ — polyphoner Satz —) ist einer anderen Zeit und einem anderen Publikum aufbehalten, als der unsern“ (S. 197).

„Viele deutsche und französische Tonsetzer beschäftigen sich zuweilen zu sehr mit dem Orchester und vernichten dadurch beinahe völlig die Gesangsstimmen, auf welche doch die Aufmerksamkeit des Publikums stets gerichtet ist“ (S. 144).

„Viele neue Tonsetzer haben bei Vermehrung des Lärms . . . (die) Absicht, wenigstens einen starken Ausdruck zu bezeichnen, wenn sie nicht den rechten Ausdruck finden können, und die erschöpfen (blasés), folglich schwer zu begnügenden Zuhörer zu verblüffen“ (S. 168).

„In der Tat fügt man einer Harmonie von 3 oder 4 wesentlichen Stimmen bei: 1) Vocalstimmen, 2) diesen Vocalstimmen noch andere, 3) einen Chor, 4) Saiteninstrumente, 5) einen Teil der Blasinstrumente, und 6) endlich die Lärminstrumente, wie Trompeten, Posaunen, Pauken, etc. — Dies ist die Art, wie man diese Partituren von 24 bis 30 Zeilen bildet, welche das Auge blenden und das Ohr betäuben, welche jeden, der nicht in diese Kunst eingeweiht ist, in Erstaunen setzen, und in welchen der wahre Kenner oft kaum mehr als drei Zeilen entdecken kann, die seiner Aufmerksamkeit wert sind.

Dieses System von Zusammensetzung und Überhäufung hat eine sonderbare Ähnlichkeit mit jener der alten gothischen, oder vielmehr sarazenischen Baukunst, welche man mit Blinden, Statuen und fünfzig anderen unnötigen und abgeschmackten Verzierungen überlud, welche nur geeignet waren, die Denkmale zu entstellen und die Augen und die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zu ermüden. Aber wenigstens ist doch die Grundidee dieser alten architektonischen Massen edel, erhaben, majestätisch, und hat einen nützlichen Zweck: Eigenschaften, welche gewissen modernen Partituren völlig mangeln. Diese Bemerkung könnte dem Gedanken Raum geben, daß dennoch auch noch andere Kompositionssysteme möglich sind, die bis jetzt unbekannt blieben. Das, was dieser Behauptung zu Gunsten spricht, ist der Umstand, daß fast alle unsere ehemals so berühmten Meister schon lange aus der Mode sind: Die Opern von SCARLATTI, LULLI, JOMELLI, jene von HÄNDEL, RAMEAU, HASSE, etc. sind für immer verschwunden. Niemand könnte sie heutzutage anhören und daran Geschmack finden. Dasselbe Schicksal steht modernen Werken bevor. Die Opern von GLUCK, die vor nicht sehr langer Zeit auf der französischen Bühne eine so glänzende Umwälzung hervorbrachten, haben auch ihrerseits ihre Laufbahn beendet. Eine Musikgattung, die der seinigen völlig entgegengesetzt ist, hat dieselben für den Augenblick ersetzt: Diese neue Gattung, kaum am Horizont aufgestiegen, neigt sich auch schon ihrem Untergange zu“ (S. 193/4).

„Seit ungefähr 10 Jahren hat man in Paris lange Theaterstücke mit großem Spektakel verbunden und aus mehreren Akten bestehend, aufgeführt, welche man Melodramen nennt, und in welchen eine mehr oder mindere Anzahl von Schauspielern auftreten. Man sieht da oft Tänze, Pantomimen, Märsche, Chöre und Begebenheiten aller Art etc. . . . Was die Musik zu diesen Melodramen betrifft, so legt das Publikum auf dieselbe keinen Wert. Der Tonsetzer kann nach Belieben aus bekannten Kompositionen dasjenige auswählen, was er hierzu benötigt, wenn er nicht die Lust oder die Gabe besitzt, dergleichen selber zu erfinden. . . . Die dramatische Musik hat besonders in Frankreich allein das Vorrecht, zu gefallen, zu verführen, zu unterjochen: Ohne diese Gattung gibt es kein Heil. Diese Musik allein erhält Aufmunterung und Belohnungen; sie allein teilt die Kränze des Ruhmes aus. Die dramatische Musik erobert alles; man hört nur sie, und zwar nicht allein im Theater, sondern auch in den Salons, in den Konzerten, auf den Straßen, in den Tempeln, bis zu den Kneipen herab“ (S. 293).

„Wenn das Tonstück gefällt, interessiert, und zugleich soviel als möglich das ausdrückt, was auf der Bühne vorgeht, wenn endlich der Gesamteindruck, den es hervorbringt, gelungen ist, so ist das Publikum zufrieden und begehrt nicht mehr“ (S. 171). „... es zergliedert nicht sein Vergnügen; es bekümmert sich sogar sehr wenig um die Mittel, die zu seiner Zufriedenheit beitragen“ (S. 281).

„... Die musikalischen Ideen ... müssen frisch und lebendig, dem Publikum interessant und reizend erscheinen“ (S. 159). „Man weiß, daß schöne, unerwartete und neue Dekorationen jedermann entzücken. Man betrachtet sie mit Erstaunen, mit Bewunderung. Während dieser Extase denkt man nicht an die Musik, und man applaudiert, wenn diese auch ganz unbedeutend wäre“ (S. 281).

„Gleicher Anteilnahme wie die Dekorationen erfreut sich der Sänger“ (S. 148). Dabei scheint wichtiger zu sein, wie er singt, als was er singt; auf den Text „gibt (da das Publikum) niemals Acht“ (S. 171). Auch beschafft man sich keine Partitur und zergliedert das Werk — „eine langweilige Sache, um die sich niemand kümmert“ (S. 171).

Die folgenden Bemerkungen zeigen deutlich, daß die Oper ein Ereignis ist, bei dessen Komposition bereits der Mitwirkung des Publikums eine bestimmte Stelle eingeräumt wird:

„Jedem, für eine einzige Singstimme komponierten Tonstücke, wie z. B.: Cavatine, Rondo, Arie, muß ein Ritornell von wenigstens 4 Takten vorangehen. Dieses Ritornell hat den Zweck, jedes dieser Tonstücke von dem abzusondern, was ihm vorangeht. Es ist eine Art von Ankündigung für das Publikum von dem, was nachfolgen soll, um dessen besondere Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Überdies muß es den Sänger über das Tempo und die Tonart des Gesangstückes sicherstellen, so wie auch ihn ein wenig ausruhen lassen, wenn er vom vorhergehenden ermüdet ist. Dieses Ritornell darf ohne Notwendigkeit nicht die Zahl von 8 Takten übersteigen. Ist es zu lang, so macht es die Handlung matt, und vermindert die Aufmerksamkeit des Zuhörers“ (S. 249) ... Das Schluß-Ritornell dient als Anzeichen vom Schluß des Gesangstückes, um Zeit zum Applaudieren zu geben, um einen Augenblick die Sänger sich mit erholen zu lassen und auch, um die Absonderung der Strophen zu bezeichnen“ (S. 250).

„Wenn gut geschriebene und schön vorgetragene Arien den Erfolg einer Oper feststellen, so sind die schönen Ensemble-Stücke deren köstlichste Zierde. Z. Z. des Quinault und des Metastasio ... waren die eigentlichen Ensemble-Stücke (wo die Sänger glänzen sollen, und wo der Gesang vorherrschen, reizen und interessieren soll) (S. 170) noch unbekannt. Das ist die Hauptsache, daß die Opern jener Zeit gegenwärtig Niemandem gefallen würden. Die Erfindung und Anwendung der Ensemble-Stücke hat unendlich zur Ausbildung unserer Opern, sowie auch zur Wahl der Opernstoffe beigetragen“ (S. 149).

Noch immer wird die Arbeit des Komponierens als solche durch Rücksichten auf die Sänger bestimmt: „Es geschieht, daß der Tonsetzer zuerst die Effekte seiner Harmonie komponiert und sodann erst die Prinzipalstimmen beifügt, um die Prima Donna oder den Primo Tenore glänzen zu lassen“ (S. 157).

Die Satztechnik richtet sich ganz nach ihren Wünschen: „Es ist gemeinlich die erste Sängerin (PRIMA DONNA), welche (die oberste Stimme eines Ensemblestückes, die oft Phrasen auszuführen hat, welche Delikatesse, Vortrag und besonderes Talent erfordern, um sie gut auszuführen) singt, und welcher es keineswegs angenehm wäre, wenn noch zwei oder drei andere Stimmen ihren Anteil mitsängen“ (S. 156). Und auch damals wurde fleißig ‚markiert‘: Im Chorensemble singen die Solisten oft die gleichen Stimmen wie der Chor. „In diesem Falle machen oft die Hauptsänger die Miene, als ob sie mitsängen, indem sie den Mund öffnen und dazu die nötigen Gebärden machen“ (S. 195).

Reicha berichtet u. a. ausführlich über die Praxis der Inszenierung einer Oper in Paris (S. 285–290):

„Es ist noch nicht alles getan, wenn man eine Oper fertig gemacht hat: Das Schwerste ist, sie bis zur ersten Vorstellung zu bringen. Wir werden hier von den Arbeiten des Tonsetzers sprechen, wie sie in Paris üblich sind, wenn eine Oper in die Szene gesetzt wird. Man setzt nicht eher ein Operngedicht in Musik, als bis es vorläufig von der Theateradministration angenommen worden ist. Das Opernbuch wird angenommen oder verworfen. Im ersten Falle begehrt man oft im ganzen Bau des Gedichts, oft auch nur in der Entwicklung, etc.: verschiedene Umänderungen.

Der Tonsetzer hätte keine Hoffnung, jemals seine Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, wenn er seine Musik vor dieser Annahme des Operntextes schreiben wollte. Dichter und Tonsetzer warten oft jahrelang, ohne zur Aufführung ihres Werkes zu gelangen, selbst wenn Gedicht und Musik angenommen worden sind, und es gibt viele solche angenommenen Opern, welche wahrscheinlich nie zur Aufführung kommen werden.

Wenn die Administration den Befehl gegeben hat, daß eine Oper aufgeführt werden soll, so werden beide Verfasser davon benachrichtigt, man befiehlt die Verfertigung der Dekorationen, des Costumes, und die Proben beginnen. Wir werden nun anzeigen, was der Tonsetzer von dem Augenblicke an zu tun hat, wo die Ordre von der Administration gegeben worden ist, das Werk zur Aufführung zu bringen.

Erstens: Er übergibt seine Partitur dem beim Theater angestellten Kopisten, (denn jedes Theater hat den Seinigen), er erklärt ihm alles, was er für nötig hält ihm mitzuteilen, um ihm die Partitur verständlich zu machen. Er muß hierbei dergestalt verfahren, daß der Kopist und seine Gehilfen sich nicht irren, indem sie die Rollen der Spielenden und die Stimmen der Chöre und des Orchesters nicht verwechseln, etc. Wir raten ihm, über diesem Abschreiben wohl zu wachen, nicht nur, daß es genau und richtig ausfalle, sondern auch daß nichts von seiner Partitur in unrechte Hände gerate, wie das so leicht geschehen kann.

Zweitens: Sind die Rollen und die Chorstimmen verteilt, so darf der Tonsetzer nicht er mangeln, mehrere Male jeden Sänger und jede Sängerin, welche in seinem Werke auftreten werden, besonders zu besuchen, um ihnen seine Wünsche in Rücksicht der Ausführung, des Tempos, des Vortrags der zu singenden Tonstücke mitzuteilen.

Es ereignet sich während dieser Besuche sehr häufig, daß die Sänger vom Tonsetzer Umänderungen verlangen. Der Eine findet seine Stimme zu schwer, oder seinem Stimmumfang nicht ganz angemessen; der Andere findet die seinige nicht genug brillant; ein Dritter will jenes Tonstück nicht singen, weil es ihm nicht gefällt, oder weil ein Anderer ein viel besseres erhalten hat, etc. Diese Umänderungen sind bisweilen zu dem günstigen Erfolg des Werkes notwendig und in diesem Falle wird der Komponist wohl tun, sich denselben zu unterwerfen: Aber oft sind es nur Launen der Sänger, auf welche der Tonsetzer nicht Rücksicht zu nehmen hat. An ihm ist es nun, zu beurteilen, was er tun soll. Aber wenn er Umänderungen gewährt, muß er die Kopisten davon in Kenntnis setzen, um darnach seine Partitur zu ordnen.

Drittens: Die ersten Proben finden nur beim Fortepiano statt. Es gibt solche Proben für die einzelnen Solosänger, für die Chöre allein, und endlich für alle zusammen. Der Tonsetzer muß allen diesen Proben beiwohnen und über der genauen Einübung wachen. Denn wenn man sich beim Einstudieren Fehler angewöhnt, so wird man später stets mit diesen Fehlern singen. Auch gibt es Ansichten und Schattierungen des Vortrags zu beachten, welche den Sängern niemand als der Autor mitteilen kann.

Während dieser Proben ereignet es sich oft, daß der Autor entdeckt, wie dieses oder jenes Tonstück seiner Oper mißlungen ist; oder es kommen ihm auch wohl neue, frischere, glücklichere Ideen für diese oder jene Situation. Da macht er nun Veränderungen, oft auch, ohne daß man sie von ihm verlangt. Bisweilen macht man ihn auch auf Fehler aufmerksam, und sucht ihn davon zu überzeugen.

Viertens: Nach diesen Proben beim *Fortepiano* gelangt man zu jenen, welche mit dem Streichquartett oder dessen Verdoppelung, stattfinden, indem man zwei erste, zwei zweite Violinen, zwei Violen, ein oder zwei Violoncellen oder einen Contrabaß dazu nimmt. Der Tonsetzer, die Solosänger, der Chordirektor, der Orchesterdirektor, der Theater-Regisseur, der Begleiter am Pianoforte und der Kopist, — alle diese sind gegenwärtig, um nach und nach eine richtige Idee vom Gedicht und von der Musik zu erhalten, und um die Veränderungen zu bestimmen, welche man während der ersten Proben für notwendig erachtet hat. Wenn auch Tänze stattfinden, wie in den Opern des großen Theaters in Paris, so macht der Ballettmeister seine Proben insbesondere. Dieser so wie die ersten Tänzer begehren alle Augenblicke vom Tonsetzer Umänderungen, oder ganz neue Musikstücke.

Fünftens: Alle bisherigen Proben werden in den Wohnungen gehalten: Aber wenn sie hinreichend vorgerückt sind, werden sie auf der Bühne fortgesetzt, wo man schon Akt für Akt mit der Handlung probirt: Zuerst die Sänger allein, und sodann mit den Choristen zusammen. Bei diesen Theaterproben muß der Dichter gleichfalls zugegen sein, um seine Ideen jedem mitzuteilen und die Handlung zu leiten.

Man sieht da auch schon zugleich den Maschinisten und Dekorationsmaler, um von allem, was den Gang der Handlung betrifft, Einsicht zu nehmen.

Da man bei diesen Proben bereits alles entscheidend bestimmt, was auf der Bühne vorgehen soll, und da man hier die Zeit berechnet, welche für den Auftritt und Abgang der Sänger bestimmt ist, da man da die Dauer festsetzt, welche zur Verwandlung der Dekorationen und zum Schluß jeder Szene nötig ist, indem man bald die einen verkürzt, bald die andern verlängert; — so geschieht es, daß beide Verfasser sich genötigt sehen, wieder neue Umänderungen zu machen. Diese Umänderungen sind besonders für den Tonsetzer peinlich und unangenehm, welcher genötigt ist, unaufhörlich seine Partitur zu verstümmeln, ganze Seiten wegzustreichen, Zwischensätze einzuflicken, neue Phrasen einzuschalten, etc. In diesem Falle muß er sein Werk oft zwanzig oder dreißigmal umändern, und hiernach ebenso oft seine Partitur regeln. Ebenso oft müssen dann die Kopisten alle Stimmen korrigieren, sowie auch die Sänger wieder die neuen Veränderungen auswendig lernen müssen, indem sie einen Teil von dem früher Einstudierten zu vergessen haben. Alles dieses nimmt viele Zeit hinweg, vermehrt die Proben, und setzt oft die ersten Vorstellungen einer Oper ins Unendliche zurück.

Sedstens: Nun kommen die großen, oder Generalproben. Alles ist dabei gegenwärtig: Die Verfasser, alle Sänger, der ganze Chor, die Tänzer (wenn es auch Tänze gibt), das Orchester, etc. Jeder Direktor leitet seine Abteilung besonders; man regelt auf diese Weise jeden einzelnen Akt. Hier geschieht es vorzüglich, wo man am klarsten das Verdienst oder die Mängel des Werkes erkennt, und wo man dessen Erfolg oder dessen Fall voraussagt: Um das eine zu erlangen und das andere zu vermeiden, vereinigen sich alle Direktoren nach jeder von diesen Proben in einem Comité. Sie teilen einander ihre gegenseitigen Ideen mit. Man spricht da seine Meinung über das Werk und über seine Gesamtwirkung aus; man schlägt neue Umänderungen vor; bisweilen unterdrückt man einen ganzen Akt, oder man verschmilzt auch wohl zwei Akte in einen einzigen. Man traditet, die Entwicklung rascher herbeizuführen, sie überraschender zu machen; — denn diese Entwicklungen sind es, welche in diesen Umständen die größte Mühe machen. Um diese neuen Umänderungen, welche oft sehr beträchtlich sind, einzustudieren, kehrt man wieder zu den bloßen Quartettproben zurück, welchen sodann wieder neue Generalproben nachfolgen, und so geht es fort, bis zur letzten, oder großen Hauptprobe, welche meistens schon beinahe öffentlich ist.

(Anm.: Gegenwärtig versucht man in Paris in dieser letzten Probe auch die Wirkung der Kleidung (des Kostüms) und nicht immer wird das Publikum zugelassen). Diese letzte Probe kommt schon einer ersten Vorstellung gleich, ausgenommen, daß die spielenden Personen noch nicht in ihrem *Kostüm* erscheinen, und daß das Publikum da *gratis* zugelassen wird,

indem die Administration und besonders die Verfasser des Gedichts und der Musik allein das Recht haben, nach Belieben Eintrittskarten auszuteilen. Da diese neue Hauptprobe am deutlichsten die schwachen Seiten des Werkes oder dessen Fehler herausstellt, so ist es in Paris nicht selten, daß die erste Vorstellung noch verzögert wird, um noch einmal neue Verbesserungen in allen Teilen des Werkes anzubringen, was sodann wieder neue teilweise Proben im Kleinen, wie mit dem ganzen Orchester verursacht; doch sind diese nicht mehr öffentlich.

Oft hat man nach der öffentlichen Hauptprobe den Fall eines Werkes prophezeit, während es bei der ersten Vorstellung einen bedeutenden Erfolg hatte. Cendrillon, sowie die Wunderlampe und manche andere hatten dieses Schicksal. Bei vielen anderen Werken hat das Gegenteil stattgefunden. So schwierig ist es, im voraus das Schicksal eines theatralischen Werkes genau zu bestimmen. Aber in den meisten Fällen hat man auch richtig prophezeit. Man sollte nun glauben, daß nach der ersten Vorstellung für die Verfasser nichts mehr zu tun sei; da würde man sich irren. Denn oft genug ereignet es sich, daß man zwischen der ersten und zweiten Vorstellung noch neue Umänderungen fordert. Manchmal erstreckt sich diese Verbesserungswut bis zur sechsten Vorstellung, wenn das Werk nicht gänzlich durchfällt. Richard Löwenherz wurde in den zwölf ersten Vorstellungen ausgepfeifen, während welcher man stets Veränderungen anbrachte; dieses hat nicht verhindert, daß dies Werk durch mehr als 40 Jahre, mit immer steigendem Erfolge auf dem Repertoire blieb. Diese Menge von unaufhörlichen Veränderungen, von welchen wir eben sprachen und welche meistens durch die Fehler des Gedichts, oder durch jene der Musik, oder auch durch beide zusammen, oder endlich durch andere Ursachen veranlaßt werden, haben oft der Administration der großen Oper in Paris zwanzig bis dreißigttausend Franken Unkosten für das Kopieren einer einzigen Oper verursacht. Die Vestalin und Ferdinand Cortez gehören, (nebst andern) unter diese Zahl. Aus dem, was wir eben gesagt haben, kann man leicht entnehmen, 1) daß ein zur Vorstellung gelangtes Werk gar nicht mehr mit jenem zu vergleichen ist, welches man anfangs komponiert hat; und 2) daß man häufig mehr Zeit und qualvolle Mühe nötig hat, die Oper zur Darstellung zu bringen, als man zu deren ursprünglicher Komposition bedurfte. Welche Mühe, welche Verlegenheiten, welche Unkosten, welche Verdrießlichkeiten, und welcher Zeitverlust! Und wozu das alles? Um eine kleine Anzahl von Zuschauern durch ein paar Stunden und während einigen Vorstellungen zu unterhalten und zu langweilen.

Auch müssen wir hier die Nachteile bezeichnen, welche oft aus diesen zahllosen, von uns eben besprochenen Umänderungen entstehen. 1) Man macht deren meistens zu viele: Was dem Werk schadet, anstatt demselben vorteilhaft zu sein. 2) Man opfert zu sehr die Musik dem Gedicht, der Handlung, der Laune der Sänger und des Regisseurs, den Direktoren des Orchesters und der Chöre auf. Diese beiden letzten Herren, wenn sie (wie öfter der Fall ist) selber Opern zu fertigen sich bemühen, können bisweilen treulose Ratschläge erteilen, denen man mißtrauen muß! Denn die Handwerkseifersucht ist heutzutage noch so sehr Mode wie zur Zeit des Hesiod, welcher sagt: „Der Töpfer beneidet den Töpfer, der Dichter den Dichter, und der Musiker den Musiker“. Ergänzend finden sich an mehreren Stellen des Werkes Bemerkungen, die einiges über den Chor und die zur Verfügung stehenden Stimmgattungen aussagen: „Man wirft oft den Chören vor, falsch zu singen: Aber der Fehler liegt nicht immer an ihnen: Oft genug sind die Tonsetzer mehr daran schuld, als die Choristen“ (S. 183). Außerdem singen die Chöre oft „ohne Feinheit und meistens viel zu stark“ (S. 148). „... Es gibt Fälle, wo 200 Personen vierstimmig Chöre ausführen ...“ (S. 174). „Wenn man eine große Anzahl Choristen zu seiner Verfügung hat, so kann man fünfstimmige Chöre machen“ (S. 184). Diese Anmerkung ist deshalb interessant, weil Reicha den Theaterchor ausdrücklich als homophonen, vierstimmigen kennzeichnet, während er eine höhere Stimmbesetzung den Kirchenchören vorbehält (S. 175).

„In dem Fall, wo man Chöre für Knaben schreibt . . . läßt (man) sie . . . wenn nicht genug Knaben da sind, durch Mädchen in männlicher Kleidung ausführen“ (S. 178). Weiter empfiehlt er, keine reinen Baß- oder Tenorchöre zu schreiben (S. 176). „Wenn man Chöre nur für Männerstimmen schreibt, so ist es besser, die dreistimmige Harmonie, als die vierstimmige anzuwenden“ (S. 179).

Theoretisch begründet er diese Regel bereits mit den Lehren der Chladnyschen Akustik. Aufschlußreich sind weiter die Bemerkungen zu den zur Verfügung stehenden Stimmgattungen: „Ehemals machte man in Frankreich häufigen Gebrauch von einer Männerstimme, die man hohen Tenor (*haute contre*) nannte, indem man sie in den Chören auf sehr hohen Noten schreien ließ (*en la faisant crier*); denn man hat sie häufig bis zum *b'* hinaufgetrieben. Diese in andern Ländern unbekannte Stimmgattung wird heutzutage selten. Man schrieb sie im Alt-Schlüssel, und sie nahm die Stelle der Contra-Altstimme in den französischen Chören ein. Da sie nun nicht höher als bis zum G oder höchsten As heraufsteigen kann, so wird sie jetzt als Tenor genommen, welcher im Notfall auch so hoch steigen kann. Die Tenor- und besonders die Contraalt-Stimmen sind überhaupt viel seltener als die Sopran- und Baß-Stimmen“ (S. 174).

„Das, was man in Italien Bariton nennt, ist eine Männerstimme, welche nur einen gewöhnlichen Umfang besitzt . . . Auch diese Stimme kann nicht zu Chören verwendet werden, weil sie viel seltener als die anderen Männerstimmen ist“. (S. 174/5)

„Da die Altstimme unter den Sängern seltener ist, so kann man auf dieselbe nicht immer rechnen“ (S. 154). „Der Alt ist fast immer im Stande, die Stimme des 2ten Soprans zu singen, und oft auch jene des Tenors“ (Anm. S. 155). Aber sie sind „jetzt sehr selten“ (S. 173).

Auch über das Orchester jener Zeit macht Reicha einige Angaben, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Als „volles Orchester“ zählt er auf: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Violinen, Bratschen, Violoncelle, Contrabässe, Pauken.

„Oft sind die Oboen ohne Klarinetten oder die Klarinetten ohne Oboen da“ (S. 167). „Zu allen diesen fügt man oft noch zwei Hörner mehr, 2 Trompeten, 3 Posaunen und eine Ophicleide. — Es scheint, als ob die modernen Opern unsere Ohren immer tauber machten, weil man unaufhörlich für nötig findet, die Zahl der Instrumente zu vermehren. Es ist sicher, daß die Feinheit des Gehörs mit der Zeit fühlbar abnimmt, wenn man oft so starkem Lärm zuhört“ (S. 162/3).

Unter „Lärminstrumenten“ versteht Reicha immer das Schlagwerk, oft aber auch Trompeten, Posaunen und Ophicleide (Siehe S. 145, 162, 167 und 193).

„Die Stimmung“ jener „Orchester ist fast um einen ganzen Ton höher, als es vor Alters der Fall war“ (S. 175).

Eine weitere Reihe von Bemerkungen beschäftigt sich mit dem Ballett:

„Alle Opern, welche man in dem großen Theater in Paris aufführt, enthalten Tänze, welche das Opernballett bilden. Auch in den Hauptstädten Europas hat man diese Opernballette bereits angenommen. Diese Ballette hängen mehr oder minder mit der Handlung des Operntextes zusammen. Oft ist es der Fall, daß sie dem Werke mehr schaden als nützen. Dieses ist da unvermeidlich, wo die langen Ballette nicht zur Handlung wesentlich nötig sind. Sie unterbrechen da nur unnötigerweise den Gang derselben, und schwächen das Interesse des Gedichts, indem durch sie dessen Wirkung erkaltet.

Der Dichter zeigt nur die Stellen seines Werkes an, wo das Ballett stattfinden soll. Oft ist nur ein einziges Ballett in einer Oper; oft sind auch deren zwei da“ (S. 245/6).

Der Komponist muß eine „hinreichende Anzahl“ von Tänzen „verfertigen, damit

der Ballettmeister darunter diejenigen auswähle, welche er für die besten und zweckmäßigsten hält: Denn dieser Letztere ist's, welcher den Plan des Balletts entwerfen und zur Ausführung bringen muß“.

Es geschieht fast immer, daß der Ballettmeister, indem er über den choreographischen Teil der Oper nachdenkt, irgend etwas Neues für sein Ballett erfindet, woran der Tonsetzer nie gedacht hätte. In solchen Fällen begehrt der Ballettmeister andere Tanzmelodien. Bisweilen liefert er dem Tonsetzer selber seine Motive, welche dann dieser ausführen, verlängern und in Partitur setzen muß. Überhaupt müssen beide Künstler sich miteinander wohl einverstehen, indem sie sich gegenseitig zu Rate ziehen. Endlich geben selbst die Tänzer, welche Talent besitzen, und in diesen Balletts glänzen wollen, bisweilen dem Tonsetzer einen guten Rat. Auch sie müssen nicht minder angehört und ihre Wünsche möglichst befriedigt werden. Aus allem diesem folgt, daß die Tanzmusik des Tonsetzers fast immer folgenden Veränderungen unterworfen ist: 1) Man muß sie entweder verkürzen oder verlängern. 2) Man muß sie anders instrumentieren. 3) Man muß sie ganz und gar unterdrücken und eine andere schreiben. 4) Man muß ihr Tempo ändern. 5) Man muß ihr kurze Einleitungen beifügen. 6) Man muß sie mit einer Coda versehen; etc. etc.

Es handelt sich hier nicht um jene alten Tanzarten, welche einst in Mode waren, wie z. B. Allemande, Contratanz, Sarabande, Gigue, Courante, Gavotte, Menuett, etc. und die man jetzt kaum dem Namen nach kennt. Man bedarf hier reizender, neuer, gestreichter, melodischer, origineller, rhythmischer Sätze für Instrumentalmusik, welche reich an Ideen und an Effekten sind.

Heutzutage kann man über jede Gattung von Musik tanzen, wenn sie gut und rhythmisch phrasiert ist. Man sieht in der großen Oper in Paris Tänze ausführen auf Sätze aus Sonaten, Quartetten, Sinfonien, etc. . . . In einer großen Oper von drei Akten tanzt man gewöhnlich zweimal: einmal im ersten oder im zweiten Akt; und dann noch am Ende des dritten. Das erste Ballett ist meistens kürzer als das zweite. Das erste besteht aus 4, 5 bis 8 Musikstücken, das letzte hat deren zuweilen 10 bis 12, besonders wenn das ganze Werk damit endigt. Unter diesen Tonstücken gibt es kurze und lange. Jenes, welches das zweite Ballett beschließt, ist das am meisten entwickelte. Es kann die Länge eines Finale aus einer großen Haydn'schen Sinfonie, oder die Ausdehnung einer Ouvertüre haben“ (S. 246/8).

„Wenn eine Situation mit einer anderen lyrischen Situation Ähnlichkeit hat, so liebt man es in Paris, die Musik dieser letzteren auf die erstere anzuwenden, um diese besser zu erraten und auszudrücken: was ohne Zweifel für die Zuschauer sehr zur Verdeutlichung beiträgt, welche die lyrische Situation kennen und sich deren Musik erinnern; aber wo dieses nicht der Fall ist, wird eine solchergestalt entlehnte Musik leidt matt. Der Tonsetzer kann da nichts aus eigenem Willen tun. Er ist der untertänige Diener des Ballettmeisters, welchem er alles unterwerfen muß, — was übrigens auch ganz natürlich ist.

Wenn der Tonsetzer etwas Eigenes erfindet, oder in seinem Manuskriptenbuche besitzt, so kann er es dem Ballettmeister mitteilen, der gewiß gerne davon Gebrauch machen wird, wenn es brauchbar ist“ (S. 292).

Schließlich macht Reicha noch folgende Angaben zur Aufführungspraxis:

„Zu allen Zeiten hat man das Bedürfnis gefühlt, die lyrische Handlung durch ein musikalisches Instrumental-Stück zu eröffnen: Denn selbst einem Schau- oder Trauerspiel läßt man einen Teil einer Sinfonie vorangehen. Dieses Tonstück heißt die Ouvertüre, wenn es einer Oper vorangeht; und da jede, kleine oder große Oper ihre Ouvertüre haben muß, so folgt daraus, daß man bisweilen mehr als drei solche Tonstücke an einem Abend zu hören bekommt, wenn man eben mehrere verschiedene Theaterstücke nacheinander darstellt, wie dieses z. B. in der komischen Oper zu Paris oft der Fall ist“ (S. 240).

Zudem scheint ein solcher Opernabend noch durch eine Musik, die mit dem Werke gar nichts zu tun hatte, eröffnet worden zu sein: „Durch eine Instrumental-Introduction . . . welche gemeiniglich der Ouverture vorangeht“ (S. 217).

Endlich befinden sich in diesem Werk zwei sehr persönliche Mitteilungen, die sich mit Beethoven beschäftigen. Zunächst erzählt Reicha:

„Der berühmte L. v. Beethoven, weldien zum Freund gehabt zu haben wir uns zum Ruhme rechnen und mit welchem wir mehr als 20 Jahre verlebt haben, führte auf dem Fortepiano improvisierte Fantasien aus, welche in ihrer Entstehung stets noch weit mehr Erfolg und Bewunderer hatten, als seine wirklichen Kompositionen. Er versicherte uns einst, 25 Jahre vor seinem Tode, in einem Anfall von Laune, daß er den Entschluß gefaßt, von nun an so zu komponieren, wie er fantasierte, das heißt, alles sogleich und unverändert zu Papier zu bringen, was seine Einbildungskraft ihm Gutes eingäbe, ohne sich um das Übrige zu bekümmern. Man kann aber nicht sagen, daß er dieses Versprechen erfüllt hätte. Denn obwohl seine Kompositionen, welche sich von jener Epödie herschreiben, meistens in einem mehr oder minder romantischen Stil komponiert sind, so enthalten sie doch so viele kunstreiche Schönheiten, Durchführungen der Ideen, und die Beachtung eines vorher bestimmten Plans, daß die freie Improvisation dieses nicht erreichen könnte“ (S. 283).

An einer andern Stelle fügt Carl Czerny als Übersetzer eine eigene Anmerkung hinzu:

„Auf diese Art (— Unterlegung von Worten bei einer bereits vollständig abgeschlossenen Komposition —) hat auch Beethoven seine große Fantasie für Fortepiano, Orchester und Chor (op. 80) komponiert, indem er, nachdem das ganze Tonstück schon vollendet war, sich vom Dichter nach seiner Angabe die Worte verfassen, und den schon geschriebenen Chorstimmen unterlegen ließ. Er erzählte mir, daß dieses erst in den letzten Tagen vor der öffentlichen Produktion dieses, damals von ihm selbst vorgetragenen Werkes, und folglich in großer Eile geschehen konnte“ (S. 193, Anm.).

J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“

Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen

VON WILHELM PFANNKUCH, KIEL

Es gibt wohl kaum ein Spätwerk J. S. Bachs, das sich im Laufe der letzten drei Jahrzehnte so viele Deutungs- bzw. Ordnungsversuche und Bearbeitungen hat gefallen lassen müssen wie das „Musikalische Opfer“. Lange Zeit hindurch war Ph. Spitta's Charakterisierung des Werkes als eines Konglomerats von Stücken, „denen sowohl der äußere typographische als der innere musikalische Zusammenhang fehlt“¹ von der musikwissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger unbedenken mitgeschleppt worden, und noch W. Graeser meinte: „Die Stücke sind durch das gemeinsame Band des Themas zu einem blühenden Strauß vereint, doch keine ordnende Hand hat sie verknüpft“². Wie für Spitta war auch noch für Graeser das „Musikalische Opfer“ lediglich eine „Studie für Größeres“, für die „Kunst der

¹ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1873, II, S. 845.

² Bach-Jahrbuch 1924, S. 3 ff.

Fuge“. Hiermit konnte sich die Musikforschung der 20er Jahre jedoch nicht mehr zufriedengeben. Es schien undenkbar, daß gerade dem „Musikalischen Opfer“ als dem zweitletzten größeren Werk Bachs, das zudem noch dem König von Preußen gewidmet war, kein höherer Formgedanke zu Grunde liegen sollte, in erster Linie schon deshalb nicht, weil es — chronologisch gesehen — in einer Abfolge von Werken steht, die den Formgedanken im Sinne barocker Architektur und formaler Konstruktion und damit mehr als bloße Tendenzen zur Verinnerlichung und Konzentration auf rein geistige Bezirke in den Vordergrund treten lassen³:

- seit 1732 Choralkantaten (1, 14, 137, 140 u. a.)
- 1738 h-moll-Messe (bis zum Beginn der Parodie)
- 1739 *Klavierübung III* (Orgelmesse)
- 1742 *Klavierübung IV* (Goldberg-Variationen)
- 1747 Kanonische Veränderungen über „*Vom Himmel hoch!*“
Musikalisches Opfer
- 1750 *Kunst der Fuge*

Diese Erkenntnis führte nach W. Graesers epochemachender Neuordnung und Instrumentation der „*Kunst der Fuge*“⁴, der einige Jahre später eine konzertmäßige Neuauflage von H. Th. David⁵ folgte, zu einer Reihe von Untersuchungen auch des „*Musikalischen Opfers*“. Der ausübende Musiker steht damit vor einer Fülle von Deutungen und Neuordnungen des Werkes und damit gleichzeitig vor zahlreichen Problemen, nicht zuletzt dadurch, daß sich die Untersuchungen zum allergrößten Teil in fachwissenschaftlichen Periodika und dort sogar oftmals an versteckter Stelle befinden und bisher in Deutschland noch immer kein komplettes Aufführungsmaterial vorliegt⁶.

Mögen diese Bemerkungen dazu dienen, durch eine kritische Untersuchung der Deutungen bzw. Fassungen ein wenig Licht und damit Ordnung in die Fülle des Vorhandenen zu bringen.

³ Von den hier aufgezählten Werken sind die beiden letzten nicht mehr oder — wie im Falle des „Musikalischen Opfers“ — doch nicht mehr eindeutig für bestimmte Instrumente komponiert. — Husmann sieht in dieser Werkabfolge zwar eine Konzentration auf das Klavier, weist aber gleichzeitig darauf hin, in welchem Maße es sich um eine Verengung und Konzentration der Bachschen Instrumentalkomposition schlechthin handelt, und stellt das gesamte Spätwerk geradezu als eine systematische Demonstration seiner Formenwelt überhaupt dar (Bach-Jahrbuch 1938, S. 56).

⁴ Bach-Jahrbuch 1924, S. 1 ff. sowie Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft Jg. XXVIII, 1.

⁵ Erschienen im Verlag F. C. Peters in Leipzig, Erstaufführung 1928 in Kiel unter der Leitung von Fritz Stein.

⁶ Folgende Drucke sind im Laufe der Zeit erschienen:

1747 Erstdruck

1832 Neudruck von Breitkopf & Härtel in Leipzig (enthält nur die Sonate und den Spiegelkanon Nr. 13)

1866 Neudruck von C. F. Peters in Leipzig (F. A. Roitzsch) (enthält außer dem eben Genannten das 6st. Ricercar in der Ausgabe für Orgel und die kanonische Fuge in Partiturforn)

1885 Ausgabe der Bach-Gesellschaft in Bd. 31, 2 der Bach-Gesamtausgabe

1937 Neudruck von C. F. Peters in Leipzig (L. Landshoff) (enthält alle Stücke)

1952 Studienpartitur (H. Gal) im Verlag Boosey & Hawkes Ltd., London. (Die Ausgabe folgt in Anordnung und Text der Bach-GA).

An praktischen Ausgaben einzelner Stücke liegen mehrere vor, u. a.

1830 2 Ricercare im Rahmen der Ausgabe der „Kunst der Fuge“ von C. F. Peters in Leipzig als Klavierwerke

— das 6st. Ricercar in verschiedenen Orchesterfassungen von G. Lenzewski, E. Fischer, A. v. Webern,

E. B. Wheaton, H. Ferguson u. a., in Klavierfassung von F. Busoni

— 8 Kanons in Orchesterfassungen von G. Lenzewski

— die Triosonate in Ausgaben von R. Franz, M. Seiffert, A. Casella u. a.

— das komplette Aufführungsmaterial lediglich in den Fassungen von David und Vuatatz (s. u.)

Der Erstdruck des Werkes (1747) enthält folgende Stücke⁷:

5 Bl.	1 v	Titel	
Querfolio	1 r		1
	2 v	} Widmung	
	2 r		
	3 v	leer	
		Dedikationsexemplar:	
		Bachs handschriftliche Eintragung	
		„Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“	
	3 r	} Ricercar a 3 Canon perpetuus super Thema Regium	paginiert: 1
	4 v		2
	4 r		3
	5 v		4
	5 r	leer	
1 Bg.	1 v	gedruckter Klebezettel:	
Hochfolio		„Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“	
		Dedikationsexemplar:	
		Bachs handschriftliche Eintragung „Thematis Regii Elaborationes Canonicae“	
	1 r	gestochene Überschrift „Canones diversi super Thema Regium“	
		Canon a 2	
		Canon a 2 Violini in Unisono	
		Canon a 2 per Motum contrarium	
		Canon a 2 per Augmentationem contrario Motu	
		„Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis“	
		Canon a 2 (per tonos) ⁸	
		„Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis“	
	2 v	Fuga canonica in Epidiapente	
	2 r	leer	
4 Bl.	1 v		paginiert: 1
Querfolio	1 r		2
	2 v		3
	2 r	} Ricercar a 6	4
	3 v		
	3 r		6
	4 v	Canon a 2 quaerendo inventietis	7
		Canon a 4	
	4 r	leer	
			J. G. Schübler sc (ulpsit)
3 Bg.	einzel	für Traversa, Violino und Continuo	
Hochfolio		Sonata	
		Canone perpetuo	

⁷ Beschreibung des Erstdrucks nach G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs, Wien 1937, S. 62 ff. und nach H. Th. David, J. S. Bachs Musical Offering . . . , S. 89 ff. (s. u.).

⁸ Die Bezeichnung „Canon per tonos“ stammt nicht von Bach, sondern von J. Chr. Oley († 1789), dem laut David (s. u.) in Bernburg und Ascherleben (Thüringen) als Organist tätig gewesenen vermutlichen Sohn eines Bach-Schülers. Von ihm stammen außerdem die ersten Auflösungen dieses Modulationskanons sowie des 49t. Kanons Nr. 11, ferner die Idee, dem Krebskanon Nr. 3 seine eigene Umkehrung anzuschließen.

Das Werk besteht demnach aus folgenden 13 Stücken:

- | | | |
|--------|---|--|
| Nr. 1 | <i>Ricercar a 3</i> | 3st. Fuge, Thema in Urgestalt. |
| Nr. 2 | <i>Can. perp. super Th. R.</i> | 3st. Kanon in der Doppeloktave, Th. R. auf 6 Takte verkürzt als c. f. in der Mittelstimme. |
| Nr. 3 | <i>Canon a 2</i> | 2st. Krebskanon. |
| Nr. 4 | <i>Canon a 2 . . . in Unis.</i> | 3st. Kanon im Einklang, Th. R. in Urgestalt als c. f. in der Unterstimme. |
| Nr. 5 | <i>Canon a 2 per Motum contrarium</i> | 3st. Kanon in Gegenbewegung, Th. R. auf 5 Takte verkürzt als c. f. in der Oberstimme. |
| Nr. 6 | <i>Canon a 2 per Augmentationem c. M.</i> | 3st. Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung, Th. R. verziert als c. f. in der Mittelstimme. |
| Nr. 7 | <i>Canon a 2 (per tonos)</i> | 3st. Modulationskanon in der Quinte, Th. R. verziert als c. f. in der Oberstimme. |
| Nr. 8 | <i>Fuga canonica . . .</i> | 3st. Kanon in der Quinte, Th. R. in Urgestalt. |
| Nr. 9 | <i>Ricercar a 6</i> | 6st. Fuge, Thema in Urgestalt. |
| Nr. 10 | <i>Canon a 2 qu. inv.</i> | 2st. Kanon in Gegenbewegung. |
| Nr. 11 | <i>Canon a 4</i> | 4st. Kanon im Einklang (Oktave). |
| Nr. 12 | <i>Sonata</i> | Generalbaßbearbeitung des Themas. |
| Nr. 13 | <i>Canone perpetuo</i> | 3st. Spiegelkanon. |
- Nr. 11 steht als einziges Stück in g-moll, alle übrigen in c-moll⁹.

Eine Zusammenfassung ergibt folgenden Bestand:

- 1 3st. Fugenbearbeitung des Themas (Nr. 1)
- 1 6st. Fugenbearbeitung des Themas (Nr. 9)
- 1 freie Generalbaßbearbeitung des Themas (Nr. 12)
- 5 Kanons: das Th. R. erscheint als prinzipiell intakter Cantus firmus entweder in der Urgestalt oder in verkürzter oder verzierter Form. Der Kanonvorgang spielt sich ausschließlich zwischen den beiden das Thema kontrapunktierenden Stimmen ab. Es handelt sich also um Kanons über das Thema (vgl. Bach: *Canones diversi super Th. R.*).
 - 3st. Can. perp. in der Doppeloktave (Nr. 2)
 - 3st. Kanon im Einklang (Nr. 4)
 - 3st. Kanon in Gegenbewegung (Nr. 5)
 - 3st. Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung (Nr. 6)
 - 3st. Modulationskanon in der Quinte (Nr. 7)
- 5 Kanons: das Th. R. wird in mehr oder weniger veränderter Form zur Kanonmelodik, es nimmt also am Kanonvorgang direkt teil. Es handelt sich um Ausarbeitungen des Themas (vgl. Bach: . . . *Elaborationes Canonicae*).
 - 3st. Can. perp. (Spiegelkanon) (Nr. 13)
 - 2st. Krebskanon (Nr. 3)
 - 2st. Kanon in Gegenbewegung (Nr. 10)
 - 4st. Kanon im Einklang (Oktave) (Nr. 11)
 - 3st. Kanon in der Quinte (kanonische Fuge) (Nr. 8)

Auf Grund dieser systematischen Zusammenfassung ergeben sich bereits einige Handhaben für eine mögliche Ordnung des Werkes:

⁹ David (a. a. O., S. 176 ff.) macht deutlich, daß der Kanon Nr. 11 lediglich aus raummäßigen Gründen in g-moll notiert worden ist, weil dadurch Hilfslinien vermieden werden konnten.

Für die Anfangs- bzw. Schluffunktion des 3st. bzw. des 6st. Ricercars sprechen folgende Beobachtungen:

- a) Die dem 3st. Ricercar vorangehende Seite ist leer bzw. im Dedikationsexemplar mit Bachs handschriftlicher Eintragung versehen (s. o.).
- b) Im Dedikationsexemplar sind vor dem 3st. Ricercar die Titel und Widmung enthaltenen Blätter fest eingebunden.
- c) Am Ende der letzten der das 6st. Ricercar und die beiden noch folgenden Kanons enthaltenden Seiten findet sich der Stechervermerk Schüblers.

Dagegen wäre lediglich einzuwenden, daß dem 6st. Ricercar noch zwei Kanons (Nr. 10 und 11 — für beide gilt die nur der Nr. 10 hinzugefügte Vorschrift „*quaerendo inveniatis!*“) folgen.

Die insgesamt 10 Kanons lassen sich ohne Schwierigkeiten in 2 Gruppen einteilen (s. o.):

- a) Kanons der kontrapunktierenden Stimmen mit dem Th. R. als intaktem Cantus firmus in einer dritten Stimme,
- b) Kanons, deren Thematik das mehr oder weniger veränderte Th. R. selbst ist¹⁰.

Eine solche Gruppierung würde sich mit den beiden im Dedikationsexemplar vorhandenen Kanonüberschriften wörtlich decken:

- a) *Canones diversi super Thema Regium*,
- b) *Thematis Regii Elaborationes Canonicae*.

Jedoch lassen sich auch hier Einwände erheben:

- a) Der in allen Exemplaren befindlichen gestochenen Überschrift „*Canones diversi super Thema Regium*“ folgt an erster Stelle ein Kanon ohne Cantus firmus.
- b) Die handgeschriebene Überschrift „*Thematis Regii Elaborationes Canonicae*“ findet sich nur im Dedikationsexemplar auf der Vorderseite des ersten Kanonblattes. In allen gewöhnlichen Exemplaren befindet sich an dieser Stelle obenerwähnter Klebezettel mit dem Akrostichon auf das Wort „*Ricercar*“¹¹.

Zwei andere Umstände sprechen aber wiederum für die Einteilung in zwei Kanongruppen:

- a) Alle Kanons mit dem Thema als intaktem Cantus firmus sind 3stimmig¹².
- b) In beiden Gruppen lassen sich bei der Betrachtung der Satzbehandlung (nur in der 1. Gruppe) bzw. der Stimmenaufteilung (in beiden Gruppen) gleiche Zahlenverhältnisse (jeweils 2-2-1) herstellen, nämlich:

Kanons mit C. f.:

2 Kanons mit dem C. f. in der Oberstimme	Nr. 5 und 7
2 Kanons mit dem C. f. in der Mittelstimme	Nr. 2 und 6
1 Kanon mit dem C. f. in der Unterstimme	Nr. 4
und	
2 Kanons für hohe, mittlere und tiefe Stimme	Nr. 2 und 7
2 Kanons für 2 hohe und 1 mittlere Stimme	Nr. 5 und 6
1 Kanon für 2 hohe und 1 tiefe Stimme	Nr. 4

¹⁰ F. Smend gibt für den gleichen Sachverhalt folgende termini technici: Cp-Kanons und thematische Kanons (Bach-Jahrbuch 1933, S. 17).

¹¹ R. Gerber läßt die Frage offen, ob das Ricercare-Prinzip (*ricercare* = wiederauffinden) nicht als für das ganze Werk gültig zu deuten sei, und sieht in dieser ausgesprochenen Vermutung einen eventuellen Beweis für eine versteckte innere Ordnung (Das Musikleben, Jg. 1, 1948, S. 68). — Die Tatsache, daß sich der Klebezettel mit dem Akrostichon auf das Wort „*Ricercar*“ in sämtlichen Exemplaren außer dem Dedikationsexemplar nach dem eröffnenden Ricercar und vor der Reihe der Kanons befindet, würde m. E. Gerbers Vermutung nur bestätigen.

¹² Zwei weitere Kanons (Nr. 8 und 13) sind ebenfalls 3stimmig. Der Canon perpetuus Nr. 13 ist ein Generalbaßstück. Die kanonische Fuge Nr. 8 weist zumindest im Anfang viele Gemeinsamkeiten der Baßführung mit dem Kanon Nr. 13 auf, was fraglos auf die Zusammengehörigkeit dieser beiden Kanons hindeuten dürfte. In beiden erscheint darüber hinaus das Th. R. nicht als Cantus firmus.

Kanons ohne C. f.:

- 2 Kanons für 2 hohe und 1 tiefe Stimme Nr. 8 und 13
- 2 Kanons für 2 hohe bzw. 1 mittlere und 1 tiefe Stimme Nr. 3 und 10
- 1 Kanon für 2 hohe, 1 mittlere und 1 tiefe Stimme Nr. 11

Die Deutungs- bzw. Neuordnungsversuche des „Musikalischen Opfers“ lassen sich in 3 Gruppen einteilen:

1. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke wird nicht geändert und erfährt eine Deutung in einem bestimmten Sinne. Hierher gehören die Untersuchungen von A. Orel¹³, H. Husmann¹⁴ und E. Schenk^{15 16}.
2. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke erfährt nur geringfügige Änderungen. Hierher gehört die vorzügliche Urtextausgabe von H. Landshoff¹⁷.
3. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke wird nach bestimmten Gesichtspunkten entscheidend geändert. Hierher gehören die Neuordnungen des Werkes von H. Th. David¹⁸, H. J. Moser und H. Diener¹⁹, K. H. Pillney²⁰, R. Gerber²¹, W. Graeser²², R. Vuataz²³, E. Krieger²⁴ und I. Markevitch.

In der folgenden Übersicht über die verschiedenen Neuordnungen sind die Fassungen der in der 2. und 3. Gruppe erwähnten Forscher zusammengestellt:

Original	Landshoff 1937	David 1928	Moser-Diener ²⁵ 1928	Pillney 1931 7	Gerber 1948	Graeser	Krieger 1930 7	Vuataz 1937	Markevitch 1952
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	13	4	13	2	8	2	3
3	10	4	3	2	3	3	13	3	2
4	11	5	10	5	11	4	12	4	5
5	3	6	11	6	10	5	2	5	4
6	4	7	8	7	8	6	3	7	10
7	5	12	12	12	12	7	4	8	8
8	6	13	4	13	2	8	5	10	6
9	7	3	2	3	5	12	6	6	7
10	8	10	5	10	4	13	7	13	11
11	9	11	6	11	6	10	10	11	12+13
12	12	8	7	8	7	11	11	12	
13	13	9	9	9	9	9	9	9	9

¹³ Die Musik, Jg. 30, 1937/38, S. 82 ff. und 165 ff.

¹⁴ Bach-Jahrbuch 1938, S. 56 ff.

¹⁵ Anzeiger der phil.-histor. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1953, Nr. 3 (S. 51 ff.)

¹⁶ Auf dem Deutschen Bachfest 1928 in Kassel wurde eine Fassung von J. Neyses aufgeführt. Laut Programmbuch handelt es sich hierbei jedoch lediglich um eine Instrumentation. Die Besprechung dieser Aufführung durch K. Ameln (Singgemeinde V. S. 11 f.) weist darauf hin, daß die spärlich vorhandenen Besetzungsvorschriften Bachs z. T. hierbei geändert wurden.

¹⁷ Erschienen im Verlag C. F. Peters in Leipzig 1937.

¹⁸ Bachfeier der Stadt Leipzig, Leipzig 1928; vor allem aber die ausgezeichnete Studie des Verfassers „J. S. Bach's Musical Offering; history, interpretation and analysis“, New York 1945.

¹⁹ Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Jg. 2, 1928/29, S. 56 ff.

²⁰ Herrn Prof. Pillney möchte ich für die freundliche Mitteilung seiner Fassung des Werkes verbindlichst danken.

²¹ Das Musikleben, Jg. 1, 1948, S. 65 ff.

²² Zeitschrift für Musik, Jg. 96, S. 339. Es handelt sich um einen nachgelassenen Aufführungsplan von W. Graeser, mitgeteilt von A. Heuß (zitiert nach Moser, a. a. O.).

²³ Ars Viva-Verlag (Hermann Scherchen), Zürich 1937.

²⁴ Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Jg. 10, S. 111 ff. (Besprechung von O. Brodde). Ich danke Herrn Krieger für die mir außerdem gegebenen wertvollen Hinweise. Zur Fassung von Igor Markevitch, die erst nach Fertigstellung dieser Ausführungen bekannt wurde, vgl. Fußnote 39.

²⁵ H. Diener hat sich spätestens zur Aufführung des „Musikalischen Opfers“ auf dem 28. Deutschen Bachfest 1951 in Bremen der Fassung von R. Gerber angeschlossen.

1. Gruppe: Deutungsversuche der originalen Reihenfolge.

Orel: Das Werk zerfällt in 2 Teile, von denen der eine dem „horizontalen“ (kontrapunktischen) Prinzip (Nr. 1—11), der andere dem „vertikalen“ (Generalbaß-) Prinzip (Nr. 12 und 13) verhaftet ist. Die noch weiter unterteilbaren Großteile sind — jeder für sich — sukzessive entstanden und nicht vorher geplant. Jeder „Verarbeitung“ des Themas — gleichgültig, ob in strenger kontrapunktischer oder in freier Generalbaß-Setzweise — folgt als „Signet“ oder „Epigramm“ ein Kanon bzw. eine Kanongruppe.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	} Fugenverarbeitung mit Epigramm	} 1	} I	
Nr. 2	<i>Can. perp. super Th. R.</i>				
Nr. 3—7	<i>Canones diversi . . .</i>	} kontrapunktische Variationenreihe mit der Wiederkehr des reinen Themas als Abschluß	} 2		
Nr. 8	<i>Fuga canonica</i>				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	} Fugenverarbeitung mit Epigramm	} 3		
Nr. 10/11	2 Kanons <i>quaer. inv.</i>				
Nr. 12	<i>Sonata</i>	} Generalbaßverarbeitung mit Epigramm	} 4		} II
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i>				

Husmann: Das Werk zerfällt in 2 Teile, die sich inhaltlich mit den nacheinander fertiggestellten und an den König abgeschickten Sendungen Bachs decken. Jeder der beiden Teile gliedert sich in kanonische, nichtkanonische und — nur der 2. Teil — generalbaßverwendende Stücke.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	Nichtkanonisches Klavierstück (Erstdruck: Querformat!)	} A	} I
Nr. 2—8	<i>Canones diversi . . .</i>	Kanonische Stücke (für Klavier unausführbar)	} B	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	Nichtkanonisches Klavierstück (Autograph: Querformat!)	} A	} II
Nr. 10/11	2 Kanons <i>quaer. inv.</i>	Kanonische Stücke für 1 und 2 Klaviere	} B	
Nr. 12/13	<i>Sonata</i> und <i>Can. perp.</i>	freie Generalbaßstücke für Triobesetzung	} C	

Schenk: Das Werk schreitet analog der in den „Kunstbüchern“ G. B. Vitalis²⁶ und J. Theiles²⁷ gehandhabten Praxis vom strengen schulmäßig-kontrapunktischen Satz kontinuierlich bis zu freien Generalbaßstücken fort, ohne dabei in einzelne Unterteile zu zerfallen (reines „Progressionsprinzip“).

Bei Orel, Husmann und Schenk springt letzten Endes das gleiche Ergebnis heraus, das Schenk als Einziger mit seinem „Progressionsprinzip“ ausspricht. Von hier aus gesehen scheint dieser Versuch einer Deutung der einleuchtendste zu sein. Zieht

²⁶ G. B. Vitali, *Artificii Musicali*, Modena 1681.

²⁷ J. Theile, *Kunstbuch*, Naumburg 1691.

man aber in Betracht, daß bei seiner Betrachtungsweise alle satzmäßigen Unterscheidungsmerkmale innerhalb der Reihe der kontrapunktischen Stücke zwangsläufig fortfallen müssen, dann ist diese Deutung als „eine in der Schwierigkeit kontinuierlich fortschreitende Variationenreihe“ doch nicht ganz glücklich zu nennen. Orel und Husmann dagegen finden beide 2 – allerdings verschieden aufgebaute – Großteile und gelangen durch ihre – wiederum verschiedenen – Unterteilungen zu formalen Gliederungen, in denen jeder der beiden Großteile als eine Art „Reihung“ erscheint²⁸.

Orel:

<u>Fuge + Epigr.</u>	<u>Var.-reihe + Fuge</u>	<u>Fuge + Epigr.</u>	<u>Gb.-Bearb. + Epigr.</u>
Th. Kanon	Kanon Th.	Th. Kanons	Th. Kanon
.....A.....B.....A.....	/ /C.....

Husmann:

<u>Nichtkanonisch</u>	<u>Kanonisch</u>	<u>Nichtkanonisch</u>	<u>Kanonisch</u>	<u>Generalbaß</u>
.....A.....B...../	/.....A.....B.....C.....

Diese Deutungen sind jedoch als Grundlage für eine konzertmäßige Aufführung des Werkes denkbar ungeeignet, weil sie es offenbar ausgesprochen oder unausgesprochen mehr unter dem Gesichtspunkt eines Lehr- bzw. „Schau“-Werkes sehen und demzufolge zwangsläufig das Moment barocker Architektonik, wie es in allen Bachschen Spätwerken vorliegt oder doch mit Sicherheit als im Augenblick der Konzeption der Werke vorhanden gewesen angenommen werden darf, unberücksichtigt lassen müssen²⁹.

2. Gruppe: Geringfügige Änderungen der originalen Reihenfolge.

Landshoff: Seine Fassung unterscheidet sich vom Original nur insofern, als die beiden Kanons Nr. 10 und 11, die ursprünglich dem 6st. Ricercar folgen, mit in den Ablauf der anderen Kanons einbezogen werden (vgl. obenstehende Übersicht). Da auch für diese Fassung die für die in der 1. Gruppe zusammengestellten Untersuchungen ermittelten Ergebnisse Gültigkeit besitzen, bedarf sie keiner näheren Stellungnahme.

3. Gruppe: Neuordnungsversuche.

Die hierher gehörigen Fassungen zerfallen in 2 Komplexe (s. u.: a–d und e–h). Beiden Komplexen ist ein formales „Rahmenprinzip“ gemeinsam, indem die beiden Ricercari Anfangs- bzw. Schlußfunktion übernehmen. Innerhalb dieses „Rahmens“ nehmen die Fassungen a–d eine Teilung der 10 Kanons in 2 Gruppen zu je 5 Kanons vor („Kontrapunkt-Kanons“ mit dem Th. R. als Cantus firmus und „thematische Kanons“ ohne Cantus firmus) und stellen die Triosonate zwischen diese beiden Gruppen, so daß sich ein über das Rahmenprinzip hinausgehendes „Symmetrieprinzip“ ergibt. Hierauf verzichten die Fassungen e–h.

²⁸ Diese „Reihung“ als formales Bauprinzip würde der Schenkschen Variationen-„Reihe“ nicht widersprechen.
²⁹ Die von Husmann gleichzeitig angeschnittene Frage der Aufführbarkeit für Klavier und damit die Frage nach der Instrumentation überhaupt soll hier, da es sich um eine Betrachtung der formalen Zusammenhänge handelt, offengelassen werden.

a) David³⁰: An erster Stelle steht die Gruppe der Kanons mit dem Thema als Cantus firmus; in der der Triosonate folgenden Kanongruppe tritt das Thema dann aus seiner Unberührtheit heraus³¹. Dieses Symmetrieprinzip mit gleichzeitig innewohnender Steigerung ist konsequenterweise auf die Aufeinanderfolge der Kanons innerhalb der beiden Gruppen angewendet.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>		I
5 Kanons mit C. f.:			
Nr. 2	<i>Can. perp. super Th. R.</i>	„unendlicher“ Kanon	} II
Nr. 4	<i>Canon a 2 V. in Unis.</i>	einfacher Kanon	
Nr. 5	<i>Canon a 2 per Mot. contr.</i>	1 Komplikation	
Nr. 6	<i>Canon a 2 per Augm. c. M.</i>	2 Komplikationen	
Nr. 7	<i>Canon a 2 (per tonos)</i>	„endlicher“ Kanon	
Nr. 12	<i>Sonata</i>		III
5 Kanons ohne C. f.:			
Nr. 13	<i>Can. perp.</i> (Spiegelkanon)	„unendlicher“ Kanon	} IV
Nr. 3	<i>Canon a 2</i> (Krebskanon)	hohe Instrumente	
Nr. 10	<i>Canon a 2</i> (Gegenbewegung)	tiefe Instrumente	
Nr. 11	<i>Canon a 4</i>	hohe und tiefe Instrumente	
Nr. 8	<i>Fuga Canonica</i>	„endlicher“ Kanon	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>		V

Symmetrieachse ist die Triosonate und in ihr der 2. Satz (Allegro). Symmetrische Gegenüberstellung mit gleichzeitig innewohnender Steigerung liegt vor zwischen den Ricercari (3stimmig — 6stimmig), den Kanongruppen (Thema unberührt — Thema einbezogen), den Eckstücken beider Kanongruppen („unendlich“ — „endlich“).

Symmetrische Entsprechung liegt vor zwischen den Anfangsstücken beider Kanongruppen (beide ausdrücklich als „perpetuus“ bezeichnet³²),

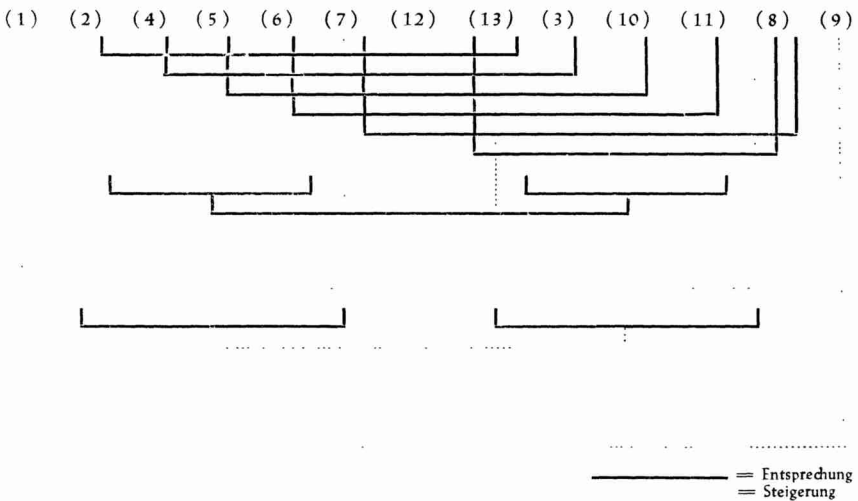
³⁰ Da es sich offensichtlich um die chronologisch früheste Fassung handelt, darf man annehmen, daß sie den Fassungen b—d als Vorbild gedient hat — jedenfalls läßt die Übernahme des Symmetrieprinzips mit der Triosonate als Symmetrieachse darauf schließen. Um so unverständlicher bleibt die z. T. völlig andere Anordnung der einzelnen Kanons in den Fassungen b und c. — Erst nach der Fertigstellung dieser Ausführungen wurden dem Verf. durch die freundliche Hilfe von Herrn Prof. Johann Nepomuk David — wofür ihm an dieser Stelle gedankt sei — nähere Einzelheiten von dessen Fassung bekannt. J. N. David verfährt ebenfalls nach dem Symmetrieprinzip: 3st. Ricercar — Triosonate — 6st. Ricercar. Was die Kanons anbelangt, teilte er mir mit: „... die Canons wurden geordnet nach den Möglichkeiten, die das Thema selbst entbietet; und dann nach den canonischen Contrapunkten, wobei die Stücke geordnet wurden nach dem Zeitabstand, in dem die C(ontra)p(unkte) einsetzen...“. — Übrigens betont J. N. David, daß es sich bei seiner Fassung um keine selbständige Arbeit handele, sondern er lediglich nach den Anregungen und Vorschlägen seines Wiener Lehrers Joseph Labor vorgegangen sei.

³¹ Diese doppelte Beziehung zwischen den beiden Kanongruppen — symmetrische Entsprechung mit gleichzeitiger Steigerung — entspricht der diastisch-zyklischen Gestalt des 1. Allegros der Triosonate, das damit zum eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Werkes wird.

³² Auch die Kanons Nr. 4—6, 10 und 11 sind ihrem Wesen nach „ewige“ Kanons, nur sind sie nicht als solche bezeichnet.

- den Mittelteilen beider Kanongruppen (Steigerung vom satz- bzw. klangmäßig Einfachen — 2-Stimmigkeit — zum Schwierigeren — 4-Stimmigkeit),
- den 2. Stücken beider Kanongruppen (Einklang bzw. Krebs),
- den 3. Stücken beider Kanongruppen (Gegenbewegung),
- den 4. Stücken beider Kanongruppen (Koppelung zweier vorher einzeln angewandter Satz- bzw. Klangtechniken),
- den 5. Stücken beider Kanongruppen (Kanon in der Quinte bzw. Fuga... in Epiadiapente),
- den Eckstücken der 2. Kanongruppe (jeweils am Anfang zeigen sich gewisse Übereinstimmungen in der Baßführung³³).

Zwischen den einzelnen Stücken des gesamten Werkes herrscht eine Vielzahl von Beziehungen, die die Davidsche Fassung deutlich sichtbar macht.



b) Moser/Diener: Die Zählung der Stücke nach dem Erstdruck weicht erheblich von der originalen Reihenfolge ab. Die Neufassung, „deren Ordnungsprinzip für sich selbst sprechen wird“³⁴, gliedert folgendermaßen:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
Nr. 13/3/10/11/8	5 Kanons über das <i>thema regium</i>	II
Nr. 12	Triosonate	III
Nr. 4/2/5/6/7	5 Kanons über den jeweiligen Kontrapunkt mit dem <i>thema regium</i> als c. f.	IV
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

³³ Diese Beziehung motiviert in genügender Weise die von David für beide Stücke geforderte gleiche Besetzung.

³⁴ Zitiert nach Moser, a. a. O.

Bei den Kanons „über“ das Th. R. handelt es sich nicht um Bachs „*Canones... super Th. R.*“, sondern um die „...*Elaborationes...*“; dagegen sind die Kanons „über den jeweiligen Kontrapunkt...“ in Wirklichkeit Bachs „*Canones diversi super Th. R.*“. Im Einzelnen wird übersehen, daß der Canon perpetuus Nr. 13 im Erstdruck der Sonate folgt und auch die gleichen Instrumente wie diese erfordert. Schon aus diesem Grunde wären beide Kanongruppen besser miteinander vertauscht worden, um so mehr, als für den Hörer wie auch für den Seher des Werkes — wenn man dieses einmal als „Schaumusik“ betrachtet — Kanons, in denen das eigentliche Thema des Ganzen in abgewandelter Form erscheint, doch erst motiviert sind, wenn zuvor das Thema selbst als Ganzes und in unveränderter Form, also in der Gestalt eines Cantus firmus aufgetreten ist³⁵. Das würde dann dem nur von der Triosonate unterbrochenen Ablauf der 10 Kanons eine sich immer mehr steigende Entwicklung in der Art einer Variationenkette gegeben haben³⁶. Auch gegen die Ordnung der Kanons innerhalb der Gruppen ist einiges einzuwenden: wird im Großen — vom ganzen Werk her gesehen — bei der Gliederung ein bestimmtes Prinzip — in diesem Falle das der Symmetrie — nicht nur angestrebt, sondern auch konsequent durchgeführt, so hätte diesem Verfahren entsprochen werden müssen, indem wiederum ein bestimmtes Prinzip — wobei es offen bleiben kann, welches — bei der Gliederung der Kanongruppen in sich anzuwenden gewesen wäre. Beginnt die 1. Kanongruppe mit einem Canon perpetuus, so ist z. B. nicht einzusehen, weshalb nicht auch die 2. Gruppe mit einem solchen beginnen sollte, zumal der hier in Frage kommende Canon Nr. 2 im Erstdruck die Reihe der *Canones diversi* eröffnet und im übrigen durch den ihm innewohnenden Charakter einer französischen Ouvertüre zu einem Eröffnungstück geradezu praedestiniert erscheint. c) Pillney: Seine Fassung unterscheidet sich von der eben besprochenen Mosers insofern grundlegend, als die Kanongruppen als Ganzes miteinander vertauscht worden sind, so daß ein sinnvoller Zusammenhang entsteht. Die Anordnung der einzelnen Kanons innerhalb der Gruppen ist jedoch die gleiche wie bei Moser. d) Gerber: Das hervorstechendste Merkmal dieser Fassung ist die Übertragung des Symmetrieprinzips im großen auf die Anordnung der einzelnen Kanons innerhalb der beiden Kanongruppen.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
5 Kanons, deren Melodik aus dem „ <i>thema regium</i> “ entwickelt ist:		
Nr. 13	3-Stimmigkeit	} II
Nr. 3	2st. Krebs f. hohe Instr.	
Nr. 11	4-Stimmigkeit	
Nr. 10	2st. Spiegel f. tiefe Instr.	
Nr. 8	3-Stimmigkeit	
Nr. 12	<i>Sonata</i>	III

³⁵ Vgl. hierzu F. Smend (Bach-Jahrbuch 1933, S. 17): „... daß jeder ... thematische Canon ein tiefer in den Gegenstand eindringendes Geschehen ist, als der künstlichste Cp.-Canon es sein kann, denn es bedeutet eine weit größere Intensität, wenn der Kanonvorgang von dem thematischen Kern des Ganzen Besitz ergreift, als wenn er die innerlich davon nicht berührte Hauptsache nur begleitet ...“.

³⁶ Einer solchen sich immer mehr steigenden Variationenreihe würde dann — wie bei David (a. a. O.) — als krönender Abschluß das Thema in der Urgestalt (*Ricercar a 6*, Nr. 9) folgen: vgl. hierzu Orels Deutung (s. o.).

5 Kanons mit dem „*thema regium*“ als Cantus firmus:

Nr. 2	C. f. verkürzt Mittelstimme	} IV
Nr. 5	C. f. verkürzt Oberstimme	
Nr. 4	C. f. normal Unterstimme	
Nr. 6	C. f. verziert Mittelstimme	
Nr. 7	C. f. verziert Oberstimme	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

Bei der an und für sich konsequenten Übertragung des Symmetrieprinzips ist hier lediglich einzuwenden, daß dies bei der 2. Kanongruppe nicht ganz gelungen ist. Handelt es sich bei der 1. Gruppe um eine echte Symmetrie um die Mittelachse des 4st. Kanons Nr. 11 herum — Kriterium ist lediglich die Stimmzahl —, so kann davon bei der 2. Gruppe nicht die Rede sein, da um das Zentrum des Kanons Nr. 4 herum unter Berücksichtigung der von Gerber herangezogenen Gesichtspunkte (Beschaffenheit des Cantus firmus sowie sein Platz innerhalb des 3st. Satzes) sich je ein Block von 2 Kanons, aber nicht zwei einzelne Kanons anordnen lassen, wie es eine echte Symmetrie erfordern würde (1. Gruppe: a-b-c-b-a, dagegen 2. Gruppe: ab-c-ab). Jedoch werden durch die Vorwaltung eines gemeinsamen Prinzips bei der Großgliederung wie bei der Kleingliederung die Mängel der Moserschen Fassung gewissermaßen richtiggestellt. Bestehen bleibt jedoch m. E. die unlogische Anordnung der Kanongruppen als Ganzes (s. o.).

e) Graeser:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)
Nr. 2–8	7 Kanons	(B)
Nr. 12	Triosonate	} (C)
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i>	
Nr. 10/11	2 Kanons	(B)
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A) ³⁷

f) Vuataz:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)
Nr. 2–5 und 7	5 Kanons	} (B)
Nr. 8, 10, 6, 13, 11	5 Kanons	
Nr. 12	Triosonate	(C)
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)

Eine Anordnung wie diese entbehrt m. E. völlig jedes logischen Zusammenhangs. Nach welchen Gesichtspunkten diese Teilung der 10 Kanons in 2 Komplexe vorgenommen worden ist, konnte nicht ermittelt werden (wie auf den ersten Blick hin sichtbar, hat sie jedenfalls nichts mit der Einteilung nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eines Cantus firmus zu tun)³⁸.

³⁷ Wo hier — verglichen mit der Moserschen Fassung — ein „gleichsinniger“ Aufführungsentwurf, wie Moser feststellt, vorliegt, ist nicht zu ermitteln.

³⁸ Gemeinsamkeiten mit der Davidschen Fassung, die dieser (a. a. O.) angibt, liegen lediglich in der Instrumentation vor. Von den 13 Stücken des Werkes instrumentiert Vuataz 7 in der gleichen Weise wie David.

g) Krieger:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)	}	I
Nr. 8	<i>Fuga canonica</i>	(B)		
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i> (Spiegelkanon)	}	}	II
Nr. 12	Triosonate			
Nr. 2–7	} 8 Kanons	}	}	
Nr. 10/11				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)		

h) Markevitch³⁹:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)	}	Thema mit Variationen	
Nr. 3	<i>Canon a 2</i> (Krebskanon)	}			(B)
Nr. 2	<i>Canon perpetuus super Th. R.</i>				
Nr. 5	<i>Canon a 3 per Mot. contr.</i>	}			(C)
Nr. 4	<i>Canon a 2 Viol. in Unis.</i>				
Nr. 10	<i>Canon a 2</i> (Gegenbewegung)	}			
Nr. 10	<i>Canon a 2</i> (Gegenbewegung), Umkehrung des Vorigen				
Nr. 8	<i>Fuga canonica in Epidiapente</i>	}			
Nr. 6	<i>Canon a 3 per Augmentationem c. m.</i>				
Nr. 7	<i>Canon a 4 (per tonos)</i>	}			
Nr. 12 + 13	Triosonate und <i>Canon perpetuus</i> : Largo-Allegro, Andante, Can. perp., Allegro				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)			

Die Fassungen e–h sind im Grunde genommen nur mehr oder weniger einschneidende Änderungen der originalen Reihenfolge. Sie weichen von dieser nur dadurch ab, daß das 6st. *Ricercar* als Schlußstück erscheint und der Triosonate eine gewisse Sonderstellung eingeräumt wird. Innerhalb des von den beiden *Ricercari* gebildeten Rahmens sind sie bemüht, die originale Folge der Kanons möglichst beizubehalten bzw. (Vuataz) diese als geschlossenen Block zu bringen. Graeser versucht bereits, der Triosonate eine Art Zentralstellung zu geben, muß aber infolge seiner die originale Folge berücksichtigenden Tendenz scheitern, da sich kein richtiges Gleichgewicht ergibt. Kriegers Ordnungsversuch ist dagegen als der von den Fassungen e–h glücklichste Versuch anzusprechen. Er macht aus der Not eine Tugend, verzichtet auf einen Mittelpunkt und bringt statt dessen nur 2 Teile (3st. *Ricercar* und „Generalbaßstücke“ — kontrapunktische Stücke und 6st. *Ricercar*)⁴⁰. Lediglich die Fassung h bildet hiervon eine Ausnahme. Sie benutzt zwar ebenfalls die beiden *Ricercari* als Rahmen des Ganzen, bringt die Kanons als geschlossenen Block (wobei nicht einzusehen ist, weshalb gerade der Canon Nr. 10 in umgekehrter Form eingeschoben wird), dem die Triosonate folgt. Die vorgeschlagene Lösung, den wie

³⁹ J. S. Bach, Das musikalische Opfer, Orchesterfassung von Igor Markevitch, Hawkes & Sons, Ltd., London (Boosey & Hawkes), 1952.

⁴⁰ Die Hauptstärke dieser Bearbeitung scheint mir jedoch in der sehr differenzierten, „registermäßigen“ Instrumentation zu liegen; vgl. hierzu C. Heinzen (Die Musik, Jg. 25, 1932/33, S. 897 ff.).

die Triosonate instrumentierten Canon perpetuus Nr. 13 als 3. Satz in den Ablauf der Sonate einzuschieben, wirkt im ersten Augenblick verblüffend; es ist jedoch ein gefährliches Unterfangen, den inneren Zusammenhang eines Stückes wie der Triosonate durch Einschreibungen zu zerstören. Die Kanons sind ohne Berücksichtigung von Stimmzahl, Cantus firmus, Überschriften wie Canon perpetuus usw. ausschließlich nach dem Gesichtspunkt der musikalischen Wirkung geordnet, wie denn auch in dieser Fassung die Hauptstärke in der äußerst wirksamen Instrumentation zu suchen ist.

Von diesen insgesamt acht Fassungen, die in den Kreis eingehenderer Betrachtung gezogen wurden, sind es nur zwei, die dem Werk einen sinnvollen Zusammenhang geben und deshalb für eine konzertmäßige Aufführung in erster Linie in Frage zu kommen scheinen. David und Gerber berücksichtigen unter Zugrundelegung eines bestimmten Bauplanes formale, architektonische und satztechnische Kriterien am konsequentesten⁴¹ und kommen daneben durch die Vermeidung jeder Gleichförmigkeit dem Hörer am meisten entgegen. Davids Studie (s. o.) über das Werk erörtert grundlegend alle auftauchenden Probleme. Sowohl David als auch Gerber haben für die Stellung der Kanons innerhalb der beiden Kanongruppen jeweils einheitlich ein bestimmtes Prinzip angewandt: David gibt jeder Gruppe einen Rahmen, der einen Steigerungsmittelteil umschließt, während Gerber jeweils einen Canon innerhalb jeder Gruppe als Höhepunkt und damit gleichzeitig als Symmetrieachse ersehen läßt. Da sich gegen Gerbers Verfahren im Einzelnen (s. o.) einige Bedenken geltend machen lassen, soll abschließend folgende Gliederung vorgeschlagen werden:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
	5 Kanons mit C. f.:	
Nr. 2	} wie bei David: } gegensätzliche Entsprechung der } Eckstücke, Steigerung innerhalb } der Mittelgruppe	} II
Nr. 4		
Nr. 5		
Nr. 6		
Nr. 7		
Nr. 12	Triosonate	III
	5 Kanons ohne C. f.:	
Nr. 13	} wie bei Gerber: } reines Symmetrieprinzip in } Bezug auf die Stimmzahl	} IV
Nr. 3		
Nr. 11		
Nr. 10		
Nr. 8		
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

Beide Kanongruppen stehen (s. o.) in doppelter Beziehung zueinander, was durch die Gegenüberstellung von Steigerung und Symmetrie unterstrichen werden würde⁴².

⁴¹ Wichtig ist, daß sich dies erreichen läßt, ohne dem Werk Gewalt anzutun.

⁴² Diese Gegenüberstellung müßte allerdings auch in der Instrumentation ihren Ausdruck finden. — Setzt man voraus, daß in den meisten Fällen für eine Aufführung nur ein Streichorchester als Grundlage des Klangapparates zur Verfügung steht, so scheint bei Benutzung der Davidschen Fassung folgende, die oben erwähnten

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Gestalt und Funktion

VON HANS HICKMANN, KAIRO

In seiner Arbeit über fernöstliche Entsprechungen im Volksepos¹ hat Felix Hoerburger ein besonders wichtiges Problem angeschnitten, dem bisher von Seiten der vergleichenden Musikwissenschaft viel zu wenig Beachtung geschenkt worden ist: „wenn wir zu einem wahren Verständnis der Kulturbeziehungen im Sinne einer vergleichenden Musikwissenschaft gelangen wollen, dann müssen wir sehen, daß die Gestalt eines Instrumentes nicht denselben Weg in seiner zeitlichen Entwicklung und räumlichen Wanderung gehen muß wie seine folkloristische Funktion.“ Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen: Wenn man der funktionellen Bedeutung musikalischer Fakten mehr Bedeutung beigemessen hätte, wären viele Fehler und sterile Diskussionen vermieden worden, da wo man sich nur an organologische oder morphologische Aspekte halten zu müssen glaubte.

Im Gegensatz zum westlichen Denkprozeß erfaßten der antike Mensch und der moderne Orientale die musikalischen Gegebenheiten nach ihrer funktionellen, musikalisch-praktischen Bedeutung. Arabische Blasinstrumente werden als „*khamsiya*, *sudasiya*, *sittawiya* oder *sabaiya*“ bezeichnet, d. h. nach der Anzahl der Grifflöcher, nicht aber nach ihrer Zugehörigkeit zur Flöten-, Oboen- oder Klarinettenfamilie.² Ein mit dem technischen Ausdruck „*Sibs*“ gekennzeichnetes Blasinstrument ist immer das höchste der Spielgruppe, und wieder ist es dem Musiker gleichgültig, ob es sich um ein einfaches oder um ein doppeltes Rohrblattinstrument oder gar um eine Flöte handelt.³ Auch in Uganda, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, das nicht aus dem arabischen Kulturkreise stammt, werden die Flöten nach ihren musikechnischen Eigenschaften unterschieden, Fachausdrücke, die durchaus auch auf andere Instrumentengruppen, z. B. Saiteninstrumente, anwendbar

Beziehungen der Einzelstücke und Gruppen unterstreichende, Besetzung angebracht, die dazu noch den Vorteil genießt, technisch schwierige Stücke wenigen ausgesuchten Spielern anvertrauen zu können:

3st. Ricercar	Streicher tutti
Can. perpetuus	Streicher tutti
Can. in Unisono	Streicher tutti
Can. per Mot. contr.	Streicher halbe Besetzung
Can. per Augm. c. M.	Streicher Solobesetzung
Can. (per tonos)	Streicher tutti

(Die Eckstücke, der Rahmen, sind dem vollen Streichorchester vorbehalten; der satztechnischen Steigerung innerhalb der Mittelgruppe entspricht eine rückläufige Bewegung vom Tutti zur Solobesetzung.)

Triosonate	Flöte, Violine und Gb.
Can. perpetuo	Flöte, Violine und Gb.
2st. Krebskanon	hohe Streicher
2st. Kanon in Gegenbewegung	tiefe Streicher
4st. Kanon	Streicher tutti
Fuga canonica	Flöte, Violine und Gb.

(Die Eckstücke, der Rahmen, sind der Triosonatenbesetzung vorbehalten; der klangtechnischen Steigerung innerhalb der Mittelgruppe entspricht die gleiche Bewegung von zwangsläufiger Kleinbesetzung bis zum vollen Streichorchester.)

6st. Ricercar

Streicher tutti

¹ Die Musikforschung V, 1952, 4.

² W. H. Worell, Notes on the Arabic Names of certain musical Instruments (Journal of the American Oriental Soc., 68, 1, 1948).

³ H. Hickmann, Flöte (MGG); Note on an Egyptian Wind Instrument (Journal of the Intern. Folk Music Council III, 1951); Classement et classification des flûtes, clarinettes et hautbois de l'Égypte ancienne (Chronique d'Égypte XXVI, 1951, 51); The Egyptian Uffatah Flute (Journal of the R. Asiatic Society, Okt. 1952).

sind⁴. Das gleiche gilt für die Bezeichnungen der Saiten von afrikanischen Harfen und Leiern⁵ sowie für antike Chordophone aller Art. Ein Dreisaiter (*trichordon*) ist eine Laute, das Monochord gehört zur Zitherfamilie, und „Zehn“- und „Elfsaiter“ sind entweder kleinasiatische Harfen oder ägyptische, spätdynastische Leiern.

Wir müssen heute in der Tat annehmen, daß der antike Mensch gleichen Gedankengängen folgte. Viele komplizierte Theorien und verfehlte Identifikationen unseres im westlichen Denkverfahren befangenen Schrifttums wären vermieden worden, wenn man sich diese Erkenntnis immer klar vor Augen gehalten hätte. Nehmen wir z. B. den Fall der unter dem Sammelnamen „*Bombyx*“ bekannten Instrumente. Man hat darunter einen Aulos oder eine Flöte, ein Blasinstrument vom Oboen- oder vom Klarinettentypus sehen wollen. Seit Jahrzehnten ist an diesem Teilproblem der Musikinstrumentenkunde herumgedeutet worden⁶, und Musikwissenschaftler, Archäologen und Althilologen haben sich deswegen zu oft recht unliebsamen Polemiken verleiten lassen⁷, bis es sich endlich herausgestellt hat, daß jedes Blasinstrument, gleichgültig zu welcher Familie es gehört, als „*Bombyx*“ bezeichnet worden ist, wenn es nur bestimmte Transpositionsvorrichtungen in Form von Stimmringen besaß, die ihm das typische Aussehen einer Seidenraupe verliehen. In diesem Sinne hat es *Bombyx-Auloi* gegeben, aber auch *Bombyx-Querflöten*⁸.

Wir haben allen Grund, daran zu zweifeln, ob unsere Gliederungsversuche in horizontale und vertikale Harfenformen der antiken Vorstellung entsprechen, wurden doch im alten Ägypten die gleichen Harfentypen auf beide Art gespielt. Ein solches Instrument würde also in einer modernen Untersuchung in mehreren Rubriken erscheinen. Die heute noch immer in der Literatur herumspukenden „Schulter“harfen sind auch im Arm gehalten worden und wurden auch gelegentlich, allerdings selten, vor dem Spieler auf dem Boden aufgestellt.

Nach einer antiken Legende war es durchaus möglich, auf einem Aulos weiterzublasen, obwohl die Rohrblätter zerbrochen waren, indem man das Instrument einfach als -Flöte behandelte⁹. Midas von Agrigentum hat dieses Kunststück fertig gebracht, das uns westlichen, vom Morphologischen her allzusehr beeindruckten, modernen Musikwissenschaftlern schier unbegreiflich erscheint. Es ist bestes, funktionelles Denken, was in dieser Legende zum Ausdruck kommt.

Neue Daten zur Lebensgeschichte Johann Nicolaus Hanffs

VON THEODORA HOLM, KIEL

Die wohl älteste lexikographische Notiz über Johann Nicolaus Hanff findet sich in Joh. Gottfried Walthers *Musicalischem Lexikon* (1732). Sie enthält die kurze Angabe, daß Hanff aus Wedmar (Gotha) stamme, Kapelldirektor des Fürstbischofs von Lübeck in Eutin gewesen und als Domorganist in Schleswig um 1706 gestorben sei. Gerber (*Tonkünstler-Lexikon* II, Sp. 494) übernimmt Walthers Notiz nahezu unverändert, und auch Schillings *Universal-Lexikon der Tonkunst* (1836) wiederholt sie fast wörtlich — allerdings mit einer kleinen, aber entscheidenden Abweichung: hier findet sich zum ersten Mal die Angabe

⁴ M. Trowell-K. P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda*, London 1953, S. 340.

⁵ *Ibid.*, S. 403.

⁶ A. A. Howard, *The Ἀύλῳς or Tibia* (Harv. Studies in Class. Phil., IV); K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939; C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913; H. Smith, *The World's Earliest Music*, London 1904; N. B. Bodley, *The Auloi of Meroë* (*American Journal of Archaeology* L, 1946, S. 217—240).

⁷ N. B. Bodley, *op. cit.*

⁸ H. Hickmann, *The antique Cross-Flute* (*Acta Musicologica* XXIV, fasc. III—IV, 1952).

⁹ A. A. Howard, *op. cit.*, S. 19.

„geboren zu Wegmar um 1630“. Aus diesem „um 1630“ wurde in der Folgezeit „geb. 1630“ — genau wie das „gestorben um 1706“ aus dem Waltherschen Lexikon sich zu der Behauptung „gest. 1706“ verfestigte. Beide Daten sind seit 120 Jahren für die zeitliche Einordnung Hanffs üblich geworden¹.

Bereits vor 20 Jahren hat H. Schilling² auf Grund von Schleswiger Aktenfunden das tatsächliche Todesjahr Hanffs ermittelt. Er stellte fest, daß Hanff nach dem Tode des Eutiner Fürstbischofs und der Auflösung der Hofkapelle „mit der Anwartschaft auf den Schleswiger Domorganistenposten entlassen“ wurde, daß er dieses Amt im Jahre 1711 angetreten hat, und daß er bereits vor dem 22. Januar 1712 gestorben ist³.

Angesichts dieser ganz eindeutigen Auskunft, die der Schleswiger Aktenbestand über die letzte Lebenszeit des Meisters gibt, ist es unbegreiflich, daß Schilling das überlieferte Geburtsjahr 1630 festhält, jenes Datum, das erst 100 Jahre nach dem Waltherschen Lexikon aufgetaucht und von keiner früheren Quelle gemeldet ist. Wäre Hanff tatsächlich 1630 geboren, dann hätte er — da der Fürstbischof August Friedrich 1705 starb — die Expectanz auf den Schleswiger Posten als Fünfundszwanzigjähriger erhalten und das Amt im Alter von 81 Jahren übernommen! Beides ist völlig unmöglich.

Die bisher vorliegenden Zeugnisse rechtfertigten die Vermutung, daß Joh. Nicolaus Hanff erheblich später geboren sein müsse, als seit 120 Jahren angenommen wurde.

Nachforschungen in den Akten der Gemeinde Wechmar, die schon von Walther als Hanffs Heimat bezeichnet war, haben nun folgende Einzelheiten über die Familie Hanff ergeben⁴: Der Vater des Meisters, Andreas Hanff (geb. 1634, gest. 1712), war Bauer und Gemeindevorsteher; er wird auch als Altarist und zuletzt als „Steiner“, d. i. Flurversteinerer bezeichnet⁵. Er heiratete am 30. Oktober 1660 Martha Spiegler aus Wechmar (geb. 1641). Aus dieser Ehe sind sechs Kinder hervorgegangen, von denen das zweite der einzige Sohn Hanß Nicol ist⁶. Sein Geburtsjahr ergibt sich aus einem „Seelenregister“ von 1688, in dem „Johann Nicol, itzo in Hamburgk, 23 Jahre alt“ als Glied der Gemeinde Wechmar aufgeführt wird.

Demnach ist Joh. Nicolaus Hanff 1665 geboren.

Daß er 1688 in Hamburg der erste Musiklehrer des damals siebenjährigen Johann Mattheson wurde, wissen wir aus dessen „Ehrenpforte“ (S. 188)⁷:

„Im Jahre seines (= Matthesons) Alters machte man mit ihm den Anfang zur Musik mittelst getreuer Anweisung eines hauptlehrlichen und geschickten Mannes, der Joh. Nicolaus Hanff hieß . . . Dieser unterrichtete ihn 4 Jahre auf dem Clavier und in der Setzkunst . . .“

Wann Hanff von Hamburg weggegangen und wann er nach Eutin gekommen ist, hat sich bisher nicht genau feststellen lassen⁸. Es ist ebenfalls nicht mit Sicherheit zu sagen, ob er der unmittelbare Amtsnachfolger des Hoforganisten David Arnold Baudringer⁹ war.

¹ So bei Riemann, ML, 1882; 11. Aufl. (Einstein) 1929; Straube, Choralvorspiele alter Meister, Edit. Peters 3048; Blume, Die evang. Kirchenmusik, 1931; Moser, ML, 1935, 3. Aufl. 1951; Bukofzer, Music in the Baroque Era, 1947.

² Hans Schilling, Tobias Eniccellius, Friedrich Meister, Nikolaus Hanff — Ein Beitrag z. Gesch. der evg. Frühkantate in Schlesw.-Holstein, Diss. Kiel 1934.

³ Diese Feststellung Schillings ist in der Literatur bisher nicht beachtet worden; s. Anm. 1.

⁴ Herrn Erich Lux in Wechmar bin ich für die Mitteilung der Aktenauszüge zu Dank verpflichtet.

⁵ Über seinen Geburtsort sagen die Urkunden nichts aus.

⁶ Einer zweiten, nach 1679 geschlossenen Ehe Andreas Hanffs entstammten weitere vier Kinder.

⁷ Siehe auch Die Musikforschung V, 4 S. 346.

⁸ C. Stiehl, Geschichte der Musik im Fürstentum Lübeck, 1892, S. 100 Anm.: „Um 1687 war Joh. Nic. Hanff, später Lehrer von Mattheson, Hochfürstl. Capelldirector des Bischofs von Lübeck.“ Für die Richtigkeit dieser Behauptung haben die Eutiner Archive kein Material erbracht. Stiehls Arbeit enthält auch in anderen Zusammenhängen zahlreiche unrichtige Datierungen.

⁹ David Arnold Baudringer, geb. 1659, ein Sohn des Lübecker Ratsmusikers Elias Baudringer, (Hennings, Musikgesch. Lübecks, I, 80) ist an Hand der Eutiner Kirchenbücher für die Zeit von 1684 bis 1690 als Hoforganist nachzuweisen.

Am 10. März 1696 wird „*Monsr. Johan Niclauß Hanff Hoforganist*“ im Taufregister der Eutiner Stadtkirche erstmals als Pate genannt. Die Zahl der von ihm und (ab 1703) seiner Frau übernommenen Patenschaften ist außerordentlich groß und läßt auf Ansehen und Beliebtheit des Paares schließen.

Am 21. Februar 1703 wurde „*Johann Nicolaus Hanff, des Bischofs zu Eutin bestallter Capelldirector und Hoforganist*“ in Neuenbrook bei Krempe mit „*Lisbeth Langen, des sel. Peter Langen, weil. Advocat zu Itzehoe, Tochter*“ getraut¹⁰. Am 5. Juli 1704 wurde der erste Sohn des Paares, Johann Andreas, in Eutin getauft. Zwei weitere Söhne sind in Hamburg geboren: Nicolaus Marcus (getauft 20. Sept. 1706) und Johann Georg (getauft 6. Febr. 1711)¹¹. Bei diesem Sohn, dem nachmaligen Schleswiger Domorganisten¹², standen Gevatter: Johann Mattheson und Magdalena Heiligers, die Frau des hamburgischen Tenoristen Joachim Diedrich Heiliger¹³.

Hanff ist also nach der Auflösung der Eutiner Hofkapelle bis zur Übernahme seines Schleswiger Amtes¹⁴ nach Hamburg zurückgekehrt, dessen blühendes Musikleben ihn angezogen haben wird. Nur die letzten Monate seines Lebens scheint er in Schleswig verbracht zu haben¹⁵.

Im Gegensatz zu der bisherigen Annahme steht also fest, daß Joh. Nic. Hanff nicht der Generation der Reinken und Buxtehude angehört¹⁶, sondern ein Altersgenosse von Böhm (geb. 1661) und Bruhns (geb. 1665) ist. Nicht als Schützjüngling, sondern als junger Mann war er Matthesons Lehrer. Sein Eutiner Amt hatte er im vierten Jahrzehnt seines Lebens inne und nicht im Greisenalter (das er überhaupt nicht erreicht hat). Aus diesen Tatsachen ergeben sich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung seiner Stellung in der Musikgeschichte der Barockzeit¹⁷.

Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Es ist bekannt, daß die Hss. Uppsala Ms. J. Mus. 108 und Berlin, Gymnasium zum grauen Kloster, o. S., Variationsreihen von Sweelinck und Scheidt gekoppelt bieten, was zu der Vermutung Anlaß gab, es könne sich um eine Gemeinschaftskomposition von Sweelinck und seinem Liebblingsschüler Scheidt handeln¹. Diese Meinung hat Seiffert schon in der Einleitung zur GA von Sweelincks Werken² abgewehrt und die Zusammenstellung für „*Willkür des*

¹⁰ Copulationsregister der Gemeinde Neuenbrook, mitgeteilt vom Kirchenbuchamt der Propstei Münsterdorf in Itzehoe.

¹¹ Taufregister der Gemeinde St. Petri in Hamburg. Für die Mitteilung sowie wertvolle Hinweise danke ich dem Staatsarchiv Hamburg.

¹² Georg Hanff wurde 1745 Amtsnachfolger seines Stiefvaters Elsner, der 1712 Domorganist in Schleswig geworden war und Hanffs Witwe Elisabeth geheiratet hatte.

¹³ Über J. D. Heiliger s. Liselotte Krüger, Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert, Straßburg 1933, S. 235—238.

¹⁴ Ob und wie weit Joh. Philipp Foertsch einen Anteil an der Erteilung der Expectanz auf den Schleswiger Posten gehabt hat, ließ sich noch nicht klären. Foertsch, der kurz vor Hanff an den Eutiner Hof gekommen war, wo er zunächst die Stelle eines Leibarztes bekleidete, war zum Hofrat und Justizrat ernannt worden und hat offensichtlich in der Verwaltung des Fürstbistums eine Rolle gespielt. Seine Verbindungen zum Gottorfer Hof kann er sehr wohl für Hanff nutzbar gemacht haben.

¹⁵ Leider liegt bisher (mit Ausnahme der erwähnten Taufzeugnisse) kein urkundliches Material vor, das Aufschlüsse über Hanffs Hamburger Jahre könnte. Das gilt sowohl für die Zeit vor seiner Eutiner Tätigkeit, wie auch für die Jahre 1706—1711.

¹⁶ Vgl. Bukofzer, Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach (1947), S. 105: „The middle baroque generation included Franz Thunder († 1667), Matthias Weckmann (a disciple of Jakob Praetorius), Nikolaus Hanff († 1706), and Jan Reinken . . .“

¹⁷ Bukofzer a. a. O. S. 107 f.: „The chorale prelude proper arose in the north German school of the middle baroque with Nicolaus Hanff, and flowered with Buxtehude, Pachelbel and Böhm. With the three composers we have reached the transition from the middle baroque to the late baroque period.“

¹ Vgl. M. Seiffert, Vj. f. Mw. VII, S. 154.

² GA I, S. XII.

Schreibers“ erklärt, ohne sonst Folgerungen aus dieser merkwürdigen Anlage zu ziehen. Sie besagt aber sehr viel mehr als nur „Willkür des Schreibers“. Es scheint sich hier eine ähnliche Spielpraxis zu offenbaren, wie sie für die Doubles in Tanzreihen des gleichen Zeitraums erwiesen ist. Diese Doubles können von anderen Meistern als dem Autor der Suite genommen sein³. Die Annahme, daß, diesem Sachverhalt entsprechend, überhaupt Veränderungen über ein Thema in der Spielpraxis aus Variationen verschiedener Meister gebildet sein können, erhält Wahrscheinlichkeit durch die Form der e-moll-Passacaglia von Poglietti⁴. Hedar⁵ macht darauf aufmerksam, daß die ersten Variationen dieser Passacaglia „direkte Kopie“ der e-moll-Passacaglia von Frescobaldi sind⁶. Die Angleichung geht aber weiter. Poglietti bringt in seinen ersten Variationen (das Thema eingerechnet) sämtliche sechs Variationen von Frescobaldi, nur mit einigen Änderungen — es handelt sich meist um Stimmverlagerungen und rhythmische Schärfungen — und in anderer Reihenfolge, nämlich 1, 4, 2, 3, 5, 6. (Nach der ersten Variation hat der Schreiber offenbar ein Wiederholungszeichen vergessen, das vom Herausgeber hätte eingefügt werden sollen.) Erst dann hängt Poglietti acht, vermutlich eigene, Variationen an. Das kann nicht nur als Einfluß Frescobaldis gedeutet werden, so sehr es diesen und seine Nachhaltigkeit noch zu diesem Zeitpunkt auch beweist. Hier zeichnet sich zweifellos ein Spielbrauch ab, der auch für die Variation für andere Instrumente gilt und in die heutige Wiedergabe alter Musik wieder aufzunehmen wäre. Daß dabei nie wörtlich übernommen, sondern abgewandelt wird, ist bei der Improvisationsfreudigkeit der Zeit eine Selbstverständlichkeit und ein Reiz zur Übernahme von Vorlagen mehr. Diese These erhält eine wesentliche Stütze durch die Pasticcios, die Ward^{6a} schon im *Libro de cifra nuevo* von Venegas da Henestrosa sowohl für Stücke eines selben wie verschiedener Meister aufgewiesen hat, auch hier in Form von z. T. freier Abwandlung und durch die *Obra (Tiento) de varios autores*, die der Anhang der *Facultad organica* des Correa de Arauxo^{6b} bringt. In diesen spanischen Quellen handelt es sich meist um Koppelung von Fantasien oder Tientos, aber auch die Parodie einer Bearbeitung eines *Ave maris stella* von Cabezon ist von Ward namhaft gemacht. Wir müssen da einen weit ausgedehnten, alle Gattungen betreffenden Spielbrauch vor uns haben, der zugleich die Bedeutung der Variation für das 16. und 17. Jahrhundert in hellstes Licht rückt. Die ausdrückliche Angabe, daß es sich um ein Sammelwerk verschiedener Autoren handle, ist natürlich ebenso selten wie die Nennung dieser Autoren. Wie vorsichtig werden wir in Zukunft bei stilistischen Untersuchungen von Instrumentalwerken dieses Zeitraumes vorzugehen haben und wie viele Stillfremdheiten im Werk einzelner Meister werden sich so klären! — Ebenso bedeutsam sind die Punktierungen, mit denen Poglietti fast durchweg Frescobaldis Achtelnoten versieht. Sie sind einer der sicher zu mehrenden Beweise für den selbstverständlichen Gebrauch der *Notes inégales* in Süddeutschland auch im 17. Jh. Daß sie auch Frescobaldi schon selbstverständlich sind — allerdings nur in der von ihm auch sonst geliebten Form der Lombarda, einer Spielweise, die die Franzosen bis ins 18. Jh. festhalten⁷ —, zeigt sein Vorwort zum ersten Tokatenbuch, wo diese *Notes inégales* ausdrücklich für Sechzehntelpassagen gefordert sind:

³ Vgl. M. Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, *Mf.*, Jg. V, H. 4, S. 322.

⁴ DTÖ XIII, 2.

⁵ J. Hedar, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, Stockholm 1951, S. 67 ff.

⁶ *Toccate d'intavolatura* . . . Libro 10, Rom 1637; Ausg. v. P. Pidoux, Bärenreiter, 1949, Bd. III. Hedar und Reichert (Art. Chaconne, MGG) erwähnen Frescobaldis Chaconnen und Passacaglien als früheste Belege für Ostinatovariationen dieser Bezeichnung innerhalb der Cembaloliteratur. Das gilt aber nachdrücklich nur für Stücke mit dieser Benennung. A. Mayone kennt bereits 1603 Cembalovariationen über den Ruggierobaß, andere 1609 über den Romanescabaß. Die älteste Bezeichnung für diese Art Ostinatosätze lautet übrigens in Italien *Partite sopra* . . . So noch bei Frescobaldi, der diese Vorbilder nachweislich gekannt hat (vgl. dazu M. Reimann, Art. Frescobaldi, MGG und W. Apel, Neapolitan links between Cabezon and Frescobaldi, *Musical Quarterly*, 1938).

^{6a} J. Ward, The editorial methods of Venegas da Henestrosa, *Musica Disciplina* Bd. 6, 1—3.

^{6b} F. Correa de Arauxo, *Libro de tiento* . . . intitolado Facultad organica, Alcalá 1926, hrsg. von S. Kastner in *Monumentos de la musica española* XII, Barcelona 1952, Bd. II, S. 256.

⁷ Vgl. Loulié, *Eléments ou principes de musique*. Paris 1696, S. 62.

„*E quella (mano) che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate cioè non la prima, ma la seconda sia col punto*“⁸). Französische Erfindung, wie oft angenommen worden ist, sind die *Notes inégales* keineswegs. Sie müssen in Italien aber auf dem Weg zum rasch erreichten homophonen Stil bald wieder fallen gelassen worden sein — zum mindesten haben sie nie gleiche Bedeutung erlangt wie für Frankreich —, da Loulié das Punktieren in ausländischer Musik nachdrücklich verweist: „*Où l'on ne pointe jamais, qu'il ne soit marqué*“⁹ und Frç. Couperin einen der Unterschiede zwischen italienischer und französischer Musik darin sieht, daß die Italiener „*écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensé*“^{9a}. Das mag der Grund dafür sein, daß Poglietti ausschreibt, und zwar nach dem nun herrschenden französischen Brauch in der häufigeren, normalen Punktierung¹⁰. Daß die Mitteldeutschen, also auch J. S. Bach, diese Praxis im 18. Jh. weiter üben, beweist J. Chr. Bach mit der ersten Sonate der *Six Sonatas for the Harpsichord or Pianoforte*, op. 10, zu der J. S. Bachs Präludium der ersten Partita Pate gestanden hat¹¹. Die Spielweise der *Notes inégales* ist von J. Chr. Bach so, wie er sie im Ohr hatte, ins Schriftbild übernommen worden und gab Anregung zur weiteren Bildung der Thematik. Wieweit nun diese Manier bei der heutigen Wiedergabe alter, auch nichtfranzösischer Musik wieder einzuführen ist, ist eine häufig aufgeworfene Frage¹². Man wird nur von Fall zu Fall entscheiden können. Sicher ist, daß diese Spielweise trotz Louliés Warnung überall da zu gelten haben wird, wo französische Musik Einfluß ausgeübt hat und ihre Spielmanieren übernommen worden sind — und das trifft zweifellos für die Musik süddeutscher Meister des 17. und 18. Jh. wie für einen großen Teil Bachscher und Telemannscher Musik zu. Ebenso gewiß ist, daß viele Stücke im Gewand dieser *Notes inégales* einen völlig neuen Ausdruck annehmen. Schon die Zeitgenossen haben betont, daß diese „*inégalité . . . change considérablement le genre d'expression*“¹³.

Kleiner Beitrag zur Bach-Interpretation

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Im E-dur-Präludium des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers findet sich eine Stelle, die in vier verschiedenen Fassungen überliefert ist: die drei Baß-Sechzehntel im ersten Viertel des fünftletzten Taktes. Nur eine davon ist autograph belegt, überdies auch durch Kirnberger: *cis'-h-a(-h)*. Die andern drei sind in Abschriften aus dem Bach-Kreis überliefert: *gis-fis-e(-h)*, *h-a-gis(-h)*, *h-gis-e(-h)*. Die letzte Lesart ist, da durch Altnikol bezeugt, später als jene autographie und Kirnbergersche. Welcher Bach-Schüler hätte nun wohl solche Änderungen im Melodischen völlig aus eigenem Gutdünken vorgenommen! Wir müssen fragen, was etwa Bach selbst dazu bewogen haben könnte und welches wohl die erste, welches die beste, endgültige Fassung ist.

Die Lesart des Autographs *cis'-h-a(-h)* liegt zweifellos vom Motivischen her am nächsten. Sie entspricht nicht nur dem Schluß der ersten Melodiewendung der Oberstimme von Takt 1 zu 2, sie erscheint allein in den ersten acht Takten 14mal und auch weiterhin in den meisten Takten. So mochte sie sich auch hier dem Komponisten wie von selbst anbieten und „ohne weiteres“ in die Feder fließen. Zu ihren Gunsten ist auch angeführt worden, daß sie den hier

⁸ Vgl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 134.

⁹ A. a. O., 2. Aufl. 1698, S. 39. Vgl. a. W. Mellers, Frç. Couperin and the french classical tradition, London 1949, S. 295 ff., wo auch allgemeine Regeln für die jeweilige Ausführung gegeben sind.

^{9a} L'Art de Toucher, GA, Bd. I, hrsg. v. P. Brunold, S. 41.

¹⁰ Die *Notes inégales* sind bei den Franzosen gerade da verlangt, wo vier Werte eine Zeit ausmachen und besonders im 17. Jh. für dreizeitige Stücke. Beides trifft für Frescobaldis Passacaglia zu.

¹¹ Vgl. R. Steglich, J. S. Bach, Potsdam, 1935, S. 41.

¹² Vgl. H. P. Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle, Kassel 1953, S. 10.

¹³ P. Engramelle, La Tonotechnique, Paris, 1775, zitiert nach Mellers a. a. O., S. 297.

fälligen Quartsextakkord klar herausstellt. Was kann aber dann im weiteren zu Änderungen veranlaßt haben?

Sie erfüllt nicht die melodischen Pflichten der Baßstimme an dieser Stelle! Im vorhergehenden Takt führt der Baßlauf bis zur Dominantseptime *a* hinauf. Dieses *a* wird zwar von der Mittelstimme über *h-cis'-dis'* zum *e'* weitergeführt, als Eigenstimme aber bleibt es ungelöst, um so mehr als es auf betontem Taktteil steht: es verlangt, innerhalb des Quartsextakkordes nach *gis* geführt zu werden. Das versagt jene erste Fassung. — Bietet sich also zunächst nicht die Lösung *gis-fis-e(-h)* an? Sie ist wohl verhältnismäßig früh zu datieren, da sie sich in einer Abschrift in der Amalienbibliothek findet, also wohl eine durch Kirnberger überlieferte Verbesserung ist. Aber — sie ist selbst verbesserungsbedürftig: diese Auflösung des *Baß-a* ins *gis* klingt schlecht wegen der Oktavparallele mit der Oberstimme, noch dazu in die verdoppelte Terz! Sie mag allenfalls als eilige Korrektur entstanden sein, wenn nicht als Schülerlösung einer von Bach gestellten Aufgabe oder gar nur durch Verschreiben statt *h-a-gis(-h)*. Denn diese Fassung *h-a-gis(-h)* ist zweifellos besser: zunächst betont sie den Quartsextakkordcharakter gebührend mit dem beginnenden *h* und erfüllt dann in der melodischen Auskomponierung auch das Auflösungsbedürfnis des offen gebliebenen *a*. Das könnte wohl eine Zwischenlösung Bachs selber sein. Aber sie ist noch nicht die endgültige, denn sie genügt noch nicht auf weitere Sicht. Hören wir den Abwärtszug des Basses in den Takten 43 bis 45 bis in den Grundtonorgelpunkt der Takte 46—48, wonach das tiefe *E* in Takt 49 endlich ins *Dis* hinabführt! Mit welchem tonräumlichen und taktgewichtigen Nachdruck ist von dieser weitzügigen Entwicklung her das *Dis*, der Leitton zum Grundton *E*, geladen! Das wird in Takt 49 auch dadurch betont, daß das zweite Taktviertel die Oktave *dis* akzentuiert, so daß dieses *dis* nun ebenfalls die ins *e* weiterstrebende Kraft jenes großen Baßzuges in sich faßt. Kann auf dieses *Baß-dis* einfach der Quartsextakkord auf *h* folgen? Zum mindesten muß die melodische Auskomponierung des Quartsextakkords nicht nur jenes *a* ins *gis*, auch das *dis* in *e* auflösen. Und das leistet nun jene Fassung *h-gis-e(-h)*, die somit wohl die letzte, endgültige ist. Indem jeder der drei Akkordtöne eine Verpflichtung erfüllt, wird endlich die hier gegebene Aufgabe völlig gelöst — eine keineswegs einfach „lineare“ Aufgabe — wie eben Bachs Musik keineswegs nur „linearer Kontrapunkt“ ist —, vielmehr eine tonräumlich komplexe. Altnikol hat uns hiermit gewiß Bachs eigene endgültige Fassung überliefert. Sie vollendet die Befreiung aus anfänglicher Befangenheit im äußerlich „Motivischen“ auf Grund zunehmender Erweiterung des Motivierungshorizontes bis zur völligen Motivierung der musikalischen Gestalt aus dem Verlaufsganzen.

Der Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dülon

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Es gibt nicht viele Selbstbiographen unter den schöpferischen Musikern, dagegen sind sie unter den ausübenden zahlreicher vertreten. Das Leben dieser Künstler ist ja häufig wechselvoller und ereignisreicher, sie kommen mit den verschiedenartigsten Menschen vieler Länder in Berührung, sie sind gewöhnt, sich darzustellen, und benutzen nun die Gelegenheit, um sich in ein helleres Licht zu setzen und der Welt wenigstens etwas Dauerhaftes zu hinterlassen. Solche Autobiographien können geschichtlich von Wert, sie können auch schriftstellerische Leistungen sein. Das kaum bekannte Buch des „blinden Flötenspielers Dülon“, das „Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet“ 1807—08 in zwei Bänden vorlegte, ist gewiß keine solche Leistung. Wieland gab es, mit einigen verbessernden Zusätzen, heraus. Trotz der Wiederholungen, trotz mancher Breite, trotz des etwas trockenen, gelegentlich von substanzlosen Schwärmereien unterbrochenen Tones, der seine Herkunft von der norddeutschen Aufklärung nicht verleugnen kann, ist es eine nicht zu unterschätzende Quelle für die Kenntnis der musikalischen Kultur um die Jahrhundertwende.

Dülön, 1769 in Oranienburg als Sohn eines musikliebenden Stadtinspektors geboren, verlor vor der Vollendung des ersten Lebensjahres durch die Pfüscherei eines ärztlichen Dilettanten das Augenlicht, wenn er auch später in stande war, Hell und Dunkel zu unterscheiden. Die Bemerkungen, die er über das Seelenleben der Blinden macht, sind noch heute lesenswert. Auffassungsgabe und Gedächtnis Dülons müssen erstaunlich gewesen sein. Er konnte ein ihm völlig unbekanntes Konzert in drei bis vier Stunden auswendig lernen, und es gelang ihm nicht, es zu vergessen. Noch als Vierzigjähriger machte er sich anheischig, *„wenn ihm ein Thema, das ihm vorher unbekannt gewesen sei, vorgespielt würde, selbiges sogleich nicht nur zu wiederholen, sondern auch auf mancherley Art zu verändern.“* Er versicherte, er könne ganze Novellen aus dem Gedächtnis wiedergeben. Er dichtete auch und besaß eine für einen Blinden ungewöhnliche Bildung.

Seine Begabung zeigte sich früh, zuerst unterrichtete ihn der Vater, natürlich auf der Basis des Quantzschens Lehrbuchs, und im Zusammenhang mit der Satzkunst. Der Knabe kam sehr bald ins Komponieren, hatte sogar im Sinn, sich nur dem musikalischen Schaffen zu widmen, sah aber bald die äußeren und inneren Widerstände ein und beschränkte sich darauf, wie die meisten Virtuosen vorwiegend mit Stücken eigener Komposition zu reisen. Die erste Ausfahrt des 12jährigen, dem der Vater stets ein sachkundiger und liebevoller Begleiter war, ging ins angestammte Brandenburgische. In Potsdam lernt er Kirnberger kennen und schildert den witzigen und bissigen Kauz anschaulich. In Berlin gibt er sein erstes Konzert, doch berichtet er über das dortige Musikleben erst gelegentlich einer späteren Reise. Er kommt mit Reichardt in Berührung, der sich wohlwollend und hilfreich zeigt, und spielt mit — auch finanziell — gutem Erfolg vor dem Kronprinzen, dem nachmaligen König Friedrich Wilhelm II., der ein tüchtiger Cellist war. Von Friedrich II. verlautet nichts. — 1783 ist Hamburg das Ziel. Viele kleine Städte werden mitgenommen, ergötzlich sind z. B. die Zustände in Lenzen: Der Saal ein Billardzimmer, die Begleitung zwei Violinen und ein Cello, aber die Zuhörer sind sehr zufrieden. In Hamburg ist Ph. E. Bach der Magnet. Er ist interessiert und herzlich, wie immer zu jungen Talenten, läßt Vater und Sohn zu sich ein, läßt den jungen Künstler für eine *„auserlesene Sammlung von Gemälden berühmter Tonkünstler“* malen, spielt den beiden zu ihrem höchsten Entzücken vor und verbessert auch einiges an den Kompositionen des Knaben. Von J. S. Bach wird hier nicht gesprochen, später aber, als vom Bückeburger Bach die Rede ist, der dem Bruder nicht gleichwertig sei, erinnert Dülön an *„den Geist seines großen Vaters, welchen man mit Recht den Vater der reinen Harmonie nennen kann.“* Er soll auch Bachische Fugen gut auf dem Klavier gespielt haben.

Es würde zu weit führen, die fast jedes Jahr, manchmal zweimal, stattfindenden Reisen im einzelnen zu schildern. In Rheinsberg spielt er vor dem Prinzen Heinrich, wofür er 30 Th. erhält, auch gewinnt er das Interesse von J. P. A. Schulz. — In Neubrandenburg wird er zwar zum Vorspielen am Hof nicht zugelassen, aber das öffentliche Konzert, in dem auch der Herzog erscheint, bringt gute Einnahmen, der Landesfürst schenkt 2 Louisdors. Dülön verteidigt ihn so: *„Es ist dies doch für den Künstler weit einträglicher, als wenn er die Ehre hätte, sich für ein drey- und vierfach größeres Geschenk im Schlosse zu produzieren, wo ihn die halbe Stadt umsonst hören könnte, indem an den meisten Höfen das Publikum freyen Eintritt im Concert hat. Ferner sind die Kosten für den Künstler bey weitem nicht so groß als in mancher andren Stadt, wo kein Hof ist; dort muß er oft das Orchester sehr theuer bezahlen, welches überdies nicht selten höchst elend ist. Hie hingegen hat er es immer frey und gut.“* In Fällen des Brachliegens werden oft Konzerte in der Umgegend improvisiert. Allerdings kostet solch ein Aufenthalt nicht immer viel: Hat jemand als Spieler einen Namen, so nehmen ihn kunst-sinnige Kreise gern im Hause auf und empfehlen ihn an andere Liebhaber weiter. So schildert unser Musiker anschaulich und ohne Servilität die halkyonischen Tage, die er auf dem Gut eines Herrn v. Veltheim mit seinem Vater verbringen darf. Er musiziert mit seinem Gastgeber, berät seine Technik und wird, von den adligen Standesgenossen hochgeachtet, zu allen geselligen Veranstaltungen herangezogen. Interessant ist auch die Bemerkung, daß in

Bremen ein Uhrmachermeister in Musikdingen „Orakel“ war: *„Wenn reisende Künstler das Glück hatten sich in seine Gunst zu setzen, so waren sie geborgen, denn er nahm alsdann die ganze Sache über sich, so daß sie sich um nichts weiter zu bekümmern brauchten. Wer ihn aber zum Feinde hatte, konnte sicher darauf rechnen, daß in Bremen für ihn nichts weiter zu machen war; denn, wie gesagt, was er wollte mußte geschehen.“* In Bremen macht er auch den Versuch, mit einem italienischen Sänger zusammen aufzutreten, aber da für beide nicht viel herausspringt, trennen sie sich gütlich. — In Pymont bemüht sich Dülön zunächst vergeblich, ein Konzert zustande zu bringen, weil das Wetter *„zu kalt und regnet“* ist, aber nachher ist der Erfolg da: Der Fürst von Waldeck erscheint persönlich und verpflichtet so die Kurgäste, auch zu kommen. — Es gab auch peinliche Mißerfolge, so in Braunschweig, wo man einen besonderen Erfolg erhoffte, weil gerade Messe war. Das war aber ein Trugschluß, deutsches Schauspiel und italienische Oper waren zugkräftiger. Das erste Konzert deckte kaum die Kosten, das zweite war so schwach besucht, daß das Geld zurückgezahlt werden mußte. Ein anderes Mal sind Vater und Sohn derartig abgebrannt, daß sie Schmuck versetzen müssen und nur mit Hilfe guter Freunde nach Hause kommen. — Von Leipzig erfahren wir besonders Gutes. Dülön lernt Hiller schätzen, er preist das Orchester als eins der besten in Deutschland. Die *„Ordnung“* wird gerühmt, ebenso die *„Präzision“* in den Proben. Ferner sei es erfreulich, daß zwischen die Stücke nur eine einzige Pause von etwa $\frac{3}{4}$ Stunden gelegt werde, während anderswo auf fast jedes Stück eine lange Pause folge. — In Göttingen und Halle verfehlt er nicht, über Forkel, Rust und Türk zu berichten.

Aufschlußreich ist, was er über fremde Länder erzählt. Die Schweiz wird kurz gestreift, im Elsaß ist nicht viel zu verdienen, aber Dülön erfreut sich in Colmar der Anteilnahme des alten Pfeffel. — Holland, über das er mancherlei kulturgeschichtlich Interessantes zu berichten weiß, imponiert ihm durch den kunstverständigen Bürgersinn, fremde Künstler finden hier herzlichen Empfang und guten Lohn. — Über England erfahren wir noch mehr, der Reichtum und die fortschrittliche Bequemlichkeit des Inselreichs machen nachhaltigen Eindruck auf unsern Reisenden. Er hält sich in erster Linie an seine zahlreichen Landsleute, die auch einen großen Teil des Hoforchesters bilden. Er spielt gegen ein sehr gutes Honorar (100 £) bei Hofe. Dagegen ist die sonstige Bezahlung, auch in den berühmten Professionalconcerts, recht mager. Dülön führt das darauf zurück, daß er des Englischen nicht mächtig sei und daß man als Fremder in der Millionenstadt London mindestens zwei Monate brauche, um sich bekannt zu machen. Daran kann auch Protektion von Künstlern wie den Geigern Salomon und dem Gambisten Abel nichts ändern. *„Unter den Engländern gibt es nur wenig wahre Liebhaber und fast gar keine Kenner.“* Clementi lernt er als Pianisten bewundern, kann aber seinen Kompositionen keinen Geschmack abgewinnen.

Auf der Rückfahrt hebt er die Gastfreundlichkeit und Musikfreude der Rheinländer hervor, spricht in Münster von den Gebrüdern Romberg mit Hochachtung und berichtet in Osnabrück über die seltsame Idiosynkrasie Justus Mösers, den Musik derartig erschütterte, daß er ohnmächtig werde.

Den Schluß der fast 900 Seiten bilden Ratschläge eines Praktikers für seine reisenden Kollegen. Zunächst rät er, den Winter auszunutzen. Es sei nicht ratsam, sich allzuoft in derselben Stadt zu zeigen, das sehe nach Zudringlichkeit aus und lasse vermuten, ein solcher Künstler habe nur wenig Orte, an denen er Anklang finde. Wenn sein Spiel wirklich Beifall gefunden habe und man ihn anrege, noch ein zweites Mal aufzutreten, so sei es klug, dem Verlangen nachzugeben, es brächte dann mehr ein. In einer Stadt, in der man unbekannt sei, müsse ein Konzert gut vorbereitet werden, und das brauche seine Zeit. Sehr zu empfehlen seien Subskriptionskonzerte, das herumgeschickte Zirkular weise manchmal unerwartet viele Unterschriften auf. Befreundete Menschen seien von großem Nutzen, sie ebneten diskret den Weg; den günstigsten Einfluß hätte *„ein großer Herr, oder was noch besser ist, eine Dame von hohem Stande.“* Prahlische oder gar polemische Ankündigungen und Anführung von Huldigungsgedichten seien vom Übel. Gewiß sei der Umgang mit dem Stadtmusikus und

seinen meist gar zu elend, besonders rhythmisch, spielenden Gesellen schwierig und setze viel Takt, Geduld und Routine voraus; noch schwieriger sei es dagegen, einen Saal für sein Konzert zu bekommen, da setzten schon die Intrigen ein, und so mancher sei an Äußerlichkeiten wie Heizung, Beleuchtung u. dgl. gescheitert. Schließlich sei in den Städten die Erlaubnis des Bürgermeisters, des Präsidenten oder des Universitätsrektors vorher einzuholen, und die würde gern verzögert oder mit nichtigen Gründen verweigert. Klug wäre es, vor dem öffentlichen Konzert in Privatzirkeln mitgespielt zu haben, das mache bekannt und bringe etwas ein. Empfehlungsschreiben steht Dülon skeptisch gegenüber.

Viel hing natürlich von der Verpflegung, der Unterkunft und der Beschaffenheit der Wege ab. Daß es damit gerade in Deutschland nicht zum besten aussah, daß Wagen umfielen, Koffer verschwanden, daß man von Wirten bestohlen und übers Ohr gehauen wurde, daß die Zollschikanen unerwarteten Zeitverlust brachten, all das hören wir immer wieder. So ist verständlich, daß viele reisende Künstler noch irgendeinen Mentor mit sich führten. Dülons Vater hatte übrigens seinen Beruf aufgegeben, um sich ganz dem Sohn zu widmen.

Was die Programme betrifft, so sagt Dülon, es habe sich als das Zweckmäßigste herausgestellt, sich auf 3 Stücke, zwei Konzertwerke und eine Phantasie, zu beschränken. Nur mit einem Stück vor das Publikum hinzutreten, dürfe sich kaum der Berühmte leisten. Man hat nicht den Eindruck, daß Dülon sich allzu würdelos den Wünschen des Publikums unterordnete. Damals mußte jeder Künstler Musik für den „alten“ wie für den „neuen“ Geschmack bereit haben; der Zuhörerschaft irgendwas aufzuzwingen, war noch ausgeschlossen. Wiederholungen, Verzierungen und Kadenzten unterlagen einer Art örtlicher Kontrolle, aber kleine Tricks waren immer anzubringen. Dülon versicherte indes, nur ein einziges Mal Gelegenheit zu einem solchen gehabt zu haben. Eitner Q III 270 berichtet darüber.

Nirgends spürt man in diesen Memoiren, die auffälligerweise schon mit dem Jahre 1787 schließen, etwas von den politischen Spannungen der Zeit. Vielleicht schwieg der Schreiber absichtlich darüber, um seine bürgerlichen Leser nicht zu verärgern; vielleicht ist das auch ein Zeichen dafür, daß der neue Geist die Musik am spätesten erfaßte. Ihre Träger waren, mehr noch als der schon zurücktretende Adel, die Bürger, unter denen das Handwerk einen ehrenvollen Platz einnimmt. Mochten die Ansprüche an das Können des Dilettanten auch bescheiden sein und im bewußten Gegensatz zum Virtuosen stehen: Die aktive Musikfreudigkeit war größer als heutzutage, der Geschmack sicherer und der Zusammenhalt zwangloser — was nur eine Feststellung sein soll . . .

1796—1800 weilte Dülon, der sehr wohl wußte, daß die Tage für die Flöte als Soloinstrument gezählt waren, in Petersburg, wo er am Hof angestellt war, von dem er eine ansehnliche Pension bezog. Leider hat er über diese Zeit nichts mehr berichtet. Dann lebte er in Stendal und seit 1823 in Würzburg, wo er 1826 gestorben ist. Er hinterließ eine Reihe gedruckter Kompositionen für die Flöte.

Um Chopins Geburtsjahr

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Beim aufmerksamen Studium von Schriften über das Leben Chopins und seiner Familie ließen sich zahlreiche Ungenauigkeiten und Widersprüche in Daten oder Ereignissen nachweisen, die in einer besonderen Abhandlung zusammenzustellen und aufzuklären sich lohnen würde. Ich nenne als Bücher nur u. a. „*Chopin der Mensch — der Künstler*“ von James Huneker — „*Frédéric Chopin*“ von Hugo Leichtentritt — „*Des Frédéric Chopin große Liebe*“ von Jerzy Broszkiewicz, dann das Büchlein *Zum hundertsten Geburtstag Frédéric Chopins* von Raoul von Koczalski und die sehr aufschlußreiche Abhandlung „*Um Chopins Geburtsdatum*“ von Bronislaw Edward Sydow¹. Nur mit der letzteren möchte ich mich hier befassen.

¹ Mf. III, 1950, S. 246 ff.

Meines Erachtens ist darin ganz einwandfrei nachgewiesen, daß der Geburts tag Chopins der 1. März ist. Die heillose Verwirrung, den 22. Februar als Geburtstag Chopins anzunehmen, hat vor mehr als 50 Jahren vor allem die Pianistin Natalie Janotha angerichtet, die Chopin wahrscheinlich zu einem Wunderkinde gleich Mozart stempeln wollte, indem sie ihn jünger machte und als Geburtsjahr das Jahr 1810 bekanntgab; denn vorher galt in der Regel 1809 als Geburtsjahr des Meisters. Die von der Janotha angeführten Urkunden sind so voller Widersprüche, daß man sie wohl als Fälschungen, Personenverwechslung oder für besagten Zweck bewußt hergestellte Zeugnisse bezeichnen kann.

Auch Sydow sind leider in seiner Abhandlung zwei Versehen unterlaufen. Er sagt selbst (S. 248), daß die erste Komposition Chopins im November 1817 im Druck erschienen ist, von welcher in der Januar-Nummer der Warschauer Zeitschrift „*Pamiętnik Warszawski*“ Notiz genommen worden sei. Nehmen wir mit Sydow an, daß Chopin am 1. 3. 1810 geboren ist, so wäre er am 1. 11. 1817 erst 7 Jahre und 8 Monate alt gewesen und nicht, wie der von Sydow mitgeteilte Titel der Komposition besagt, „*agé de huit ans*“, was doch einwandfrei 8 Jahre und nicht etwa „im 8. Lebensjahr“ bedeutet. Der geschäftstüchtige Verleger, der aus der Komposition eines 7jährigen Wunderkindes nicht noch mehr Kapital geschlagen und dann angekündigt hätte „*agé de sept ans*“, müßte noch gefunden werden. Nehmen wir aber an, daß Chopin am 1. 3. 1809 geboren ist, dann war er beim Erscheinen seiner ersten Komposition 8 Jahre und 8 Monate, also nach allgemeinem Sprachgebrauch 8 Jahre alt, und so wird das Alter Chopins von seinen Eltern dem Verleger sicherlich auch angegeben worden sein. Ebenso verhält es sich mit dem zweiten „Beweisstück“ Sydows, der goldenen Taschenuhr, die Chopin von der Sängerin Angelica Catalani am 3. Januar 1820 erhalten hat. Wieder angenommen, Chopin sei am 1. 3. 1810 geboren, so war er am 3. 1. 1820 erst 9 Jahre, 10 Monate und 2 Tage alt. Die eingravierte Widmung besagt aber, daß Chopin an dem Tage „*agé de 10 Ans*“, also 10 Jahre alt, war und nicht etwa im 10. Lebensjahr stand. Auch in diesem Falle würde gerade eine Künstlerin den Wunderknaben, ihren kleinen Günstling, nicht älter gemacht haben, als er wirklich war. Ich komme also auch in diesem Falle zu dem Ergebnis, daß Chopin am 1. 3. 1809 geboren ist, denn dann war er am Tage der Widmung 10 Jahre, 10 Monate und 2 Tage alt; jedoch würde nach allgemeinem Sprachgebrauch einen Knaben als „10 Jahre alt“ bezeichnen, wie es sicherlich die Eltern Chopins der Catalani gegenüber getan haben werden. Sydow könnte nun entgegnen, Chopin habe ja selbst in seinem Briefe an die „Polnische Literarische Gesellschaft“ (Sydow S. 249) geschrieben, er sei am 1. 3. 1810 geboren. Darauf möchte ich erwidern, daß in „*Frédéric Chopins Gesammelte Briefe*“, herausgegeben von B. Scharlitt (S. 13), gesagt ist, daß Chopins Schulkollegen Matuszýnski und Wojciechowski im Jahre 1809 geboren seien. Jungens im Alter von 10—14 Jahren halten sich gewöhnlich an ganz gleichaltrige. Das Verhältnis zu den beiden war zeitlebens das der intimsten Freunde, dagegen hatte das zu dem ein Jahr jüngeren Julius Fontana immer nur das Gepräge einer guten Kameradschaft. Chopin behandelte bekanntlich Fontana stets mehr als einen selbstverständlichen Helfer in allen Alltagsangelegenheiten, die beiden Erstgenannten aber als intimste Freunde. Erwähnen möchte ich bei dieser Gelegenheit als mein Beweisstück dafür, daß Chopin 1809 und nicht 1810 geboren ist, die Anmerkung in den „*Gesammelten Briefen*“ (S. 73), daß Chopin in seinem Tagebuch vom Jahre 1829 geschrieben hat, er hätte das dritte Kreuz (im Polnischen eine gebräuchliche Bezeichnung für Jahrzehnt) bereits begonnen. Er hätte sich sicherlich nicht so ausgedrückt, wenn er damals (1829) erst 19 Jahre alt gewesen wäre.

Nach Vorstehendem glaube ich, bewiesen zu haben, daß Chopin 1809, nicht 1810 geboren ist. Sydow hat unbestreitbar das große Verdienst, einwandfrei den 1. März als Geburtstag Chopins nachgewiesen zu haben, welchen Tag die Familie Chopin auch immer gefeiert hat. Was Chopin veranlaßt hat, im Brief an die „Polnische Literarische Gesellschaft“ vom 16. Januar 1833 und im Fragebogen an F. J. Fétis (Sydow, S. 247) anzugeben, er sei am

1. März 1810 geboren, wird wohl ein Geheimnis bleiben und liegt mehr oder weniger begründet in einer gewissen Eitelkeit, die sich auch in Chopins Leben leicht nachweisen läßt und die sein Genie keineswegs verkleinert.

Gesellschaft für Musikforschung, Ortsgruppe Berlin 1953

VON URSULA LEHMANN, BERLIN

Anfang Januar wurden die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft zu einem Referat von Dr. Ursula Lehmann über „*Ignaz Holzbauer und seine Stellung innerhalb der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*“ eingeladen. Die Referentin ließ nach einleitenden Worten durch ein Kammermusikensemble auf alten Instrumenten Werke aus der von ihr zusammengetragenen Kammermusik des Mannheimer Meisters zu Gehör bringen, deren Veröffentlichung damals noch gar nicht abzusehen war, jetzt aber innerhalb des „Erbe deutscher Musik“ in Kürze bevorsteht.

Im Februar sprach Prof. Dr. H. J. Moser über „*Die Tonsprachen des Abendlandes*“. Der Vortragende gab einen knappen Abriss aus seinen Studien zu den europäischen Nationalstilen, indem er möglichst an extremen Paaren (slavisch-spanisch usw.) die Unterschiede aufzeigte.

Am gleichen Abend fand eine Besprechung der Berliner Mitglieder statt, da zwingende Gründe eine Veränderung in der Arbeitsweise der Ortsgruppe notwendig machten. Auf Beschluß der Anwesenden übernahm es die Unterzeichnete, künftig die Angelegenheiten der Ortsgruppe wahrzunehmen.

Wegen der im März einsetzenden Bauarbeiten in den Räumen des Instituts für Musikforschung konnten hier in der nächsten Zeit keine Vorträge durchgeführt werden. Die Mitglieder wurden nach Möglichkeit von Veranstaltungen anderer Institute benachrichtigt.

So wurden sie im März zu einem Motetten-Abend mit Werken aus der „*Geistlichen Chormusik*“ von Heinrich Schütz eingeladen, den das Städtische Konservatorium mit dem Heinrich-Finck-Kreis unter Leitung von Horst-Günther Scholz veranstaltete.

Reges Interesse fand, ebenfalls im Städtischen Konservatorium, ein Vortrag von Professor Erwin Bodky, USA, früher an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, über „*Neue Erkenntnisse zu Bachs Klavierwerken*“. An Klavier, Cembalo und Clavichord exemplifizierte Bodky seine Ansichten über die Zuordnung der Bachschen Klavierwerke zu den verschiedenen Tasteninstrumenten, über die Ausführung der Manieren u. a. m.

Nach der Sommerpause sprach im September Dr. Th.-M. Langner über seine Studien zur Dynamik am Beispiel von Regers Klavierwerken. Langner gab in äußerster Konzentration Grundsätzliches zum Wesen der Dynamik und zum Problem ihres Verhältnisses zu den übrigen Komponenten des musikalischen Satzes, wie Harmonik, Melodik, Kleinform, Großform.

Im Oktober hatten unsere Mitglieder die Freude, Prof. Dr. Hans Mersmann, Köln, begrüßen zu können. In einem Vortrag „*Schau und Ordnungen der Musikgeschichte*“ gab der Vortragende eine Übersicht über die Entwicklung der musikgeschichtlichen Betrachtungsweise und erhob die Forderung nach Ausschaltung der Sinngebung aus der historischen Darstellung, damit „Entwicklung“ nicht im Sinne von Fortschritt aufgefaßt werde. Von dem so gewonnenen Standpunkt aus zeigte Mersmann als übergeordnete Ordnungsprinzipien den Wellenrhythmus und das Naturgesetz der Fortpflanzung und Erhaltung aller lebendigen Kraft.

Als letzte Veranstaltung nahmen die Mitglieder teil an einem „Hausmusik-Abend“ des Städtischen Konservatoriums, der unter dem Titel „*Intimes Musizieren der Gotik und Renaissance*“ interessante und produktive Anregungen für das Umsetzen alter Musik in die Praxis der heutigen Hausmusik gab.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte

VON DIETHER PRESSER, ESSEN

Die im Jahre 1930 von Prof. Dr. Ludwig Schieder mair gegründete Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte hielt ihre Jahrestagung 1954 in Essen ab, jener Stadt, deren im Jahre 1802/03 aufgelöstes, altherwürdiges Kanonissenstift im Mittelalter eine glanzvolle Stätte sakraler Musik gewesen ist und die mit ihrer regen Musikpflege seit dem 19. Jahrhundert für das Ruhrgebiet immer bedeutsamer wird (Folkwangschule).

Wie der Vorsitzende, Prof. Dr. K. G. Fellerer, mitteilen konnte, wird die Arbeitsgemeinschaft noch in diesem Jahr in einen eingetragenen Verein umgewandelt, dem ein fester Mitgliederstamm zugehören soll. Noch mehr als bisher wird es dann möglich sein, die Veröffentlichungen der Reihen „Denkmäler Rheinischer Musik“ und „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte“ voranzutreiben.

Die Tagung, die in den modernen Räumen des „Hauses der Technik“ stattfand, spannte mit einem sinnvoll in sich ausgewogenen Programm den Bogen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Zur Eröffnung führte Archivrat Robert Jahn in einem Festvortrag in die geistige und allgemeine historische Situation des Essener Stiftes ein, dessen große Zeit um die Wende des ersten Jahrtausends er anschaulich erstehen ließ. Als Umrahmung erklang Essener Musik, dargeboten von der Chorschola der Folkwangschule unter Dr. J. Aengenvoort (Sequenz „Ave praeclara maris stella“ aus dem Essener Bruderschaftsbuch von 1326) und dem Kirchenchor St. Mariä Geburt unter Heinz Kettering (zwei klangprächtige Werke der in Essen geborenen Komponisten Franz Nekes, 1844—1914, und Theodor Bernhard Rehmann, geb. 1895). In der Arbeitssitzung des frühen Nachmittags berichtete nach einem Jahresbericht von Prof. Dr. Fellerer Heinz Kettering von seinen Untersuchungen zur Musikgeschichte des Essener Stiftes im hohen Mittelalter, die demnächst als Kölner Dissertation erscheinen werden. Der Referent arbeitete Essener Charakteristika heraus und stellte ihnen die allgemeinverbindlichen kirchlichen Vorschriften und die Gegebenheiten der benachbarten niederdeutschen und rheinischen Musikzentren gegenüber. Pfarrer W. Engelhardt befaßte sich sehr eingehend mit den zehn Ausgaben der wichtigen *Essendischen Gesangbücher* (10. Ausgabe 1748) und der nachreformatorischen Kirchenmusik, Dr. K. Mews sprach über die wenigen Theater- und Musikzeugnisse im Essen des 17./18. Jahrhunderts und Prof. Franz Feldens schilderte die Anfänge des öffentlichen weltlichen Musiklebens in Essen im 19. Jahrhundert.

Für das musikalische Leben im Essen der Gegenwart ist bedeutsam die Gründung der Folkwangschule (1927), die mit ihrer Dreiheit Musik-Tanz-Sprechen der Jugend des Ruhrgebietes als Ausbildungsstätte zur Verfügung steht. So war es ein schöner Ausklang der Tagung, daß die Folkwangschule am Spätnachmittag mit einem eigenen Konzert aufwartete, das einige ihrer ausgezeichneten Studierenden mit neuer Musik in Essen ansässiger Komponisten bestritten. Einleitend umriß Dr. Heinrich Eckert in klugen Formulierungen die gemeinsamen Grundlagen des kompositorischen Schaffens von Ludwig Weber (1891—1947), Erich Sehlbach (geb. 1898) und Siegfried Reda (geb. 1916), die sich bei aller Verschiedenheit in der Bindung an den singenden und musizierenden Menschen begegnen. Die transparenten Chöre Redas, zumal diejenigen nach chinesischen Dichtungen, die Kammermusiken Sehlbachs in ihrer strengen Linienführung und Webers frühe Tonsätze für Klavier, von Heinrich Eckert virtuos interpretiert, zeigen, daß Essen auch heute noch, wie im Mittelalter, im musikalischen Leben führend dasteht. Für die Musikwissenschaft sind hier noch viele Dinge zu leisten, die die Essener Tagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte unter der umsichtigen Leitung von Prof. Dr. Fellerer erneut ins Licht gerückt hat.

Entretiens d'Arras 1954

VON GÜNTER BIRKNER, PARIS

Musik-, Literatur- und Kunsthistoriker vereinigten sich vom 17. bis 20. Juni in Arras, um die Ergebnisse ihrer Arbeiten über die *Renaissance dans les Provinces du Nord* einander gegenüberzustellen und in der Diskussion — der ein erfreulicher Platz eingeräumt wurde — in einen über die Grenzen des einzelnen Fachgebietes hinausgehenden Gedankenaustausch zu treten. In der Eröffnungssitzung ging Ch. van den Borren in einem Vortrag über die *Géographie Musicale* auf die Bedeutung ein, die das im Thema der Entretiens bezeichnete Gebiet seit dem 13. Jh. für die Geschichte der Musik gewonnen hatte. Die Reihe der Referate wurde durch A. Van der Linden eröffnet, der mit seiner Fragestellung *Comment désigner la nationalité des artistes des Provinces du Nord à la Renaissance* ein gerade in der letzten Zeit sehr umstrittenes Thema anging. Gestützt auf Zeugnisse seit dem letzten Viertel des 15. Jhs., in denen der Name *Pays Bas* immer wieder benutzt wird, ohne zu Irrtümern über seine Bedeutung zu führen, entschied er sich für die Beibehaltung der traditionellen Bezeichnung *niederländisch*. Die lebhaft diskutierte, in der Dom Kreps sich für die Bezeichnung *belgisch* einsetzte, erwies die Schwierigkeiten, die sich aus modernen Vorstellungen und Gefühlen bisher der allgemeinen Annahme eines Begriffes — wobei es hauptsächlich nur um die Adjektiv-Form geht — entgegenstellten. Wenn schließlich die Form *franko-flämisch* als der augenblicklich besten der Vorzug gegeben wurde, geschah es im Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit und der Notwendigkeit, die Bemühungen in dieser Frage fortzusetzen. Mlle. P. Chaillon untersuchte die Rolle der Musik am Hofe Ludwigs XII. und hob den entscheidenden Anteil der Musiker aus dem Artois und aus Flandern in der Kapelle des Königs hervor. Er steht im Gegensatz zu den Verhältnissen in Malerei und Skulptur, wo italienische Künstler den Vorrang gewonnen hatten. Daß auch in Spanien die Kapelle Karls V. ausschließlich mit franko-flämischen Musikern besetzt war, die sich gegen einen spanischen Einfluß abschlossen, um ihrerseits das Schaffen der spanischen Musiker zu prägen, erwies die Ausführungen von Mme. N. Bridgman. Auf Grund statistischer Arbeiten über die Aufenthalte der Herzöge von Burgund bezeichnete Dom Kreps, OSB, Brüssel als das eigentliche kulturelle Zentrum der burgundischen Epoche vor Städten wie Dijon, Mecheln, Brügge oder Lille. In seinem Referat *La musique à Cambrai après la mort de Dufay* behandelte G. Birkner das Schaffen von Cr. van Stappen, L. van Pulaer, M. Gascongne und J. Lupi und versuchte die Existenz einer eigenständigen Schule von Cambrai nachzuweisen, die — den anderen Schulen ebenbürtig — in der ersten Hälfte des 16. Jhs. eine vom italienischen Einfluß nur sehr schwach betroffene Tradition weiterführte. Mme. A.-M. Bautier verfolgte die franko-flämischen Musiker in den italienischen Editionen bis 1563. Während der Anteil der italienischen Komponisten an den Ausgaben der ersten Jahre verschwindend gering ist — bis 1510 finden sich unter 54 Musikern nur 3 Italiener —, wächst er, besonders seit 1546, immer stärker an, um schließlich die *ultramontani* weitgehend zu verdrängen. Das verlesene Referat von G. Thibault, *Le concert instrumental dans l'art flamand*, untersuchte die Darstellung musizierender Gruppen in den Werken der bildenden Kunst, wobei die Feststellung konstanter Instrumenten-Kombinationen mit der zeitgenössischen Musizierpraxis in Verbindung gebracht wurde. — Durch das großzügige Entgegenkommen der Stadtbibliothek von Cambrai standen die Mss. 3 und 125—128 dieser Bibliothek in Arras ständig zur Verfügung.

Das Programm erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch ein Konzert der bewährten belgischen Vereinigung *Pro Musica Antiqua* unter Safford Cape, eine Exkursion mit Besichtigung von Renaissance-Bauten des Artois sowie durch hervorragende Aufführungen von Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro* und Lope de Vegas *Le Triomphe de l'honneur*. Die Referate der Entretiens werden gekürzt in den gedruckten Kongreß-Bericht aufgenommen.

Journées internationales d'études sur la musique instrumentale

(28. März bis 2. April 1954 in Paris)

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Die Einsicht, daß das durch Renaissance, Humanismus und Reformation entscheidend bestimmte 16. Jahrhundert für die Musikgeschichte von grundlegender Bedeutung ist, der die Forschung bisher nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt hat, führte einen unternehmungsfreudigen Teil jüngerer französischer Musikwissenschaftler zur „*Groupe d'études musicales de la Renaissance*“ zusammen. Diese stellt sich die Aufgabe, die Musik dieses Zeitalters, ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft sowie ihre Verbindungen zu den andern Künsten und zum menschlichen Denken überhaupt in gemeinsamer Arbeit zu erschließen und zu erforschen. Da sie in der Renaissance das Ende einer Epoche sieht, in der die Musik weitgehend von den Formen und Rhythmen der Poesie abhängig ist, und zugleich den Beginn der Entwicklung einer eigenständigen Tonkunst, widmete sie eine erste Zusammenkunft auf breiterer Basis den Problemen der Instrumentalmusik. Trotz des engen Themenkreises war die von etwa 50 Musikforschern besuchte Tagung mit 26 Referaten französischer, englischer, US-amerikanischer, belgischer, italienischer, portugiesischer und polnischer Teilnehmer besetzt. Deutschland war durch drei Referenten vertreten: E. H. Meyer (Berlin), H. Heckmann (Freiburg i. Br.) und W. Brennecke (Kassel). Da eine Veröffentlichung der Referate geplant ist, sei hier nur auf Grundsätzliches hingewiesen.

Der Veranstalter hatte u. a. folgende Themen allgemeineren Interesses vorgeschlagen: Eigenart und besondere Entwicklung von Vokal- und Instrumentalmusik, Entstehung verschiedener Instrumentalstile und -formen, Bildung nationaler Schulen und deren Einfluß auf die Nachbarländer, Rolle des Tanzes, Auftreten und Entwicklung der neuen Tonalität und eines neuen rhythmischen Gefühls. Im Verlauf der 10 Sitzungen stellte sich heraus, daß manche dieser Themen noch kaum behandelt werden können und daß die Zeit für die Einberufung einer derartigen Konferenz ein wenig zu früh gewählt worden war. Erfolg haben solche Veranstaltungen nur, wenn die Referate, deren Dauer hier übrigens von 15 Minuten bis zu zwei Stunden (!) reichte, nicht Gesamtübersichten versuchen — wie es z. T. geschah — über Stil-, Gattungs-, National- und allgemeine Geschichte, die im einzelnen noch nicht ausreichend bekannt sind, sondern wenn präzise und zuverlässige Einzeluntersuchungen mit brauchbaren neuen Ergebnissen vorgelegt werden. Voraussetzungen dazu sind Neuausgaben der fraglichen Musik — denn nur wenn diese zum Vergleich zugänglich ist, kann darüber diskutiert werden — und gründliche Beschreibungen neuentdeckter oder bekannter älterer Quellen. Beide fehlen aber weitgehend noch.

So wurden auf dem ersten internationalen Treffen der „*Groupe d'études musicales de la Renaissance*“ zwar einzelne wertvolle Forschungsergebnisse vorgetragen, aber an fruchtbare Diskussionen war trotz ausreichender Zeit vorläufig kaum zu denken. Für die Zukunft wird sich empfehlen, derartige Spezialkonferenzen erst dann von Fall zu Fall einzuberufen, wenn nach interner Korrespondenz der Beteiligten die in den einzelnen Ländern vorgenommenen Arbeiten und die erkannten Probleme verglichen worden sind und wenn dann ein besonderes Bedürfnis dazu vorliegt. Damit sich die voraussichtlichen Teilnehmer rechtzeitig auf die jeweiligen Themen einstellen können, empfiehlt es sich ferner, die Treffen von längerer Hand vorzubereiten und frühzeitig bekanntzugeben.

Eine nicht unbedeutende Schwierigkeit war durch die Beschränkung auf Französisch als einzige Verhandlungssprache geboten. Da ähnliche Konferenzen meistens doch nur von Spezialisten besucht werden, also die Rücksichtnahme auf ein breiteres Publikum entfällt, sollte man künftig auch in diesem Rahmen Englisch, Deutsch und eventuell Italienisch für die Referate und Diskussionen zulassen.

Wenn die Arbeit der Gruppe fruchtbar werden soll, müßte man dieselben Themen weiter- und eingehender behandeln, denn vorläufig wurde eher deutlich, was die Musikwissenschaft bisher über das 16. Jahrhundert noch nicht weiß. Da aber Forschungsarbeiten niemals über Nacht geleistet werden können, sind weitere Begegnungen sehr wünschenswert.

Die „*Journées . . .*“, deren Arbeitssitzungen im Musikwissenschaftlichen Institut der Sorbonne stattfanden und für deren Zustandekommen J. Chailley und J. Jacquot besonderer Dank gebührt, waren durch Kammerkonzerte und Empfänge wohltuend aufgelockert. Die Konzerte — eines mit schweizer und belgischen, ein anderes mit französischen und portugiesischen, ein drittes mit englischen Künstlern — machten trotz im einzelnen verschiedener Auffassung der Renaissancemusik in erfreulichem Maße deutlich, wie wesentliche Fortschritte die Aufführungspraxis in den letzten 20 bis 30 Jahren gemacht hat und welch vertieftes Verständnis für das 16. Jahrhundert gewonnen wurde. Die Empfänge — in der Schweizer Gesandtschaft, bei der um die Musikforschung verdienten Comtesse de Chambure, in der Presse- und Kulturabteilung der Polnischen Botschaft — boten wichtige und dankbar genossene Gelegenheit zum gegenseitigen Kennenlernen aller Beteiligten.

Zu Tillyards Artikel über die byzantinische Musikforschung

VON THRASYBULOS GEORGIADIS, HEIDELBERG

Von verschiedenen Seiten wurde ich gefragt, ob unter „Georgiades“ in Tillyards Artikel (Die Musikforschung 1954, Heft 2, S. 146) ich gemeint bin. Ich selbst konnte keine sichere Auskunft geben, da die Anspielung sehr vag ist (der Name ist in Griechenland sehr verbreitet) und der übliche Literaturhinweis fehlt. Der Titel meines Aufsatzes lautet: *Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik*, Byz. Zeitschr. 39 (1939) 67 ff. Meine dort vertretenen Ansichten decken sich weder mit denen von Tillyard noch mit denen von Psachos. (Tillyard hat, wie ich erfuhr, in The Music Review III 103 ff. dazu Stellung genommen.) — Mein Aufsatz wird im Artikel „Byzantinische Musik“ der MGG ebenfalls nicht angeführt, so daß dem musikwissenschaftlichen Leser in Deutschland auch diese Möglichkeit fehlt, den Zusammenhang des im Artikel von Tillyard angeführten Namens „Georgiades“ mit der byz. Musikforschung zu erfahren.

Druckfehler in meinem Aufsatz der Byz. Ztschr.:

S. 73 Z. 7 v. u.: statt „Dieser Fehler“ lies „Dieses Fehlen“,

S. 83 Z. 4: statt „verbunden werden soll“ lies „vorgetragen werden soll“,

S. 84 vorletztes Notenspiel, drittletzte Note: ♮ statt ♯

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen

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

Wintersemester 1954/1955

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. GMD Dr. F. Raabe: Franz Schubert, Leben und Werk (2).

Bamberg. Erweiterte Philosophisch-Theologische Hochschule. GMD H. Roessert: Die Opern. G. Verdis (2) — Joseph Haydn. Leben und Werk (2) — Pros: Besprechung musikalischer

Meisterwerke mit Vorführungen (1) — Harmonielehre I, II (je 1) — CM instr, Akad. Chor (je 2).

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: J. S. Bach (1) — Geschichte der Musiktheorie I: Antike und Mittelalter (1) — Ü: Theoretikerlektüre (1) — Collegium und Colloquium (2).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Die antiken Musikkulturen: Die Musik der alten Griechen (2) — Ü: Die Musik der alten Griechen (2) — Musik der Volkdemokratien: Überblick über die polnische Musikgeschichte (1) — Ludwig van Beethoven: Die Symphonie von Beethoven bis Richard Strauß (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts: Goethes Beziehungen zur Musik (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik in der Geschichte I: Musik der Urgemeinschaft und des Altertums (2) — Ü: Die Musik in der Geschichte I (2) — Musik des 20. Jahrhunderts (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1) — Das Generalbaßzeitalter: Das Musikschrifttum zum Generalbaß (2) — Ü: Johann Mattheson als Theoretiker (2).

Assistent Dr. K. Hahn: Die Klavier- und Orgelmusik des Frühbarock (2) — Ü: Die Entwicklung der Satztechnik von Gabrieli bis Schütz (2) — Besprechung einzelner Klassiker (1).

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

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Instrumentenkunde (1) — Ü: Instrumentenkunde (1). NN: Notationskunde: Mensuralnotation I (2) — Ü: Tabulaturen (2).

— *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der Passion und des Oratoriums (2) — Das Werk von Johannes Brahms. Kammermusik und Orchesterwerke (1) — S: Musikstil und musikalische Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert (2) — Pros: Ü zur Gregorianik: Ordinarium und Proprium (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Gestaltungsprinzipien in Beethovens späten Streichquartetten (2) — Ü zu Beethovens späten Streichquartetten (2) — Ü zur Musikästhetik (2).

Dr. K. Reinhard: Die Musik der Indianer und Neger Amerikas (2) — Ü: Das Volkslied in der Kunstmusik (2) — Ü: Die Musikinstrumente als Spiegel unterschiedlicher Musikkulturen (2) — Ü zur musikethnologischen Quellenkenntnis (Vorführung von Klangbeispielen) (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum, Instrumentalkreis (2).

Lehrbeauftragt. J. Ruffer: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

— *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Beethovens Sinfonien (2) — Alexander Skrjabin (2).

Privatdozent Dr. F. Winkel: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik (die nicht stationären Vorgänge im Klang) (2) — Colloquium über spez. naturwissenschaftliche Phänomene in der Musik.

Prof. Dr. K. Forster: Chorwerke von Bach und Händel.

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik zur Zeit der Renaissance (2) — Geschichte der Sinfonie und Suite bis J. Haydn (1) — Colloquium: Die moderne Oper (mit Dr. K. von Fischer) (2) — S: Ludwig Senfl (2) — CM voc.: Werke von Heinrich Schütz (1).

Prof. Dr. L. Dikemann-Balmer: Die Symphonien Schuberts (1) — Klavier- und Violinkonzert bei Beethoven (1) — Die Idee der Erlösung in der Musik (1) — S: Der Wandel des Konsonanz- und Dissonanzphänomens in der Musik (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Praxis und Theorie des Generalbasses (1) — Claude Debussy, Umwelt, Persönlichkeit und Stil (1).

Lektor K.-W. Senn: Das Orgelschaffen Joh. Seb. Bachs (1) — Praktikum kirchlichen Orgelschaffens (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Theorie und Geschichte der abendländischen Tonsysteme (1) — S (2) — CM voc. et instr. (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (in ausgewählten Kapiteln) (2) — Ü über Bruckners Streichquintett (2) — Das italienische Musikdrama (1) — Akad. Streichquartett (-quintett): Anton Bruckner (in Verbindung mit den Ü) (3).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Formenlehre, Kontrapunkt (Die Fuge) (je 1) — Volksliedspiel und Improvisation (1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte des Kunstliedes in ihren Hauptmeistern (mit Schallplatten und unter Mitwirkung von Sängern und Sängerinnen) (1) — S: Partiturlesen (Palestrina bis Schönberg; mit Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) und Streichquartett-Ü. (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. F. Noack: Geschichte der Symphonie und Suite (2) — Stimmbildung und Stilkunde für Redner (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Hauptwerke der Operngeschichte von Beethoven und Rossini bis Wagner und Verdi (1) — S: Vergleichende Analyse von Liedern auf Goethe-Texte (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Problem der werktreuen Wiedergabe von Musik (2) — Ü im Analysieren klassischer Musikwerke (mit Assistent Dr. Krautwurst) (2) — CM: Madrigale und Motetten des 16.—18. Jahrhunderts (mit Assistent Dr. Krautwurst) (2).

Frankfurt am Main. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2) — S: Ü zur deutschen Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Musik der Tabulaturen (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Musikalische Textkritik im Bereich der Musik des Mittelalters (2) — Frankonische Mensuralnotation (2) — Die Lieder Oswalds von Wolkenstein (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Orgel und Orgelmusik bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (2) — Mittel-S: Ü zur Geschichte der Messe (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung (2) — Die Orgel in Geschichte und Gegenwart (1) — S: Besprechung von Arbeiten (2) — Pros: Colloquium über Orgelfragen — CM (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. Eggebrecht: Pros: Ü zur Mensuralnotation (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Barockoper von den Anfängen bis G. F. Händel (2) — S: Ü zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik vom 14.—17. Jahrhundert (2) — CM voc.: Alte A-cappella-Musik (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Der musikalische Impressionismus (2) — Pros: Ü über Orlando di Lassos Werke (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Orgelbau und Orgelmusik von 1500 bis 1750 (1).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I, Kontrapunkt I, Gehörbildung (je 1) — Harmonielehre II, Kontrapunkt II, III (Nachahmungsformen) (je 2) — Akad. A-cappella-Chor, Akad. Orchestervereinigung (je 2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Grundlagen der musikalischen Klassik (2) — Ü: Die Tabulaturen (2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die Musik des Mittelalters (2) — Die Musik der Übergangszeit um 1600 (2) — Geschichte der Klaviermusik (2) — Ludwig van Beethoven (2) — S: Ü zur Musik der Übergangszeit um 1600.

Prof. Dr. J. Piersig: Prinzipien der musikalischen Analyse (2) — Das Formproblem bei H. Schütz und J. S. Bach (1) — CM voc. (2).

Dozent Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte im Überblick III (3) — Die antiken Musikkulturen (2) — Musikalische Analyse (2).

Lehrbeauftragt. W. Bachmann: Das Volkslied (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Instrumentenkunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Haydn und Mozart (4) — Pros: Lektüre von Boethius. De institutione musicae (2) — S: Die Opern Giuseppe Verdis (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Das Oratorium von Carissimi bis Händel (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Modulatorische Analyse moderner Musik (1) — Textbehandlung bei Richard Wagner (1).

Dr. G. Sievers: Tabulaturen (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Franz Schubert und seine Zeit (1) — Grundzüge der Musik des Mittelalters (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Aus Bachs Kantaten und Motetten (mit Dr. Hermelink) (1) — Griechische Rhythmik (auch für Altphilologen) (2) — S: Ü: Der musikalische Satz um 1600 (2) — Colloquium: Frühes Mittelalter (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Pros: Besprechung ausgewählter Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert (2) — Generalbaßspiel (2) — Madrigalchor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Dr. E. Jammers: Musikalische Paläographie (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte V (1750—1830) (3) — J. S. Bachs Gesangswerke (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. von Zingerle: Die Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. W. Senn: Geschichte der Musik in Tirol (1).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der Antike und des Mittelalters (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Beethoven und Schubert (2) — S: Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Madrigalchor (2).

Lehrbeauftragt. Oberassistent Dr. L. Hoffmann: Einführung in die Akustik und die Tonssysteme (2) — Pros: Ü zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (2) — Notationskunde (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Das Werk Johann Sebastian Bachs. Seine Voraussetzungen und seine Nachwirkungen — Von der Einheit der europäischen Musik (Fortsetzung: von 1400 bis zur Gegenwart) — Musikstunde. Einführung, Aufführung und Diskussion von neuer Musik. Vorträge über „Musik und Technik“ — Akad. Chor, Akad. Orchester.

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Geschichte des italienischen Madrigals im 16. Jahrhundert (4) — S: Ü zur Geschichte des Madrigals (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. Albert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2).

Prof. Dr. A. A. A bert : Christoph Willibald Gluck (2) — Pros: Einführung in die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. Albrecht : Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach (2) — Ü zur Notationskunde I: Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. K. Gudewill : Johannes Brahms (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü, Partitur- und Schlüsselspiel (je 1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer : Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (3) — Die Auführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Pros: J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier (2) — Mittel-S: Barockoper (2) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen, Dr. A. Krings) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl : Johannes Brahms (1) — Ober-S: Die Variationen (2).

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

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher : Generalbaß-Ü II (1) — Ausgewählte Werke Beethovens (1).

Lektor Dr. K. Roelsing : Harmonielehre II, Der dreistimmige kontrapunktische Satz, Ü in alten Schlüsseln (je 1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky : Die antiken Musikkulturen (2) — Ludwig van Beethoven (2) — Ü: Die Übergangszeit um 1600 (2) — Ü: Besprechung einzelner Klassiker (Beethoven) (1).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff : Das Generalbaß-Zeitalter (2) — Das Volkslied (2) — Ü zum Generalbaß-Zeitalter (2) — Ü zum Volkslied (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt : Musik in der Geschichte (1) — Die Musik der Sowjetunion und der Volksdemokratien (1).

Dr. R. Eller : Einführung in die Musikgeschichte (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (1) — Ü über Bruckners Werke (2).

Dr. P. Rubardt : Instrumentenkunde (2).

Dr. P. Schmiedel : Tonsysteme (2) — Ü: Physik der Instrumental- und Vokalklänge (2) — CM (2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz : Heinrich Schütz und seine Zeit (1) — Musik des Mittelalters (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Ü zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. E. Laaff : Geschichte der Musikinstrumente (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

Prof. Dr. A. Wellek : Gehör-(Ton-)Psychologie (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel : Musik des Barock (2mal 1) — Richard Strauß (1) — Bachs Matthäus-Passion. Aufbau, Gehalt, Stil, Geschichte (mit Vorführung des Werkes) (1) — Das deutsche Lied bis 1750 (1) — S: Tanz in der Kunstmusik (2) — S: Ü zur Musik der Niederländer (1) — CM voc. (2) — Offene Abende des Musikwissenschaftlichen Instituts (2 14tägig).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz : Harmonielehre, Kontrapunkt, Orchestersatz, Schwierige satztechnische Ü, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Univ.-Chor, Madrigalchor, Univ.-Orchester (je 2) — Meisterwerke der Tonkunst vorgeführt und erläutert (1) — Meisterwerke der Orgelliteratur vorgeführt (1) — Orgelunterricht (2) — Probleme der Orgel (1).

München. (Keine Vorlesungen gemeldet.)

— *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger : Musikalische Kulturgeschichte III: Die Oper des Barock und Rokoko (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Die Geschichte des deutschen Sololiedes (3) — Beethoven (1) — Pros: Anleitung zu wissenschaftlicher Arbeit (mit Dr. W. Wörmann) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (mit Dr. R. Reuter) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Probleme und Strukturen der zeitgenössischen Musik in Europa und USA (2) — S: Ü zur musikalischen Analyse II (für Anfänger) (2) — Ü zur Vorlesung (für Fortgeschrittene) (2).

Prof. Dr. W. Ehm ann: Das evangelische Kirchenlied (mit praktischen Ü) (2).

Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die Entwicklung und Ausbreitung des gregorianischen Choralgesanges bis zur Einführung des Liniensystems (1) — S: Prima-vista-Ü im Choralgesang (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Einführung in die Harmonielehre (Fortsetzung) — Funktionstheoretische Ü, Ü im zweistimmigen Satz, Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel, Praktische Generalbaß-Ü für Fortgeschrittene, Einführung in die Modulationslehre, Ü zur Harmonielehre (je 1).

Rostock. Dr. R. Eller: Allgemeine Musikgeschichte (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Europäische Musik der Renaissance und des Barock (2) — S: Probleme der musikalischen Rhetorik (2) — Pros: Das Lied im 17. Jahrhundert (1) — Ü: Quellen der Musikgeschichte (nur für Doktoranden) (1) — CM voc. et instr. (je 2).

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

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Deutsche Musik des Spätmittelalters und der Reformationszeit (2) — Musikwissenschaftliche Gesellschaft (mit Prof. Dr. G. Reichert) (2) — S: Ü zu den Tempi der Barockmusik (2) — Pros: Grundformen der Instrumentalmusik (2) — CM der Univ.: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. von Dadelsen) (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Chaconne, Passacaglia und ihre Vorformen (2) — Harmonielehre II (2) — Ü im Generalbaß und Partiturspiel (1) — Musikwissenschaftliche Gesellschaft (mit Prof. Dr. W. Gerstenberg) (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Anfänge und Frühzeit der Oper (3) — S (2) — Notationskunde I: Antike und Neumen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Musikgeschichte des Mittelalters (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Die Gemeinsamkeit der Stilmerkmale in der germanischen, romanischen und slawischen Musik (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Systematik der Musikinstrumente (unter Berücksichtigung von Geschichte und Verbreitung) (2).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt, Theoretische Formenlehre, Instrumentenkunde I (je 1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre I, Kontrapunkt I (je 4).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (1) — Instrumentenkunde III, Formenlehre I, Praktikum des Generalbaßspiels (je 1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (2).

Würzburg. (Keine Vorlesungen über Musik.)

Zürich. (Keine Vorlesungen gemeldet.)

Besprechungen

Nicolai Hartmann: Ästhetik. Verlag Walter de Gruyter u. Co., Berlin 1953. XI, 477 S.

Die Überschau des Philosophen läßt sich mit der Schau des Fliegiers vergleichen, der über vielen Städten kreist, und das Wissen des Fachmanns mit der Erfahrung eines Einwohners, der seine Stadt aus dem täglichen Umgang kennt. Beide Aspekte haben Vorzüge und Grenzen. Ihre Vertreter sollten sich nicht wechselseitig unterschätzen, sondern fruchtbaren Gedankenaustausch pflegen. Wie dem Einwohner durch die Teilnahme am Flug die eigene Stadt anschaulicher als Gesamtbild erscheint, so erwirbt sich eine Fachwissenschaft durch die Teilnahme an der philosophischen Sicht ein schärferes und umfassenderes Bild vom Grundriß ihres Gebietes. Ihrerseits aber bedarf die Philosophie der kritischen Bewährung und fruchtbareren Auswertung durch die Fachwissenschaft.

„Wer gegenwärtig über Kunst schreiben oder gar streiten will“, sagt Goethe, „der sollte einige Ahnung haben von dem, was die Philosophie in unsern Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt“. So kann die Musikforschung nicht gleichgültig daran vorübergehen, daß die Philosophie der Gegenwart, nachdem die zur Zeit Max Dessoirs blühende Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Deutschland viel Boden verloren hat, sich mit neuen Gesichtspunkten in das Wesen der Kunst vertieft¹. Besonders aber ist es bedeutsam, daß ein führender, in der klaren Analyse der Sachen und Begriffe überragender Denker das letzte Werk seiner erfüllten Lebensarbeit der Ästhetik gewidmet hat. Bereits in seinem „*Problem des geistigen Seins*“ hat Nicolai Hartmann Grundfragen der Musik berührt. Andere Werke, wie die „*Ethik*“ und die vier Bände seiner „*Ontologie*“, besonders „*Der Aufbau der realen Welt*“ und „*Die Philosophie der Natur*“, bergen zahlreiche Einsichten, die

zwar nicht ausdrücklich unser Fach betreffen, aber sich darauf sinngemäß übertragen lassen, z. B. über das Wesen des Raumes und der Zeit. Jenes letzte, umfangreiche Buch nun, das 1953 posthum erschienen ist², geht ausführlich auf Grundfragen der Kunst ein und behandelt die Musik sowohl in eigenen Abteilungen (besonders S. 113–125, 197 bis 212, 316–321) wie allenthalben im Zusammenhang der jede Kunst betreffenden Probleme. Im Mittelpunkt steht das Verhältnis von „*Vordergrund und Hintergrund*“ des Werkes. Im sinnlich-realen Vordergrund, in Klang und Notenbild, gelangt der kompositorische Aufbau und durch beide hindurch der seelisch-geistige Gehalt zur „*Erscheinung*“. Die äußeren Schichten haben eine eigentümliche „*Transparenz*“.

Wenn auch die Schwerpunkte und Vorzüge H.s auf ganz anderen Gebieten liegen, so gehört er zu den Philosophen, die nicht nur als Genießende, sondern auch als Denker von der Musik fasziniert sind und sie zu würdigen wissen. Wie einst Wackenroder an ihr gerührt hat, sie verbinde, wie keine andere Kunst, Tief Sinn mit sinnlicher Kraft, so nennt sie H. die insofern universalste Kunst, als sie mehr als andere bald Außen-, bald Innenschichten vorwalten lassen kann. Sie ist „*von einzigartiger Freiheit: sie kann das Tiefste und Hintergründigste heraufholen in die unmittelbare Fühlbarkeit*“, aber ebenso den leichtesten sensiblen Reiz darbieten (396). Mehr als andere Kunst vermag sie ebensosehr erhaben wie anmutig zu sein (394). Sie gibt das Erhabene „*in der Tiefe der seelischen Dynamik, dort, wohin Darstellung nicht reicht*“ (368); sie läßt es unmittelbar sprechen und bewirkt damit das Mitschwingen des Hörers.

Um so mehr ist Hs. Leistung nicht nur für Philosophen wesentlich, als sie diesseits von Spekulationen Phänomene aufzeigt. „*Die entscheidende Wendung*“ ist die von „*hochfliegender Metaphysik*“ zur „*viel anspruchsloseren, aber auch viel schwerer durchführbaren Phänomenologie*“ (76). „*Die Ästhetik muß diesen bescheidenen Weg gehen*“ (327); sie ist „*eine nüchterne Wissenschaft*“ (356).

¹ So M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Holzwege, 1950, S. 7–68; R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*. 1947; R. Weischedel, *Die Tiefe im Anlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*. 1952; vgl. ferner Jb. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss., hsg. v. H. Lützel, 1951 ff.; *Mélanges d'Esthétique et de la Science de l'Art, offerts à Etienne Souriau*. 1952; *Filosofia dell'Arte* (Archivio di filosofia) 1953; s. auch die Schriften Th. W. Adornos. Zur Situation vor zwanzig Jahren s. Rud. Odebrecht, *Ästhetik der Gegenwart* (Philos. Forschungsber. 15), 1932.

² Im Nachwort berichtet Frida Hartmann als Herausgeberin, daß er die erste Fassung des Buches vom März bis September 1945 niedergeschrieben hat. Die zweite, für den Druck bestimmte Niederschrift begann er im Frühjahr 1950; er konnte aber nur noch ein Drittel fertigstellen. Die Veröffentlichung bringt bis S. 182 diese zweite Niederschrift und folgt von da ab bis zum Schluß (S. 476) der ersten Fassung.

Doch meint Hartmann nicht jene häßliche Vernüchterung, gegen deren Einbruch in das Unerklärlich-Geheimnisvolle sich einst Pfitzner leidenschaftlich gewehrt hat; denn diese mengt sich ein, wo sie nicht hingehört, während H. Bereiche, in denen nur künstlerisches Schauen und Ahnen zuständig sind, ausdrücklich als solche achtet und die Wissenschaft vor „*unaufdeckbaren Geheimnissen der Kunst*“ (223) zurückhält. Man soll nicht das Unmögliche wollen: „*das, was nur die ästhetische Schau fassen kann, mit dem Verstande und seinen groben Werkzeugen, den Begriffen, fassen*“ (261).

H. bietet keine geistreich funkelnden Aperçus, sondern eine methodische Abhandlung. Er bietet „*Phänomenanalyse*“ (8) und „*denkerische Arbeit*“ (1). So geht er dem Schulhandwerk und manchmal sogar dem Gemeinplatz nicht aus dem Wege. Er schreitet langsam voran, abwägend, die Schritte sichernd. Er „*arbeitet auf*“, was die Ästhetik in der Analyse ihrer Gegenstände bisher versäumt hat, und verweilt bei Sachverhalten, die andere, die nicht zu staunen wissen, achtlos hinnehmen. „*Erst die Philosophie bemerkte das Bemerkenswerte im Selbstverständlichen*“ (117 f.); dieses aber „*ist hier, wie so oft im Leben, das eigentlich Wunderbare*“ (99).

Aus dem älteren Gedankengut versucht H. den „*nüchternen Sinn spekulativer Thesen*“ (270) und damit den „*haltbaren Wesenskern herauszuschälen*“ und in die „*neue, mehr phänomenologisch angelegte Analyse hinüberzuretten*“ (22). Anschauungen der Metaphysik, die andere Autoren nur geistesgeschichtlich würdigen, nimmt er als Beiträge zu systematischer Erkenntnis ernst und denkt sie weiter. Er spricht über Kant und Hegel nicht als Epigone oder als Historiker, sondern setzt sich als selbständiger Philosoph mit ihnen auseinander, auf einer Hochebene eigenen, originalen Denkens.

Echter Erbe der großen Denker ist H. auch im philosophischen Welthorizont. So entschieden er sich gegen System-Konstruktionen wendet, so denkt er gleichwohl systematisch auf das Ganze hin und sieht das Einzelne im Ganzen. So kennzeichnet er die Musik im Zusammenhang der Künste und ihrer wechselseitigen Erhellung; er zeigt z. B. ihre von Hanslick und den Formalisten nicht erkannten Unterschiede zur Ornamentik. Allerdings fehlen in diesem Gesamtbild die gerade für die Musik wesentlichen Künste Tanz und Rede. Darüber hinaus untersucht

er die „*Stellung des Schönen im Reich der Werte*“; er stellt dar, wie sich die ästhetischen zu den sittlichen, den vitalen, den Güterwerten verhalten (342 ff.). Seine Feststellungen über Bau und Sein des Kunstwerks stehen im Rahmen seiner allgemeinen Ontologie. Er kennzeichnet die künstlerische Einheit im Hinblick auf eine „*vergleichende Kategorialanalyse der Einheit*“ überhaupt und versteht die Schichten des Kunstwerkes im Hinblick auf „*die allgemeinen ontischen Schichten der realen Welt*“ (457 ff.). „*Es wäre ganz falsch, die Grundlagen der Ästhetik von denen der Ontologie loszureißen*“ (462). Darum ist es ein Vorteil, daß sich H. erst zuletzt der Ästhetik zugewandt hat, erst nach der Darstellung der anderen Hauptgebiete der Philosophie.

Wer nur seine früheren Schriften kennt, mag überrascht sein, wie sehr sich H. auch in das Gebiet der Kunst hineingedacht hat, während manche Fachwissenschaftler vielleicht daran Anstoß nehmen, wie wenig Fachwissen er verarbeitet. Sein Anschauungsstoff reicht kaum über Konzert- und Hausmusik des 18. und 19. Jahrhunderts hinaus, und nichts deutet auf nähere Kenntnis der Musikwissenschaft und Föhlung mit ihren Fronten. Dem entsprechen Irrtümer (z. B. S. 118, 198, 208 f., 318 f.), „*verbrauchte Kategorien*“ (obwohl er sich gegen solche ausdrücklich wendet) und andere Täler zwischen Hochebenen des Denkens. Schwächen des Buches liegen auch im Mangel an geschichtlichem Bewußtsein und in der Ferne zur Problematik der Gegenwartskunst; doch ist zu bedenken, wann und unter welchen Umständen das Buch entstand: „*Es war die Zeit der Zerstörung Potsdams, der Einkreisung und Eroberung von Berlin, einer allgemeinen Hungersnot, Unsicherheit und Verwirrung. Die völlige Abschürung von der Außenwelt begünstigte andererseits die konzentrierte Arbeit. Inmitten dieses Zusammenbruchs schrieb er Tag für Tag seine Seiten*“ (Nachwort). Aber es gibt Ströme substantieller Geistesgegenwart, denen ein Denker in solcher Abgeschiedenheit näher kommt als Kenner des Aktuellen, welche die offenen Feuer und Scheinwerfer umschwärmen.

Was H. über zweierlei Kunstkritik sagt, gilt auch für die Stellungnahme des Musikforschers zu seinem und zu jedem Versuch, in der schwierigen Lehre vom Musikverständnis weiterzukommen. Jeder dieser Versuche, sei er von Männern des Fachs oder

Philosophen unternommen, hat Schwächen; dem einen fehlt es an Kraft und Zucht der Denkarbeit, dem andern am historischen Gesichtskreis. So bringt jeder Verfehltes neben Gelungenem. Der unproduktive Kritiker nun lehnt an solchem Versuch „auch das Wohlgelungene ab — weil er nicht sieht, wo es hinzielte und was hier eigentlich gelungen sollte“. Wer aber als Weggenosse auf das gemeinsame Ziel schaut, dem sind die Mängel „keine reinen Negative“, sondern Ansatzpunkte; „das Fehlende wird so stark empfunden, daß es zur positivsten Anregung wird“ (467). Was man vom Fach her gegen H.s Ästhetik sagen kann, ist unwesentlich gegenüber ihrem positiven Wert; man sollte sie dankbar aufnehmen und auswerten. Statt Mängel zu benörgeln, führt es weiter, Keime zu entwickeln.

Im Rahmen dieser Besprechung ist das nicht möglich. Ausführlich habe ich aber in einem Hauptteil meines demnächst erscheinenden Buches „Das musikalische Kunstwerk. Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft“ versucht, Gedanken H.s auf die Musikwissenschaft anzuwenden und in kritischer Auseinandersetzung weiterzuführen.

Walter Wiora, Freiburg i. Br.

Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestage J. G. Herders. Holzner-Verlag, Kitzingen am Main, 1953.

Der verdienstvolle Herausgeber des schmucken Bandes, Erich Keyser (Marburg) leitet mit einem „Bekennnis zu Herder“ ein, das für unsere Gegenwart wegweisende Gedanken Herders zusammenstellt und einsichtig erörtert. K. Bittner (Bochum) behandelt Herders Beurteilung der slawischen Völker und der russischen Politik im 18. Jahrhundert. Aus dem Nachlaß von Leonid Arbusow wird eine Abhandlung über „Herder und die Begründung der Volksliedforschung in deutschbaltischen Osten“ veröffentlicht. Ein argentinischer Gelehrter, Juan C. Probst (Buenos Aires) schildert die starken Einwirkungen Herders auf das Geistesleben Argentiniens. Dieter Berger (Bonn) gibt die höchstnotwendige Übersicht über das Herderschrifttum 1916—1953. Das Mittelstück des Bandes aber bildet Walter Wioras Abhandlung „Herders Ideen zur Geschichte der Musik“.

Die Ideen sind zeitbedingt, aber nicht zeitbeschränkt. Das ist der Ausgangspunkt. Nach einer kurzen allgemeinen Grundlegung behandelt Wiora zunächst Herders Besinnung

auf das Wesen der Musik und seine „verstehende“ Musikgeschichtsbetrachtung als die Pole seines Musikdenkens. Zum ersten Mal hebt da ein Denker gegenüber der Aufklärung den Eigenwert der Frühzeit und des Mittelalters hervor. Das Einst ist nicht unbeachtliche Stufe zum Später. „Kein Ding im ganzen Reiche Gottes... ist allein Mittel — alles Mittel und Zweck zugleich, und so gewiß auch das Mittelalter.“ Im Historischen begründet Herder den Wandel der Musik von ihren sachlichen und menschlichen Grundlagen aus. Es sind immer wieder verstreute Ideen, fragmentarische Gedanken zur Geschichte der Musik, die Herder aufwirft. Wioras großes Verdienst ist es, sie aufgesucht und sinnvoll geordnet zu haben. Aus allem ergibt sich klar, daß Herder die Musik im Zusammenhang seiner Geschichte der Menschheit als der Entfaltung der Humanität sieht. Es geht ihm (mit Wioras Worten) um die Frage, wie das Wesen des Menschen und damit der Musik als „einer Kunst der Menschheit“ sich entwickelt und erfüllt habe, um die Gründe seiner Verkümmern und die Möglichkeiten seiner Erneuerung. Damit weitet sich der Horizont geschichtlichen Erkennens auf die Menschheit im Ganzen, auf die Urzeit, auf das Volkslied, auf die osteuropäischen und außereuropäischen Völker. Von besonderer Bedeutung wird dabei hier Herders Gedanke von der Urverbundenheit von Wort, Ton und rhythmischer Bewegung, der ihm manche treffende geschichtliche Beobachtung ermöglicht, und was er zur Verselbständigung der Instrumentalmusik sagt.

Wenn man Wesen und Werden einer Kunst im Ganzen zu überschauen sucht, dann erscheint der Ursprung als „der wichtigste Teil der Geschichte“. Was Wiora zu diesem Thema aus Herders Gedankengut beibringt, wird uns noch lange beschäftigen müssen. Nicht minder Herders spezielle Gedanken über die westeuropäisch-abendländische Musik — trotz der wenigen Quellen, die ihm damals zur Verfügung standen. In der Idee der Kirchenmusik aber werden wir wieder auf den Grundgedanken von Herders Systematik gelenkt: das Überzeitliche der Musik wurzelt in bleibenden Ordnungen des Weltalls und des Menschen.

Vom Anteil der Völker handelt ein weiteres, von Herders Gedanken zu Niedergang und Erneuerung der Musik das letzte Kapitel der Darstellung. Beide bringen wiederum eine Fülle unbekannter Gedanken

Herders, aus denen die ganze Weite und Größe seines Musikdenkens erhellt. Was Wilibald Gurlitt einst vorausschauend begonnen, was andere (auch der Berichterstatter) dann weitergeführt, hat Wiora im Gedenkjahr Herders vollendet: eine an neuen Funden reiche, geordnete und in ihren innersten Zusammenhängen erhellte umfassende Darstellung der Gedanken Herders zu Geschichte und Systematik der Musik. Dafür gebührt ihm, wenn man auch hie und da noch Einwände machen möchte, unser aufrichtiger Dank, nicht minder dem Herausgeber des Gedenkerwerkes und dem J. G. Herder-Forschungsrat, welcher dem Musikdenker Herder diese Mittelpunktstellung einräumte.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Collectanea Historiae Musicae I (Historiae Musicae Cultores, Bibliotheca. Vol. II). Florenz, Leo S. Olshki. 1953. 221 S.

Der rührige und für musikwissenschaftliche Arbeiten offenbar sehr aufgeschlossene Verlag Olshki legt hier den 1. Band einer neuen Publikationsreihe vor, mit der unsere italienischen Kollegen anscheinend ein Gegenstück zu den französischen *Annales de Musicologie* erhalten. Hoffen wir, daß dieses Unternehmen nicht das Schicksal so vieler Jahrbücher zu teilen braucht, sondern eine recht stattliche Zahl von Bänden erreicht.

Den 1. Band eröffnet ein ehrender Nachruf der beteiligten Autoren auf Alfred Einstein. Ihm folgt eine Bibliographie der Schriften Einsteins, in die nur Kritiken aus Tageszeitungen, Vorreden usw. nicht aufgenommen worden sind. — Die Reihe der wissenschaftlichen Beiträge beginnt mit einer Studie von N. Pirrotta über „*Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: Di una pretesa scuola napoletana*“, die der Verf. als Vortrag vor der Société Française de Musicologie 1951 verlesen hat. Er rückt hier von seiner 1946 aufgestellten Hypothese ab, wonach es im 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts so etwas wie ein „*effettivo centro*“ in der kgl. neapolitanischen Kapelle gegeben habe, die übrigens erst 1423 nachweisbar sei. Seine Untersuchungen über die Frage, ob der französische Manierismus, den Apel in den Stücken des Filipotto da Caserta und des Antonello Marot festgestellt hat, wirklich bezeichnend für den Stil der beiden Meister sei, führen ihn zu sehr interessanten und einleuchtenden Ergebnissen. Er leugnet

den Manierismus keineswegs, den er übrigens präziser als Avignoneser Manierismus bezeichnen möchte, aber er vermutet, daß Filipotto die Stücke aus Chantilly 1047 in Avignon komponiert habe, wohin er im Gefolge eines der neapolitanischen Kardinäle gekommen sein könnte. An der Ballade für Clemens VII. „*Par les bons Gedeons et Samsons*“, die er für das älteste uns bekannte Stück Filipottos hält, glaubt er erkennen zu können, daß der Komponist durch unsichere Technik und Stil seine italienische Erziehung und das Ringen mit dem fremden, noch nicht ganz erfaßten Avignoneser Stil verrate. Auch bei Antonello Marot scheinen ihm die Stücke aus Modena 568 Konzessionen an das norditalienische Moderepertoire von 1410 zu sein, das von Avignon beeinflusst war. In Lucca trete dagegen der italienische Stil Antonellos klar zutage. Jedenfalls kommt Pirrotta zu dem Schluß, daß nach unserer heutigen Kenntnis von einer wirklichen neapolitanischen Schule nicht die Rede sein könne. Er verweist dann auf die Verstreutheit und Diskontinuität der italienischen Mehrstimmigkeit in der fraglichen Zeit. Der Beitrag bekundet wieder einmal die Sachkenntnis und Akribie seines Verfassers. — P. Bondioli bringt in seiner kleinen Studie „*Per la biografia di Franchino Gaffuri da Lodi*“ Einzelheiten aus der Mailänder Zeit Gaffuris, die im wesentlichen aus „*abbreviature*“ des Notars Boniforti Gira geschöpft sind. Wir erfahren allerlei über Gaffuris Verwandte, über seine Rolle als Vormund seiner Neffen, über eine Nichte usw. — „*Il quarto codice di Gaffuri non è del tutto scomparso*“ ist der Titel eines Beitrags von Cl. Sartori. Es handelt sich um den Gaffuri-Codex, der 1906 anlässlich einer internationalen Ausstellung in Mailand einem Brande zum Opfer gefallen ist. Er trug das Datum: 22. Juni 1527, wahrscheinlich war er an diesem Tage abgeschlossen worden. Die z. T. verkohlten Reste der wertvollen Hs. wurden von dem späteren Papst Pius XI., der 1906 Vorsteher der Biblioteca Ambrosiana war, sorgfältig behandelt und in 10 Kassetten verschlossen. Sartori hat nun festgestellt, daß ein verhältnismäßig großer Teil des Notentextes noch leserlich ist. Naturgemäß handelt es sich dabei meist um die Mitte der Blätter, da die Ränder dem Feuer leichter zugänglich waren. Im ganzen sind 144 Blatt in Resten erhalten; Sartori vermutet, daß etwa 50 ganz verbrannt sind, natürlich die

ersten 50 des Codex. Auf einer Tafel kann man eine photographierte Seite sehen, bei der praktisch nur ein kleiner Ausschnitt aus zwei Systemen unversehrt geblieben ist; auch vom verkohlten Rest ist dennoch manches leserlich. Da die obersten Systeme von Superius und Altus durchweg zerstört sind, die in der Mitte stehenden Incipits von Tenor und Bassus aber geschützt waren, kann Sartori einen Katalog dieser Incipits geben. Welchen Wert dieser für die Musikforschung hat, muß an dieser Stelle nicht gesagt werden. Die Autornamen sind ebenfalls alle dem Feuer anheimgefallen, soweit sie überhaupt vorhanden waren. Alte Kataloge schreiben alle oder fast alle Stücke des Codex Gaffuri zu. Immerhin läßt sich an Hand des von Sartori gegebenen Incipit-Kataloges nun wohl das eine oder andere Stück identifizieren. — F. Ghisi weist in seiner Studie „*Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento*“ das Fortleben der italienischen Trecento-Technik in den späteren geistlichen Kontrafakta nach. Für die Geschichte der „präfrottolistischen“ italienischen Mehrstimmigkeit ist der Beitrag sehr wichtig. Ghisi erkennt symmetrische Periodenbildung, Neigung zu homophonen Partien (Akkordfolgen mit Coronae) und bewegtere Melodiebildung auf Kadenzen (Penultima oder Ultima des Textes) als die wesentlichen Kennzeichen solcher italienischen Werke des 15. Jahrhunderts, die er als Kontrafakta weltlicher Stücke hauptsächlich an Hand der von D'Ancona veröffentlichten *Principi di canzoni del secolo XV e XVI citati nelle raccolte di laudi spirituali* nachweisen kann. Besonderen Wert erhält seine Studie durch das genaue Verzeichnis der Kontrafakta mit ihren weltlichen Quellen. — Ein ebenso interessantes Gebiet behandelt B. Becherini in ihrem Aufsatz „*Tre incatenature del Codice Fiorentino Magl. XIX. 164—65—66—67*“. Es handelt sich um drei Kompositionen, die (ähnlich wie schon Isaacs „*Donna di dentro*“) das Quodlibetprinzip verfolgen, wie man es auch aus deutschen Liedern oder aus den französischen „*Fricassées*“ kennt. Die drei Stücke sind vollständig abgedruckt und werden von der Verfasserin genauer analysiert, wobei sie auch die Herkunft der verschiedenen, in den einzelnen Stimmen auftauchenden Liedanfänge zu klären versucht, ein Unternehmen, dessen Schwierigkeiten für die italienischen „*incatenature*“ noch größer zu sein scheinen als für deren

deutsche und französische Gegenstücke. — R. Giazotto teilt in seinem Beitrag „*Il Patricio' di Hercole Botrigari dimostrato praticamente da un anonimo cinquecentista*“ hauptsächlich Figuren aus einem Ms. der Biblioteca Ambrosiana mit. Der anonyme Autor hat mit Hilfe seiner Zeichnungen Botrigaris Darlegungen der Intervallverhältnisse verdeutlicht. — F. Mompellio, der sich bereits eingehend mit Sigismondo d'India beschäftigt hat, widmet dessen erster Veröffentlichung eine eingehende Studie: „*Sigismondo d'India e il suo primo libro di Musica da cantar solo*“. Sowohl zur Entstehung als auch zur Bestimmung des Buches, dessen beide Vorreden er in extenso wiedergibt, stellt er sehr systematische Untersuchungen an, deren Einzelergebnisse hier nicht erörtert werden können. Auch die stilistische Würdigung der Solomadrigale und Arien des 1609 in Mailand gedruckten opus verrät viel Sachkunde. — Der bekannte Orgelforscher R. Lunelli teilt einen kleinen Traktat des aus Montagnana stammenden, bisher ziemlich unbekannt gebliebenen Antonio Barcotto mit: „*Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'Arte Organica*“. Er möchte diese kleine Schrift, die 1652 in Padua für den Druck fertig gemacht, aber nie erschienen ist und sich als Ms. in Bologna befindet, als die orgelbautechnische Ergänzung zu Antegnatis „*Arte Organica*“ betrachten. Aus dem Inhalt der „*Regola*“ des Barcotto schließt er, daß diese die Frucht der Verschmelzung von venezianischer und brescianischer Orgelschule sei. Die Auswertung des kleinen, im Neudruck nur 13 Seiten umfassenden Traktats möge den Spezialisten überlassen bleiben. — F. Fano kämpft in seinem kleinen Aufsatz „*La vera lezione della Fantasia Cromatica e Fuga' di Bach*“ vor allem gegen die alte Bülow-Ausgabe. Mit seinen Argumenten rennt er in Deutschland offene Türen ein; ob in Italien Bülows Ausgabe noch viel gespielt wird, entzieht sich der Kenntnis des Referenten. Im übrigen kann man die Frage, die Fano im wesentlichen durch Vergleich der wichtigsten praktischen Ausgaben untereinander und mit der GA behandelt, wohl nur an Hand aller Quellen endgültig entscheiden. — A. Damerini bespricht „*I concerti a tre di G. Antonio Brescianello*“, von denen er sechs bereits herausgegeben hat (Hortus musicus). Daß der so lange vergessene Meister eine Würdigung und Wiederbelebung verdient, war schon aus der

Neuausgabe zu erkennen. Was Damerini nun zum Stil und zur Bedeutung Brescianellos sagt, erhärtet diese Erkenntnis. Für die Entwicklung des „*stile strumentale nel primo Settecento italiano*“ sind die Konzerte sicherlich wichtige Zeugnisse, vorausgesetzt, daß sie ganz aus dem von Damerini vermuteten Einfluß der Florentiner Schule herzuleiten sind. Da Brescianello schon mit ca. 25 Jahren nach Deutschland kam und dort bis zu seinem Tode blieb, bleibt aber immerhin fraglich, wie weit die süddeutsche musikalische Umwelt den Konzerten manchen Einzelzug aufgeprägt haben könnte. Kann man daraus, daß diese in der Bibliothek des Konservatoriums Florenz erhalten sind, auf ihre Entstehung in Italien (vermutlich also in der Jugendzeit des Komponisten) schließen? Damerini berührt diese Frage nicht; er stellt nur fest, sie müßten später als Corellis Werke geschrieben sein. Hier ist also noch eine Untersuchung fällig, die angesichts der schwer zu bestimmenden nationalen Stileigenheiten in der Instrumentalmusik des frühen 18. Jahrhunderts ihre großen Schwierigkeiten haben dürfte. — Einen frühen Propheten der Ganztonskala stellt G. Barblan vor: „*Angelo Mariani e la sua „Scala Esatonale*““. Das abgebildete Autograph mit der Ganztonleiter und einem kleinen Beispiel für ihre Anwendung ist immerhin mit 10. Oktober 1864 datiert und Barblans Frage, ob Debussy Marianis Experiment gekannt habe, daher nicht müßig. — Zum Schluß bringt Cl. Sartori „*Nuove conclusive aggiunte alla „Bibliografia del Petrucci*““. Die Ergänzungen und Korrekturen zu seinem 1948 erschienenen Buch über Petruccis Musikdrucke sind wiederum mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeitet. Sie stellen eine unentbehrliche Hilfe für den Benutzer des Buches dar. Man kann also dem Verf. dafür nur danken.

Der 1. Band der *Collectanea* ist, wie man sieht, nicht nur ein Zeugnis für die rege Aktivität der italienischen Musikwissenschaft, sondern auch eine Leistung, zu der man die beteiligten Autoren und den Verlag, der den Band sehr gut ausgestattet hat, beglückwünschen muß. Vivant sequentes!

Hans Albrecht, Kiel

Ake Davidsson: *Catalogue critique et descriptif des ouvrages théoriques sur la musique imprimés au XVIe et au XVIIe siècles et conservés dans les bibliothèques suédoises.* (Studia Musicologica Upsalien-

sia II.) Uppsala 1953. Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB. 83 S., 1 Tafel.

Den beiden Katalogen über die Musikdrucke in der Kgl. Bibliothek Upsala und in den übrigen schwedischen Bibliotheken folgt nun der über die musiktheoretischen Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts, auch er bei Davidsson in den allerbesten Händen. Obwohl der Verf. im Vorwort erklärt, er habe außer der Sammlung Fryklund in Hälsingborg keine Privatbibliotheken erfaßt und erhebe daher für seinen Katalog nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, wird man doch vermuten dürfen, daß das wesentliche Material von ihm durch die Bearbeitung von 14 öffentlichen Bibliotheken (dazu der Sammlung Fryklund) zusammengetragen worden ist. Es sind im ganzen 108 Nummern, in der Hauptsache deutsche, italienische, französische, holländische und englische Drucke. Darunter befinden sich viele „Standardwerke“ der alten Musiktheorie, wie Glarean, Mersenne, Kircher, Werckmeister, Herbst, Descartes und Heinrich Faber, aber auch eine Fülle von kleineren Theoretikern, wie Galliculus, Ulrich Burhard, Gregor Faber, Eucharius Hoffmann u. v. a. Neben vielerorts erhaltenen Drucken findet man überraschend viele Rara und Rarissima sowie einige Unica (bei letzteren manchmal sonst nicht erhaltene Auflagen bekannter Traktate).

So bringt der Katalog schon durch die verzeichneten Schriften eine Fülle von wichtigen Nachweisen, die der Forschung manchen bisher schwierigen Weg zu den Quellen sehr erleichtern. Für die Erforschung der Musiktheorie ist D.s Arbeit ein unentbehrliches Nachschlagewerk, und wenn nicht alles täuscht, wird gerade auf diesem Gebiet jetzt und in Zukunft mehr als früher gearbeitet werden. Dadurch gewinnt der Katalog geradezu „Aktualität“.

Daß D. im übrigen wiederum mit aller Sorgfalt katalogisiert, bedarf eigentlich keiner Betonung mehr. Die alphabetische Anordnung (nach Autorennamen oder sonstigen Hauptwörtern) ist die natürlichste. Die typographisch getreue Wiedergabe der ganzen Titelblätter macht dem Verf., der Druckerei und nicht zuletzt der „liberalitas“ der schwedischen Geldgeber alle Ehre. Auch die bibliographischen Angaben (sonstige besitzende Bibliotheken, Literatur) zeugen von der Exaktheit der Arbeit. Die im Anhang mitgeteilte „*Table des ouvrages cités*“ ist schon für sich ein wertvolles bibliographisches Hilfsmittel.

So kann man D. nur zu dem opus beglückwünschen. Es ist eine Vorstufe zum internationalen musikalischen Quellenlexikon, dem man nur dieselbe Exaktheit und Ausstattung wünschen möchte, die das glückliche Schweden den Katalogen seiner Musikbibliographen ermöglicht. Auch D.s Katalog der Theoretikerdrucke gehört zu den Nachschlagewerken, die in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen sollten.

Hans Albrecht, Kiel

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 37. Jahrgang. 1953. Verlag J. P. Bachem, Köln. 114 S.

Die Stetigkeit, mit der K. G. Fellerer das Kirchenmusikalisches Jahrbuch durch unsere solchen Jahrbüchern nicht gerade günstige Zeit steuert, hat offenbar zur Folge, daß sein Mitarbeiterkreis sich ständig erweitert. Es gelingt ihm außerdem, das Niveau des Jahrbuchs zu wahren und allzu sehr auf die tägliche Praxis des durchschnittlichen Kirchenmusikers abgestellte Beiträge fernzuhalten. Dadurch bleibt dieses Periodikum ein Forum für die Musikwissenschaft. Auch der 37. Jahrgang bringt eine Reihe von beachtenswerten musikwissenschaftlichen Aufsätzen.

Den Anfang macht eine längere Studie von H. H u c k e über „*Musikalische Formen der Officiumsantiphon*“, in der kluge Bemerkungen zu den Schwierigkeiten einer gregorianischen Formenlehre den Versuch einleiten, eine solche Formenlehre an Melodien von Officiums-Antiphonen vorbereitend zu exemplifizieren. Die Herkunft des Verf. von der Volksliedforschung schimmert dabei überall durch, so z. B. bei der Aufstellung der Formtypen und bei der Definition der verschiedenen Formbegriffe. H u c k e kommt zu einem sehr differenzierten Formenrepertoire. Die einzelnen Ergebnisse seiner Untersuchungen und die sich aus der Materie zwangsläufig ergebenden, noch ungelösten Probleme bedürfen sicherlich der Nachprüfung, sowohl durch Choralpezialisten als auch durch die Volksliedforschung. Beide werden vielleicht hier und da Bedenken anmelden, was der Verf. wohl vorausgesehen hat, wenn er sagt, eine Untersuchung, die sich angesichts der Überlieferung der gregorianischen Melodien auf die Typeneinteilung „*nur auf Grund der Melodik*“ beschränkt sehe, könne unter Umständen zu Fehldeutungen führen. — Die

musikwissenschaftliche Slawistik kommt in dem Beitrag über „*Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West- und Südosteuropa*“ aus der Feder ihres Vertreters an der Universität Wien, Fr. Z a g i b a, zu Worte. Was hier als Ergebnis umfangreicher Forschungen und persönlicher Vertrautheit mit dem Gegenstand geboten wird, ist für die westeuropäische Musikforschung weitgehend neu. Wie weit die Choralforschung im engeren Sinne die Wechselwirkung von deutscher Tradition und slawischem Eigengut bereits gekannt oder geahnt hat, entzieht sich der Kenntnis des Referenten. Zagibas Mitteilungen sind jedenfalls für die allgemeine Musikgeschichte des Mittelalters bedeutsam. — K. G. Fellerer berichtet über die Stellung des Kölner Professors Ortwin Gratius zur Musik: „*Zur Oratio de laudibus musicae des Ortwin Gratius*“. Der aus den *Epistolae obscurorum virorum* allgemein bekannte Gelehrte, der vom Anhänger des Humanismus zum spätscholastischen Renegaten wurde, hat in seinem Lob der Musik eigentlich eine Kompilation geliefert, wie sie auch jeder glühende Humanist kaum anders hätte zusammenstellen können. Doch darf man mit Fellerer annehmen, daß er auch persönlich am regen Musikleben der Kölner Universität Anteil genommen hat. (Vgl. W. Kahl, *Studien zur Kölner Musikgeschichte*) — H. H ü s c h e n setzt die Reihe seiner begrüßenswerten Hinweise auf fast vergessene „*Kleinmeister*“ der Musiktheorie mit einem kleinen Aufsatz über „*Andreas Papius, ein Musiktheoretiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*“ fort. Der aus Gent gebürtige Andreas de Paep (Papius), der 30jährig in der Maas bei Lüttich erkrankte (1581), war Kanonikus an St. Martin in Lüttich. Sein Traktat über die Konsonanzen erschien zum ersten Male 1568 in Antwerpen; Papius war damals 17 (!) Jahre alt. Hüschen scheint diese Ausgabe nicht selbst gesehen zu haben. Die zweite Ausgabe, deren Manuskript wenige Monate vor dem Tode des Autors abgeschlossen war, kam 1581 bei Plantin in Antwerpen heraus. Sollte das Datum der ersten Ausgabe wirklich stimmen, oder ist das nur aus der Literatur bekannte Geburtsdatum des Autors falsch? Papius will hauptsächlich die Quarte als vollkommene Konsonanz gegen Zarlino u. a. verteidigen. Man hat nach dem, was Hüschen darüber mitteilt,

doch den Eindruck, daß das sachliche Unwissen, das Zarlino und Mattheson dem jungen Flamen vorwarfen, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Das könnte m. E. durch die frühe Entstehung des Traktats erklärlich werden. Ein Student oder gerade erst mit dem Studium fertiger Priester vor 17 Jahren mag wohl aus mangelndem Wissen zu einer „Überspitzung einer Idee“ neigen, wie Hüschens seine Behandlung des Konsonanzproblems nennt. — Die Arbeit, die J. Klassen unter dem Titel „*Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*“ vorlegt, ist mehr eine Statistik der Parodiemesen Palestrinas und der benutzten Modelle als eine Untersuchung. Die beigegebenen Kurzbiographien der Meister, deren Kompositionen parodiert worden sind, lassen leider neuere Literatur unbeachtet. So habe ich zu Lupus Hellink und Johannes Lupi in den *Acta Musicologica* (1934) wesentlich mehr Material mitgeteilt als in meiner Ausgabe der Lupi-Chansons im Chorwerk (Heft 15). Zu Morales ist inzwischen in spanischen Veröffentlichungen mancherlei gesagt worden. Über Verdelot, Mouton, Richafort hätte der Verf. wenigstens das nachlesen sollen, was van den Borren im 1. Bande seiner *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden* (1948) bringt. — Aufschlußreicher ist der Aufsatz „Über die Trutz-Naditigall von Friedrich von Spee und die Verbreitung ihrer Melodien“ von J. Gotzen. Der Verf. hält mit W. Kahl die Beteiligung des Kölner Jesuiten Jakob Gippenbusch an der Musik der Trutz-Naditigall für fast selbstverständlich. Er verweist im übrigen zur Bedeutung und Eigenart der Melodien auf A. Schmitz, „*Monodien der Kölner Jesuiten . . .*“ (ZfMw IV). Sehr dankenswert und für die Geschichte des katholischen Kirchenliedes aufschlußreich ist die Zusammenstellung der 14 Melodien, die aus der Trutz-Naditigall in Gesangbücher übergegangen sind. Soweit man das ohne genaue Quellenkenntnis beurteilen kann, scheint hier das Fortleben der Melodien einigermaßen erschöpfend behandelt zu sein. — P. Mies äußert sich „*Zur Kirchenmusik der Kölner Domkapellmeister Joseph Aloys Schmittbauer und Franz Ignaz Kaa*“ auf Grund von Partituren dieser beiden Meister, die die Bibliothek der Kölner Musikhochschule besitzt. Es ist bezeichnend, daß auch die Geschichte der katholischen Kirchenmusik sich der so lange verlästerten und meist ohne genauere Kenntnis ihrer

Eigenart fast totgeschwiegenen Meister aus dem Zeitraum des sogenannten Nachbarock anzunehmen beginnt. Schmittbauer (1718 bis 1809) und Kaa (bis nach 1805) gehören zu den katholischen Kirchenkomponisten, die sich vom „stile antico“ der Palestrina-Nachfolge lösen und sich den zeitgenössischen Errungenschaften zuwenden. So werden ihre Werke zu interessanten Zeugnissen für die Entwicklung des neuen Stils in der katholischen Kirchenmusik des Haydn-Mozart-Zeitalters. Daß die Studie nicht nur mit Sachkenntnis, sondern auch mit vorzüglichem Urteilsvermögen geschrieben ist, bedarf bei der Persönlichkeit des Verf. keiner Betonung. — „*Zur Choralpflege in Paderborn im 19. Jahrhundert*“ bringt H. Gocke interessantes Material. Die Studie ist für die Geschichte der Choralrestauration wichtig, da sie nachweist, daß man in Paderborn schon früh „sich ernsthaft für die Beachtung des Chorals“ einsetzte. — R. Walter setzt seine im 36. Jahrgang begonnenen Veröffentlichungen über Reger mit einem Beitrag „*Max Regers Choralvorspiele op. 67 und 79b in ihrem Verhältnis zu J. S. Bach und vorbadiischen Meistern*“ fort. Die Einsicht in Regers kompositorisches Wesen, von der die Ausführungen zeugen, führt den Verf. zu Urteilen, die man zweifellos unterschreiben kann. Es ist nicht uninteressant, daß zu einer Zeit, da innerhalb der evangelischen Organistenschaft ein lebhafter Streit um Regers Anerkennung (besser noch: Duldung) entbrannt ist (Kontroverse Walcha u. a. in *Musik und Kirche*, 1953), sich die Musikwissenschaft ernsthaft mit seinem Stil und seiner Bedeutung auseinandersetzen beginnt. Sind das die ersten Anzeichen einer Reger-Renaissance?

Auch der Jahrgang 37 des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs verdient das Interesse und die Zustimmung der Musikwissenschaft. Man kann dem Herausgeber wiederum nur zum glücklichen Fortgang des Werkes gratulieren.

Hans Albrecht, Kiel

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, herausgegeben von K. G. Felterer im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 1. Stauf-Verlag, Köln und Krefeld 1952. 63 S. In seinem Geleitwort erblickt der Herausgeber den Zweck der „*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*“ nicht nur in der

Veröffentlichung von Denkmälern rheinischer Musik, sondern auch in der Publikation von wissenschaftlichen Untersuchungen und theoretischen Quellen. Diesem speziellen Zweck sollen Beihefte dienen, von denen hier das erste vorgelegt wird. Im Mittelpunkt dieses Heftes stehen zwei Abhandlungen von F. Zobeley und J. Loschelder, die die Hofmusik unter dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690 bis 1716) behandeln und damit das Düsseldorfer Musikleben um 1700 in bemerkenswerter Weise erhellen, was gelegentlich auch schon in früheren Untersuchungen geschah, hier aber nach verschiedenen Richtungen aufschlußreiche Ergänzungen erfährt. In dem Beitrag von Zobeley wird die Korrespondenz von „Steffanis Düsseldorf Faktotum“, J. P. Feckler, mit J. Ph. Franz und Rudolf Fr. Erwein von Schönborn (1708 bis 1715) aus dem Familienarchiv der Grafen von Schönborn in Wiesentheid ausgewertet. Demgegenüber weist Loschelder auf römische Quellen zu A. Steffanis Leben hin (Steffani-Nachlaß im Archiv der Propaganda Fide in Rom), die er teilweise (im Originaltext und in deutscher Übertragung) mitteilt. Hervorzuheben ist dabei u. a. das Material, das die Mystifikation, Steffani habe in späteren Jahren seine Kompositionstätigkeit hinter dem Namen seines Sekretärs Gregorio Piva versteckt, behandelt und Chrysanders Vermutung stützt. In einem abschließenden Beitrag schildert J. Alf das Düsseldorfer Musikleben unter Julius Buths (seit 1890), wobei er vor allem den fortschrittlichen Musikpolitiker mit deutlichem Seitenblick auf Robert Schumann lebendig charakterisiert und zu dem Ergebnis gelangt, daß Buths „an den historisch nahezu konstanten Wesenszügen rheinischer, speziell Düsseldorfer Musikpflege scheitern mußte.“

Es ist zu wünschen, daß die Bestrebungen der rheinischen Musikforscher, die Musikgeschichte ihrer Landschaft aufzuhellen und in wissenschaftlichen sowie praktischen Veröffentlichungen mitzuteilen, erfolgreich und dauerhaft fortgesetzt werden mögen. Denn die musikalische Landeskunde ist, wie L. Schieder mair in einem einleitenden Beitrag feststellt, „als autonome Forschung Selbstzweck . . . und nicht etwa eine bloße Zubringerin zur praktischen Verwirklichung von Geschmacksrichtungen und Wünschen, die der jeweiligen Zeitströmung entsprechen“.

Rudolf Gerber, Göttingen

Alfred Orel: Musikstadt Wien. Wien/Stuttgart, Wancura (1953). 414 S.

Dieses Buch mußte wohl einmal geschrieben werden als Zusammenfassung des Wesentlichen, was in einer weitschichtigen Literatur zum Gegenstand — es seien unter vielen anderen nur die Namen Mantuani, Wallaschek, Köchel oder Perger genannt — bisher seinen Niederschlag gefunden hat. Es bedurfte dazu natürlich einer umfassenden Kenntnis nicht nur der Wiener Musikgeschichte, sondern auch der Stadt-, Kultur- und Geistesgeschichte Wiens, wie man sie Alfred Orel auf Grund zahlreicher früherer Veröffentlichungen uneingeschränkt wird zugestehen dürfen. Er greift mit diesem Buch übrigens auf eine eigene, 1947 unter dem Pseudonym Valerian erschienene Schrift zurück.

Es will nach der Absicht des Verf. kein „Lehr“-, sondern ein „Lese“-Buch sein. Wichtiger als eine registrierende Aufzählung von Ereignissen und Erscheinungen war ihm eine Durchdringung des Phänomens „Musikstadt Wien“ nach seinem Wesen und Werden, das er auf eine einfache Formel zu bringen weiß: Das Wesen Wiens vereinigt in sich zwei scheinbare Gegensätze, „auf der einen Seite eine ganz seltene Aufnahmebereitschaft Fremdem gegenüber, auf der anderen eine ausgeprägte Überlieferungstreue zum Hergebrachten“ (S. 15). Es ist erstaunlich, welche Fülle von Tatbeständen, die man bisher fast nur wie mit einem abgegriffenen Schlagwort als „typisch wienerisch“ zu bezeichnen pflegte, sich jetzt unter jenem Leitgedanken erklären oder doch mindestens scharf beleuchten läßt. Wie der „Genius loci“ wirksam wurde, die Stadt, die umgebende Landschaft, die Menschen, die Kultur, das zeigt sich vor allem bei den Zugewanderten und ihrem Wiener Schicksal. So fällt z. T. neues Licht auf die Wiener Wagnerfrage (S. 277). Warum wurde gerade die Wiener Oper zur bedeutendsten Wagnerstätte? Zum Florianer Orgelerlebnis kommt bei Bruckner (S. 283), was er in Wien im Konzertsaal und in der Oper aufgenommen hat. Mit seinen Philharmonikern hat Wien seinen Anteil am Klangbild der Brucknerschen Sinfonie. „Die Meinung, Bruckner habe in Wien nicht mehr ‚gelernt‘, ist irrig“ (S. 283). Immer wieder begegnet man treffenden, aus tiefster Vertrautheit mit Wiens Musik- und Kulturgeschichte erwachsenen Beobachtungen, etwa der Rechtfertigung von Hanslicks Ästhetik als „Nieder-

schlag der Überzeugung eines Großteils der Wiener Gesellschaft jener Zeit“ (S. 272) oder dem S. 72 über Schuberts Verhältnis zur Wiener Volksmusik oder S. 239 über Beethoven und das Wiener Biedermeier Gesagten.

Gewiß wird man nicht allen dieser, mitunter etwas überspitzt formulierten Feststellungen gleich willig folgen können, muß dann aber wenigstens dem Verf. ein gutes Stück jenes Enthusiasmus zugute halten, ohne den ein Wiener ein solches Bekenntnisbuch wohl kaum hätte schreiben können. Er nimmt ja auch von vornherein (S. 6) für sich in Anspruch, die dem Gegenstand seiner Darstellung für eine „verständesmäßige Erkenntnis“ da und dort gesetzten Grenzen mit „gläubiger Liebe“ überwunden zu haben. So kennt der Enthusiasmus, von dem sein Buch getragen ist, in der Tat keine Grenze, er reißt mit, er überredet, wenn er auch vielleicht nicht in allem zu überzeugen vermag.

Sicher hätte die Darstellung an Überzeugungskraft noch gewonnen, wäre dem Verf. nicht offensichtlich vom Verlag ein bestimmter Weg vorgezeichnet worden. Das Buch soll sich zunächst an den Laien wenden, dem zuliebe dann auch selbst leichtverständliche französische Zitate wie der Ausspruch Berlioz' S. 261 gleich mit deutscher Übersetzung versehen sind. Dagegen ist natürlich grundsätzlich nichts einzuwenden, die Darstellung läßt ja auch an Klarheit und Übersichtlichkeit keinen Wunsch offen. Dem „Fachmann“ und „ernsten Musikliebhaber“ wird dann, so kündigt der Verlag an, „das in einer ausführlichen zeitlichen Übersicht und im Personenregister niedergelegte wissenschaftliche Rüstzeug“ zur Verfügung gestellt. Über den Nutzen dieser Zeittafel und des Personenregisters kann angesichts der nicht immer fortlaufenden, sondern oft auch vor- und zurückgreifenden Darstellung, vor allem für späteres Nachschlagen, kein Zweifel bestehen. Das Personenregister bringt teils kurze, teils nach Bedarf und Bedeutung weiter ausgebauten Notizen zu den Namen mit Lebensdaten im Stil eines Konversationslexikons. Das mag dem Laien zu jeder gewünschten Orientierung dienen, kann aber wohl kaum als „wissenschaftliches Rüstzeug“ für den Fachmann angesprochen werden. Nachdem das Buch nach Rang und Leistung des Verf. Anspruch erheben darf, nicht nur dem Laien zu dienen, sondern auch von der Forschung ernsthaft beachtet zu werden, wären Quellennachweise für manche Einzel-

heiten erwünscht gewesen, namentlich, wo weniger Bekanntes zur Sprache kommt oder Bekanntes in neuer Beleuchtung erscheint. Indem hier eine wenigstens vorläufig abschließende Behandlung des Themas gegeben wird, wäre vielleicht dem Fachmann wie dem Musikliebhaber zur weiteren Orientierung auch eine kleine Bibliographie des wichtigsten Schrifttums zur Wiener Musikgeschichte willkommen gewesen.

Ich darf mich in diesem Zusammenhang mit einem Hinweis auf das S. 34 über das „hochentwickelte musikalische Gehör“ des Wieners Ausgeführte begnügen. Daß der junge Schubert vielfach gleichsam nur „nach dem Gehör“ gestaltet hat, daß sich nur so das Formgebaren wie die kühne Harmonik schon in den frühesten Werken erklären läßt, hat O. früher schon überzeugend nachgewiesen (ZsMw. 5, 1923, S. 216 und in seiner Arbeit „Der junge Schubert“, 1940, S. 3. 15). Was nun aber über das namentlich im harmonischen Empfinden so stark ausgeprägte musikalische Gehör des Wieners schlechthin gesagt und nur noch mit einem weiteren Beispiel eines Volksmusiklers belegt wird, läßt die Frage aufkommen, ob darüber schon eingehende Untersuchungen angestellt worden sind, wie sie etwa von A. Wellek über die „Typologie der Musikbegabung im deutschen Volk“ (1939) vorliegen. Es ist dies nur einer von mancherlei Punkten der Darstellung, bei denen die Forschung für Quellennachweise hätte dankbar sein können.

Endlich noch ein Hinweis auf den prächtigen Bilderanhang, der an letzter Stelle als Seltenheit eine Liebhaberaufnahme aus Privatbesitz bringt, R. Strauß bei einer Probe mit den Wiener Philharmonikern anlässlich seines 80. Geburtstages. Willi Kahl, Köln

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Wuppertal. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 5.) Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1954. 102 S.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, an deren Gründung und ersten Tagungen der Referent beteiligt war, hat in den gut 20 Jahren ihres Bestehens kaum jemals eine solche Aktivität entfaltet wie unter der Leitung K. G. Fellerers (was der Referent eben wegen seiner Teilnahme an ihren Anfängen besonders zu würdigen weiß). Daß sie nunmehr ein Heft mit Aufsätzen zur Wuppertaler Musikgeschichte

vorlegt, ist die Frucht einer in dieser Stadt abgehaltenen Tagung (1952). Der Gedanke, mit solchen Tagungen in einzelne rheinische Städte zu gehen und dort in erster Linie musikalische Lokalgeschichtsforschung zu Worte kommen zu lassen, ist überaus glücklich und (wie der Erfolg zeigt) lohnend. Wenn einer der Männer, die in einer systematischen Erforschung aller Quellen und Urkunden den Grundstock für eine umfassende deutsche Musikgeschichte sahen, wenn Max Seiffert immer wieder zu Arbeiten an Ortsmusikgeschichten aufgefordert hat, so hat er damit die Beackerung eines leider weithin brachliegenden Feldes verlangt. Sicherlich soll man sich keinen Illusionen darüber hingeben, daß in jeder lokalen Musikgeschichte bisher unbekannte Spuren von musikalischen Heroen oder vergessene Komponisten von überörtlichem Rang zu entdecken seien. Dennoch gibt es wohl keine Stadt, deren Musikgeschichte nicht doch ein Steinchen zum Gebäude der allgemeinen Musikgeschichte zu liefern vermöchte. Gerade die großen rheinischen Städte, die heute vielfach nur als moderne Hochburgen von Industrie und Handel gelten, sind von der historischen Musikforschung etwas stiefmütterlich behandelt worden, obwohl sie fast alle zumindest den Reiz besitzen, schon im Mittelalter oder in der frühen Neuzeit eine Rolle gespielt zu haben. Es fehlt auch allerorten offenbar an den Persönlichkeiten, die ein halbes oder ganzes Leben darauf verwenden, als „nobili dilettanti“ eine Musikgeschichte ihrer Stadt zu schreiben. So müssen wir mit Aufsätzen vorlieb nehmen, die eine Epoche, eine musikalische Institution oder eine Einzelpersönlichkeit aus dem Musikleben einer Stadt zum Gegenstand haben. Erst aus solchen Teilbeiträgen wird dann jeweils einmal eine Gesamtdarstellung zusammenwachsen können. Es ist nun das Verdienst der rheinischen Arbeitsgemeinschaft, derartige Beiträge zu fördern und so zu veröffentlichen, daß sie der Musikwissenschaft leichter zugänglich sind als in allgemeinen lokalhistorischen Zeitschriften. In dem Wuppertaler Heft kommt zunächst W. Reindell mit einem ausgezeichneten Aufsatz über „Das Elberfelder evangelische Gesangbuch“ zu Worte. Die Bedeutung der niederrheinischen reformierten Kirche und des niederrheinischen Pietismus für den Inhalt der evangelischen Gesangbücher wird an einem lehrreichen Einzelfall klar und mit zahlreichen Seitenblicken auf die all-

gemeine Entwicklung demonstriert. — P. Greeff beschäftigt sich in seinem Beitrag „Zur Musikgeschichte Wuppertals im 19. Jahrhundert“ dann hauptsächlich mit dem Erwachen des musikalischen Vereinswesens und mit der Geschichte des Theater- und Konzertlebens. Er bricht dabei eine Lanze für Mathilde Wesendonck, deren menschliche Größe und literarische Tätigkeit er hervorhebt. Im übrigen sehen wir das übliche Bild: Bis über die Jahrhundertmitte hinweg verdankt das Musikleben vieles der Initiative einzelner Idealisten, dann beginnt mit der Kommunalisierung ein Aufschwung. So sieht es ja fast überall in den westdeutschen Städten aus (vgl. die Artikel *Aachen*, *Dortmund*, *Essen* in *MGG*). Für Barmen und Elberfeld, die damals noch mehr oder weniger feindliche Schwestern waren, ist natürlich die Nähe Düsseldorfs nicht unwichtig (Besuch Mendelssohns in Elberfeld 1833, Pflege des Schumannschen Schaffens). Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen dann bedeutende Namen in dichter Fülle auf, sowohl als Gäste (Brahms, Bülow, Bruch) wie als städt. Musikdirektoren (Kleiber, Klemperer, Fr. v. Hoesslin, H. v. Schmeidel u. a.). Der Abriß, den Greeff gibt, lehrt wieder einmal, wie viel wichtige Ereignisse innerhalb der Mauern einer einzelnen Stadt zugleich auch Licht auf die allgemeine musikalische Entwicklung werfen. — Mit W. Kahls Artikel „Zur Barmer Erstaufführung des ‚Odysseus‘ von Max Bruch (1873)“ kommt ein Musikforscher zu Wort, aus dessen Feder wir eine ganze Reihe von sehr wertvollen Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte besitzen. Hier behandelt er ein Thema, das ihn wohl vor allem auch wegen der Beziehungen zu Hermann Deiters angezogen hat. Mit der ihm eigenen Hingabe an den Gegenstand und gewohnter Exaktheit nimmt er die Barmer „Odysseus“-Aufführung zum Anlaß, auch über die allgemeine Lage des Oratoriums nach Mendelssohn kluge Erörterungen anzustellen und Bruchs musikalische Sprache den etwas monströsen Schöpfungen August Bungerts gegenüberzustellen. So gewinnt der Artikel eine Weite, die ihn zu einem wichtigen Baustein für die Geschichte des nichtbiblischen Oratoriums werden läßt. — J. Alf, der „Das Niederrheinische Musikfest in Wuppertal“ zum Gegenstand nimmt, gibt seinen Ausführungen den programmatischen Untertitel „Moderne Musik‘ in Geschichte und Gegenwart“. In der Tat ist der Beitrag, so stark

er auch historisch gearbeitet ist (besonders in den Anfangsabschnitten), eher „kultropolitisch“ als wissenschaftlich gefärbt. Damit soll keineswegs behauptet werden, er sei etwa unwissenschaftlich; gerade für die Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste und der Mendelssohn-Zeit liefert er vielmehr wertvolle Aufschlüsse. In seinen beiden Schlußabschnitten, die sich mit den Jahren 1950—1952 beschäftigen und „*Neue Erfordernisse*“ aufstellen, geht er aber über den Rahmen einer musikgeschichtlichen Studie weit hinaus. Etwas ermüdend wirken hier die langen Zitate von Urteilen aus der Tagespresse. — Als Anhang erscheint schließlich eine Rubrik „*Wuppertaler Musiker*“. Kurzbiographien, Werkverzeichnisse (die dankenswerterweise offenbar so vollständig wie möglich sind) und Literaturangaben werden gegeben von A. Krings über *Alfred Dregert* (1836—1893), W. Kahl über *Anton Krause* (1834—1907) — hier auch mit das Schaffen würdigenden Worten — und A. Krings über *Georg Wilhelm Rauchencker* (1854—1906).

Das ganze Heft ist ein schönes Beispiel für die Erfolge, die ein kollegiales Zusammenarbeiten unter der Leitung eines zielbewußten und organisatorisch begabten Musikforschers erringen kann. Nicht überall wird sich solche Arbeit in derselben Weise durchführen lassen wie im Rheinland. Sollte sich aber das rheinische Vorbild nicht doch auch anderswo anstreben und annähernd erreichen lassen? Vestigia trahunt!

Hans Albrecht, Kiel

Cozio di Salabue: Carteggio. Trascrizione di Renzo Bacchetta. Autorizzata dal Museo Civico di Cremona. Ordinamento, Introduzione, Note ed Appendice di Giovanni Iviglia. Con 9 Tavole fuori Testo. S. P. A. Antonio Cordani, Milano 1950. 515 S.

Der vornehm ausgestattete Band befaßt sich mit den Aufzeichnungen des Sammlers und Forschers Ignazio Alessandro Cozio di Salabue (1755—1840). Der Conte Cozio hat mit 18 Jahren italienische Meistergeigen zu sammeln begonnen, besaß über 100 Instrumente von Stradivari, Amati und anderen Meistern, verkaufte aber diese Sammlung, um die Ratsarchive seiner Geburtsstadt Casale Monferrato, die infolge der französischen Revolution verstreut waren, zu sammeln, zu kaufen und der Kgl. Bibliothek in Turin zu schenken. Der seiner Familie hinter-

lassene Teil seiner Sammlung wurde an den Geigenbauer Giuseppe Fiorini verkauft, und von diesem gelangte ein besonders kostbares Stück von Nicola Amati 1668 an den Sammler Georg Zellweger in Winterthur. Schon die gute erstmalige Abbildung dieses Instrumentes läßt seine besondere Schönheit erkennen. Auch die Stradivari Grefuhle 1709 ist abgebildet, von ihr auch die köstliche Zargen-Friese. Cozio hat Notizen über die Cremoneser Meister gesammelt, hat 1805 eine Nomenklatur für den Geigenbau aufgestellt und alle Teile genau bezeichnet; er hat jedes Instrument, das er besaß, und alle Instrumente, die er in die Hände bekam, genau beschrieben, so daß diese Beschreibungen nach der Meinung des Herausgebers für die Feststellung der Echtheit und Falschheit der Instrumente von Wert sind. Cozio hat schon den Kampf gegen die Fälschungen aufgenommen. Der Teil des Buches, welcher dem Briefwechsel gewidmet ist, bringt Briefe an den Sohn Antonio Stradivari, an Gaetano Guadagnini, dem er kostbare Hölzer und Modelle verschafft hat. Er duldet nicht, daß dieser hervorragende Geigenbauer diese Hölzer für andere Käufer verarbeitete. Wohl enthält der Briefwechsel, enthalten die Aufzeichnungen für Geigenbauer und Sammler wichtige Notizen. Mit viel Luxus — denkt man an die spärlichen Veröffentlichungen an Musikwissenschaft in Italien — werden aber auch entbehrliche Dinge (Cozios Auszüge aus zeitgenössischen Werken etc.) wiedergegeben! Den Schluß des Buches nimmt die Darstellung eines Planes des Herausgebers von 1949 ein, ein „*Registro del Violino*“, Verzeichnis aller Meistergeigen, die durch eine fachmännische Kommission in Cremona auf Wunsch geprüft und diplomiert werden sollten, zu organisieren. Der Vorschlag wurde vom Bürgermeister als nicht durchführbar abgelehnt. Das Schreiben des Bürgermeisters wird am Schluß gar facsimiliert wiedergegeben — häufig werden in Italien persönliche Briefe und Polemiken am Schluß von Büchern der Öffentlichkeit mitgeteilt! 275 Certificate waren aber 1949 bereits ausgestellt worden. Der Plan, eine internationale Kontrolle durch eine solche Zentralstelle auszuüben, scheint nicht schlecht angesichts der Tatsache, daß mit Expertisen großer Schwindel getrieben wird — immer wieder hört man von Fällen, bei denen namhafte Händler mitbeteiligt sind —, ferner angesichts der

Tatsache, daß die Zahl der altitalienischen Meisterinstrumente seit 20 Jahren bedeutend vermindert ist. Hans Engel, Marburg

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen. Hrsg. von C. M. Brand und K. G. Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 6). Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1954, 68 S.

Auch dieses Heft der rheinischen Beiträge ist das Ergebnis einer Tagung, die die Arbeitsgemeinschaft 1953 in Aachen abgehalten hat. War das 5. Heft der Beiträge im wesentlichen mit ausgesprochen lokalmusikgeschichtlichen Studien angefüllt und dadurch eine alles in allem wichtige Sammlung von Aufsätzen zur Musikgeschichte der Stadt Wuppertal, so geht das Aachener Heft z. T. andere Wege. In der Verschiedenheit der beiden Hefte kommt zweifellos das „Klima“ der beiden Städte zum Ausdruck, und zwar sowohl deren völlig verschiedenartige geschichtliche Rolle als auch das Verhalten zu den Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß die alte Kaiserstadt längst nicht mehr im Zentrum eines Reiches liegt, so wird man nicht überrascht sein, an erster Stelle des vorliegenden Heftes einen Beitrag von J. Smit van Waesberghe über „*Musikalische Beziehungen zwischen Aachen, Köln, Lüttich und Maastricht vom 11. bis 13. Jahrhundert*“ zu finden. Hier kommt eben die Tatsache zur Geltung, daß Aachen, trotz seiner Bedeutung als Krönungsstadt, doch nur zwischen dem als Sitz des alten Bistums einflußreichen Lüttich und dem von jeher kulturell hoch bedeutsamen Köln lag. So stellt denn der Verf. der Studie, als ausgewiesener Fachmann für sein Thema, die Stellung Aachens auf der schmalen Scheide zwischen gallischer und germanischer Kultur heraus und zeigt an einer Fülle von Beispielen, welch lebhafter Austausch von Musik und Musikern sich im Mittelalter zwischen den vier Städten vollzogen hat. Einzelheiten aufzuzählen oder zu diskutieren, verbietet sich an dieser Stelle. Der Aufsatz sei dem Studium wärmstens empfohlen. — Th. B. Rehmann, dessen Aachener Forschungen einen vorläufigen Niederschlag in seinem Aachen-Artikel (MGG) gefunden haben, spricht über „*Händel und Aachen*“. Es handelt sich um Händels

Kuraufenthalt in dem alten, seiner Quellen wegen von jeher viel besuchten Schwefelbad. Rehmann geht allen damit zusammenhängenden Fragen mit Akribie nach und liefert so einen schönen Beitrag zur Händel-Biographie. Daß er eine Londoner Aufführung des *Alexanderfestes* mit den besonderen Einlagen zum Preise der hl. Cäcilia als „*eine Frucht des Aachener Erlebnisses*“ betrachtet wissen möchte, liegt bei einem Aachener Domkapellmeister nahe und ist im übrigen auch gar nicht so abwegig. Die Heranziehung von Kleists Novelle „*Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*“ als Parallelfall wirkt bestechend; Rehmann möchte den Stoff zur Kleistschen Legende in Händels Aachener Heilung wiederfinden. Darüber läßt sich gewiß streiten, aber da die Aachener Lokalgeschichte bisher keine Sage oder Legende gefunden hat, die Kleist angeregt haben könnte, darf man getrost die Hypothese aufstellen, daß die zu seiner Zeit wohl noch lebendige „*wundersame Geschichte über den weltberühmten Händel*“ die Stelle einer solchen lokalen Sage oder Legende eingenommen habe. — R. Haase steuert eine kleine Studie „*Der Aachener Albert von Thimus (1806—1878) als Musiktheoretiker*“ bei, die nun mit der Aachener Musikgeschichte nichts weiter gemein hat, als daß Thimus in Aachen geboren ist und die Schule besucht hat. Neue Daten aus seiner Aachener Zeit werden nicht mitgeteilt. Seine Stellung in der Geschichte der Musiktheorie kann auf wenigen Seiten natürlich nicht erschöpfend behandelt werden. Der Aufsatz ist also eine informierende Skizze. — Näher an die eigentliche Aachener Musikgeschichte kommt R. Zimmermann in dem Beitrag „*Zur Musikgeschichte des Aachener Raumes im 19. und 20. Jahrhundert*“ heran. Diesen Raum will er als das Gebiet der alten Herrschaften Jülich und Limburg verstanden wissen; in ihm liegen also Städte wie Lüttich, Maastricht, Roermond, Jülich, Düren, Eupen und Verviers mit den sie umgebenden Landstrichen. Auch hier zeigt sich wieder die besondere Lage Aachens als deutscher Stadt auf der Scheide zwischen deutschem, französischem und holländischem Sprach- und Kulturgebiet. In mehreren Längsschnitten sucht der Verf. ein Bild von der Entwicklung der Kirchenmusik, des instrumentalen Musizierens, der für das Rheinland so wichtigen Chorpfege und der musikwissenschaftlichen und kompositorischen Leistungen zu geben.

Daß das für ein so großes Gebiet auf wenigen Seiten nur cursorisch geschehen kann, ist klar. So begegnet uns denn eine Fülle von Namen (allgemein und wenig oder gar nicht bekannten), aus denen einzelne herauszuheben, hier keinen Sinn hätte. — V. Aschoff behandelt dann ein Thema, das mit Aachen wohl nur dadurch in Verbindung zu bringen ist, daß dort eine Technische Hochschule ist: „*Elektro-Akustik und Musik*“. Als Beitrag eines Fachmanns geben seine Ausführungen natürlich einen guten und sehr instruktiven Überblick. — Zum Schluß liefert B. Poll eine „*Zeittafel zur Aachener Musikgeschichte im 19. u. 20. Jahrhundert*“. Wie alle solche Tabellen, wird auch diese immer ausführlicher, je näher sie an die Gegenwart kommt. Es fragt sich dabei, ob man allen Ernstes einzelne Opernabende und dergleichen als entscheidende Ereignisse ansehen will, selbst wenn es sich „nur“ um eine stadtmusikgeschichtliche Zeittafel handelt. Dagegen ist dem Verf. ein objektiv wichtiges Ereignis entgangen. Im März oder April 1933 fand in Aachen das 5. (?) Rheinische Musikfest des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverband Deutscher Tonkünstler statt. Dieses Fest hätte schon deshalb nicht in einem Heft der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte fehlen dürfen, weil diese Arbeitsgemeinschaft in seinem Rahmen ihre erste Tagung und konstituierende Versammlung abhielt, die von L. Schiedermaier geleitet wurde, an der außer vielen Interessenten auch die Vertreter der beiden christlichen Kirchen teilnahmen und bei der der Domchor unter Th. B. Rehmann Werke von Johannes Mangon u. a. vorführte.

Sicherlich ist für die Aachener Musikgeschichte noch viel zu erarbeiten. Das vorliegende Heft bringt dazu einige wertvolle Ansätze und einiges Rohmaterial. Es ist zu hoffen, daß die rheinische Arbeitsgemeinschaft mit ihrer Aachener Tagung die Aktivität der dort tätigen Musikhistoriker angeregt hat, so daß eines Tages ein weiteres Heft mit Aachener Beiträgen erscheinen möge.

Hans Albrecht, Kiel

Richard Engländer: *Från rokokomusik till romantisk opera (Von der Rokokomusik zur romantischen Oper)*. Sonderdruck aus *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna (Das frohe Schweden. Unsere Feste und Feierstunden in alter und neuer*

Zeit). 3 Bände. Stockholm 1947, Verlag Natur und Kultur. Band II, S. 877—934.

Auf dem engen Raum von nur 58 Seiten gibt der Verf. hier eine Geschichte der schwedischen Musik und des Musiklebens in der oben bezeichneten Epoche, die in ihrer Knappheit und Prägnanz anziehender und instruktiver ist als manche umfangreicheren Musikgeschichten dieser Art. Gleich zu Beginn wird die Grundtendenz, die nach des Verf. Meinung die gesamte schwedische Musikentwicklung beherrscht, klar umrissen und dann durch die ganze Schrift hindurch konsequent weiter verfolgt. Sie besteht in der ganz besonderen, national bestimmten Eigenwilligkeit, mit der alle ausländischen Einflüsse in Schweden aufgenommen wurden. Von Johan Helmich Roman, dem „Vater der schwedischen Musik“, an, unter dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts englisches Musikleben und Händelsche Musik für Schweden vorbildlich wurden, bis zu Franz Berwald, einem der frühesten und besten Kenner Beethovens, haben sich alle um die Entwicklung der schwedischen Musik verdienten Männer — Dichter, Mäzene und Ästhetiker genau wie Komponisten — fremdländischen Einwirkungen gegenüber ganz besonders verständnisvoll und aufgeschlossen gezeigt. Dies geschah jedoch nicht aus Freude am Nachahmen, und dementsprechend entstand auch kein Eklektizismus daraus; vielmehr war der schwedische kulturelle *genius loci* so stark, daß alle diese Künstler und Dilettanten sich bewußt oder unbewußt von vornherein als Diener eines autochthonen Musikideals betrachteten, dem sich sogar auch alle in Schweden tätigen bedeutenden ausländischen Musiker anpassen mußten. Das schwierige Problem der nationalen Musikstile nach 1700 zeigt sich hier von einer besonders interessanten Seite: die musikalischen Stilmittel sind wohl englisch, italienisch, französisch oder deutsch, aber der Geist, in dem sie angewendet werden (und damit die Gesamtwirkung), ist trotzdem schwedisch. Das Bild hat viel grundsätzliche Ähnlichkeit mit dem der deutschen Musikentwicklung jener Zeit. — Im Mittelpunkt der Betrachtung steht naturgemäß das Musikleben der gustavianischen Epoche, als dessen kenntnisreicher Historiker der Verf. bereits in verschiedenen früheren Veröffentlichungen (vor allem *Joh. Gottl. Naumann als Opernkomponist* und *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper*) hervorgetreten ist. Anna Amalie Abert, Kiel

Hanns Dennerlein: Musik des 18. Jahrhunderts in Franken. Die Inventare der Funde von Ebrach, Burgwindheim, Maria Limbach und Iphofen. Bamberg 1953, Historischer Verein (Vorabdruck aus dem 92. Bericht des Historischen Vereins Bamberg). 48 S.

Die vorliegenden Inventare stellen eine erfreuliche Bereicherung der fränkischen Lokal-forschung dar. Darüber hinaus vermitteln sie die Kenntnis von wenig erforschtem Material zur Geschichte der Mannheimer Kirchenmusik, wie sie besonders in Ebrach gepflegt wurde. Während über die reichhaltige Ebracher Instrumentalmusik bereits eine Erlanger Diss. von R. Laugg vorliegt (1953, ungedr.), bedürfen die übrigen Funde (Burgwindheim, Limbach und Iphofen) noch der musikwissenschaftlichen Durchleuchtung, zumal sich in Limbach sogar Rosetti- und Mozart-Mss. erhalten haben. Von den übrigen Komponisten verdienen u. a. Righini, Vogler und Zach Beachtung. Zahlreiche Unika lokaler Prägung sowie Werke unbekannter Meister erhöhen den Wert des Musikschatzes. Das sorgfältig bearbeitete Verzeichnis bietet die Werktitel, nach Fundorten getrennt, unter besonderer Scheidung nach Hss. und Drucken. Sehr nützlich erweisen sich die Angaben über das erhaltene gebliebene Stimmen-Material. Ein ausführliches Autoren-Register erhöht den wissenschaftlichen Wert der Publikation.

Richard Schaal, Schliersee

Ralph Vaughan Williams: Some thoughts on Beethoven's Choral Symphony with writings on other musical subjects. Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London 1953, 172 S.

Urwüchsigkeit, Erfahrung, Bescheidenheit und Humor sind die Ingredienzien dieser elf ursprünglich unabhängig voneinander entstandenen Abhandlungen. Sie sichern dem Leser eine besinnlich amüsierliche und zugleich lehrreiche Lektüre. Lehrreich vor allem, weil das Büchlein Quellencharakter hat und unsere Kenntnis über den Autor beträchtlich erweitern kann. V. W. spricht über musikalische Dinge in aller Einfachheit; er deutet oder ästhetisiert nicht, er gibt zu, wenn ihm etwas unbegreiflich ist, er kann ehrlich bewundern, ohne zu übertreiben oder zu heroisieren.

Der Aufsatz über Beethovens Neunte Sinfonie stellt zwar den längsten, aber wohl

nicht den wichtigsten Beitrag dar. Es handelt sich um eine zwanglose Beschreibung, in die mit sympathischer Unaufdringlichkeit eingeflochten ist, was der Autor an diesem Werk unbegreiflich oder sogar schlecht findet und was ihm unübertrefflich erscheint. Daß der langsame Satz gegenüber den drei anderen recht schlecht davonkommt, der 4. Satz dagegen mit der Matthäuspassion und der h-moll-Messe als die bedeutendste Kirchenmusik angesehen wird, entspricht einer schon seit dem vorigen Jahrhundert in England verbreiteten Anschauung. Sich ihr anzuschließen, wird aber doch manchem Leser schwer fallen, auch wenn er V. W.'s summarische Beurteilung der Neunten als einer „*magnificent failure*“ treffend findet. Das an sich Wichtigste an diesem Aufsatz ist die kurze Gegenüberstellung Bachs und Beethovens (S. 11). Wäre sie nur etwas ausführlicher! Ihr Ergebnis ist leider arg rezepthaft formuliert („*For eternity we turn to Beethoven, for humanity to Bach*“) und als Äußerung eines namhaften zeitgenössischen Komponisten nicht befriedigend. — Der für den Verf. bezeichnendste Aufsatz ist wohl der über „*Nationalism and Internationalism*“. Auf dem Gebiet der Kunst plädiert V. W. für bewußten Nationalismus, auf dem der Politik dagegen — und das im Jahre 1942! — für die „*United States of Europe*“. In der Musik soll eine Nation sich die Entwicklung und Pflege dessen zur Aufgabe machen, was ihr eigentümlich ist, soll sich aber hüten, nur schlecht nachzumachen, was andere besser können (S. 101). Internationales Interesse in der Kunst ist für V. W. eben nur sinnvoll, wenn es die nationalen Kräfte stärkt und hervortreten läßt. Speziell englische Gesichtspunkte werden in allen Aufsätzen in den Vordergrund gerückt, besonders z. B. im Hinblick auf Fragen der Auf-führungspraxis. Ein Bemühen um historisch getreue Aufführungen etwa der Musik Bachs wird abgelehnt, ebenso das Beibehalten des Originaltextes eines Vokalwerkes, wenn er für englische Sänger und Hörer schlecht ansprechbar bzw. schwer verständlich ist. Überzeugende Beispiele, nach welchen Gesichtspunkten die notwendigen englischen Text-fassungen zu gestalten seien, bringt der Aufsatz „*The Mass in B-minor in English*“. Überhaupt verrät das Buch auf jeder Seite den Praktiker, und zwar den Dirigenten wie den Komponisten. Nicht besonders tiefgründig, aber in ihrem heiteren Ernst sehr

erquicklich zu lesen sind die Artikel „*The Letter and the Spirit*“ und „*Composing for the Films*“. In dem ersten wird die Behauptung, eine Komposition sei schon durch das Lesen der Partitur hinreichend zu beurteilen, mit guten Gründen angezweifelt; die Ansichten über das Komponieren für den Film seien denen, die es angeht, mit großen Lettern ins Stammbuch geschrieben. Auch die sehr wertvollen Aufsätze über Gustav Holst und Ch. V. Stanford könnten vielleicht diesen oder jenen Leser dazu bewegen, sein Urteil über diese beiden Musiker zu überprüfen. Friedrich Baake, Kiel

Hans Dünnebeil: Carl Maria von Weber. Leben und Wirken, dargestellt in chronologischer Tafel. Mit vergl. Daten aus Musik-, Kunst-, Kultur- und Weltgeschichte. Berlin, Afas-Musikverl. H. Dünnebeil 1953. 34 Bl.

Seinen hier bereits angezeigten kleinen Schriften über Weber (Mf. V, 1952, S. 81 f.), einem Schrifttums- und einem Kompositionsverzeichnis, reiht der rührige Berliner Verleger eine weitere an. Auch von ihr gilt, was die anderen auszeichnet: Es sind mit Liebe und guter Kennerschaft geschriebene Beiträge über einen Meister, der in der Literatur immer noch nicht seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt erscheint. Erfreulich ist im Vorwort zu hören, daß der Verf. nun auch eine Ikonographie über Weber und seinen Kreis wenigstens angeregt hat. Es darf zum Lobe dieser Tabellen gesagt werden, daß sie sich etwa A. Scherings bekannten „Tabellen zur Musikgeschichte“ gegenüber recht selbständig verhalten. Der Kreis der literaturgeschichtlichen Daten z. B. reicht sehr weit und auch bis ins Ausland hinein. Und dann, man muß das in Hinblick auf manche anderen Veröffentlichungen verwandter Art einmal sehr deutlich aussprechen, wollen die, wie der Verf. selbst sagt, mit vorliegender chronologischer Tafel nunmehr abgeschlossenen Beiträge nie mehr scheinen, als sie wirklich sind.

Willi Kahl, Köln

Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. Suhrkamp-Verlag, Berlin und Frankfurt am Main 1952. 204 S.

Der bereits im Winter 1937/38 entstandene „*Versuch über Wagner*“ ist ebenso wie die jüngere „*Philosophie der neuen Musik*“ (1949) ein ausgeführter Exkurs zur gemeinsam mit M. Horkheimer verfaßten „*Dialektik*

der Aufklärung“ (1947). Der Erkenntnisantrieb ist auch hier die bewegende Frage, „*warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt*“ (*Dialektik*, 5). Schon in diesem Buch dient das Wagnersche Werk mehrfach als Exempel, und in der Tat läßt kaum eine künstlerische Produktion des vergangenen Jahrhunderts eine engere Verschlingung von Progressivität und Regressivität erkennen. Direkt an eine jener Stellen. „*Dialektik*“, 212, schließt der erste Essay des „*Versuchs*“ an. Er ist der Darstellung des Sozialcharakters Wagners gewidmet. Hier erfährt u. a. der Antisemitismus Wagners eine ebenso brillante wie überzeugende Analyse. Man bedauert nur, daß A. so viel an einschlägiger Literatur übersieht, aber auch dies hat ein Positives zur Folge: Man wird allenthalben Bestätigungen der A.schen Ausführungen finden¹. Selbst gelegentliche Fehler (z. B. 42 und 89) schaden dem Buch kaum, da es hier nicht auf die Vermittlung von Fakten und Daten, sondern auf die Bewegung des Gedankens ankommt.

Es ist hier nicht möglich, alle einzelnen Abschnitte durchzugehen. Halten wir uns an die speziell musikalischen Teile. A. rückt hier vor allem der Wagnerschen Form zu Leibe (und damit den Schriften von A. Lorenz). „*Wagner kennt eigentlich nur Motive und Großformen — keine Themen. Die Wiederholung spielt sich als Entwicklung auf, die Versetzung als thematische Arbeit . . .*“ (48). So richtig die Erkenntnis A.s., daß die Großformen Lorenz' — soweit sie überhaupt richtig erkannt sind — der Wagnerschen Musik äußerlich sind, da ihnen die Vermittlung durch die eigentliche thematische Arbeit fehlt, so wenig ist die Existenz isolierter durchführungsartiger Passagen, etwa „*Parsifal*“ III/24 bzw. 318 oder „*Rheingold*“ 461 ff. zu verkennen. Wenn dann A. (58) davon spricht, daß „*der Zauberbann der Symmetrie gebrochen*“ sei, um im folgenden Satz von einer „*Vorherrschaft der symmetrischen Periode*“ zu sprechen, so ist dies nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern auch einer zur zuvor angezogenen Stelle. Und doch scheint es nur so. Der Unterschied zur thematischen Arbeit des Jahrhunderts besteht in der Verkehrung der Funktion von Thema und Modell. Die Leitmotive sind Modelle (und zugleich „*Ausdruckscharaktere*“) — soweit sie nicht einfach stilisierte

Fanfaren sind —, deren Durchführung aus programmatischen Erwägungen meist unterbleibt, die außerdem unfähig sind, sich zu regulären Themen zusammenzufügen. Reguläre Perioden werden zwar bisweilen gebildet, aber den „Leitmotiven“ kommt dabei keine konstituierende Kraft zu. Sie müssen sich häufig genug auf vereinheitlichende Begleitungsfiguren beschränken. Die „Themen“ selbst bleiben, ebenso wie gelegentliche Durchführungsmomente, Episoden. Die Kunst des Übergangs, auf die sich Wagner in dem Brief an Mathilde Wesendonk vom 29. X. 1859 berief, ist nicht thematischer, sondern theatralischer Art: gehobene Bühnenmusik (vgl. 37 f., 40 f.). — Trotz aller Kritik an Lorenz (bes. 48 f.) erkennt A. dessen Ergebnisse an, wenn er auch ihren effektiven Wert bezweifelt. So bleibt es also noch eine Zukunftsaufgabe nachzuweisen, daß zahlreiche Analysen von Lorenz verfehlt sind.

Im folgenden Kapitel behandelt A. Wagners Melodik, im vierten die Harmonik, wobei er sich besonders mit den Thesen von E. Kurth auseinandersetzt (insbes. 78 f.). Der Höhepunkt des ganzen Buches ist aber vielleicht das 5. Kapitel, das über die Instrumentation. Ausgehend von den ersten 8 Takten der 2. Szene des 2. Aktes des „Lohengrin“ (98 ff.) erweist A., daß „das Wagner'sche Orchester . . . auf die Herstellung eines Kontinuums von Klangfarben“ abzielt. Die Analyse der genannten Takte ist m. E. das Beste, was es bisher über Instrumentation gibt. Hier ist endlich die Methode der Beschreibung der Aufgaben des Einzelinstruments überwunden und die Qualität der Instrumentation von der der Komposition abgeleitet, die aber von jener nicht unabhängig ist.

Ohne dem Leser dieser Zeitschrift von A.s wahrhaft bedeutender und problematischer Arbeit ein vollständiges Bild vermittelt zu haben, muß hier abgebrochen werden. Philosophisch interessierte Leser seien hier noch auf eine Arbeit von C. Dahlhaus über das A.sche Buch hingewiesen, die in der Deutschen Universitätszeitung 1953 H. 7, 7 ff. veröffentlicht worden ist. Der Leser des Buches wird gut tun, sich der gelegentlich geäußerten (Merkur VII, 1953, 1038) programmatischen Sätze zu erinnern, in denen A. seine Methode zusammenfaßt: „Große Einsichten in die Kunst geraten überhaupt entweder in absoluter Distanz, aus der Kon-

sequenz des Begriffs, ungestört vom sogenannten Kunstverständnis, wie bei Kant oder auch Hegel, oder in solcher absoluten Nähe, der Haltung dessen, der hinter den Kulissen steht, der nicht Publikum ist, sondern das Kunstwerk mitvollzieht unter dem Aspekt des Machens, der Technik [wie Valéry oder Schönberg]. Der mittlere, sich einfühlende Kunstverständige, der Mann von Geschmack ist zumindest heute und wahrscheinlich schon stets in Gefahr, die Kunstwerke zu verfehlen, indem er sie zu Projektionen seiner Zufälligkeit erniedrigt, anstatt ihrer objektiven Disziplin sich zu unterwerfen.“ Rudolf Stephan, Göttingen

Heinrich Eduard Jacob: Johann Strauß. Vater und Sohn. Hamburg 1953, Rowohlt. 280 S.

Der in Amerika lebende Verf., der erst vor kurzem mit seiner Biographie Joseph Haydns die musikwissenschaftliche Kritik in die Schranken gefordert hat, gibt seinem Strauß-Buch den Untertitel „Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft“. Sein in wohlfeiler Ausgabe erschienenes Werk ist nicht wissenschaftlich im eigentlichen Sinne des Wortes. Vielmehr erstrebt Jacob, wie aus dem Nachwort hervorgeht und wie er auch dem Ref. gegenüber einmal betont hat, die Darstellung einer Kulturrepoche auf musikalischer Grundlage. Das ist ein Standpunkt, der sehr viel für sich hat. J. ist nicht nur ein glänzender Erzähler, der den Geist einer vergangenen Zeit geradezu heraufbeschwören kann, er ist auch ein Mann von umfassender literarischer Bildung, dem es nicht

1 Z. B. E. de Sinoja, Das Antisemitenproblem in der Musik, 1933, enthält viel wertvolles Material, das freilich stets nachzuprüfen sein wird. Ein Beweis der Idiosynkrasie Wagners gegen die Juden, selbst gegenüber ergebensten Anhängern, bringt das Tagebuch Mottls (cf. Neue Wagnerforschungen I, 1943, p. 202). Der Hinweis auf eine gewisse Affinität zwischen Wagner und Mime erhält eine unerwartete Bestätigung durch folgende Erzählung W. Weißheimers (Erlebnisse . . . 2. Aufl. 1898, p. 119). Weißheimer berichtet, wie bei dem Besuch Schnorr von Carolsfelds im Sommer 1862 in Biebrich dieser u. a. auch die Schmiedelieder Siegfrieds sang. „Wagner war von deren Wucht geradezu erstaunt und wenn er dann den Mime sang, bildeten beide ein reizendes Duett: denn Wagner excellierte wahrhaft in dieser Rolle: er bückte sich, verdrehte sich und entwickelte ein so himmelschreiendes Falsett, daß Stein und Bein erweichen mochten. Dabei wußte er ein Gesicht zu machen, als sähe man deutlich den häßlichen Zwerg mit seinen tiefenden Augen vor sich.“

schwerfällt, die Schwesterkünste der Musik wie auch die Politik und die allgemeine Geschichte zu wichtigen Eröffnungen und Vergleichen heranzuziehen. Weltgeschichte des 19. Jahrhunderts im Zeichen des Wiener Walzers — auch dies könnte ein Untertitel seines außerordentlich spannenden Buches sein, denn ganz offensichtlich ist die Geschichte der Straußdynastie gleichzusetzen mit der des Walzers schlechthin, womit dem übrigens auch von J. ausführlich gewürdigten Josef Lanner kein Abbruch geschieht. Die künstlerischen und soziologischen Voraussetzungen dieses ersten „Welttanzes“ nach dem Menuett des ancien régime sind vorzüglich geschildert. Das Buch wendet sich an einen großen Leserkreis, der viele interessante Dinge erfährt, und dem es, vielleicht zum ersten Male, so recht deutlich wird, daß der große, vierteilige Wiener Walzer im Grunde eine „Erfindung“ C. M. von Webers (*Aufforderung zum Tanz*) war. Die Freude am Aufstöbern musikalischer Parallelen tut sich sehr oft kund. Freilich erscheint die Verwandtschaft des *Radetzky-Marsches* von Joh. Strauß Vater mit dem Thema aus Rossinis *Tell-Ouvertüre* nicht so einleuchtend. Hier hätte ein Vergleich mit dem 2. Thema des 1. Satzes aus Haydns *Militär-Sinfonie* nähergelegen, das auch vom Stammesmäßigen her stärkere Beziehungen hat, und selbst die Klaviermärsche von Schubert würden besser ins Bild passen. Die reiche Darstellung der kulturellen und politischen Strömungen in der Ära Strauß, in der allerdings Männer wie Suppé und Millöcker ein bißchen zu sehr gegen die „Strauß“ zurückgesetzt werden, verbindet sich vortrefflich mit den menschlich so warmen Schilderungen aus dem bewegten Leben dieser genialen Familie, die auch jetzt noch als Inbegriff der Noblesse des Bürgertums im 19. Jh. und als Krönung des heute so häufig mißverstandenen Begriffes der „leichten Muse“ gelten darf. Viele charakteristische Notenbeispiele begleiten die anregende Lektüre.

Helmut Wirth, Hamburg

Kurt Pahlen: Manuel de Falla und die Musik in Spanien, Olten und Freiburg i. Br. 1953, Otto Walter. 264 S.

Das Schrifttum über den 1946 in Argentinien verstorbenen Meister ist nicht sehr groß. Bekannt ist die Biographie von Roland-Manuel, die auch in spanischer Übersetzung erschienen ist. Dann gibt es im Atlantis-

Verlag ein schmales Bändchen von Julio Jaenisch und eine Reihe kleinerer Abhandlungen, die sich mit einzelnen Schaffensgebieten de Fallas befassen. Nun legt Kurt Pahlen als Bd. XIV der „*Musikerreihe in auserlesenen Darstellungen*“ eine neue Biographie des Komponisten vor. Er hat sich, wie Paul Schaller, der Hrsg. der Reihe, im Vorwort anmerkt, „seit langem mit Spaniens Musik und Folklore“ beschäftigt, und seine neue Arbeit ist eine wesentliche Bereicherung unseres Wissens über Spaniens bedeutendsten Meister der Gegenwart. P. gehörte zu den nahen Freunden de Fallas und darf darum den Anspruch auf Authentizität erheben. De Falla, dessen Aufstieg sehr lange Zeit brauchte, ist als geschichtliche und künstlerische Erscheinung vielleicht noch nicht so recht verstanden worden. Wegen seiner engen Verbindung mit den französischen Impressionisten ist er ohne viel Federlesens zu einem Abkömmling dieser Kunstrichtung abgestempelt worden, wozu eigentlich nur bei wenigen Werken, und da vornehmlich auch nur im Klavierkonzert „*Nächte in spanischen Gärten*“ Veranlassung gegeben war. Seine unzweifelhafte Herkunft aus der reichen Landschaft spanischer Volksmusik konnte vielleicht auch nicht so recht aufgezeigt werden, da die Kenntnis dieser komplizierten Kunst lange Zeit im Argen gelegen hatte. Spanien wurde allzu oft gleichgesetzt mit Exotik, und der besondere Reiz seiner Folklore, wie man sie rein äußerlich empfand, hat viele und sogar bedeutende Komponisten dazu geführt (oder verleitet), im „spanischen Stil“ zu schreiben. Die Bewohner der iberischen Halbinsel nennen Kompositionen dieser Art „*españoladas*“, und in der Anwendung dieser Bezeichnung machte man auch vor Künstlern wie Glinka, Chabrier, Rimskij-Korssakow, Lalo oder Bizet nicht halt, ganz abgesehen von den zahlreichen Unterhaltungskompositionen, die uns mehr oder weniger „spanisch“ vorkommen!

Nun blickt Spanien auf eine hohe alte Musikkultur zurück, die einen frühen Höhepunkt im 16. Jh., der Ära Philipps II., hatte. Meister wie Antonio de Cabezón, Cristóbal Morales und Tomás Luis de Victoria sind die vornehmsten Vertreter jener Epoche, und selbst das ausgehende 18. Jh. konnte noch mit Klaviermeistern wie Padre Antonio Soler, Mateo Albeniz und Mateo Ferrer aufwarten, die entweder aus der Schule Dome-

nico Scarlattis hervorgegangen waren oder schon unter dem Einfluß der Wiener Klassik standen. Noch älter als diese zweifellos bedeutende Kunstmusik aber ist die Volksmusik, die ihre eigenartigste Ausprägung in Andalusien, der Heimat de Fallas, gefunden hat. P. geht in seinem Buch ganz systematisch vor. Die einleitenden Kapitel sind eine vorzügliche Grundlegung zum Verständnis seiner Ausführungen über den größten Exponenten der neueren spanischen Musik. Auch seine „Kurze Musikgeschichte Spaniens“ hat den Charakter eines gewichtigen Praeludiums. Die Erneuerung der spanischen Musik durch Felipe Pedrell, der als Komponist nicht so erfolgreich war wie als Erzieher der jüngeren Generation (seine Hauptschüler vor de Falla waren Albeniz und Granados), entspricht in ihrer Bedeutung den großen nationalen Strömungen des 19. Jh. Sie findet eine kurze, aber treffende Darstellung. Damit sind die geistigen, landschaftlichen und nationalen Voraussetzungen der Kunst de Fallas in übersichtlicher Weise geklärt. Für die Würdigung des Komponisten ist es in diesem Falle, so merkwürdig es klingen mag, außerordentlich günstig, daß der Meister, obschon er fast 70 Jahre alt geworden ist, nur eine verhältnismäßig sehr kleine Anzahl von Werken geschaffen hat. Das im Anhang aufgeführte Werkverzeichnis umfaßt nur 1½ Seiten. Das ermöglicht ein genaues Eingehen auf jede Komposition und ihre jeweiligen Schaffensbedingungen. P. spürt diesen Zusammenhängen liebevoll nach, und so ergibt sich das in fesselnder Sprache geschriebene Lebensbild eines unablässig um die Vollendung ringenden Meisters, der trotz schwacher Gesundheit (zu der sich eine mit dem Alter zunehmende Hypochondrie gesellte) ein Werk hinterlassen hat, das Spanien wieder zu einem wesentlichen Mitspieler im europäischen Konzert gemacht hat. Daß hierbei seine „Franzosenzeit“ und die Freundschaft mit Debussy, Ravel und Dukas eine wesentliche Rolle gespielt haben, geht aus den Darlegungen unzweifelhaft hervor. Ob es sich bei der sehr freizügigen, wengleich logischen Ausweitung der Tonalität grundsätzlich um eine echte Polytonalität handelt, wie P. meint, oder um eine intensive Ausnutzung von Möglichkeiten der Obertonreihe, wäre noch speziell zu untersuchen. Die von Jahr zu Jahr stärker hervortretende Ökonomie im Gebrauch der Mittel aber läßt de Fallas

Grundlagen in der spanischen Klassik erkennen, und es hat auch nicht an Stimmen gefehlt, die seinen „Klassizismus“ als Verarmung des Schöpferischen ansahen. Die geringe Anzahl von Kompositionen läßt allzu leicht einen solchen Schluß zu! Doch P. weiß solche Bedenken zu zerstreuen. Es war nicht Mangel an Einfällen, der de Falla zu einer so behutsamen Schreibweise zwang, es war vielmehr eine fast krankhafte Selbstkritik, an der dieser Komponist litt und die ihn veranlaßte, immer wieder die Feile anzulegen. P. verweist stets auf die tiefe Religiosität des Freundes, der auf „die Gnade wartete“, und beschließt sein Buch mit dem Satz: „Es ist schön, zu leben, wie Manuel de Falla gelebt hat: ganz hingegeben seinem Werk. Und es ist schön, zu sterben, wie Manuel de Falla starb: in Alta Gracia, was nicht nur ein geographischer Begriff im argentinischen Mittelgebirge ist, sondern auch, sinngemäß ins Deutsche übersetzt, bedeutet: im Stande der hohen Gnade“. Die schön ausgestattete Biographie enthält noch eine große Anzahl von Notenbeispielen und eine Auswahl vorzüglicher Bilder, vor allem aus den letzten Lebensjahren des Meisters, der seine Heimat und Europa 1939 verlassen hat, angewidert von den politischen Wirren, die ihm die Ruhe zum Schaffen raubten.

Helmut Wirth, Hamburg

Julio Jaenisch: Manuel de Falla und die spanische Musik. Atlantisverlag, Zürich und Freiburg i. B. 1952, 104 S.

Das nicht umfangreiche Werk de Fallas ist nun auch in Deutschland so bekannt geworden, daß eine Biographie des vor 8 Jahren 70jährig Gestorbenen zu erwarten war. Jaenisch hat sich mit guter Sachkenntnis dieser Aufgabe unterzogen. Der Andalusier de Falla, dessen Eltern aus dem nordöstlichen Spanien stammten, war ein Spätblüher, der, sehr selbstkritisch veranlagt und durch wachsende Kränklichkeit gehindert, in den letzten 20 Jahren so gut wie nichts mehr zustandebrachte. Sein Bestes verdankt er Felipe Pedrell, der auch der Lehrer von Granados war, aber nicht, wie hier behauptet, von Albéniz. Die Eigenart der andalusischen Volksmusik, die verschiedenen, historisch bedingten Einflüsse, die sie formten, und ihre große Bedeutung für das Schaffen de Fallas werden klargelegt, auf die Beschaffenheit des spanischen Singspiels, des Zarzuelas, zu dem de Falla 4. nicht weiter

bekannt gewordene Beiträge leistete, wird hingewiesen, ebenso wird das Nötige über den Eindruck, den der französische Impressionismus auf den Meister ausübte, gesagt und seine Stellung zu Wagner auseinandergesetzt. Es ist dem Verf. im wesentlichen gelungen, ein Bild von der Eigenart der Fallaschen Tonsprache zu geben, deren Pole „Nationalismus und Universalität“ seien und der es gelänge, „die tiefe Kluft zwischen Volksmusik und Sinfonik zu überbrücken“. Die sorgfältige, der Notenbeispiele entbehrende Beschreibung der einzelnen Werke, die am Schluß in einem ausführlichen Verzeichnis mit Diskographie zusammengefaßt werden, ist verdienstlich. So gut der Gedanke auch war, den in Deutschland fast unbekanntem Gelegenheitschriftsteller de Falla zu Wort kommen zu lassen, so wenig ge-
 glückt ist doch vielfach die Ausführung. In den „Fingerzeigen zur Wiedergabe von Fallas Werken“ war z. B. mindestens die Ausführung der Druckfehler entbehrlich, zudem leidet die Übersetzung an Unverständlichkeiten (Fallas „Kompositionsweise ist das Ergebnis seines Systems der natürlichen Harmonien des vollkommenen Akkords“, S. 69) und Unbeholfenheiten („Die teilweise von der Liturgie inspirierte Musik [des Wagnerischen Parsifal] ist von tiefer Gemütsbewegung (!) . . . sie weist freiwillige (!) tonale Zersetzungen auf und enthält eigenartige Konzepte (!)“ (S. 80). Das abschließende Kapitel „Der Mensch und das Leben“ zeigt — leider nur in Worten, man hätte gern ein Bild gesehen — den asketischen, einsamen und bescheidenen Menschen de Falla, „der mehr im Traum als in der rauhen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts lebte“.

Reinhold Sietz, Köln

Karl Straube: Briefe eines Thomas-kantors, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. K. F. Koehler Verlag Stuttgart 1952, 270 S.

Außer Briefen und Briefauszügen fast nur aus Straubes zweiter Lebenshälfte, da nur wenige frühere erreichbar waren, enthält dieses Buch Straubes Beitrag „Rückblick und Bekenntnisse“ zur Bach-Gedenkschrift 1950, den der einstige Leipziger Thomasorganist und -kantor dem zentralen Anliegen seiner Amtstätigkeit gewidmet hat, einen kurz und gut orientierenden Lebensabriß aus der Feder Fr. A. Beyerleins und ein warmherziges Nachwort W. Gurlitts, dazu acht Bildbeigaben

und ein Brieffaksimile. All das schließt sich zusammen zu einem eindrucksvollen Lebensbild jener bedeutenden Musikerpersönlichkeit und zugleich zu einem aufschlußreichen musikgeschichtlichen Dokument der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. — Nach seinem eigenen Urteil ein Mensch „des anständigen Durdschnitts“, mit den Gaben und Grenzen eines „Schulmeisters“ (S. 112), hat Straube „in einer Art von Beamtenlaufbahn“ mit „einer Art von Phantasiebegabung, Selbstkritik und etwas Verstand“ durch zuverlässige, zähe, unverdrossene Arbeit „was erreicht“ (S. 143). Gerade weil er Grenzen seiner Musikbegabung empfand, war er um so mehr um geistige und humane Durchdringung seiner Arbeit bemüht. Das befähigte ihn zu seiner außerordentlichen Lebensleistung im Sinne seines Bekenntnisses: „Was wir eigentlich erstrebt haben: nicht Materialismus und Technik, sondern Geist und Humanität“ (S. 205). Was dabei in guten Stunden erreicht wurde, dafür bringt das Buch den bewegendsten Beleg in jener von Bernhard Schwarz zur Straube-Festschrift 1943 beigesteuerten und hier dankenswerterweise eingefügten Schilderung einer „außerordentlichen Begebenheit“ bei einer Motettenaufführung in der Thomaskirche (S. 156 ff.). — Zeitgeschichtlich besonders aufschlußreich sind naturgemäß die Äußerungen zur Bachpraxis — merkwürdigerweise findet sich keine einzige aus dem Bach-Jahr 1935 — und vor allem die über Persönlichkeit und Werk seines Freundes Max Reger. Den Musikwissenschaftsbeflissenen wird es im besonderen zu denken geben, wie kritisch Straube zu dem stand, was ihm als Musikwissenschaft erschien, so sehr er auch selbst in seinen Briefen Musikgeschichte zu dozieren liebte. Für ihn sei Wissenschaft und habe mit Kunst nichts zu tun, „wenn jemand bei der Wiedergabe von Musikwerken auf die Bekenntnisse des Wiedergebenden pfeift und nur die Noten haben will“ (S. 93). Dabei übersieht er freilich das für Wiedergabe wie Wissenschaft im Musikwerk doch wohl Wesentlichste: das nicht schon in den Noten, sondern in den Klängen beschlossene „Bekenntnis“, die verpflichtende Aussage des Werkschöpfers. „Kein Zweifel, daß die Musikwissenschaft auf dem Wege zur Sterilität ist“, heißt es einmal 1938 (S. 105). Sie ist es aber doch wohl nur und ist dann eben noch gar nicht eigentliche Musikwissenschaft, solange es nicht vermocht wird, durch

die Noten und Akten zum Wesentlichen der Musik durchzudringen. Im selben Brief wird einem namhaften Musikwissenschaftler empfohlen, „im Gedankenaustausch mit den großen musikalischen Erscheinungen unserer Zeit“, etwa Wilhelm Furtwängler und Johann Nepomuk David, „fruchtbringende Perspektiven für eine Erneuerung der Arbeit in der sogenannten (!) Musikwissenschaft zu gewinnen“. Damit ist eine sehr beherzigenswerte Anregung ausgesprochen, aber nur zur Hälfte. Solcher Gedankenaustausch kann nämlich beiden Teilen dienlich sein. Er kann nicht nur musikwissenschaftlichen Bemühungen, er kann auch praktischen Wiedergaben etwa Bachscher oder Mozartscher oder Beethovenscher Werke helfen, aus „sogenannten“ wirkliche zu werden.

Rudolf Steglich, Erlangen

Oskar Söhngen: Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1953, 164 S.

Als einer der bedeutendsten Wegbereiter der zeitgenössischen Kirchenmusik hat der Verf. während der letzten 20 Jahre manches entscheidende und mutige Wort gewagt. Wer anders als Söhngen wäre daher berufen, jetzt, da in der Frage der Kirchenmusik nach stürmischer Bewegung eine gewisse Ruhe eingetreten ist, ein vorsichtiges Fazit zu ziehen, einen Rückblick zu halten und die kirchenmusikalische Lage im Zusammenhang mit einer umfassenden historischen Schau bis in Einzelheiten hinein zu beleuchten und festzuhalten?

Grundlage, dem sehr komplexen Phänomen der neuen Kirchenmusik von den verschiedensten Seiten her beizukommen, sind dem Verf. die vielerlei eigenen Äußerungen der letzten zwei Jahrzehnte. Wem S.s. Fachkenntnis schon bekannt ist, weiß, daß in einem Buch aus seiner Feder die Dinge wirklich einmal beim Namen genannt sind, daß vom Standpunkt der Wissenschaft wie aus dem Wissen um die Not des christlichen Glaubens auch hier mit Deutlichkeit und Notwendigkeit das ausgesprochen wird, was gesagt werden muß und worauf es ankommt. Bei seinen Bemühungen, einleitend den Begriff „Kirchenmusik“ klar zu umreißen, gibt der Verf. einen historischen Rückblick bis in das Reformationsjahrhundert. Zu den musikgeschichtlichen, theologischen und liturgiewissenschaftlichen Problemen wird im wesentlichen das zusammengefaßt, was bedeutende Schriften schon vor S. mitzuteilen

wußten. Indessen ist dankbar zu begrüßen, daß besonders die Entwicklung des 19. Jahrhunderts ausführlich und gründlich behandelt wird. Diese Darlegungen kreisen um die Frage „Kirchenmusik“ oder „Musik in der Kirche“ und gipfeln in der Forderung, den einzig gangbaren Weg der Verbindung zwischen Musica Sacra und Liturgie wieder zu beschreiten. Daß beide unlösbar miteinander verknüpft sind, beweist die Geschichte der Auflösung gottesdienstlicher Ordnung mit allem, was dazu gehört. Andererseits dürften auch die Geschehnisse unserer Tage erwiesen haben, daß nur die Suche nach einer unmittelbaren Verbindung zur Reformation den rechten Weg lehrt und bereits wesentliche kirchenmusikalische Konsequenzen gezeitigt hat. Hier setzte — mit Blume, Mahrenholz u. a. — S. vor nunmehr gut 20 Jahren an. Inzwischen steht die Entwicklung unter dem Zeichen der „Wiederbegegnung von Kirche und Kirchenmusik“, die „Stunde der Kirchenmusik“ scheint gekommen.

Im Anschluß an eine theologische Luther-Renaissance setzte eine liturgische Erneuerungsbewegung ein, deren Vorbereitungen weit in das 19. Jahrhundert zurückreichen. Aus der notwendigen inneren Erneuerung der Kirche empfingen auch die kirchenmusikalischen Kräfte ihre neuen Impulse. Die führenden Komponisten der jungen Generation sehen in der Kirchenmusik die geistige Mitte ihres Schaffens. Der Kirchenmusiker ist auf dem besten Wege zur Wiedergewinnung seines Amtes und Standes als „Haushalter über Gottes Geheimnisse“. Endlich ist auch eine Erneuerung des Gemeinde- liedes im Werden. Wie im einzelnen sich die Dinge vollzogen, welche Wege der weiteren Entwicklung sie voraussichtlich nehmen werden, hat S. eingehend dargestellt. Daß auch gewichtige Gegenstimmen laut wurden, wird nicht übersehen. In überzeugender Weise setzt S. sich mit dem Problem des Avantgardismus (Moser) auseinander, mit der Forderung nach liturgischer Gebundenheit der Kirchenmusik stellt er sich in Gegensatz zu der Auffassung, daß heute „direktere Formen des religiösen Lebens erforderlich seien“ (Oehlmann), denn „Wort, Gemeinde und Gottesdienst binden sich in der Liturgie zu einer Einheit“. Bei der Behandlung dieses Kardinalgedankens — der übrigens das ganze Buch durchzieht — wird allerdings mit kaum einem Wort von den heftigen Widersprüchen geredet, denen die liturgische Erneuerung unserer Tage aus-

gesetzt ist. Zwar ist die Kritik nur selten stichhaltig, ihre Hartnäckigkeit aber wirkt hemmend und kann auch die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Kirchenmusik negativ beeinflussen. Wenn es nicht gelingt, in absehbarer Zeit für die liturgische Erneuerung auf breiter Basis eine verbindliche Ordnung durchzusetzen, muß damit gerechnet werden, daß der schaffende Künstler seine Impulse wieder von anderer Seite empfangen wird. Die ihm im Augenblick durch die Kirche zuteil werdenden „Aufträge“ sind bescheiden, wenn sie nicht teilweise sogar schon ganz ausbleiben.

Breiten Raum nimmt gegen Endes des Buches die Darstellung und Deutung der Persönlichkeit Max Regers in der kirchenmusikalischen Entwicklung ein, den der Verf. früher als den „Herold des neuen Tages der Kirchenmusik“ bezeichnete. Für diesen Aufsatz sind wir um so dankbarer, als erst vor kurzem eine durch H. Walcha ausgelöste Debatte um das Regersche Orgelschaffen ihren Abschluß fand. S. beleuchtet in diesem bereits 1941 verfaßten Aufsatz die Fragen um Reger so eingehend, daß man zu einem der Bedeutung der Person gerecht werdenden Urteil zu gelangen vermag. Wie ist das Verhältnis Regers zur kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung zu beurteilen, wo liegen die musikalischen und glaubensbedingten Grundlagen seiner Orgel- und Chormusik? Diese Fragen erfahren bei S. abwägende, vorsichtige wertende und einordnende Stellungnahme; er faßt zusammen, was in bisherigen Schriften über Reger zumeist nur am Rande behandelt wurde.

Zugleich aber wird hiermit das letzte Kapitel des Buches eingeleitet, das in Einzeldarstellungen neben Reger die verdientesten und besonders charakteristischen Führer der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung würdigt. Lebendige Bilder des überragenden Karl Straube, des vielfach mißverstandenen Heinrich Kaminski, des erschütternden Schicksals Hugo Distlers und des hoffnungsvollen und wohl reinsten Repräsentanten dieser Bewegung, Carl Gerhardt, werden hier gezeichnet.

Mit dieser Schrift, die im übrigen eine reichhaltige Auswahl wichtiger Literatur nennt, ist es S. gelungen, eine erste zusammenfassende Darstellung der kirchenmusikalischen Entwicklung der letzten 20 Jahre zu geben, die an Gründlichkeit und Sachlichkeit kaum Wünsche offen läßt. Die Bilanz, die

hier gezogen werden konnte, ist im höchsten Maße erfreulich. Sie ist dazu angetan, manchem Kirchenmusiker Mut zu machen und hie und da eine Bildungslücke zu schließen. Auch die Theologie sollte aufmerksam in diesem vom Glaubenserlebnis erfüllten Buch lesen; er wird vieles finden, was ihn in seiner theologisch-liturgischen Haltung zu bestärken, aber auch aufzuklären vermag. Schließlich verdient der Verf. auch den Dank der Musikwissenschaft für einen reichhaltigen Beitrag zur modernen Musikforschung und -geschichte.

Peter Mohr, Meldorf/Holstein

John Vincent: *The Diatonic Modes in Modern Music*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1951. 298 S.

John Vincent, Professor an der Universität von Kalifornien in Los Angeles, geht von der Anschauung aus, viele chromatische Bildungen in der neueren und zeitgenössischen Musik seien auf diatonische Vorgänge zurückzuführen und somit mit Hilfe des diatonischen Tonalitätsbegriffes zu erklären. Zu diesem Zweck werden zu dem diatonischen Dur und Moll die sogenannten Modi hinzugenommen, die unter den Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch und Lokrisch als Kirchentonalarten bekannt sind. Selbstverständlich behandelt Vincent die Modi rein als diatonische Leitern (wie Dur und Moll) und unabhängig von der ästhetischen und tonsymbolischen Bedeutung, die sich mit ihnen im Mittelalter — und noch später — verband. Die Modi dringen in die Dur- und Moll-Kompositionen ein, indem von Dur oder Moll aus unmittelbar in einen Modus übergegangen werden kann und wieder zurück. Unter diesen Voraussetzungen ist der neapolitanische Sextakkord (in C-dur die Töne *f, as, des*) nicht, wie man bisher betrachtete, ein alterierter Akkord in C-dur, sondern ein Sextakkord, der leitereigen zur phrygischen Tonart gehört, die als solche in den Zusammenhang von C-dur vorübergehend eingeschoben ist. Der Ton *fis* in C-dur, bisher als hochalterierte vierte Stufe angesehen, ist leitereigen in der auf C aufgebauten lydischen Tonart. V. deutet also die alterierten Töne nicht als chromatische Veränderungen der Haupttonart oder den Zwischendominanten und Ausweichungen zugehörend, sondern als Bestandteile eines Modus, der vorübergehend in die Haupttonart eingeschoben ist. Er nennt das

Prinzip „*Interchangeability of Mode*“, Austauschbarkeit der Modi, und spricht stets von seiner „*diatonischen Theorie der Chromatik*“. V. hält die Diatonik für das „ewige Tonleitersystem der abendländischen Kultur“ (*the eternal scale system of Western civilization*). Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich mit der Geschichte der diatonischen Modi, die nach V.s Ansicht wenigstens 2500 Jahre zurückreicht. Die Modi haben sich gegenüber der Chromatik noch immer als vorherrschend erwiesen. Es ist unzweifelhaft V.s großes Verdienst, einen fruchtbaren Gedanken mit aller Systematik und Gründlichkeit durchgeführt zu haben, der in der Theorie in den letzten Jahrzehnten mehrfach auftauchte.. Vincent hat keine Mühe und der Verlag keine Kosten gescheut, so daß die Ausführungen auch durch eine reiche Zahl von Notenbeispielen belegt sind. Karl H. Wörner, Mainz

Vierzig Orgelgehäuse-Zeichnungen von Arthur G. Hill, im Auftrage der Gesellschaft der Orgelfreunde herausgegeben von Hans Klotz und Walter Supper, Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1953. Diese Schrift ist die fünfte Veröffentlichung der „*Gesellschaft der Orgelfreunde*“ und enthält eine Auswahl von Zeichnungen aus Arthur G. Hills Werk *The Organs and Organ Cases of Middleages and Renaissance*, London 1891. Wer das Buch von Hill kennt, wird den Versuch zweifellos begrüßen, wenigstens einen Teil (ca. die Hälfte) dieser ausgezeichneten Darstellungen einem größeren Kreis von Fachleuten und Orgelliebhabern näherzubringen. Man erhält eine gute Übersicht über Orgelgehäuse verschiedener Stilepochen in verschiedenen Ländern.

So wird sich beim Betrachten dieser Abbildungen dem objektiven Beobachter unwillkürlich ein Vergleich mit Orgelgehäusen aus neuer und neuester Zeit aufdrängen. Dabei wird er, von einer Reihe Ausnahmen abgesehen, einen beachtlichen Unterschied in der künstlerischen Gestaltung von Orgelgehäusen zugunsten der hier gezeigten früheren Schöpfungen feststellen. Es ist schwer zu sagen, welcher Prospekt schöner wäre, die Prospekte der Orgeln zu Herzogenbusch (S. 1 und 38) oder der Aegidienkirche zu Lübeck (S. 43) oder der Orgelsprospekt der Lübecker Marienkirche (S. 12) oder die

Orgelsprospekte aus Spanien, wie Tortosa (S. 19) oder Tarragona (S. 21).

Es wäre zu begrüßen, wenn Orgelbauer und Architekten aus den hervorragenden Schöpfungen der früheren Zeit Anregungen ziehen würden, um auch in der Gegenwart Orgelgehäuse bzw. Orgelsprospekte zu schaffen, die ebenfalls künstlerisch wertvoll wären und dem Auge etwas anderes bieten als ragende Pfeifenwände oder verstreute Haufen von Orgelpfeifen. Leider ist der Orgelbau der Gegenwart ein Tummelplatz von Meinungen geworden, die häufig mit dem wahren Sinn und Zweck der Orgel nichts mehr gemein haben. Es wäre von großem Wert, wenn man u. a. auch unterscheiden würde, was von dem Gut unserer Väter überzeitlich ist und wo wir den Anforderungen der Gegenwart entsprechen müssen, um dann eine Synthese zu finden, die dem wirklichen Sinn und Zweck entspricht. Aus diesem Grunde ist es daher besonders wertvoll, daß die vorliegende Schrift sich bemüht, dazu einen geeigneten Beitrag zu liefern, die bildlichen Darstellungen durch eine kurze Einleitung zu erläutern und am Schluß durch eine kurze Beschreibung zu ergänzen.

Leider ist durch die erhebliche Verkleinerung des Hillschen Werkes das Gesamtbild beeinträchtigt. Ferner haben dadurch auch sonstige Feinheiten gelitten. Es wäre zweifellos vorteilhafter gewesen, das Format etwas größer (etwa Din A 4) zu wählen, zugunsten einer besseren Reproduktion. Der Orgelfachmann und auch der Orgelbesessene wird ferner eine ausführlichere Beschreibung mit entsprechenden Dispositionsangaben vermissen, wie sie in Hills Werk enthalten sind. Auf eine Ungenauigkeit ist noch hinzuweisen. Die auf Seite 1 und 38 dargestellten Orgelsprospekte sind nicht die gleichen. Der auf Seite 38 dargestellte Prospekt ist von Cornelius Hoornbeck (1580 bis 1602), der durch Brand vernichtet wurde und an dessen Stelle der Prospekt auf Seite 1 trat, wofür dann die Erläuterungen bei 38 zutreffen.

Thekla Schneider, Berlin

Rudolf Quoka: Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1953. 73 S.

Die vorliegende Arbeit will eine Darstellung und Systematik der altösterreichischen Or-

gelbaugeschichte bringen. Der Verf. geht damit in ein bisher noch wenig erforschtes Gebiet.

Es wird vor allem klargestellt, daß nicht nur die norddeutsche Barockorgel einen Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte des Orgelbaus bildet, sondern daß ebenso wie die süddeutsche Orgel dieser Stilepoche auch die österreichische Barockorgel als vollwertig anzusehen ist.

Der Verf. gliedert das reichhaltige Material nach den einzelnen Stilepochen, wobei er die charakteristischen Merkmale besonders herausarbeitet. Neue Gesichtspunkte ergeben sich aus dem hier erstmals eingeführten Begriff der Orgellandschaft und bieten weitere Anregungen für die exakte Forschung. Von Bedeutung für die Orgelbaugeschichte ist ferner, daß der Versuch gemacht wird, Gegensätze herauszustellen zwischen dem im Süden von Italien beeinflussten Klang und demjenigen des Nordens, der dem Spaltklang der deutschen Orgel nahekommt. Außerdem wird der Nachweis gebracht, daß die österreichische Barockorgel eine Kombination des italienischen Orgeltyps mit der deutschen Bläserorgel bildet.

Wichtig für die Forschung ist auch, daß auf Zusammenhänge und Parallelen zwischen der Entwicklung des Orgelstils und dem Stilverlauf der Architektur hingewiesen wird. Eingehend berücksichtigt der Verf. die Wirkung der geistigen Kräfte einer Zeitperiode auf den Klangstil der Orgel und deckt die Zusammenhänge zwischen Orgelklang und Orgelmusik auf.

Bei der Fülle des Materials können die einzelnen Orgelbaumeister nur kurz erwähnt werden, besonders hervorgehoben werden das Wirken des priesterlichen Orgelbauers Franz X. Chrismann (1724—1795) und die Tätigkeit der Familie Egedacher. Auch das Positiv, das in Österreich sehr verbreitet war, wird in den Kreis der Betrachtungen mit-hineingezogen und seine Entwicklungsgeschichte in Form einer schematischen Darstellung erläutert. Durch ein reichhaltiges Dispositionsverzeichnis werden die wertvollen Ausführungen ergänzt, und im Anhang findet man Aufschluß über technische Fragen.

Die Bedeutung der Schrift liegt darin, daß an Hand reichhaltigen Materials zum ersten Mal eine zusammenhängende geschichtliche Entwicklung der altösterreichischen Orgel gegeben wird. Das Ganze hätte jedoch noch

gewonnen, wenn es mit einigen Abbildungen der prächtigen Orgelprospekte versehen worden wäre. Das reiche Material, das hier in zusammengedrangter Form gebracht wird, noch weiter für die Forschung auszuwerten, wäre eine dankbare Aufgabe.

Thetkla Schneider, Berlin

Journal of the International Folk Music Council. Vol. VI, 1954. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., IV, 96 S., 2 Bildtafeln. Das letztjährige Festival des International Folk Music Council fand vom 9. bis 15. Juli in Biarritz und Pamplona statt. Diese Tagungsstätten hatte man deshalb gewählt, weil das heutige Wohngebiet der Basken zu den wenigen, volksmusikalisch noch inhaltsreichen Rückzugsgebenden Europas gehört, was sich im Verlaufe dieses Kongresses erneut bestätigte. Die von Devar Surya Sena (S. 2ff.) und Richard Wolfram (S. 4ff.) niedergelegten, namentlich von den Tanzveranstaltungen gewonnenen Eindrücke sind daher des Lobes voll, wobei bemerkenswert ist, daß die gezeigten Stile, Gehalte und Formen einen Europäer gleichermaßen wie einen Asiaten eindrucksvoll, ja überwältigend zu fesseln vermochten. 14 Referate wurden auf dieser von Vertretern aus 18 Staaten besuchten Tagung gehalten, die auf S. 7—51 mit volks- und völkerkundlichen Inhalten bunt gemischt abgedruckt sind. Dem folgt S. 52 ff. ein Beitrag des Rezensenten „Towards the exploration of national idiosyncrasis in wandering song-tunes“, dem sich Berichte und Buchbesprechungen in großer Zahl anschließen. Verglichen mit den früheren Jahrbüchern, zeigt sich in diesem, daß der Council in allen Erdteilen immer mehr Freunde und Mitarbeiter gewinnt. Die abgedruckten Referate sind, abgesehen von drei Beiträgen, mehr von berichtend-erzählender Art denn Forschungsergebnisse im engeren Sinne. Sie zeigen auf, was in den verschiedensten Gegenden der Welt an folkloristisch Bemerkenswertem noch vorhanden ist, bzw. bis vor kurzem noch lebendig war. So beschreibt summarisch M. Barbeau das französische Volkslied in Nordamerika (S. 7 ff.), Devar Surya Sena die „Folk songs of Ceylon“ (S. 11ff.), C. Nazzari (S. 15ff.) und B. M. Galanti (S. 17ff.) berichten über rituelle Tänze in Italien, P. Donostia zählt die bei spanischen Volks-tänzen gebräuchlichen, z. T. sehr alten In-

strumente auf (S. 26ff.). P. Oyhambaru schreibt über die Tänze der Basken (S. 36 ff.), Amades I Gelati in einer soziographischen Erkundung über „*Dances and songs of the Pyrenean shepherds*“ (S. 49 ff.). B. Arnold gibt einen Sammelbericht aus Alabama (S. 45ff.) und R. Graff einige Proben des Heimgebrachten aus einer 1952 unternommenen Sammelreise zu den norwegischen Lappen (S. 29ff.). Graff teilt außer dem bereits Bekannten einige neue Weisen mit, die aus dem Leben gegriffen sind und die Wirklichkeitsnähe im Gesange dieses Naturvolkes trefflich veranschaulichen. Leider verwendet er für das Erfinden neuer Weisen, wo es sich durchweg lediglich um Abwandlungen uralter Modelle handelt, den unpassenden Ausdruck „*composition*“. Auch erscheint es abwegig, den „*hard marching character*“ (S. 31) des lappischen Volksgesanges auf die Umstände des harten Klimas zurückführen zu wollen. Während A. Marinus (S. 21ff.) sich um die Definition von „*Chanson populaire — Chanson folklorique*“ bemüht, versucht K. Wachsmann ohne systematische Besinnung das Problem der „*Transplantation of folk music from one social environment to another*“ (S. 41ff.) zu durchleuchten, das zu den Kernfragen einer musikalischen Gegenwartskunde gehört. Von reichen Erfahrungen ausgehend, wirft der Zustandsbericht von H. Tracey auf „*The state of folk music in Bantu Africa*“ (S. 32 ff.) und darüber hinaus auf die insgesamt glänzende Entwicklung im heutigen Afrika klärendes Licht.

Die weltweite Überschau dieses Journal weist erneut auf die überall und schier unaufhaltsam sich beschleunigende Entwicklung des Niederganges echter Volkskulturen hin, die vor allem geistige und seelische Vakua schafft, denen sich mit produktiven Beiträgen die Wissenschaften intensiver denn bisher widmen sollten.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Volksgesänge von Völkern Rußlands, aufgenommen von Robert Lach. II. Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischärise, westsibirisch-tatarische, nogaitatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge. Transkription und Übersetzung von Herbert Jansky. 78. Mitteilung der Phonogrammarchiv-Kommission. Wien 1952 (Rudolf M. Rohrer). Österreichische Akademie der Wissenschaften,

Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 227. Band, 4. Abhandlung. Als abschließenden Band der Reihe „*Volks-gesänge von Völkern Rußlands*“ veröffentlicht Robert Lach Gesänge turktatarischer Stämme. Die Melodien zeichnete Lach im Sommer 1916 im Gefangenenlager Eger nach Gehör auf. Insgesamt waren sechs tatarische Sänger beteiligt. Nur eine kleine Anzahl von Liedern wurde außerdem phonographisch festgehalten. Die Texte, die in zwiefacher Niederschrift vorliegen, transkribierte und übersetzte Herbert Jansky. Sie sind überwiegend scharf zugespitzt, kurzzeitig, antithetisch, voller symbolischer Parallelismen. Vierzeiler sind die vorherrschende Art, mehrstrophige Gebilde seltener. Leider gibt der Übersetzer keinen Kommentar zu der äußerst sprunghaften, Entlegenes zusammenknüpfenden Symbolik.


Die Melodien, die hier allein zu näherer Erörterung stehen, gliedern sich in folgende Gruppen: 62 kasantatarische, 94 mischärise, 14 westsibirisch-tatarische, 8 kirgisische, 12 nogaitatarische, 6 turkmenische Gesänge und eine tscherkessisch-tatarische Melodie.


Alle Gesänge wurden nach Lachs Schilderung mit hoher Fistelstimme, häufig im höchsten Falsett „*nüselnd und plärrnd*“ vorgetragen, wobei außer Vokalen auch die Liquidae l, m, n und r als Tonträger (abgetrennt von der übrigen Silbe) dienen konnten. Wiederholungen wurden in der Regel abgewandelt, paraphrasiert.

Melodiestilistisch sondern sich zunächst zwei scharf unterschiedene Hauptgruppen: eigentliches Melos und getönte Sprache. Halblautes Rezitieren in singendem Tone auf verschiedenen Helligkeitsstufen, die nur näherungsweise an musikalische Töne heranreichen: dies ist der Vortrag der nogaitatarischen, turkmenischen und tscherkessisch-tatarischen Gesänge. Es handelt sich um jenen epischen Habitus, der ähnlich auch anderswo aufzutreten pflegt, wo von einer „*epischen Situation*“ gesprochen werden kann. Ähnlich: keineswegs soll gesagt werden, es gäbe nur einen einzigen epischen Rezitationstypus. Die Umfänge bewegen sich zwischen Kleinterz und Kleinsext; am häufigsten erscheint (wie auch anderswo) die Quart als Begrenzung. L. spricht von „*uraltertümlichem entwicklungsgeschichtlich frühzeitlichem Charakter*“, von „*Gesang der*

Urzeit“, von „*Urheimat des Menschengeschlechts*“ (um das Kaspische Meer herumliegend). Erörterungsfähig sind solche evolutionistischen Vorstellungen, die sich hier mit der längst preisgegebenen Theorie vom Kaukasus als der Urheimat des Menschengeschlechts verbinden, heute nicht mehr. Ethnologisch gesehen handelt es sich gewiß bei diesem Sprechsingem um einen recht späten Typus. Man kann heute wohl nur fragen: entstammt der „*epische Habitus*“ der Inkubations- und Frühzeit von Hochkulturen, oder sind seine Wurzelformen bereits im Kreise von Hirtenkriegerkulturen zu suchen?

Aus der Masse der übrigen (und „eigentlichen“, d. h. melodisch-eigenständigen) Gesänge der Kasantataren, Mischären, westsibirischen Tataren und der Kirgisen hebt sich vor allem ein Grundtypus heraus, der als *pièce de résistance* noch aus zahlreichen Verkleidungen, Übermalungen, oder wie man es nennen mag, hervorleuchtet. Seine Kennzeichen sind: zügig bewegter Allabreve-Takt, rationaler Periodenbau in Zweitakt-Gruppen, die sich meist zu Vier- und Achttaktperioden (aber auch zu Zehn- und Zwölftaktern) zusammenschließen; volltaktige, auftaktlose Rhythmik. Wort und Ton sind vorwiegend syllabisch verbunden, auch Zweiton-Melismen (Achtel) erscheinen. Initium, mehr noch Endung der Zwei- oder Viertaktgruppen sind durch Tonwiederholungen eigenartig verfestigt, „versteift“.

Typisch also die Rhythmen  oder

 als Kadenzen. Der melodische Duktus im Ganzen ist durchaus fallend, absteigend, zugleich durchaus „messend“, d. h. überwiegend tetrachordal, auch pentachordal verstrebt. Am häufigsten geschieht der Abstieg in zwei deutlich voneinander geschiedenen Etappen oder Zonen. Eine Zone umfaßt häufig 5 oder 6 Töne. Mitunter ist die Unterzone ausgedehnter, auch tonreicher als die obere. In der Regel überschneiden die Zonen einander in einem Mittelgebiet des Gesamttonraums. L. spricht von „*Terrassentypus*“; ich selbst hatte bereits 1937 jenen hervorstechenden Typus turktatarischer Melodiebildung als „*weitbewegtes Zweizonenmelos*“ bezeichnet. Von meinen beiden in Betracht kommenden Veröffentlichungen (*Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise*, Mitteilungen

der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Band 67, S. 53 ff. und *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*, Anthropos, Bd. 32) nimmt L. keine Notiz.

Eine ganze Reihe von stillkritischen und kulturhistorischen Fragen, die sich an die Musikstile der mongolischen, turktatarischen und ugrofinnischen Hirtenvölker knüpfen, hatte ich schon seinerzeit in einer größeren, leider Typoskript gebliebenen Arbeit im Wiener Anthroposkreise zur Erörterung gestellt. Heinrich Simbriger hatte ein ausführliches Korreferat dazu gearbeitet. Schon damals hatte ich den Eindruck gewonnen, daß die halbtonlose Pentatonik im Kreise jener Hirtenvölker nichts Ursprüngliches, sondern übernommenes Gut darstellt. Sie fließt offenbar aus der ostasiatischen Hochkultur, die ihrerseits Vermächtnisse spätneolithischen Pflanzertums eigenartig zäh bewahrt.

Ein hoher Hundertsatz der kasantatarischen, mischärischen, auch westsibirisch-tatarischen Melodien ist halbtonlos-fünftönig. Daneben aber gibt es andere, gleichfalls bestehend aus zwei „melodischen Zonen“ oder Tonraumstrecken, deren jede für sich betrachtet zwar halbtonlos-fünftönig angelegt ist, nicht aber die Gesamtleiter; z. B. I. Zone: $c^2 b^1 a s^1 f^1$, II. Zone: $b^1 g^1 f^1 e s^1 c^1$ (Kasantatarisch, Nr. 24) oder I. $a^2 f i s^2 e^2 d^2$, II. $e^2 c i s^2 h^1 a^1$ (Westsibirisch-tatarisch, Nr. 4) oder I. $g^2 f^2 d^2 c^2 b^1$, II. $d^2 c^2 a^1 g^1 f^1$ (Kasantatarisch Nr. 30). Gelegentlich spaltet sich der Tonraum noch stärker auf; es entstehen dreizonige Gebilde wie z. B. Kasantatarisch Nr. 15 und 49 oder gar Vierzonen-Melodien wie Nr. 10 und Nr. 15. Im vorherrschenden Zweizonentyp ist mitunter nur die untere Zone halbtonlos-fünftönig, die obere hingegen „dichter“ besetzt, etwa ein diatonisches Pentachord, z. B. I. $f^2 e s^2 d e s^2 c^2 b^1$, II. $e s^2 c^2 b^1 a s^1 f^1$ (Mischärisch, Nr. 13). Die Aufspaltung des Tonraums in getrennte Zonen bleibt mitunter auch fühlbar, wenn russische (diatonische) Tanzlieder übernommen werden; man vergleiche etwa Mischärisch Nr. 55, 56. Zum mischärischen Tanzlied Nr. 75 konnte ich das russische Vorbild ausfindig machen. Der Melodievergleich ist recht lehrreich. Man spürt, wie das Zügig-Bewegte sich ins Starre, Eckige verwandelt. Der Tonraum spaltet sich.

Ohne Frage ist die Tonraumpaltung, die Aufgliederung in „Zonen“ im Verein mit

kräftigem Abstieg, Weitbewegtheit und rationaler Zweitaktrhythmik (Allabreve) Hauptmerkmal turktatarischen Melodiestils. Aber es gibt neben den unverkennbaren Übernahmen aus dem russischen Musikdialekt noch einen besonderen „melismatischen Stil“ mit freier geformter (oft Tripeltakt-) Rhythmik. Hier ist der Tonraum in der Regel sehr viel einheitlicher empfunden; die Aufspaltung in Zonen tritt zurück. So etwa in den mischärischen Nummern 27, 58, 59, 78 (sämtlich halbtonlos-fünftönig). Der melismatische, rhythmisch freier ausschwingende Stil ist offenbar mongolischen Ursprungs. Parallelen findet man z. B. bei Torguten (zur Gruppe der Westmongolen gehörig) und bei den Ordos im Norden von Schansi (Ostmongolen). Lach hat den melismatischen Stil als selbständiges Phänomen ebensowenig gesehen wie seine Verwurzelung im mongolischen Stilkreise.

Mischfälle wie Mischärisch Nr. 7, 9, 25 zeigen ein wechselseitiges Durchdringen von Syllabik und Melismatik, einheitlichem und gespaltenem Tonraum. Hierher gehört auch die westsibirisch-tatarische Melodie Nr. 5, die weitschwingenden $\frac{9}{4}$ -Takt, Triolenbildung, halbtonlose Pentatonik sowie relative Tonraumeinheit doch mit noch spürbarer Zweizonen-Aufgliederung verbindet: I. $d^2 c^2 a^1 g^1$ II. $a^1 g^1 e^1 d^1 c^1$. Finalis ist d^1 Confinalis g^1 . Ähnlich Nr. 6 aus derselben Gruppe. Bei den elegischen Mollmelodien Nr. 1 und 2 hingegen ist das russische Vorbild nicht zu überhören.

Für die mischärischen und einen Teil der westsibirischen Tataren-Gesänge hatte bereits L. gegenüber dem *rythme carré* der Kasantataren „eine gewisse Abwechslung in der Verwendung der verschiedenen Taktarten und deren Mischung“ verzeichnet. Überall, wo die Alleinherrschaft der Zweitaktgruppe gebrochen ist, stellen sich auch jene flüssigeren Rhythmen und die Tendenz zur Vereinheitlichung des Tonraumes ein. Bei den rein mongolischen Vorbildern — so viel sei noch bemerkt — gesellt sich oft noch extreme Weitbewegtheit hinzu.

Von den acht kirgisischen Gesängen scheiden die drei letzten (Nr. 6 bis 8) als Umdeutungen im Sinne nogaitatarischen „epischen“ Rezitierens von vornherein aus. (Darüber L. S. 17.) Rein halbtonlos-fünftönig ist nur Nr. 5; in Nr. 1 und 2 zeigen sich zum mindesten Fünftön-Gerüste, in Nr. 4 vielleicht

noch Spuren davon. In rhythmischer und tonräumlicher Hinsicht verkörpern indessen Nr. 1 und 4 den alten turktatarischen Ausgangstyp: Allabreve, *rythme carré*, Tonwiederholungen, Abstieg, Aufspaltung des Tonraums in gestaffelte Zonen. Im ganzen also eine unverkennbare Mischung von ursprünglich turktatarischen Zügen mit Elementen europäischen Ursprungs.

Zum Abschluß noch ein Wort über das Verhältnis des turktatarischen Melodiestils zum Melos der finnisch-ugrischen Steppenvölker. Diese Ugrofinnen sind zum Teil blutsmäßig mit Turkvölkern gemischt oder auch kulturell turkisiert. Die Tschuwaschen z. B., deren Hauptstamm auf dem rechten Ufer der Wolga wohnt, sind eine Mischung aus Türken und Wolgafinnen, die Baschkiren sind turkisierte Ugrier, wahrscheinlich die Nachkommen der nicht nach Westen gezogenen Madjaren. In den Melodien dieser Stämme sind entsprechende Mischungen zu beobachten. L. sieht hier keineswegs klar. Er wirft (S. 10) die Fragen auf: könnten Pentatonik und „Terrasentypus“ sowie Zweitakt-Periodisierung ursprünglich finnischer Besitz sein? Von den Turkataren nur übernommen? Oder liegen die Dinge genau umgekehrt?

Eine Beantwortung setzt subtilere stilkritische Bemühungen voraus. Ich kann eigene Ergebnisse (im erwähnten Typoskript von 1937 formuliert) aus Raummangel hier nur flüchtig skizzieren. Es zeigt sich: die Tonraumvorstellung der ugrofinnischen Steppenvölker ist von Haus aus durchaus einheitlich, zentriert, nicht aufspaltend (so wie auch ihre Vortragsweise unaktiver, in sich gekehrter anmutet als die der Turkataren). Überall wo — z. B. von Tscheremissen und Wotjaken — turktatarische Melodien übernommen werden, bildet sie der finnische Sänger ins Engere, Zentrische, Einheitliche um. Weder halbtonlose Pentatonik noch pentatonische Zonen noch Tonraumsplattung sind ursprünglich finnisch, ebensowenig wie gedrungene, zielstrebige, rationale Rhythmik. Bei Übernahme fremder Elemente zeigen sich die Urphänomene finnischer Tonraum- und Zeitgestaltung wirksam als Kräfte der Umbildung.

Alle Elemente turktatarischen Spaltstils sind wohl letztlich zu deuten als Signaturen eines kosmologischen Dualismus, verknüpft mit den Impulsen von Macht, Herrschaft, Unterwerfung, Gespanntheit. Für unbedingt hirt-

urtümlich möchte ich Weitbewegtheit und Tonraumspaltung ansprechen. Eine offene Frage mag es zunächst bleiben, ob die (eigentlich rationalisierte) Pentatonik und der nüchterne rythme carré Ursprungsbesitz oder angeeignetes Gut ostasiatischer Hochkultur sind. Ich neige dazu, in beiden Erscheinungen „gesunkenes“, in gewisser Weise freilich auch um- und fortgebildetes Kulturgut zu erblicken. Dies genauer zu begründen, muß freilich einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

Werner Dankert, Krefeld

Margaret Dean-Smith: A Guide to English Folk Song Collection 1822—1952 with an Index to their Contents, historical Annotations and an Introduction. Foreword by Gerald Abraham. The University Press of Liverpool 1954, 120 S.

Innerhalb der Volksliedforschung wächst das Bestreben, Bestandsaufnahmen vorzunehmen, das in großen Mengen bisher gesammelte zu ordnen und Rückschau zu halten. Die Sichtung und Aufarbeitung des europäischen Volksliedgutes kann nun so erfolgen, daß man entweder die nationalen oder landschaftlichen Bestände auf äußere Gesichtspunkte hin katalogisiert, Lieder mit all ihren gedruckten und ungedruckten Varianten bündelt oder aber übernationale Ordnungen schafft, die in systematischer Gliederung das individuell Verwandte und typisch Gemeinsame herausstellen. Letzteres gehört sowohl melodisch als auch textlich zu den vordringlichen wissenschaftlichen Zielen der Volksliedforschung. M. Dean-Smith legte bereits 1951 aus der Sicht der Sammlerin heraus ein übersichtliches Verzeichnis der innerhalb der bedeutendsten englischen Fachzeitschrift erschienenen Volkslieder vor (vgl. *Mf.* VI, 406), nunmehr hat sie eine weitere, insonderheit für Anliegen der Praxis nützliche Zusammenstellung der zwischen 1822 und 1952 aus mündlicher Tradition aufgezeichneten und gedruckten englischen Volkslieder veröffentlicht, welche die verschiedenen Quellen und womöglich auch älteren historischen Belege eines Liedes angibt. Diese unter den Auspizien des sehr rührigen Liverpooler Musikologen G. Abraham zustandegekommene Ausgabe eines mit großem Fleiß angelegten Zettelkastens beschränkt sich leider deswegen auf die letzten 130 Jahre, da nach Ansicht der Autorin durch die älteren Volksliedquellen

„only high scholarship can find a way“ (S. 22), also historisch-vergleichende Forschung.

Den für die Forschung im engeren Sinne wohl wichtigeren Teil bildet die aus sieben Abschnitten locker zusammengesetzte Einleitung, die eine Geschichte der neueren englischen Volksliedsammlung enthält, der sich S. 25 ein ausführlich kommentiertes Verzeichnis der gedruckten Sammlungen anschließt. Da bislang ein ähnlicher Überblick aus englischer Feder fehlte, nimmt man diese die Grundlinien skizzierende Übersicht dankbar entgegen, zumal sie die Kräfte deutlich werden läßt, die dort im 19. Jahrhundert das Interesse am Volkslied geweckt und vertieft haben. Drei Männer waren es vornehmlich, die in diesem Zeitraum von wegweisender Bedeutung waren: J. G. Herder, C. Engel und C. Sharp. „There cannot be much doubt that the new impulse had proceeded from Engel [der 1866 seine „Introduction to the Study of National Music“ veröffentlicht], and that, through him, though it would seem unknowingly, England received and responded to what had been said by Johann Gottfried Herder, just a century before“ (S. 18), dessen geistige Strahlkraft nunmehr auch vom Westen erneut unter Beweis gestellt wird. Das öffentliche Interesse am Volkslied erwachte in England später als etwa in Deutschland. Männer von der Breitenwirkung wie Erk, Diefurth oder Hoffmann v. Fallersleben fehlten hier bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts fast ganz. Sofern man Volkslieder sammelte, geschah dies nur aus einem „certain national or local pride“ (S. 12) heraus, oder um „popular Antiquities“ festzuhalten. Erst um die Jahrhundertwende wurde das Interesse reger. In dieser Zeit brachte man namentlich noch aus Rückzugsgebieten Amerikas wertvolles altes Liedgut zu Papier, das seither immer noch der wissenschaftlichen Auswertung harret, z. B. auf die von Dean-Smith S. 19 angeschnittene Spezialfrage hin, wobei zwar der Weg und die Methode noch im Einzelnen zu bestimmen wären. Die S. 10 gebotene Aufreihung der frühesten Vorkommnisse des Wortes „folk song“, das erst um 1900 in England allgemein gebräuchlich wurde, ist zwar lesenswert, mündet jedoch nicht in eine Wesensbestimmung der Sache selbst ein, was man sich indes als Ziel einer derartigen Ausbreitung der verwirrenden Viel-

falt von Deutungen wünschen würde, denen dieses Wort im 19. Jahrhundert überall unterlag. Die Veröffentlichung ist „a guide“, der im Rahmen des abgegrenzten Stoffes seinen Zweck als Handleite erfüllt. Er deckt das in England seitens der Sammler Geleistete auf, zeigt aber auch aufmerksam studiert die Lücken, die es sowohl stofflich als insbesondere auch durch die Forschung noch zu füllen gilt.

Walter Salmen, Freiburg i. B.

Katalog der Europäischen Volksmusik im Schallarchiv des Institutes für Musikforschung Regensburg. Bearbeitet von Felix Hoerburger. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1953. 189 S.

Im Rahmen der verdienstvollen Publikationsreihe der UNESCO, „*Archives de la musique enregistrée*“, ist nun als 3. Band der Serie C (Ethnographische und Volksmusik) auch ein deutscher Katalog erschienen. Dieses Verzeichnis der im Regensburger Institut aufbewahrten Schallaufnahmen ist zugleich der erste Band einer Schriftenreihe dieses Institutes, der „*Quellen und Forschungen zur musikalischen Folklore*“.

F. Hoerburger, der die Regensburger Schätze betreut und auswertet, berichtet in der Einleitung über die Herkunft der Aufnahmen. Sie setzen sich zum größten Teil aus den Beständen der Abt. II (Volksmusik) des ehemaligen Staatl. Instituts für Musikforschung in Berlin zusammen, die — wie auch die anderen Berliner Kunstschatze — zunächst im Westen verbleiben mußten. Die alte Sammlung ist aber nicht vollständig, da sämtliche Schallplatten verloren gingen. Erhalten haben sich lediglich die recht zahlreichen, seit 1939 bis in den Krieg hinein angefertigten Tonbänder und die etwa 500 Phonogrammwalzen aus den Jahren 1908 bis 1939. Die Phonogramm-Aufnahmen wurden, einer Forderung der UNESCO bezüglich der technischen Qualität entsprechend, in den Katalog nicht aufgenommen. Außerdem sind sie z. Zt. noch unbrauchbar, da von ihnen zum größten Teil nur Negative existieren, die „in Westdeutschland nicht kopiert werden können“. (Hier sei zur allgemeinen Kenntnisnahme der Hinweis gestattet, daß eine solche Möglichkeit beim Berliner Phonogramm-Archiv besteht.) Von den inzwischen brüchig gewordenen Tonbändern wurden dagegen — und das war eine der ersten und wichtigsten Aufgaben des Regensburger In-

stitutes — Kopien hergestellt. Diese, sowie eine bescheidene Zahl von Neuaufnahmen, bilden also den in dem vorliegenden Buch verzeichneten, in Regensburg selbst abhörbaren und nur „in Sonderfällen“ in Form von Kopien erhältlichen Bestand des Archivs. Der Verf. vergißt nicht, die früheren, in Berlin tätigen Betreuer des Volksliedarchivs zu erwähnen, Kurt Huber und Alfred Quellmalz. Quantitativ sind die einzelnen europäischen Landschaften sehr unterschiedlich vertreten. Das zeigt, wie viel hier noch zu tun ist, wie unersetzlich die erlittenen Verluste sind, und welche Lücken es auszufüllen gilt. Da können auch nicht die viel vollständigeren, literarisch orientierten Volksliedarchive aushelfen, da bleiben die älteren und neueren, in Noten publizierten Lieder nur ein kleiner Ersatz, da — im Zeitalter der möglichen Tonkonservierung — nur das lebendig klingende folkloristische „Denkmal“ die bestmögliche Quelle darstellt.

Jedem Abschnitt schickt H. eine Erläuterung über Herkunft, Zustand der Aufnahme usw. voraus. Da erfahren wir gleich unter „*Albanien*“, wie sehr das Fehlen protokollarischer Unterlagen zu bedauern ist. „*Altbaiern*“ ist trotz landschaftlicher Unterteilung mit nur 32 Nummern vertreten und enthält zudem lediglich von Blaskapellen und Ziehharmonika gespielte Stücke. Von Belgien liegen zwar zahlreiche, aber doch nur von Schallplatten kopierte Aufnahmen vor. Gattung und Besetzung sind hier allerdings sehr vielfältig, man findet da sonst selten berücksichtigte Kinderlieder und u. a. Trommelstücke. Aus der Bukowina, aus dem Egerland und aus Rumänien liegen zusammen 21 Aufnahmen Hoerburgers vor, die — zum Teil von Rückwandernern — als einzige der Nachkriegszeit gemacht worden sind. Von Rückwandernern stammen auch die Stücke der Galizien- und Wollhynien-deutschen (1940, 74 Nummern). Ja, auch die hundert russischen und ukrainischen Aufnahmen entstanden in Berlin (1940 u. 1943), während weitere belgische, sowie englische, estländische, norwegische und schwedische Aufnahmen (zus. 46) auf dem Internat. Volkstanzkongreß im August 1939 in Stockholm gemacht wurden.

All diese Sammlungen verdanken ihre Existenz mehr oder weniger dem Zufall. Dementsprechend dürfen sie nicht als repräsentativ für die betr. Gebiete angesehen werden. Anders steht es mit den Ergebnissen zweier systematisch vorbereiteter und durchgeführ-

ter Expeditionen. An der ersten waren neben Kurt Huber Walter Wünsch und Wilhelm Stauder beteiligt. Sie führte nach Jugoslawien (1937) und sollte „die gesamte bodenständige Musik Bosniens im Querschnitt“ festhalten. Unter den 158 Tonfolien-Aufnahmen befinden sich die heute immer mehr schwindenden Liebeslieder (*Sevdahliken*) des mohammedanischen Bürgertums, z. T. sogar in mehreren Variationen, und Beispiele bosnischer Guslarenepiek, daneben bäuerliche Tanzweisen als eigentümliche Zwei- und Dreigesänge, Stücke für die Doppelflöte Dvojnice und geistliche kroatische Lieder.

Noch wesentlich umfangreicher ist die von Alfred Quellmalz (etwa 2500 Aufn.) und Fritz Bose (etwa 400 Aufn.) 1940/42 zusammengetragene Sammlung aus Südtirol. Die Fülle dieses Materials ermöglicht — wie wohl sie noch keineswegs systematisch ausgewertet ist — ein relativ vollständiges Bild dessen, was man damals in Südtirol an deutschen Volksweisen sang und spielte. Auffällig sind der große Bestand an gemeindeutschen Balladen, wie überhaupt die Überlagerung der städtischen Musikpflege durch Einflüsse des Fremdenverkehrs. Gering ist dagegen die slowenische und italienische Überlagerung. Das vorurteilsfreie Aufnehmen all dessen, was sich in der Südtiroler Volksmusikpflege bot, ist mit der dankenswerteste Zug dieser Sammlungen. Es geht nicht an, nur das zu bewahren, was dem Einzelnen als echt erscheint. Auch das Überlagerte, das mit neuen Instrumenten Begleitete ist Volksmusik. Es jetzt, im Augenblick der Metamorphose, zu vernachlässigen, hieße, einer späteren Generation, der der heute als „unedt“ betrachtete Stil bereits als historisch legitimiert erscheint, unnötige und dann sicherlich schwierigere Forschungsarbeit aufbürden.

Mit ähnlicher Selbstverständlichkeit findet sich auch unter den anderen, in dem Buch verzeichneten Aufnahmen solches nicht mehr ganz ursprüngliche Volksmusikgut. Da tauchen Ziehharmonika, Gitarre, Glockenspiel, Violine usw. auf und erhöhen die Vielgestaltigkeit der in der Publikation sich spiegelnden Formen der Volksmusik.

Soweit Literatur zu den einzelnen Sammlungen vorhanden ist, führt sie H. vor jeder Liste an. Innerhalb dieser sind die Aufnahmen nach Landschaften geordnet und — oft allzu unübersichtlich — immer wieder

mit 1 beginnend numeriert. Nach dem Titel des Stückes bzw. dem Textanfang ist die Besetzung angegeben, wo möglich mit den Namen der Ausführenden und gelegentlich sogar mit deren Alter. Schließlich folgt die in Verbindung mit der nach Ländern vorgenommenen Bezeichnung der Sammlungen anzuwendende Signatur, die meist aus zwei Zahlen und — bei Vorhandensein von Kopien — einer dritten, in Klammern gesetzten Zahl besteht.
Kurt Reinhard, Berlin

International Catalogue of Recorded Folk Music, edited by Norman Fraser, with a Preface by R. Vaughan Williams and Introduction by Maud Karpeles. Prepared and published for UNESCO by The International Folk Music Council in association with Oxford University Press, London 1954. XII u. 201 S.

Die UNESCO und assoziierte Institutionen veröffentlichen seit kurzem unter dem Titel „Archives of Recorded Music“ eine in drei Serien aufgeteilte Katalogreihe, deren Zweck es ist, Überblicke zu verschaffen über die ins Massenhafte angewachsene Schallplatten-Produktion sowohl von Kunstmusik (z. B. Fr. Chopins und Indiens) als auch von Volksmusik aller Erdteile und Kulturschichten. Der vorliegende Katalog ist als Band 4 der Serie C in englischer und französischer Sprache erschienen. Er bietet sowohl ein Verzeichnis der im Handel erwerbbareren Schallaufnahmen mit Volksmusik aus allen Erdteilen als auch im zweiten Teil eine Aufstellung derjenigen Institute, Archive, Seminare und Rundfunkstationen, die über Phonogramme, Bandaufnahmen oder Schallplatten verfügen. Über die nüchterne Reihung von Titeln und Zahlen hinaus, die in einem derartigen internationalen Unternehmen naturgemäß den Hauptinhalt bilden, gibt dieser Katalog aber auch auf andere, nicht zu übersehende Fragen Aufschluß, denn bemerkenswert ist nicht nur das zahlenmäßige Übergewicht Afrikas und innerhalb Europas das kleinerer Staaten wie Ungarn und Jugoslawien, demgegenüber Italien oder die Schweiz erheblich zurücktreten, sondern auch das im ersten Teil völlige Fehlen Deutschlands und Österreichs. Bedenklich erscheint diese Feststellung insofern, als namentlich Deutschland, das in der Volksliedforschung nach wie vor führend ist, gleichwohl in seinem Bestande an Tonaufnahmen unterlegen erscheint, ja Industrieplatten hier völlig

fehlen. Im Kreise der Völker der Erde zeigt sich mithin erschreckend deutlich, wie weit die Schallplattenfirmen ihre nationalen Verpflichtungen wahrnehmen, aber auch, welches Interesse das kaufkräftige Publikum und die Wissenschaft echter Volksmusik gegenüber hegen. Insonderheit der Mangel an Aufnahme-tätigkeit während der letzten 10 Jahre wird hier offenkundig. Bei der Vielzahl der Mitarbeiter, die zu diesem Katalog beitrugen, mag es nicht verwundern, daß außer echter Volksmusik auch häufig solche von zweifelhaftem Wert verzeichnet wird, die zwar für die Industrie gewöhnlich einträglicher ist, der Wissenschaft jedoch wenig nützt. Daß die Veröffentlichung nicht mit letzter Sorgfalt durchgeführt wurde, zeigt neben anderen redaktionellen Kleinigkeiten auch etwa die Erwähnung der Hornbostelschen Sammlung „*Musik des Orients*“ S. 191, für die eine Seite weiter fälschlicherweise als Herausgeber Kurt Sachs (mit „K“ geschrieben!) angegeben wird. Dennoch darf man diesen internationalen Katalog als brauchbares Hilfsmittel für Forschung und Praxis begrüßen, zumal besonders der zweite Teil erstmals einen derart umfassenden Überblick über die mit volks- und völkerkundlichem Material ausgestatteten Institute der Welt vermittelt, deren Sammelleistungen die detaillierten Bestandsaufnahmen ausweisen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. Nach dem Originalsatz für die Orgel eingerichtet von Hans Schurich. Teil I: Contrapunctus I—XI, Teil II: Contrapunctus XII—XIX. Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag Heidelberg 1953.

Diese Orgeleinrichtung der Kunst der Fuge mag den Orgelspielern dienlich sein, denen es schwer fällt, Bachs Werk aus der Originalpartitur oder der Klaviernotierung zu spielen; denn sie finden es hier griffgerechter, mit Manualangaben, in das dreiliniige System des Orgelsatzes umgeschrieben. Aber auch der Musikwissenschaftler kann aus ihr lernen. Zeigt sie doch, wie sich heute ein Bachbegeisterter Orgelspieler und Pedalcembalist mit Bachs Werk auseinandersetzt. Wer freilich das hier gebotene Notenbild mit dem originalen Bachischen vergleicht, der wird davon betroffen sein, wie das sorgsame Bemühen um spieltechnische Klarheit der Notierung die musikalische Klarheit des ursprünglichen Notenbildes wesentlich vermindert hat. Das pflegt allerdings „instruk-

tive Ausgaben“ und gar handschriftlich bearbeitete Gebrauchspartituren überhaupt zu kennzeichnen. Der Bearbeiter hat das wohl auch empfunden und darum, wenn auch offenbar als Skeptiker, seinem Vorwort zwei einschlägige Sätze Adalbert Stifters vorangestellt: „*Dem wahren Künstler . . . ist klar und schön vor Augen, was er bildet. Wie sollte er meinen, daß reine, unbeschädigte Augen es nicht sehen?*“ Sobald aber eine komplizierte Spieltechnik zwischen die Augen und das klare Notenbild tritt, scheint dem Bearbeiter komplizierende notationstechnische Hilfe dennoch nötig! Zur Komplizierung des Notenbildes trägt hier allerdings auch die Rücksicht auf Vortragsmanieren bei, die im vorigen Jahrhundert üblich wurden: die Hervorhebung des Fugenthemas aus dem Stimmgefüge durch größere Lautheit, weshalb oft Manualwechsel innerhalb der Stimmverläufe vorgeschrieben werden muß, und die Klangverstärkung der Schlüsse durch Zufügung von Oktaven und Haltetönen. Beides und gar gelegentliche Änderungen inmitten der Sätze wie in Cp. VIII sind aus der Praxis Bachs und seiner Zeit nicht zu begründen. Die Themaverstärkung stört den Fluß der Stimmen — kommt sie doch erst auf, als der ursprüngliche tragende Rhythmos nicht mehr empfunden und durch „exaktes“ Legatospiel ersetzt wird, das die plastische Artikulation der Stimmen und damit ihre Unterscheidung im Stimmgefüge vernebelt und somit Themaverstärkung als Ersatzmittel für plastischen Vortrag heraufbeschwört. Auch Schlußverdickung ist ja in Bachs Musik keineswegs grundsätzlich geboten, wie man damals auch z. B. Suiten und Konzerte nicht massiv, sondern aufgelockert, mit Giguen und anderen leichtbeweglichen Sätzen zu schließen pflegte. Wo Bach Schlußverstärkung wünscht, hat er sie selber etwa durch Eintritt einer weiteren Stimme auskomponiert. Übrigens ist es durchaus nicht gleichgültig, ob z. B. in der 1. und 5. Fuge der Ansatz der Baß-Schlußkadenz *gis-a-A* ins *d* mündet oder die Unteroktave *D* noch dazukommt — die Konzentration des plagalen Schlusses mit dem in die Mitte emporhebenden letzten Schritt *A—d* wird durch die auftrumpfende Verbreiterung des schließenden *d* in die Oktavtiefe *D* aufgehoben; verstärkt wird nicht die originale tonräumliche Strebung, nur das Schwerk Gewicht. Man erprobe das, indem man die Baßkadenz einmal mit *d*, dann mit *D* singt. — Der Allabrevestrich durch die Taktzeichen von Cp. IX und X sowie das Wort *Cadenza*

zur Fermate im vorletzten Takt des 3. Kanons (hier Cp. XIV) fehlen wohl versehentlich. Schade auch, daß (wohl im Gefolge Wolfgang Graesers) die Bachschen Kanonbezeichnungen nur im Vorwort erwähnt, nicht über die Stücke gesetzt sind, und daß überhaupt statt der Ordnung des Originaldrucks die Neukonstruktion Graesers gewählt wurde, dessen Verdienst es lediglich war, das von ersten Musikbessenen längst gewürdigte Werk — Moritz Hauptmanns Erläuterungen erlebten zwei Auflagen 1841 und 1861, Hugo Riemanns Analyse seit 1894 drei! — dem ihm im Grunde fremden Konzertsaal gewonnen zu haben. Demgegenüber ist es ein Verdienst dieser Orgelausgabe, das Werk den Lehrbegierigen „zu besonderem Zeitvertreib“ auf der Orgelbank und am Pedalcembalo vorzulegen, in seinem eigentlichen Lebensbereich. Rudolf Steglich, Erlangen

Francesco Maria Veracini: Sonaten für Violine (Flöte) und Generalbaß, Hrsg. von Franz Bär. Sonate I. F-dur. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, Bärenreiter-Ausgabe 347.

Diese Sonate ist dem Erstlingswerk F. M. Veracinis entnommen, den handschriftlich erhaltenen, ungedruckten 12 Sonaten, die er 1716 anlässlich seiner Berufung als Kammervirtuose nach Dresden dem Kurprinzen von Sachsen widmete. Veracini, der neben Tartini als der bedeutendste italienische Geigenvirtuose seiner Zeit anzusehen ist, zeigt hier die Kunst, mit der er zunächst den Londoner und dann den Dresdener Hof begeisterte. „Largo e nobile“ fließen die Kantilenen der langsamen Sätze, lieblicher und weniger pathetisch als die etwa des reifen Tartini oder Händel, lebhaft und schwungvoll die Allegros. Der Schwierigkeitsgrad ist etwa der der Violinsonaten Händels. Der Hrsg. hat Verzierungszeichen und Phrasierungsbögen sinngemäß ergänzt, wobei Zusätze kenntlich gemacht sind, was dem Spieler die Möglichkeit läßt, Stellung zu nehmen. Der Generalbaß ist stilgerecht ausgesetzt.

Ursula Lehmann, Berlin

Christlieb Siegmund Binder: Sonate G-dur für Violine und Klavier (Cembalo). Hrsg. von Günter Haubwald. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag (Hortus musicus 62).

Chr. Siegmund Binder, 1751 als Pantaleonspieler Mitglied der Dresdener Hofkapelle,

später Hoforganist in Dresden und zu seiner Zeit als Cembalist und Organist bekannt, war ein sehr fruchtbarer Komponist, von dem zahlreiche Werke zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden und viele handschriftlich überliefert sind. Dennoch ist sein Name heute nur dem Historiker bekannt, und die vorliegende Sonate gehört zu den wenigen Neudrucken seiner Werke. Um so mehr ist die Ausgabe zu begrüßen, die Binder der Vergessenheit entreißt und ein Stück wieder zugänglich macht, das in seinem feinziselierten, beweglichen Allegro, in seinem chromatischen, ausdrucks geladenen Adagio und dem reich figurierten Tempo di Minuetto ein besonders liebenswürdiges Kind der Empfindsamkeit ist. Binder schreibt einen ausgesprochen klaviermäßigen Satz für obligates Cembalo, das fast durchgehend zweistimmig ohne füllende Akkorde gehalten ist. Die Violine tritt sozusagen als dritte Stimme dazu, weshalb die Bezeichnung im Original „Trio“ lautet. Trotzdem ist dies Stück weit entfernt von den Triosonaten um 1700; denn der Cembalopart ist nicht „stimmig“ geschrieben, sondern ein echter Klaviersatz, der Ph. E. Bach nahesteht, an den Binder auch im Duktus der Melodie und in der Ornamentik gemahnt; ein Stück eines jener Komponisten der Stilwende des 18. Jahrhunderts, die über den Größeren, die nach ihnen die Wende vollendeten, in Vergessenheit gerieten. Der Hrsg. hat sich an die Vorlage gehalten, den Generalbaß stilgerecht ausgesetzt, wo dies die Bezifferung fordert, und fehlende Binde- und Phrasierungsbögen sinngemäß ergänzt. Die Fülle der Verzierungen und feinen Figuren erfordert allerdings Spieler, die in dem Stil der Zeit bereits erfahren sind. Wäre es nicht angebracht, zugunsten der weniger erfahrenen die Ausführung komplizierterer Verzierungen und zweifelhafter Vorhalte anzudeuten?! Ursula Lehmann, Berlin

Johann Joachim Quantz: Sonate für drei Flöten, hrsg. von Erich Doflein (Nagels Musik-Archiv Nr. 116), Nagels Verlag, Kassel.

Quantzens neu aufgelegtes Flötentrio zeigt den Lehrer des großen Friedrich im besten Lichte: in den fünf Sätzen dieser kleinen Suite — *Vivace / Largo / Rigaudon / Menuett / Vivace* — verbinden sich Frische der Erfindung, satztechnisches Können, Formgefühl und Sinn für instrumentgerechte Behandlung auf eine so reizvolle Weise mit dem aus dem

„Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ rühmlichst bekannten musikpädagogischen Instinkt des Flötenmeisters, daß gerade dadurch diese auch technisch nicht schwierigen Stücke für den Unterricht, für die Musik in der Schule und für jedes Liebhaber-Musizieren besonders geeignet erscheinen. An sich für drei Querflöten bestimmt, läßt sich diese Sonate „senza Basso“ ganz im Sinne der Zeit ebenso mit Violinen, mit Oboen oder auch mit Alt-Blockflöten (nach *F* transponiert) spielen; darüber hinaus ist auch eine gemischte oder gar chorische Besetzung durchaus möglich, sofern es sich nur um Instrumente der damals so beliebten hohen Stimmgattung handelt. Die Sparsamkeit der als solche gekennzeichneten Zusätze des Herausgebers, die Ausstattung des Heftes mit zwei Partitur-Exemplaren und der Druck sind gut.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Joseph Haydn: 6 Divertimenti für Baryton, Bratsche und Baß, hrsg. von Waldemar Woehl, Kassel 1952, Bärenreiter (Hortus musicus 94/95).

Den schon als Nr. 65 erschienenen Divertimenti folgen nun weitere 6 Kompositionen einer Gattung, die Haydn während der Jahre 1762—1775 in ausgiebigem Maße gepflegt hat. Das Baryton, ein mit 6—7 Saiten bespanntes, der Viola d'amore nahestehendes Instrument, war das Lieblingsinstrument des Fürsten Esterházy. War es damals schon nicht sehr verbreitet, so ist es heute völlig ausgeschaltet, und um wenigstens einen Teil der mehr als 150 Kompositionen zu retten, schlägt der Hrsg. einige heute ausführbare Besetzungen vor. Wie bei Haydn nicht anders zu erwarten, zeigt er auch in diesen Trios, die der gepflegten Unterhaltungsmusik angehören, die ganze Fülle seiner Musizierfreude. Jedes Stück hat seine individuelle Haltung, wie man sie auch aus den Klavier-sonaten oder den Streichquartetten kennt. Der I. Satz aus dem G-dur-Trio des 2. Heftes ist übrigens, nach C-dur transponiert, auch der Anfangssatz der Klaviersonate G.-A. Nr. 3. Allerdings läßt sich nicht feststellen, welche Fassung die ältere ist. Woehl hat im Vorbericht die Melodiestimmen beider Sätze gegenübergestellt. Die Trios sind dreisätzig und haben stets ein Menuett, das in 3 Fällen als Schlußsatz fungiert. Von besonderer Schönheit der melodischen Empfindung ist das Adagio cantabile des Trios Nr. 5, das an

manche langsame Sätze früher Streichquartette erinnert. Für Haydns stilistische Entwicklung sind die Barytontrios nicht weniger wichtig gewesen als die Quartette oder auch die Sinfonien aus der Zeit vor seinem stilistischen Umbruch etwa 1770. Die wohl ausgewogenen Proportionen der Sätze untereinander zeigen das klassische Maß, und es ist ein Gewinn, der Unterhaltung eines Genies zu lauschen oder sich an ihr zu beteiligen.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Stamitz: Trio in G-dur für 2 Flöten (oder Flöte und Geige) und Violoncell, hrsg. von Friedrich Schnapp, Kassel, Bärenreiter (Hortus musicus 106).

Die Triobesetzung mit 2 Flöten und Violoncello war in der zweiten Hälfte des 18. Jh. sehr beliebt. Man darf in ihr noch einen Nachklang des empfindsamen Zeitalters sehen. Den bekannten Trios von Haydn kann das vorliegende Werk von Carl Stamitz getrost an die Seite gestellt werden. Der Sohn des großen Mannheimer Sinfonikers hat mit seinen späten Werken, zu denen dieses Trio wohl auch gerechnet werden kann, den Anschluß an den Wiener klassischen Stil vollzogen. Das drückt sich nicht nur in der melodischen Linienführung aus, sondern auch in der sehr sparsamen Dynamik, die vergessen läßt, daß der Komponist eigentlich ein Abkömmling der „Mannheimer Schule“ ist. Die Cellostimme ist allerdings durchaus nicht wienerisch, denn ihr fehlt die Beteiligung am thematischen Geschehen. Der Revisionsbericht gibt genaue Kunde über die Herkunft der Komposition und rechtfertigt auch eine geringfügige Änderung in der Stimmführung. Bedauerlicherweise sind nur die Stimmen zu diesem köstlichen Werk erschienen. Helmut Wirth, Hamburg

Johann Zach: Konzert für Cembalo mit Begleitung von Streichorchester, hrsg. von Adam Bernhard Gottron, Kassel (Nagels Musik-Archiv Nr. 165).

Der 1699 geborene böhmische Komponist Johann Zach, 1745—1756 Hofkapellmeister in Mainz, hat eine Reihe von Werken geschrieben, die ihn als Übergangerscheinung vom Barock zur Vorklassik erkennen lassen. Im Vorwort zu dem Cembalokonzert weist der Hrsg. auf die unsichere Kenntnis der letzten Lebensjahre des wahrscheinlich 1773 in geistiger Umnachtung verstorbenen Komponisten hin. Sein Cembalokonzert c-moll

gehört vermutlich seiner späten Schaffenszeit an. Die an Händel erinnernde Gebärde am Anfang des I. Satzes verliert sich allerdings schnell durch die Kurzatmigkeit der Thematik und die Sequenzfreudigkeit. Die technische Behandlung der im übrigen nicht sehr ergiebigen Solopartie legt den Verdacht nahe, daß es sich hier vielleicht um eine frühe Hammer-Klavierkomposition handeln könnte. Das sehr knapp gefaßte Konzert geht über den Rahmen einer gepflegten Spielmusik nicht hinaus. Einem Vergleich mit den Konzerten von Joh. Chr. Bach oder selbst den frühen Konzerten von Haydn hält es nicht stand, und es fragt sich, ob mit der Veröffentlichung dieser Komposition eine Lücke in unserer Kenntnis älterer Musik geschlossen worden ist.

Helmut Wirth, Hamburg

G. Ph. Telemann: Sonate für 3 Violinen und Klavier, hrsg. von Adolf Hoffmann, Kassel 1952, Bärenreiter (Hortus musicus 97). Das gewaltige Lebenswerk Telemanns ist noch immer nicht vollständig erschlossen. Jede neue Veröffentlichung aber zeugt von der originellen Schreibweise dieses Komponisten. Auch die Sonate für 3 Violinen und Generalbaß (in der vorliegenden Ausgabe ist „Klavier“ vorgeschrieben) strotzt von frischer Erfindung. Allerdings ist der Begriff „3 Violinen“ eher platonisch aufzufassen, denn die 3 Stimmen werden nicht konsequent durchgeführt. Vielmehr erkennt man eine Art chorischer Anlage mit Bevorzugung der 1. Violine, während die anderen öfters „colla parte“ gehen. Klanglich aber ist das Werk außerordentlich reizvoll. Die Mischung von polyphonen und homophonen Elementen nimmt oft Stilmerkmale der späteren Zeit vorweg. Besonders schön ist der kurze 3. Satz, Grave, in seiner irrationalen, an J. S. Bach gemahnenden ariosen Rezitativik, der auch harmonische Überraschungen birgt. Der sehr flotte letzte Satz hat in der 1. Violine einen ausgesprochen konzertanten Charakter. Bei einer Aufführung dürfte das Cembalo als Continuoinstrument dem klangstärkeren Klavier vorzuziehen sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Adalbert Gyrowetz: Divertissement A-dur für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncello op. 50, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt, Kistner & Siegel, Organum III. Reihe, Kammermusik Nr. 43.

Die zahlreichen Werke von Adalbert Gyrowetz (1763—1850) sind mit ihrer Zeit vergangen. Auch er war einer der zahlreichen böhmischen Musikanten, die in Wien ihren künstlerischen Aufstieg begannen. Besonders in der Frühzeit seines Schaffens zeigt er sich stark von Haydn beeinflusst, und es nimmt nicht wunder, daß er in Paris eine Sinfonie zurückziehen mußte, weil sie kurz zuvor schon unter Haydns Namen — selbstverständlich ohne dessen Wissen — aufgeführt worden war. Gyrowetz' Kompositionen sind, besonders den zahlreichen Sinfonien nach zu urteilen, eine kuriose Mischung von genialischer Begabung und manchmal fast peinlicher Sorglosigkeit. Es gibt Sinfoniesätze von zündender Kraft, denen ausgesprochene Plattitüden zur Seite stehen, und das für solche Ungereimtheiten oft sehr feinhörige Publikum hat deshalb schon ziemlich früh das Interesse für Gyrowetz verloren. Dennoch wäre es falsch, das Schaffen dieses fleißigen Mannes, der als kaiserlicher Legationsekretär durch ganz Europa gekommen war, in Bausch und Bogen ad acta zu legen. Das wird besonders deutlich an dem vorliegenden Divertissement, das, laut Vorwort des Hrsg., seinen besten Schaffensjahren entstammt. Bei einer heutigen Aufführung wird man vielleicht statt der Violine die Flöte nehmen, da die Trioliteratur mit Bläsern nicht eben reichlich vertreten ist. Es ist eine reizvolle Musik, die in ihren tonalen Ausweichungen an den späten Haydn erinnert, besonders im I. Satz T. 20 ff. Ein Kabinettstück ist das Menuett. Dieses und der mehrteilige III. Satz (dort fehlt T. 51 im Klavier das \sharp vor *cis'*) haben den Divertimentocharakter am reinsten ausgeprägt. Das Finale erinnert an die Klaviersonaten des frühen und mittleren Haydn und ist sehr locker durchgeführt. Das ganze Werk hat einen aparten klanglichen Reiz und dürfte, da es nicht allzu schwierig ist, vor allem in Hausmusikkreisen gute Freunde finden. Helmut Wirth, Hamburg

Musica reservata, Meisterwerke der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau, I, Vierbis sechsstimmige Motetten von Senfl, Orlando di Lasso und Stobäus, Bärenreiter-Ausgabe 2641, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

In unserer Zeit, die der Figurenlehre erhöhte Aufmerksamkeit widmet und in lebhaftem

Für und Wider ihr Wesen und ihre Bedeutung für das musikalische Kunstwerk zu klären versucht, muß ein vom Praktischen ausgehender Hinweis auf das „Musica reservata“-Problem willkommen heißen werden. Der Begriff „Musica reservata“, der 1552 zum ersten Mal, als Werktitel bei Adrian Petit Coclico auftritt, wo er offensichtlich etwas allgemein Bekanntes bezeichnet, ist von der Forschung nur wenige Male nachgewiesen worden und hat trotz redlichen Bemühens noch nicht auf seinen eigentlichen Sinn und seine Herkunft hin erklärt werden können. Zwar weiß man bzw. glaubt doch zu wissen, welche Sinngehalte er umfaßt, doch ist eine einleuchtende und allgemein anerkannte Definition, besonders des „Reservata“, bisher nicht gefunden worden. Trotzdem verwendet man den Begriff und darf es wohl getrost tun, um die neue, vom musikalisch-geistigen Zwang des Cantus firmus freie, im Raum des Ästhetischen wirkende Renaissancemusik zu bezeichnen, die mit dem Namen Josquin des Prés verbunden und deren vornehmstes Ziel es ist, durch sinnvolle Wiedergabe von Wort, Satz und Form den Affektgehalt eines Textes musikalisch eindringlich zu gestalten und mit der Redekunst verwandten Mitteln ihre Zuhörerschaft unmittelbar anzusprechen. In diesem Sinne ist es dem Hrsg. gelungen, den Musikern und Musikliebhabern, für die die Ausgabe in erster Linie bestimmt ist, im Vorwort eine pädagogisch geschickte Einführung in die Fragen der musikalischen Rhetorik und in abschließenden Anmerkungen kurze Erläuterungen zu den Kompositionen zu geben. Dabei stützt er sich auf sichere Gewährsmänner wie Burmeister und Bernhard.

Ziel der Sammlung ist es, „schwer zugängliche Meisterwerke der Musica reservata für den praktischen Gebrauch zu erschließen“. Man darf dem Hrsg. bestätigen, daß er nicht nur pädagogisch überzeugende, sondern zugleich Stücke von hohem musikalischem Eigenwert ausgewählt hat. Das berühmte „Non moriar“ (4stg.) von Senfl verwendet als Cantus firmus die feierliche Psalmformel des 8. Tones und führt diese je einmal durch die Stimmen. Daraus ergibt sich die musikalische Großform und zugleich die kirchentonale bedingte, gewisse harmonische Einförmigkeit. Andererseits entwickeln die Cantus firmus-freien Stimmen im Dienste von Deklamation und Textinterpretation ein relativ eigenes Leben, in dem sich erste An-

zeichen neuen musikalischen Denkens melden. Wie wenig dieses aber bisher dominiert, zeigen die Probleme der Textunterlegung, z. B. T. 19 ff., Diskant, „domini“, auch T. 30 f., Alt, „opera“ (hier besser keine Wortwiederholung!). Im Gegensatz zu anderen gleichen Stellen ist der Herausgeber T. 5 u. 8, Tenor, und T. 8, Alt, „vivam“ sowie T. 34, Tenor, „domini“ (siehe T. 40!) allerdings nicht ganz konsequent vorgegangen. Das seit Burmeister (1606) als Musterbeispiel für die „Musica reservata“ angeführte „In me transierunt“ (5stg.) ist eine ängstliches Erschrecken und demütiges Bitten nach den Gesetzen ausdrückvoller Rede gestaltende Psalmotette. Hier bietet die Textierung eigentlich keine Schwierigkeiten mehr, doch sind dem Hrsg. innerhalb des Stückes einige Inkonsistenzen unterlaufen:

T. 28, Alt, besser  ; T. 42.


1. Tenor, besser  ; T. 42, 2. Tenor,

statt der beiden nicht glücklichen Vorschläge
besser  . Ein

prachtvolles, klangschönes Stück ist das „In hora ultima“ (6stg.) von Lasso, das im Gegensatz feierlicher Klänge von Tod und Gericht zur Darstellung von Instrumenten, Scherz, Lachen, Tanz und Gesang Anlaß zu charakteristischen Tonmalereien findet. Als bescheidenes Gegenstück dazu schließt das „Laudent deum“ (4stg.) von Stobäus die Sammlung ab.

Zur Übertragungstechnik ist folgendes zu sagen: Die Ausgabe verwendet moderne Schlüssel und Mensurstriche und verkürzt den Notentext auf die Hälfte. Zusammenhängende Werte sind im ersten Stück bis auf drei Ausnahmen (T. 4 u. 5, Tenor, T. 2—3, Alt) zusammengeschrieben bzw. aneinander-

gebunden , während sie im zweiten Stück grundsätzlich getrennt sind

 . Ligaturen sind durch Bindebögen wiedergegeben, deren Bedeutung dem Nichtspezialisten kaum einleuchten dürfte und die man in praktischen Ausgaben entweder ganz weglassen oder durch eckige Klammern mit entsprechendem Hinweis ersetzen sollte. Akzidentien sind durch kleine Zeichen über den Noten angegeben. Daß diese zudem noch in Klammern gesetzt sind

(auch wo sie unbedingt stehen müssen), erhöht die Unsicherheit für den Benutzer. Quellenhinweise fehlen leider. In einer Neuauflage müßten sie unbedingt nachgetragen werden, wie auch ein kurzer kritischer Bericht nicht schaden würde. Dieses Ziel moderner Ausgaben alter Musik, wissenschaftlich zweifelsfreie mit praktischer Verwendbarkeit zu vereinigen, hat das erste Heft der „Musica reservata“ noch nicht erreicht. Abschließend seien einige Druck- und Übertragungsfehler mitgeteilt: „*Non moriar*“: T. 33, Tenor, 2. Note muß g heißen. „*In me transierunt*“: T. 4, 1. Tenor, letzte Note muß gleichfalls erhöht werden; T. 22, 2. Tenor, letzter Note fehlt Auflösungszeichen; T. 25, Diskant, fehlt halbe Pause; T. 39, 2. Tenor, 2. Note fehlt Punkt. „*In hora ultima*“: T. 4, 1. Tenor, muß g heißen; T. 21, Alt, 4. Sechzehntel muß e' heißen; T. 23, 1. Tenor, 1. Achtel muß h heißen; T. 25, Alt, die zwei Achtel müssen d' e' heißen; T. 33, 1. Diskant, 1. Note muß g' heißen; „*Laudent deum*“: T. 2, Alt, letzter Note fehlt Achtel-fähnchen. Wilfried Brennecke, Kassel

Mitteilungen

Am 2. August 1954 verschied in Igls (Tirol) Professor Dr. Rudolf von Ficker im Alter von 68 Jahren. Die Musikwissenschaft betrauert den Heimgang des verdienten Forschers tief. Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen bringen.

Wie die Schriftleitung erst jetzt erfährt, ist am 26. Mai 1954 der bekannte Mozart-Forscher Georges Comte de Saint-Foix im Alter von 80 Jahren in Aix-en-Provence verstorben. Die Verdienste des Verstorbenen um die Mozart-Forschung bleiben unvergänglich.

Am 3. Juli 1954 verstarb in Bamberg Dr. Karl Erich Roediger, dessen wertvolles Buch „*Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena*“ zu den wichtigsten Bibliothekskatalogen gehört. Roediger war 1889 in Berlin geboren und promovierte 1932 bei Johannes Wolf. Er hinterläßt einen druckfertigen Katalog der geistlichen Musikhandschriften der Bibliotheken Erlangen, Bamberg und Nürnberg. Die Musikwissenschaft wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren und hofft, daß seine hinterlassene Schrift der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann.

Dr. Reinhold Hammerstein, Dozent für Musikgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Freiburg i. B., hat sich am 24. Juli 1954 an der Universität Freiburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Musik der Engel*.

Die Universität Valparaiso verlieh am 30. Mai 1954 dem bekannten Theologen und Musikwissenschaftler Professor Walter E. Buszin, St. Louis, den Mus. Dr. h. c. Professor Buszin hat sich um die Kirchenmusik der Lutherischen Missouri-Synode große Verdienste erworben.

Der Leipziger Universitäts-Musikdirektor Friedrich Rabenschlag wurde wegen seiner künstlerischen Verdienste mit Wirkung vom 1. Juni 1954 zum Professor ernannt.

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Die Musikgeschichtliche Kommission e. V. richtet mit Unterstützung der Stadt Kassel zum 1. Oktober 1954 unter dem Namen *Deutsches Musikgeschichtliches Archiv* eine Sammelstelle für Filme von musikalischen Quellen ein. Das Archiv hat die Aufgabe, Quellen zur deutschen Musikgeschichte des 15. bis 17. Jahrhunderts zu sammeln und der gesamten musikwissenschaftlichen Forschung zur Verfügung zu stellen. Die wissenschaftliche Aufsicht über das Archiv ist von der Musikgeschichtlichen Kommission Professor Dr. Hans Albrecht, Kiel, übertragen worden. Als Archivar wurde Dr. Harald Heckmann angestellt. Das Archiv übernimmt im Rahmen der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Vorhaben einen großen Teil der Aufgaben, die das ehemalige Staatliche Institut für deutsche Musikforschung Berlin erfüllt hat. Über die Sammeltätigkeit und die Benutzungsmöglichkeiten des Archivs werden nach Bedarf Mitteilungen veröffentlicht werden. Die deutsche Musikwissenschaft erhält durch die Gründung des Archivs, dessen Zustandekommen in erster Linie auch dem Entgegenkommen der Stadt Kassel zu verdanken ist, eine sehr wichtige Hilfe. Außerdem stehen natürlich die Bestände des Archivs auch der Musikwissenschaft der ganzen Welt zur Verfügung.

Fräulein Margarete Hultsch (Düsseldorf, Am Wehrhahn 63/II) teilt mit, daß die Neumen-Fragmente, über die Peter Wagner

im „Archiv für Musikwissenschaft“ I, S. 517 ff. berichtet hat („Ein bedeutender Fund zur Neumengeschichte“), sich unversehrt in ihrem Besitz befinden.

Für die Neuausgabe der Kantate Nr. 145 von J. S. Bach wird eine Kantatenhandschrift „Ich lebe, mein Herze“ gesucht. Diese Handschrift wird in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 31/3, S. XII, zitiert, jedoch ohne Angabe des Fundorts. Da ihre Auffindung für die Erkenntnis der ursprünglichen Gestalt der Kantate 145 von entscheidender Bedeutung ist, werden sämtliche Besitzer alter Kantatenhandschriften (Bibliotheken und Privatsammler) um Überprüfung gebeten. Zweckdienliche Mitteilungen erbittet das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Kurze Geismarstraße 40.

In dem Beitrag von Jens Rohwer (Heft 2 des laufenden Jahrgangs) muß es auf Seite 138 unten (bei der Bruchrechnung) heißen:

$$\text{Terz} = 2^3 : \frac{3^4}{2^9} = \frac{2^6}{3^4}$$

Ferner soll es auf Seite 136 unten natürlich G. Mahler statt W. Maler heißen.

Zu dem Aufsatz „Von der Sequenz zum Strophentied“ bittet Herr Dr. Bruno Stäblein

folgende Berichtigungen zu vermerken: S. 261 Zeile 2 müssen die Noten über „pro-munt“ EE C heißen statt E D. Ferner muß der Doppelbuchstabe über der Silbe „men“ getilgt werden. S. 262 Zeile 1 muß die Note über der Silbe „mam“ C statt D heißen.

Zu dem Artikel „Friedrich Chrysanders Briefe an Julius Stockhausen“ (vgl. S. 176 des laufenden Jahrgangs) teilt Herr Professor Dr. Otto Erich Deutsch liebenswürdigerweise folgendes mit: Die Fußnote 33 auf S. 187 beruht auf einem Irrtum. Die älteste Partiturausgabe von Randall ist die um 1767 vom Verlag Randall & Abell in London herausgegebene Partitur des „Messias“. Gesellschafter dieser Firma waren William Randall und John Abell. John Randall hat mit dieser Ausgabe nichts zu tun.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1954, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 29—37.

Berichtigung

In meinem Aufsatz „Pseudokanons und Rätselkanons von Beethoven“ in Heft 3/4 des 3. Jahrgangs der „Musikforschung“ habe ich eine revidierte Lesart des bis dahin fehlerhaft veröffentlichten Kanons „Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf“ mitgeteilt. Leider ist (durch einen Schreibfehler von

mir!) ein neuer Fehler hineingeraten, auf den ich erst jetzt durch einen befreundeten Kollegen (Mr. Donald W. Mac Ardle) aufmerksam gemacht worden bin. Die letzte Note des 4. Takts ist nicht *a*, sondern selbstverständlich *c* (N. B. im folgenden berichtigten Notenbeispiel, das das Thema unter die 4 Stimmen aufteilt). Ludwig Misch

Be - ster Herr Graf

Sie sind ein Schaf!

Preisausschreiben

Die Gesellschaft für Musikforschung lädt hierdurch zur Beteiligung an einem wissenschaftlichen Preis Ausschreiben ein. Alleiniges Thema ist die Beantwortung folgender Frage:

Was bedeuten in Mozarts Autographen und Erstausgaben die über den Noten stehenden Zeichen ▼ (Keil), | (Strich) und · (Punkt), ist eine Unterscheidung von Mozart beabsichtigt, und wie sind diese Zeichen bei Neuausgaben editionstechnisch wiederzugeben?

Bedingungen

1. Die Arbeiten sind in deutscher, englischer, französischer oder italienischer Sprache abzufassen, maschinenschriftlich herzustellen und an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, einzusenden.
2. Der Umfang soll 50—60 Maschinenseiten, 1¹/₂ zeilig geschrieben, nach Möglichkeit nicht überschreiten.
3. Letzter Ablieferungstermin ist der 31. März 1955. Spätere Eingänge bleiben unbearbeitet zur Verfügung der Einsender.
4. Die Arbeiten sind ohne Verfasseramen, mit einem Kennwort versehen, einzureichen. Mit dem Manuskript zusammen sind Name und Adresse des Verfassers in einem verschlossenen Briefumschlag einzusenden, der auf seiner Außenseite lediglich das Kennwort trägt.
5. Die Beteiligung steht jedermann frei und ist nicht an die Mitgliedschaft in der Gesellschaft für Musikforschung gebunden.
6. Das Preisrichterkollegium wird vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung ernannt. Seine Entscheidung ist bindend und unanfechtbar.
7. Für die drei besten Einsendungen werden folgende Preise ausgesetzt:
I. Preis = DM 800.—; II. Preis = DM 500.—; III. Preis = DM 300.—.
Die Gesellschaft für Musikforschung behält sich vor, weitere Arbeiten anzukaufen. Drucklegung der besten Arbeit wird in Aussicht genommen, aber nicht fest zugesichert. Die preisgekrönten und angekauften Arbeiten gehen in das Eigentum der Gesellschaft für Musikforschung über. Nicht preisgekrönte und nicht angekaufte Arbeiten werden den Verfassern wieder zur Verfügung gestellt.

Kiel, im September 1954

Der Präsident:
gez. Blume