

DIE MUSIKFORSCHUNG

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, dem Institut für Musikforschung Berlin, dem Landesinstitut für Musikforschung in Kiel und dem Institut für Musikforschung in Regensburg in Verbindung mit

HANS ALBRECHT / FRIEDRICH BLUME / HANS ENGEL

MAX SCHNEIDER / WALTHER VETTER

IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

SCHRIFTFLEITUNG: PROF. DR. HANS ALBRECHT, KIEL, NEUE UNIVERSITÄT, HAUS 11

IX. J A H R G A N G 1 9 5 6 / H E F T 3

Erscheinungsweise: Jährlich vier Hefte.

Anschriften: Briefe und Anfragen aller Art sind nicht an einen einzelnen Herausgeber persönlich, sondern stets nur an die Schriftleitung der Zeitschrift „Die Musikforschung“, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu richten. Die Anschriften der Herausgeber sind: Professor Dr. Friedrich Blume, (24b) Kiel, Universität; Professor Dr. Hans Engel, (16) Marburg/Lahn, Universität; Professor Dr. Max Schneider, (19 a) Halle/Saale, Klara-Zetkin-Straße 12 a; Professor Dr. Walther Vetter, (1) Berlin NW 7, Universitätsstraße 7.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich 26. – DM, zuzüglich Zustellgebühr. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes 6,50 DM. Die Mitglieder der „Gesellschaft für Musikforschung e. V.“ erhalten die Zeitschrift kostenlos. (Postscheckkonto der Gesellschaft für Musikforschung: Hannover 289 20). Zahlungen für die Zeitschrift sind auf das Postscheckkonto des Bärenreiter-Verlages, Frankfurt am Main Nr. 10 99 55 unter Angabe für „Die Musikforschung“ zu leisten.

Anzeigenannahme: Durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 31 – 37, Ruf 2891 – 93. Anzeigentarif auf Verlangen.

Inhalt dieses Heftes:

	Seite
Wolfgang Irtenkauf: Die Weihnachtskomplet im Jahre 1345 in Seckau	257
Walter Wiora: Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation	263
Wilhelm Jerger: Ein Musikalieninventar aus dem Jahre 1661 im Katalog von St. Urban	274
Erich Hertzmann: Manfred Bukofzer	281
Werner Danckert: Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen	286
Guglielmo Barblan: Ottavio Tiby (19. 5. 1891 bis 4. 12. 1955)	296
Berichte und Kleine Beiträge	
Winfried Schrammek: Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch	298
Rudolph Stephan: Drei Fragen zum Glogauer Liederbuch	302
Bruno Nettl: Musikalische Völkerkunde in Amerika	303
Felix Schröder: Die Instrumentation von Mozarts „Misericordias Domini“, KV 222 (205 a)	305
Richard Engländer: Die Mozartskizzen der Universitätsbibliothek Uppsala	307
Willi Kahl: Aus den Schriften zum Mozartjahr 1956	309
Karl Richard Jüttner: Kleine Chopiniana	316

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

Die Weihnachtskomplet im Jahre 1345 in Seckau

VON WOLFGANG IRTENKAUF, GÖPPINGEN

Guido Maria Dreves hat schon 1888 die Feststellung treffen müssen, daß von den Hymnologen eigentlich nur Wackernagel — gemeint war dessen fünfbändiges Hauptwerk über das deutsche Kirchenlied, das 1864 zu erscheinen begann — lateinischen Gesängen wie „*Puer natus*“, „*Surrexit Christus hodie*“ oder „*Coelos ascendit hodie*“ einige Aufmerksamkeit geschenkt habe. Wenn der große Hymnologe fortfährt: „Gerade für die Geschichte des deutschen Kirchenliedes sind aber diese späteren lateinischen Lieder unentbehrlich“¹, dann berührt er einen Punkt, der in der Folgezeit auch angesichts weitausgedehnter Forscher- und Forschungstätigkeit immer anfällig blieb. Diese „*späteren lateinischen Lieder*“, die wir auf Grund ihrer Entstehungszeit in die Zeit vom ausgehenden 13. bis ins 15. Jahrhundert grob einordnen wollen, öffnen eine weitere Sicht auf die spätmittelalterliche Liedgeschichte, an der Liturgie-, Musik-, Literaturwissenschaft und Volkskunde gleichermaßen interessiert sind². Inzwischen gelangen weitere Funde, größere Zusammenhänge öffneten sich dem Betrachter, Altvertrautes wurde neu überprüft und in neuen Kategorien geordnet. Besonders die Literatur der lateinischen und deutschen Spiele, vorab der Weihnachtsspiele, schwoll an. Das „*Kindlwiegen*“, um nur ein beliebtes Thema herauszugreifen, fand eingehende Berücksichtigung in den einschlägigen Büchern, mancher Weihnachtsbrauch aus alten und jungen Tagen wurde in entferntesten Gegenden ans Licht gezogen und kommentiert.

Über Entstehung und Einordnung des „*Kindlwiegens*“ jedoch herrscht keine eindeutig durch Quellen zu belegende Klarheit. Zwar wissen wir, daß es „*in den deutschen Ländern im 14./15. Jahrhundert gemeinhin volkstümlich*“ wurde. Dieser „*innigste Ausdruck deutscher Weihnachtsfreude*“ blieb mit der „*Weihnachtskomplet, dem Hirtenoffizium, der Krippenvorstellung und den Mettenliedern lange verbunden*“³. Das nicht über das 14. Jahrhundert zurückreichende Kärntner Spiel (Erlau I) aus dem 15. Jahrhundert verzeichnet den Brauch, daß Amme und Joseph abwechselnd die „*beiden ersten Strophen des Hymnus Magnum nomen domini*“, eingeschlossen vom Engelsgesang „*Resonet in laudibus*“, singen. „*Vom deutschen Süden, der Kirchenprovinz Salzburg, breiteten sich Krippe, Wiege, Wiegenlieder selber in Deutschland aus*“⁴.

Daß die Kirchenprovinz Salzburg auch den ältesten quellenmäßigen Beleg für das Verbundensein von Volksbrauch und Weihnachts-Komplet bezeugen soll, scheint angesichts der seit Wackernagel⁵ immer wieder als älteste Quelle herangezogenen Handschrift der Leipziger Universitätsbibliothek 1305, die nach einem Zeugnis

¹ *Analecta hymnica medii aevi* (AH) 1, 1886, S. 8, Anm. 1.

² A. Dörner: Forschungswende des mittelalterlichen Schauspiels, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 68, 1943, S. 24–84. Sämtliche Literatur hier anzuführen, verbietet der enge Rahmen der Studie.

³ A. Dörner: Weihnachts-(Kindelwiegen-)Spiel, *Stammlers Verfasserlexikon* 4, 1953, Sp. 875.

⁴ A. Dörner a. a. O., Sp. 879 bzw. 875.

⁵ Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* . . . 2, 1867, S. 461.

von J. Klapper schlesischen Ursprungs sein soll⁶, zunächst hypothetisch zu sein. Und doch gebührt einer Seckauer Handschrift, heute Graz Universitätsbibliothek Ms. 756, der Vorrang, stammt sie doch aus dem Jahre 1345, während die Leipziger Handschrift erst um 1400 niedergeschrieben worden ist⁷.

Otto Drinkwelder erkannte in seinem Aufsatz *Seckauer Kirchengesang im 14. Jahrhundert*⁸ unter Hinweis auf die von E. Michael⁹ getroffene Feststellung, wonach das besondere Interesse am alten Seckauer Kirchengesang durch die rege Beteiligung des Volkes hervorgerufen werde, den Höhepunkt dieses (durch das Volk verursachten) Einflusses in der Komplet des „Weihnachtstages und der folgenden Tage bis Epiphanie“. Danach hätte in der Komplet Folgendes stattgefunden: „Zwischen den einzelnen Versen des *Nunc dimittis* singen die Sänger:

Magnum nomen domini . . . Nunc dimittis
Resonet in laudibus . . . Quia viderunt
Qui creavit omnia . . . Quod paratum est
Qui regnat in ethere . . . Lumen ad
Jacet in praeseptio . . . Gloria Patri
Natus est de virgine . . . Sicut erat“.

Wie Drinkwelder zu dieser Aufstellung kommt, läßt sich nicht mehr nachprüfen. In Wirklichkeit notiert die Handschrift eine viel kompliziertere und dadurch um so reichere Fassung, die zunächst wiedergegeben sei.

Auf Blatt 187r beginnt ohne jegliche liturgische Anweisung¹⁰:

„Magnum nomen domini emanuel quod annunciatum est per Gabriel hodie apparuit in israhel p(er) Mariam virginem magnus rex. Nunc dimittis. Sunt inpleta que predixit Gabriel que prefigurata sunt in israhel. Eya eya virgo deum genuit ut divina voluit clemencia. Nove lucis hodie iubar innovatur iubaris in facie lux illuminatur virgo fecundatur prole sapientie cui vox leticie digne ministratur. Apparuit a(pparuit) quem genuit virgo Maria. Resonet in laudibus cum iocundis plausibus syon cum fidelibus appa-(187v)-ruit quem genuit Maria. REPE(TITIO) Eya laus e(st) canenda de re miranda. Quia viderunt. Magnum nomen. Sunt inpleta. Jam de gemma claruit nobilis scintilla regem celi genuit humilis ancilla cuius ex mamilla lac lactanti profluit mater atque genuit o quam felix illa. Apparuit quem. Qui creavit omnia omni cum potencia nascitur ex femina apparuit quem gen(uit) mar(ia). Eya. Quod parasti. Magnum. Sunt inpleta. Aulam rex egreditur dingne mansionis porta firma clauditur clave salomonis exultacionis mundo fax incenditur ardet nec comburitur rubus visionis. Apparuit.

⁶ J. Klapper: Religiöse Volkskunde im gesamtschlesischen Raum, Volk und Volkstum (Jahrbuch für Volkskunde) 1936, S. 88, Anm. 4.

⁷ Vgl. meinen Aufsatz: Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756), im Archiv für Musikwissenschaft 13, 1956, S. 116–141. Sämtliche Literatur zu dieser Handschrift verzeichnet A. Kern in seinem derzeit im Druck befindlichen 2. Band des Grazer Handschriftenkatalogs.

⁸ Musica divina 3, 1915, S. 269–273, bes. S. 272.

⁹ Geschichte des deutschen Volkes 4, 1906, S. 361–63.

¹⁰ Der Zusammenhang mit Weihnachten (und den folgenden Festtagen bis Epiphania) ist auch ohne liturgische Anweisung leicht erkennbar. Es gehen voraus zwei Cantiones, welche ausdrücklich zum Magnificat (also zur Vesper) des Weihnachtsfestes Verwendung finden sollten. „Magnum nomen domini“ und „Resonet in laudibus“ sind bekannte Weihnachts-„Lieder“, auf die als solche hier nicht näher eingegangen werden soll.

Qui regnat in ethere venit ovem querere nullam volens perdere. App(aruit). Eya. Lumen ad. Magnum no(men). Sunt i(n)pleta. (188r) Nove lucis.

Jacet in presepio nostra reparacio potens in imperio. Apparuit. Eia. Gloria pa(tri). Mangnum. Sunt inpl(eta). Nam de ge(mma).

Natus est de virgine deus sine semine nos lavans a crimine. App(ar)uit. Eya. Sicut erat. Mangnum. Sunt inpl(eta). Aulam.

Visita exilium redemptor humilium rosa parit liliium. Apparuit. Eia. Magnum. Sunt in(pleta). Nove lucis.

Mundus lauda dominum salvatorem criminum nam salvator omnium. App(ar)uit. Eya. Mangnum. Sunt inpl(eta). Nam de.

Ergo iam pro debito p(er) solempni gaudio fit congratulacio. Amen. Eya. Mangnum. Sint inpleta. Aulam rex.“

Das zunächst verwirrend anmutende Gebilde setzt sich zusammen aus dem „Magnum nomen domini“¹¹, den einzelnen (fünf) Strophen des Liedes „Resonet in laudibus“¹² und den (drei) Strophen einer zweiten Cantio „Novae lucis hodie“¹³. Die Grazer Handschrift ist für alle drei „Lieder“ der bisher älteste Quellenbeleg, eine für die Erforschung des Kirchenliedes nicht gering zu veranschlagende Erkenntnis, die angesichts der immer wieder vorgebrachten Behauptungen, diese Lieder gingen auf „alte“ oder gar „älteste“ Zeit zurück, eine genaue Fixierung vor allem für die zeitliche Entstehung des aus dem „Resonet“ herausgewachsenen „Joseph lieber Joseph mein“ bzw. „Joseph lieber neve min“ (ältere Textfassung der Hs. Leipzig 1305) ergibt. Da die aus Seckau stammende Quelle in ihrem ersten, als „Breviarium“ überschriebenen und das „Vorhandensein aller liturgischen Gesanghandschriften“ im Kloster Seckau¹⁴ voraussetzenden Teil deutsche Kirchenlieder erwähnt, hätte der Schreiber des zweiten Teils der Handschrift, des „Cantionars“, keine Veranlassung gehabt, eine Tradition dieses deutschen Textes, falls sie bestanden hätte, zu unterschlagen. Das heißt aber, daß „Joseph lieber Joseph mein“ — oder wie der deutsche Text in seinen Varianten auch immer gelautet haben mag — 1345 in Seckau nicht bekannt war. Das aus der geographischen Außenseiterlage Seckaus (Steiermark!) erklären zu wollen, würde insofern auf einem Mißverständnis beruhen, als das Augustinerchorherrenstift Seckau in engster Beziehung zu St. Florian stand, dessen Klosterschule eine „Voraussetzung für die musikalische Entfaltung“ der Abtei war¹⁵. Für Seckau ist dabei in Betracht zu ziehen, daß dem Bischofssitz Seckau (seit 1219) auch eine Domschule angeschlossen war, deren Schola „mit den Ordensbrüdern zu gewisser Stunde im Chor das Lob Gottes mitsingen“ durfte¹⁶, daß es ferner durch die Übernahme der Salzburger Liturgie an den breiten Strom der im

¹¹ Chevalier 11 024, dort als Cantio bezeichnet.

¹² Chevalier 17 350–51. Daß J. Westrup in New Oxford History of Music II, 1954, dieses Lied noch unter die „popular hymns“ (S. 249) einreicht, ist wieder ein Beweis für die Ungenauigkeit gewisser musikalischer Termini. Der liturgische Hymnus hat natürlich nicht die geringste Verbindung zu solchen cantio-ähnlichen Erscheinungen aufzuweisen.

¹³ Chevalier 12 334 und AH 20, Nr. 58. Die Fassung in AH 20, Nr. 287 mit Text aus dem 1360 entstandenen Moosburger Graduale (heute München, Universitätsbibliothek Hs. 156) gibt den Text insofern richtiger wieder, als der Refrain „Apparuit apparuit quem pia virgo genuit“ dort verzeichnet ist, obwohl in der Handschrift die einzelnen Strophen damit abschließen.

¹⁴ Siehe den bereits genannten Aufsatz von Drinkwelder. Für den zweiten Teil muß ich wiederum auf meinen Aufsatz verweisen.

¹⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 4, Sp. 424: A. Kellner, *Florian*.

¹⁶ L. Leonard, OSB, Einiges über die Schule des Stiftes Seckau in den ersten Jahrhunderten seines Bestehens, Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienserorden 13, 1892, S. 158.

süddeutschen Raum sich ausbreitenden volksliturgischen Bestrebungen¹⁷ angeschlossen war¹⁸.

Zur Erleichterung der Übersicht sei nachfolgender Ablauf der Einschaltung in den „Lobgesang Simeons“ (*Canticum Simeonis*) angedeutet¹⁹.

RP							
			CS 1			+ Si	CA 1
R ₁	+	Rep	CS 2	+	RP	+ Si	CA 2
R ₂	+	Rep	CS 3	+	RP	+ Si	CA 3
R ₃	+	Rep	CS 4	+	RP	+ Si	CA 1
R ₄	+	Rep	CS 5	+	RP	+ Si	CA 2
R ₅	+	Rep	CS 6	+	RP	+ Si	CA 3
R ₆	+	Rep	—	+	RP	+ Si	CA 1
R ₇	+	Rep	—	+	RP	+ Si	CA 2
R ₈	+	Rep	—	+	RP	+ Si	CA 3

$$R + (CS + RP + Si) + CA$$

Verglichen damit stellt sich der Aufbau in der Leipziger Handschrift wie folgt dar:

$$J + (Si + Ref) + (CS + RP) + R$$

bzw. wenn man J als deutsche Fassung des R betrachten wollte und das Si einbezöge:

$$R + (CS + RP) + R.$$

Der einzige Unterschied besteht formal im Umtausch des Gliedes „*Sunt inpleta*“, das nicht in Abhängigkeit vom liturgischen Text auftritt, sondern die deutsche und lateinische Fassung des „*Resonet*“ voneinander trennt. Die zweite Beobachtung betrifft jedoch die Tatsache, daß Seckau eine wesentlich reichere Lesart durch die Verwendung zweier verschiedener Cantionen aufweist, was vor allem musikalisch zu einer reicheren Ausgestaltung und zu höchst interessanten tonartlichen Problemstellungen führt. Deutlich läßt sich darin der Entwicklungsvorgang dieser Farcierung²⁰ ablesen, der zur Vereinfachung drängt. Die Ansicht, wonach das Leipziger Beispiel unter allen vorhandenen die vielgestaltigste Ausführung aufweise, läßt sich nicht mehr länger aufrechterhalten. Leipzig ist nur eine — d. h. von unserem Gesichtspunkt aus die nächste — Stufe auf dem Weg zu einer bewußten Vereinfachung oder (wollen wir diesen Vorgang wertend auffassen) von der Mannigfaltigkeit liturgischen Erlebens zur Einfachheit des volkstümlichen Gestaltens der Weihnacht, die in jenem Moment eintrat, als die deutsche Fassung des „*Resonet*“ und

¹⁷ Der Terminus umschreibt nur die Tatsache, „daß um 1400 sich eine Anzahl Volksbräuche auf dem neu eingeführten christlichen Feste anzusammeln begann“ (A. Tülle, Die Geschichte der deutschen Weihnacht, o. J., S. 46).

¹⁸ Dieser terminus ante quem 1345 zeigt immerhin recht deutlich, daß der Zuweisung des Zwiefgesangs von Maria und Joseph für den „Mönch von Salzburg“ eine zeitliche Möglichkeit gegeben werden kann. Ob der Leutpriester des 1364—1375 regierenden Johannes Rossess, Abts der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg, Martinus Kuchlmeister als „zweite Person des Mönches“ Verfasser sein kann, bezweifelt neuerdings H. O. Burger (Annalen der deutschen Literatur, 1952, S. 236). Vor Kuchlmeister eine solche Entstehung anzunehmen, ist angesichts der Seckauer Fassung abzulehnen.

¹⁹ Abkürzungen: R = „*Resonet*“ . . . (mit der Zahl der Liedstrophen); CS = *Canticum Simeonis* (mit Versangaben); Si = „*Sunt inpleta*“; CA = *Cantio „Novae lucis hodie*“; Rep = „*Refrain*“; J = „*Joseph lieber neve min*“.

²⁰ Der Ausdruck „Farcierung“ wurde in diesem Sinn von S. Bäumer, Geschichte des Breviers, 1895, S. 295 f. verwendet.

anderer „*Cantiones*“ entstand. Diesen bedeutungsvollen Schritt dürfen wir nunmehr mit ziemlicher Sicherheit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zuschreiben, wobei es sehr zu begrüßen wäre, wenn sich bei den wichtigsten frühen Zeugnissen der deutsch-lateinischen Fassungen, also vor allem Leipzig 1305, eine genaue Datierung ermöglichen ließe.

Die eigentümliche Seckauer Fassung, entstanden durch die zweite Cantio, die (um einen formal abgerundeten Ablauf zu ermöglichen) dreimal gesungen wurde, während das Canticum Simeonis kurz nach der Mitte aufhörte²¹, beruht aber auch noch auf einem weiteren Prinzip, das man nur unvollständig mit dem Begriff der Tropierung²² umschreiben kann.

Aus Gründen, die hier nur gestreift werden können, hat der Tropus sich in seiner „zweiten Epoche“²³ erheblich gewandelt. Aus dem Tropus, der etwa neben dem Introductio-Charakter das ihm eigentümliche Durchdringungsmerkmal an einen vorgegebenen liturgischen Text aufwies, hat sich ein Tropus entwickelt, der (räumlich gesehen) große Einschaltungen liebt und sie nicht mehr vom liturgischen Text ableitet, so daß ein unentwegtes Anschließen mehrerer Schriftzitate²⁴ durch lange Einschübe von typischer Cantio-Haltung²⁵ ersetzt wird. Diese Farcierung erhebt sich gerade in Seckaus Weihnachtskomplet zu einer schon als virtuos zu bezeichnenden Handhabung, die auf den ersten Blick den liturgischen Text in den Hintergrund zu drängen scheint. Allein, die nähere Beleuchtung dieser Gestaltung ergibt seine durchaus liturgische Stellung, auch wenn (wie oben angedeutet) der Schreiber auf eine vollständige Ausführung der acht „*Resonet*“-Strophen größtes Gewicht legt, wodurch die sechs Unterteilungen des „*Nunc dimittis*“ überflügelt werden. Auch in Seckau drängt sich nochmals der Versuch, *Ecclesiastica* und *Vulgaris* („mit andern Worten: der letzte Versuch des späten Mittelalters unmittelbar vor der Reformation, das Kirchenvolk in der liturgischen Gemeinschaft festzuhalten“²⁶) zu vereinigen, in den Vordergrund. Die Handschrift zeugt nicht nur als ältestes Beispiel der „*Resonet*“-Verwendung in der Weihnachtskomplet für diese Einordnung, sondern gibt von einer Mannigfaltigkeit eines reichen liturgischen Lebens Kunde, die mitteilenswert schien.

²¹ Dabei bleibt die Frage offen, ob etwa (in Ergänzung zur Handschrift) ein nochmaliges Aufnehmen des Anfangs von „*Nunc dimittis*“ beabsichtigt war oder ob dieser Vorgang vielmehr dem „Überspülen“ der zeitgenössischen Tendenzen über liturgische Formung zuzuschreiben ist.

²² Der Begriff der Tropierung beruht im wesentlichen auf jenen frühen Tropen, die in die Zeit des frühen 10. Jahrhunderts fallen. Der Tropus sei hier gefaßt durch die Definition von J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, 1948, S. 145–46.

²³ So genannt von L. Gautier (in seinem heute noch unübertroffenen Standardwerk: *Les Tropes* . . . 1886). Er nennt dafür ein Engelberger Beispiel des 14. Jahrhunderts, welches sich gerade in der Seckauer Handschrift in noch viel reichem Ausmaß beobachten läßt (vgl. meinen bereits erwähnten Aufsatz). Liturgisches Hauptmerkmal wäre: Ver-„Cantionierung“ eines liturgischen Textes, z. B. Cantio-Strophe 1 — Introitus-Antiphon; Cantio-Str. 2 — Psalmvers; Cantio-Str. 3 — Gloria Patri; Cantio-Str. 4 — Introitus-Antiphon-Wiederholung (vgl. AH 49, Nr. 67).

²⁴ In ergreifender Weise kommt dies zum Ausdruck im folgenden Text aus der Frühzeit der Tropen, der als Interpolation zum Ostersonntags-Offertorium dient (mitgeteilt in meinem Aufsatz *Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek*, *Archiv für Musikwissenschaft* 11, 1954, S. 290): „*Gaudete et cantate quia hodie surrexit dominus de sepulchro. TERRA TREMUIT ET QUIEVIT Monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum surrexerunt. DUM RESURGERET IN IUDICIO DEUS Christus surrexit ex mortuis venite adoremus cum una voce dicentes ALLELUIA.*“

²⁵ Zum Problem der Cantio vgl. E. Jammers in *MGG* 2, Sp. 778–781.

²⁶ A. Schmitz, Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert, *Archiv für Musikforschung* 1, 1936, S. 409.

Anhang

Durch das Ineinander-Gefüge zweier Cantiones in den liturgischen Text des Canticum Simeonis schieben sich mehrere Tonarten nebeneinander, die nicht mehr eindeutig durch kirchentonartige Begriffe bestimmbar sind:

„Resonet“ = eindeutig Dur

Canticum Simeonis = III. Tonart (phrygisch)

„Novae lucis“ = schwankt zwischen dorisch und phrygisch.

Dadurch ergeben sich höchst merkwürdige, aber aus der Zeit heraus leicht verständliche Nebeneinanderstellungen. Sie seien kurz angedeutet, indem der Anfang der Seckauer Weihnachtskomplet wiedergegeben wird²⁷.

Magnum nomen domini Emanuel quod annunciatum est per Gabriel.
Hodie apparuit in Isra(h)el per Mariam virginem magnus rex.
Nunc dimittis servum tuum domine secundum verbum tuum in pa - ce .

[ohne Noten]

Sunt inpleta que predixit Gabriel, que prefigurata sunt in Isra(h)el.
Eya, eya, virgo deum genuit ut divina voluit clemencia .

Nove lucis hodie iubar innovatur iubaris in facie lux illuminatur
virgo fecundatur prole sapiencie cui vox leticie digne ministratur.
Apparuit, apparuit, quem genuit virgo Maria .

Resonet in laudibus } syon cum fidelibus, apparuit quem genuit Maria .
cum iocundis plausibus }

²⁷ Die Handschrift mit ihrer nicht-diastematischen Notation gestattet natürlich keine Übertragung. Wir benutzen daher „Resonet“, „Magnum nomen domini“ und „Sunt inpleta“ in ihren gebräuchlichen Fassungen, „Novae lucis“ aus der Handschrift München UB 156 (Moosburger Graduale fol. 240v). Im letztgenannten Beispiel wurden einige Angleichungen vorgenommen, die vor allem Ziernoten betreffen.

Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation

VON WALTER WIORA, FREIBURG I. BR.

1. Das engere und das weitere Problem

Bekanntlich stellt man die mittelalterliche Solmisation meist als Neuschöpfung des Mittelalters dar; Guido von Arezzo habe das Hexachordsystem geschaffen und die Tonnamen eingeführt. Es sei ihm nämlich aufgefallen, daß in einer Melodie zum Hymnus „*Ut queant laxis*“ die Zeilenanfänge Stufe um Stufe bis zur Sexte des Ausgangstones aufwärts stiegen und daß die zugehörigen Silben des Textes zu sanglichen Tonnamen geeignet seien. Daß sein Blick gerade auf jene Strophe fiel, sei daraus zu verstehen, daß „*deren Vokalisation der Halbversanfänge sich in der vortrefflichsten Weise für seinen Zweck ausbeuten ließ. Sie lieferte ihm die erforderliche Anzahl von Stufen und besaß gut unterscheidbare Silben an den Anfängen der Halbverse*“¹.

Diese eingebürgerte Darstellung wird weder dem engeren Problem „Inwieweit eine Erfindung Guidos?“ noch dem weiteren Problem „Inwieweit eine Neuschöpfung des Mittelalters?“ gerecht.

Zunächst ist es eine offene Frage, was an dem System wirklich von Guido herrührt. Die Quellenlage ist nicht eindeutig; so schreibt z. B. ein anonymer französischer Traktat die Tonsilben dem Abt Ponthus Teutonicus zu². Andererseits schränkt Jacques Handschin aus inneren Gründen den Anteil Guidos auf das „*pädagogische Rezept*“ ein, das auf die Solmisation nur vorausdeute; diese selbst könne erst nach ihm ausgebildet worden sein³. Ist es also gerechtfertigt, von der „*guidonischen*“ Solmisation zu sprechen⁴?

Offen ist darüber hinaus die Frage, ob die Solmisation überhaupt als Neuschöpfung des Mittelalters gelten darf. Ist sie tatsächlich ohne geschichtlichen Zusammenhang mit Antike und Orient als etwas von Grund auf Neues entstanden, oder wurde ein Erbe aus früheren Zeiten schöpferisch fortgebildet? Handschin fragt, ob sich nicht geheimnisvolle Fäden von der antiken Dreiheit Dorisch, Phrygisch, Lydisch zur abendländischen Solmisation spinnen⁵; auch habe der „*kühne Neuerer*“ Guido ein besonderes Talent gehabt, altertümliche Dinge zu einem Zeitpunkt aufzufrischen, wo sie innerlich aktuell wurden⁶.

Die früheren Hinweise auf alte Parallelen hat Georg Lange zusammengefaßt. Er mußte freilich feststellen, daß die Ähnlichkeit mit indischen Tonnamen und griechischen Buchstaben zu gering sei, um geschichtlichen Zusammenhang zu bezeugen. Auch die Verwandtschaft der „*guidonischen*“ mit arabischen Tonnamen helfe nicht weiter, denn letztere seien durch keine ältere Quelle belegt und wahrscheinlich erst im 17. Jahrhundert aus Frankreich übernommen worden, woraus sich ihre siebente

¹ G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation*, SIMG I, 1899 f., S. 560.

² S. M. Brenet in *La Tribune de St. Gervais* VIII, 1902, S. 121 ff. und H. Oesch, *Guido von Arezzo*, Bern [1954] (Publ. der Schweiz. Musikf. Ges. II/4), S. 37 ff., 69.

³ *Der Toncharakter*, Zürich [1948], S. 327, 332 f.

⁴ Vgl. *New Oxford History of Music* II, Oxford University Press, London 1954, S. 291.

⁵ *Toncharakter*, S. 340.

⁶ *Ebenda*, S. 339.

Silbe „*sin*“ erklären würde⁷. Mithin sei es keineswegs erwiesen, wenn auch „*sehr wohl möglich*“, daß jener Hymnus alte Tonnamen enthalte⁸.

Entsprechendes gilt für die Parallelen, die später durch Georg Schünemann und andere Forscher hinzugefügt worden sind⁹. Sie reichen nicht aus, um die These zu stützen, Guido habe die Solmisation, die bereits aus dem Orient und Griechenland bekannt war, für seine Zwecke übernommen, er habe „*die alte orientalische Solmisation ins Abendland eingeführt*“. Daß dieses abendländische Verfahren zeitlich „*älteren Bräuchen folgt*“, bedeutet ja noch nicht, daß es genetisch aus ihnen folgt; die verschiedenen „Solmisationen“ könnten unabhängig voneinander entstanden sein. Die bemerkten Ähnlichkeiten sind nicht prägnant genug, um einen herkunftsgeschichtlichen Zusammenhang außer Frage zu stellen.

So ist bisher kein Nachweis erbracht worden, daß die abendländische Solmisation aus älteren Wurzeln stamme. Aber nicht weniger unbegründet ist der entgegengesetzte Glaube, sie sei eine Neuschöpfung des Mittelalters. Sollte man in dieser Lage nicht warten, bis glückliche Funde entlegener, bisher nicht herangezogener Quellen die Entscheidung bringen¹⁰? Warten wäre jedoch nur dann gerechtfertigt, wenn man die nächst erreichbaren Quellen bereits erschöpfend analysiert hätte, und das ist keineswegs geschehen. Empirische Entdeckungen machen das Durchdenken des Sachverhalts nicht überflüssig.

Wenn ein Lexikon die Solmisation als das von Guido ausgebildete Namenssystem definiert und dann fortfährt, an sich seien Solmisationen uralte, so ist hier der Unterschied zwischen historischem und Allgemeinbegriff nicht herausgestellt. Zwar mag man bedenkenlos von Solmisation auch dort sprechen, wo die Silben *sol* und *mi* nicht vorkommen, wie man ja „Alphabet“ nicht nur das griechische nennt. Inhaltlich aber ist die Übertragung des Begriffs auf den Orient oder etwa auf die Tonika-Do-Methode problematisch, wenn man nicht klarstellt, daß die meisten Eigenschaften des mittelalterlichen Verfahrens anderswo fehlen.

Als Allgemeinbegriff ist Solmisation der methodische Gebrauch einsilbiger Tonnamen, besonders zur singenden Einprägung von Tonstufen und Sprachlauten. Sie ist eine Methode, Tonstufen in singbare Namen zu bannen, indem man sie als Punkte in der Bahn der Stimme begreift und die Stimme übt, sie zu treffen. Sind die Silben nicht feste Namen für Töne, so liegt keine eigentliche Solmisation vor, so wenig, wie wenn man eine Instrumentalmelodie auf *ti ta ta* trällert.

Die geschichtlichen Formen der Solmisation beruhen erstens auf Unterschieden in der tonlichen Seite (z. B. tetrachordische, hexachordische usw. Solmisation) und zweitens auf Unterschieden in der verbalen Seite (z. B. welche Vokale und Konsonanten verwendet werden). Inwieweit gleicht die mittelalterliche Solmisation den

⁷ Lange, a. a. O., S. 551. Auch H. G. Farmer hat in seinen *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, London [1930], S. 72–82 keinen Beweis für die Priorität erbringen können. „*The Arabian claim . . . lacks documentary proof . . .*“ (81).

⁸ Lange, S. 536.

⁹ G. Schünemann, *Ursprung und Bedeutung der Solmisation* (Schulmusikalische Zeitdokumente, Leipzig 1929, S. 41–52). Auf Analogien zur „Guidonischen Hand“ hatte schon vorher E. Felber (*Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Sitzungsber. d. Akad. Wien, phil.-hist. Kl., Bd. 170/77, Wien 1912, S. 68 f.) hingewiesen. Siehe auch R. Lachmann, *Musik des Orients*, Breslau 1929, S. 13 u. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York [1943], S. 141 u. 160 f.

¹⁰ Zur Frage nach dem Verhältnis der arabischen zur „guidonischen“ Solmisation zitiert Farmer (a. a. O., S. 82) einen Brief R. Lachmanns: „*All that one can do is to keep it in mind and wait for a chance solution*“.

übrigen geschichtlichen Formen? Das ist ein Kriterium dafür, ob sie mit ihnen genetisch zusammenhängt.

2. Die sechsstufige Solmisation und das siebenstufige Tonsystem

Wie Buchstaben, Zahlen, Noten und Handzeichen, so dienen die Tonnamen dazu, Töne als bestimmte Stufen klar zu „treffen“. Damit verbindet sich ihre tonsystematische Bedeutung. Nach G. Lange leiten sie an, „sich in dem System zurechtzufinden, es von innen heraus zu verstehen und nach Einheiten zu gliedern“ (S. 613), und stellen so „den inneren Bau des Tonsystems“ dar (S. 536). Das ist nun freilich übertrieben; den ganzen Bau des Tonsystems geben sie doch wohl nicht wieder, sondern nur einiges an ihm. Was stellen sie nun dar und was nicht?

Nach alter Lehre bezeichnen die *voces* dasselbe wie die *claves*, der Unterschied liege nur in der Form der Darstellung; sie sollen „besser, als es mit abstrakten Buchstaben geschehen kann, die Tonqualitäten dem Gedächtnis einverleiben“¹¹. Nach Hugo Riemann sind sie „nichts Geringeres als Charakteristiken der einzelnen Stufen der Skala, Symbole für ihre tonalen Funktionen“¹². Handschin nennt dementsprechend die Solmisation einen Versuch zur Scheidung von Tonhöhe und Tonqualität¹³ und fragt, ob sie zu den Systemen musikalischer Bezeichnung gehöre, in denen der Toncharakter unabhängig von der Tonhöhe zur Geltung kommt¹⁴.

Nun ist doch aber die „Gesellschaft der Toncharaktere“ siebenstufig, und ihr entsprechend war „die Grund-Tonleiter, die zu Guidos Zeit von G bis d“ reichte, Aneinanderreihung der 7 Tonqualitäten in Oktavräumen“¹⁵. Wenn die mittelalterliche Solmisation sie darstellen soll, warum ist sie dann nicht gleichfalls sieben-, sondern sechsstufig? Infolge ihrer abweichenden Struktur kann sie die Aufgabe, der sie angeblich dienen soll, nämlich das diatonische Tonsystem und seine Charaktere darzustellen, ja nur mangelhaft erfüllen. In der Tat bemerkt Lange, daß sie einen fundamentalen Faktor, nämlich die Bedeutung der Oktave, verschleiert (S. 551), und Handschin muß feststellen, daß die Toncharaktere durch die Silben weit schlechter bezeichnet werden als durch die Buchstaben (S. 329 f.).

Noch seltsamer mutet die Sechsstufigkeit der Solmisation an, wenn ihr tieferer Sinn und Ursprung, gemäß der Auffassung G. Schünemanns, darin liegen soll, die Weltharmonie darzustellen, die in Planeten, „Himmelsvokalen“ und Sphärenklängen walte; denn wie das Tonsystem, so gliedert sich auch der übermusikalische Kosmos in je sieben Planeten, Vokale und andere Größen. Der Unterschied der Sieben von der Sechs ist dabei um so größer, als Zahlen hier nicht leere Rechenmarken bedeuten, sondern Strukturen mit Gestaltqualität und -charakter. Auch galt die Sieben in chaldäischen, jüdischen, pythagoräischen und christlichen Traditionen nicht nur als eine besonders heilige Zahl überhaupt, sondern als Gesetz gerade der harmonischen Bewegung¹⁶. Sie „gehört dem Reiche der in ewiger Bewegung

¹¹ E. Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes I*, Wien 1951, S. 30, sowie *Solmisations-Methoden im Schulunterricht des 16. u. 17. Jahrhunderts* (Festschrift F. Stein, Braunschweig 1939, S. 112–128).

¹² Jb. Peters, 1916, S. 5.

¹³ *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern [1948], S. 155.

¹⁴ *Der Toncharakter*, S. 327.

¹⁵ Ebenda, S. 329.

¹⁶ Zusammenfassend z. B. J. G. Herder, *Werke*, ed. Suphan, VI 336 ff. („Sieben heilige Laute“); J. J. Bachofen, *Werke*, ed. Meuli, IV 325, 582 u. ö.; W. H. Roscher, *Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen*, Leipzig 1904 (Abh. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 53, phil.-hist. Kl. Bd. 24/1); A. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, Paris 1899; *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Index, Stichwort *Siebenzahl*; M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Diss. Bonn 1955.

fortschreitenden Schöpfung“; „in den Gestirnen und ihrem Tanz geoffenbart, ist sie bestimmt, jede Bewegung der tieferen Schöpfung zu leiten“. Mehr als die übrigen Zahlen erscheint sie zudem „als Ausdruck der vollendeten Form“; sie ist die ἀρμονικωτάτη, wie Philo sagt, der „τέλειος, completus, absolutus numerus“; sie ist „die Idee des mundus perfectus“¹⁷. Sie bringt die Vollendung, sie ist recht eigentlich Prinzip vollendeter Systeme. Siebengliedrig sind darum besonders Systeme der Bewegung:

- a) Lautreihen (Töne, die griechischen Vokale),
- b) Gesamtheiten bewegter Himmelskörper und Tonerzeuger (wie Planeten¹⁸ und Saiteninstrumente),
- c) Zeitabläufe, Kreisläufe, Perioden (z. B. die der „Oktave“ ähnliche Woche, die Weltschöpfung in sieben Tagen, siebentägige Feste, die Umläufe der Gespanne im römischen Zirkus¹⁹).

Im Tonreich konnte die Siebenzahl um so natürlicher herrschen, als sie nicht von außen hereinkam, sondern hier zu Hause war. Auf der Strukturanalogie der „septem discrimina vocum“²⁰ mit Planeten und anderen Größen war ja das Weltbild gegründet; die Herrschaft der Sieben in der Musik beruhte zugleich auf tonlichen und kosmischen Gründen, sie war der Musik wesenseigen und gleichwohl übermusikalisch. Darum lag es auch nahe, sie allenthalben in der Musik anzuwenden: auf Saiten, Röhren usf. der Lyra, Harfe, Syrinx, des Glockenspiels; auf die Zahl der Tempelmusiker, Sänger in der Schola cantorum, Harfner, Tänzer; auf mehrteilige Riten, z. B. den indischen Opfergesang; auf zyklische Musikstücke, wie Nomos und Estampie; auf Tänze, wie den Siebensprung.

Um so näher aber mußte es dann liegen, daß auch eine Solmisation, wenn sie im Bannkreis dieses Ton- und Weltsystems entstand und es sogar eigens darstellen sollte, das Gesetz der Sieben befolgte. Es mag solche Solmisationen gegeben haben; die mittelalterliche aber ist nun einmal sechsstufig. Sie kann somit nicht den Sinn gehabt haben, das herrschende Ton- und Weltsystem mit seinen sieben Qualitäten konform darzustellen. Oder haben etwa ihre Urheber nicht fertiggebracht, was sie hätten leisten sollen, und infolge ihrer Untüchtigkeit es der fortgeschritteneren Neuzeit überlassen müssen, die von Anfang an fällige siebente Silbe endlich einzuführen? Solche Blindheit gegenüber dem Nächstliegenden wäre unverständlich. Andererseits aber beruht die hexachordische Solmisation nicht etwa auf einem hexachordischen Tonsystem und steht nicht etwa im Widerspruch zum siebenstufigen Tonsystem und Weltbild. Dafür fehlt nicht nur jeder Beleg, sondern umgekehrt ist es handgreiflich, daß die sechsstufige Solmisation das siebenstufige System voraussetzt. Auch sprechen ihre Urheber und Vertreter von diesem als von der

¹⁷ Bachofen IV 333, 335, 332, 338; s. ferner H. Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig 1924, S. 44; H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, S. 41. — Zur Dynamis der Sieben als „Vollendung bringend“ vgl. auch Apokalypse 10, 7.

¹⁸ Aus der Fülle der Zeugnisse nur der Hinweis, daß in den Mithras-Mysterien eine siebensprossige Leiter aus sieben verschiedenen Metallen den Durchgang durch die Planetensphären symbolisch darstellte (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* VI 1424).

¹⁹ Bachofen IV 291 ff. Vgl. auch siebenmaliges Umschreiten einer Weihstätte (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* VI 1185), Jahrwochen, Siebenschläfer, Auftauchen versunkener Glocken oder Orgeln nach je sieben Jahren (ebenda VI 431), siebenteiligen Opfergesang in Indien (Felber, a. a. O., 68), „septies in die laudabo te“ (Ps. 118 u. 164), siebenstufige Weihe der Mysterien in der Mithrasreligion (R. Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen*, Leipzig 3/1927, S. 169, und Marius Schneider, *Singende Steine*, Kassel 1955, S. 16).

²⁰ *Aeneis* VI, 646.

selbstverständlichen Grundlage aller Musik, z. B. Guido in demselben Brief „*de ignoto cantu*“, in dem er seine Idee von den sechs Tonsilben entwickelt: „*Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica*“²¹.

Wenn so die mittelalterliche Solmisation das herrschende siebenstufige System weder konform widerspiegelt noch ihm zuwiderläuft, dann bleibt keine andere Möglichkeit, als daß sie sich in seinem Rahmen hält, aber einen anderen Aspekt von ihm gibt als die den sieben Stufen konforme Buchstabenreihe *a* bis *g*. Die *voces* stellen eben nicht dasselbe dar wie die *claves*, sondern geben anderen Seiten des Systems Ausdruck; sie ergänzen sie, indem sie andere Aufgaben erfüllen.

Sie bilden eine melodische Normalgestalt, die, ähnlich wie die Oktave, in übereinanderliegenden Strecken des Systems wiederkehrt. Diese sechsstufige Tonreihe bietet für die Einübung treffsichereren Singens mehrere Vorteile. Sie ist eine prägnantere Gestalt, ein sinnfälligeres Modell als die Siebentongruppe, und zwar besonders innerhalb ausgesprochen melodischen Singens, in dem man nicht von der Oktave aus denkt, sondern die Stimme vom Initium ausschreiten und in Bögen, die gewöhnlich kleiner sind als Oktaven, um die Gerüst-Konsonanz einer Quarte oder Quinte sich bewegen läßt. Das Hexachord ist ein sinnfälliges und stimmgerechtes Modell von begrenztem Umfang und symmetrischer Anlage: zwei Trichorde aus Ganztönen um einen Halbton als Mitte. Dadurch entspricht es sowohl dem Auffassungsvermögen der heranzubildenden Schüler, die eine leicht faßbare Stufenreihe als Norm der Stimmbewegung brauchten, wie auch dem Stil jener Chormelodik, zu deren Beherrschung die Schüler heranzubilden waren. Als die Methode in der Neuzeit auf Gebiete ausgedehnt wurde, die über ihre Zuständigkeit hinausgingen, konnte freilich aus Wohltat Plage werden.

Da ferner im diatonischen System und in seinen Tonarten die Unterscheidung von Halb- und Ganzton eine hauptsächliche Aufgabe der Lernenden bedeutet, war es ein großer praktischer Vorteil, jeden Halbton auf die Silben *mi fa* zu singen und die Unbestimmtheit der siebenten Stufe (*h* oder *b*?) auszuschalten; doch ist es einseitig, hierin allein den Sinn und Grund der Solmisation zu sehen. Damit hängt zusammen, daß man sich, gemäß dem Ideal reiner Diatonik, auf die Einprägung der „harmonischen“ Tonverhältnisse beschränkte²².

So ist die mittelalterliche Solmisation nicht der konforme Ausdruck des heptatonischen Systems, sondern eine zusätzliche Ordnung, die dieses als Grundsystem voraussetzt und ihm nicht widerspricht, aber andere Aspekte hervorhebt. Die Reihe der einander überschneidenden Hexachorde ist als eine theoretisch sekundäre, doch pädagogisch primäre Ordnung über die Reihe der Oktaven gelegt. Sie steht „zwischen“ dieser Gesamttonleiter und den Modi. Die Solmisation bezeichnet weder unmittelbar die Oktav-Äquivalenz und andere Eigenschaften der Gesamttonleiter noch das, was einen Modus ausmacht, wie den Sitz der Finalis, sondern stellt die gegenüber den Modi neutrale Ordnung der „harmonischen“ Sechston-Reihen heraus. Am einzelnen Ton trifft der Name dementsprechend nicht eigentlich den Toncharakter, der ihm aus der Stellung im siebenstufigen System

²¹ GS II, 46.

²² Dazu vgl. Guido über die sechs ausschließlich zulässigen Arten der Tonverbindung: „*non aliter quam his sex modis voces iunctae concordant vel moventur*“ (GS II, 47a; s. auch Oesch, S. 85).

erwächst, noch seinen Stellenwert im Modus, sondern die „*proprietas*“, die ihm durch seinen Platz im Hexachord und in dessen Reihenfolge von mehreren Ganztönen und einem Halbton zukommt. Ein tieferes und ein höheres „*mi*“ sind in diesem Sinne gleichgelagert oder ähnlich, nicht — wie *a* und *a'* — „identisch“²³.

Vergleichen wir auf Grund dieser Analyse die mittelalterliche mit den uns bekannten orientalischen Solmisationen, so zeigt sich ein weiter Abstand; sie hat nur wenig mit ihnen gemeinsam. Ähnlich ist sie dagegen der „*griechischen Solmisation*“²⁴. Auch in dieser steht die gesangstechnische Bedeutung im Vordergrund²⁵. Auch sie gebraucht planmäßig mehrere Vokale. Ferner ist sie gleichfalls eine zusätzliche Ordnung, die man neben den Tonbuchstaben verwendet. Der Halbton wird stets durch dieselben Silben bezeichnet, durch *ta te*, wie im Mittelalter durch *mi fa*. Das Modell ist ein Tetrachord, das man auf mehrere Strecken der Leiter versetzt.

Diese Verwandtschaft in mehreren Eigenschaften deutet darauf, daß die mittelalterliche Solmisation genetisch mit der griechischen zusammenhängt. Das Hexachord erscheint wie eine Erweiterung des Tetrachordes. Die Möglichkeit geschichtlicher Brücken zwischen beiden ist gegeben; das zeigt sich angesichts des mannigfaltigen Nachlebens der Antike in der Musiklehre und besonders an der Verwandtschaft zwischen „*te ta te to und NoEANE*“²⁶. Ferner dürften jene Traditionen von Bedeutung gewesen sein, die in der *Musica enchiridis* ans Licht treten²⁷. Doch mögen diese Verbindungen nicht etwa als die einzigen Wurzeln der mittelalterlichen Solmisation aufgefaßt werden; mehrere Faktoren werden bei ihrer Entstehung zusammengewirkt haben²⁸.

Welchen Anteil hatte dabei Guido, „inwieweit“ hat er die mittelalterliche Solmisation begründet? Gegen die Ansicht, die eigentliche Begründung sei erst nach ihm erfolgt, sprechen mehrere Überlegungen. Der Brief „*de ignoto cantu*“ gibt das System zwar nicht in voller Entfaltung, aber in einigen konstitutiven Zügen; zudem braucht Guidos knappe Darstellung nicht schon alles zu enthalten, was er tatsächlich darüber gelehrt hat. Sodann nennt er sein Verfahren eine göttliche Eingebung („*nuper nobis a Deo datum*“²⁹); er hält es für einen Einfall, der ihm unlängst wie eine plötzliche Inspiration zuteil wurde, für eine wichtige, der Gnade Gottes zu verdankende Neuerung; es muß ihm eine wesentliche Idee aufgeblitzt sein. Wenn nun diese noch nicht die konstitutive Idee der eigentlichen Solmisation war, dann bliebe nicht viel mehr als die Einführung der Tonsilben und die pädagogische Verwendung des Hymnus übrig; gerade in dieser Hinsicht aber ist Guidos Anteil problematisch. Denn die Melodie mit dem sechsstufigen Aufstieg der Zeilenanfänge³⁰ ist doch offenbar nicht unbewußt so gestaltet, sondern bewußt als Dar-

²³ vgl. Lange, S. 557.

²⁴ Über diese s. Ch. E. Ruelle, *La solmisation chez les anciens Grecs*, SIMG IX, 1907—08, S. 512—530; F. Ring, *Zur altgriechischen Solmisation*, AfMf III, 1938, S. 193—208; Handschin, *Der Toncharakter*, S. 342 ff.

²⁵ vgl. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde I*, Leipzig 1913, S. 27. Ihr Vergleich mit den vier Elementen bei Aristides Quintilianus (s. Ruelle, a. a. O., S. 516) mutet als nachträgliche Spekulation an.

²⁶ s. H. Riemann, ZIMG XIV, 1912—13, S. 273—277.

²⁷ vgl. Handschin, *Der Toncharakter*, S. 316 ff.

²⁸ Dazu s. Handschin (ebenda, S. 332—339) über verschiedene Grundlagen und Einwirkungen. Auf eine der Wurzeln weist wohl die von Johannes Scotus und Hermannus Contractus ausgesprochene Anschauung über die Sechszahl als Grundlage der Harmonie (s. ebenda, S. 161 u. 334).

²⁹ GS II, 44b.

³⁰ vgl. Oesch, S. 66 u. 69; Lange, S. 555 f.

stellung der sechs Tonsilben angelegt worden; sie war von vornherein als künstliche Merkweise gemeint. Damit aber hat ja bereits der Urheber dieser Melodie das Verfahren mit den sechs Tonsilben und ihrer Einprägung durch eine Merkweise geschaffen oder angewandt, und falls dieser Urheber nicht Guido selbst ist, worin besteht dann dessen produktiver Anteil? Wie kann Guido am Hymnus und seiner Weise die pädagogische Auswertbarkeit als erster „entdeckt“ haben? Zudem haben wohl auch die Verfasser der anderen Solmisationslieder (z. B. „*Tu solus fortis*“³¹) den Hymnus „*Ut queant laxis*“ in solchem Sinne aufgefaßt, wie wir noch sehen werden.

Wozu sollte ferner Guido die Sechstongruppe der von ihm so stark festgehaltenen Heptatonik hinzugefügt haben, wenn ihm nicht bereits die Idee der eigentlichen Solmisation im Kern vorgeschwebt hätte? Aus seinem Festhalten an der Heptatonik aber zu schließen, in seiner Lehre sei kein Platz für die Solmisation, würde einen Widerspruch zwischen beiden Ordnungen voraussetzen, der nicht besteht. Sollte also nicht doch die Begründung der mittelalterlichen Solmisation als produktive Fortentwicklung aus älteren Wurzeln Guido von Arezzo und erst der weitere Ausbau den Späteren zu verdanken sein?

3. Der Hymnus „*Ut queant laxis*“ und die Frage nach der Herkunft seiner Tonsilben

Die manchmal geäußerte Vermutung, Guido könnte auch jenen Hymnus, der die Tonsilben *ut bis la* enthält, gedichtet oder veranlaßt haben³², geht fehl, denn der Hymnus ist schon zwei Jahrhunderte früher belegt³³. Ob er von Paulus Diaconus herrührt, dem berühmten langobardischen Historiker, Dichter und Grammatiker, der Mönch im Kloster Monte Cassino war³⁴ und einige Jahre am Hofe Karls des Großen wirkte, das steht nicht fest³⁵; sicherlich aber stammt er aus dem 8. Jahrhundert, dem Zeitalter der karolingischen Renaissance. Doch ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß er an noch Älteres anknüpft; es könnte etwa die Eingangsstrophe oder deren Vorlage älter sein als der Hymnus im ganzen³⁶.

Von der zweiten Strophe an rühmt dieser das wunderbare Leben und Wirken Johannes des Täufers; die Eingangsstrophe aber ruft ihn an, die Schuld des sündigen Mundes („*polluti labii reatum*“) zu lösen, damit die Dienenden die Wunder seiner Taten zu besingen vermögen. Sie ist ein Gebet nicht um Fürbitte bei Gott, sondern um unmittelbares Eingreifen und spricht den Heiligen wie ein mächtiges Numen an, welches Heil und Wunder zu wirken vermag. Demgemäß lautet die dritte Strophe so, als habe Johannes selbst seinem Vater die Stimme wiederhergestellt: „*Reformasti, genitus, peremptae organa vocis*“. Der Vater, der Priester Zacharias,

³¹ Wien Nat.-Bibl. Hs. 2502 fol. 27r, geschrieben um 1000; s. Oesch, S. 68.

³² Lange, S. 546 f.; Schünemann, S. 48, u. a.

³³ Oesch, S. 66.

³⁴ Über seine dortige Wirksamkeit und überragende Bedeutung s. Tommaso Leccisotti, *Monte Cassino. Sein Leben und seine Ausbreitung*, deutsch von H. R. Balmer-Basilus, Basel, 1949, S. 134 u. ö.

³⁵ In der Ausgabe von K. Neff, *Die Gedichte des Paulus Diaconus*, München 1908 (Quellen u. Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters III/4) ist der Hymnus nicht erwähnt.

³⁶ M. Soriano Fuertes behauptete ohne Quellenangabe, der Hymnus sei schon Anfang des 5. Jahrhunderts entstanden (Lange, S. 553). Sollte etwas Wahres daran sein, so könnte es sich auf eine solche Vorlage beziehen. — Eine sprachlich-metrische Analyse wäre von Belang; z. B. enthalten nur die ersten drei von dreizehn Strophen regelmäßig Assonanzen in den beiden ersten Zeilenpaaren.

war mit Stummheit gestraft worden, weil er dem Erzengel Gabriel die Verkündigung, er werde einen Sohn bekommen, nicht geglaubt hatte (Lukas 1, 19–20). Als nun der Sohn zur Welt kam und einen Namen erhalten sollte, schrieb Zacharias auf eine Tafel: „*Johannes ist sein Name*“; da ward sein Mund aufgetan (Lukas 1, 62–64). Besonders aus dieser Beziehung des Heiligen zur Wiederherstellung der Stimme ist wohl zu verstehen, warum man ihn so wie in der Eingangsstrophe unseres Hymnus anrief und ihm solche Kraft zutraute. Doch kommt dazu das Bild vom Täufer und vom Rufer in der Wüste, und mit diesem Bilde könnten sich alte Mythen verbunden und bis ins Mittelalter fortgelebt haben³⁷. Auch hat vermutlich sein vokalreicher Name, der in der üblichen Schreibung *Ioannes* aus sieben Buchstaben besteht und an den des babylonischen Wasser- und Sängergottes Oannes anklingt³⁸, im Bannkreis gnostischer und verwandter Denkformen mitgespielt.

Die Eingangsstrophe des Hymnus enthält nun bereits die sechs Silben der mittelalterlichen Solmisation. Sind diese erst nachträglich aus dem Text herausgegriffen und zu Tonsilben erhoben worden, oder hatten sie schon vorher selbständige Bedeutung, sei es als Tonsilben, sei es in einem anderen Sinn? Einiges spricht für ihre Priorität. Sie sind aus den fünf Vokalen (u e i a o) und sechs Konsonanten (t r m f s l) zusammengesetzt; so enthalten sie die Laute, auf die es in der sprachlichen Stimmbildung ankommt: alle Vokale der lateinischen Sprache und eine passende Auswahl der Konsonanten. Diese Zusammenstellung erscheint eher planmäßig als zufällig.

Sodann würde ein akrosyllabisches Lied, das die Reihe der Vokale und Tonsilben sinnfällig als Gesamtheit präsentierte, dem Zeitgeist entsprechen; es wäre ein Seitenstück zur alphabetischen Akrostichis, die in Spätantike, Byzanz und frühem Mittelalter sehr beliebt war. Diese diente nicht nur für Merksprüche, sondern wichtiger waren dabei „*der Nimbus der Alphabetreihe*“, das Zwingende im Ablauf eines solchen Gedichtes, der „*Eindruck der erschöpfenden Vollständigkeit*“³⁹. Auch

³⁷ Ohne Beleg vermerkt Oesch, daß er als „*Schutzpatron der Sänger*“ galt (64); nach dem *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* IV 705 f, wurde er bei Heiserkeit angerufen. Durandus (*Rationale divinarum officiorum libri VII*): „*Paulus hystoriographus Romane ecclesie dyaconus Cassinensis monachus quadam die vellet paschalem cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius vocales essent. Ut ergo vox sibi restitueretur, composuit in honore S. Johanni hymnum Ut queant laxis*“. Vgl. dazu L. Bethmann, *Paulus Diaconus — Leben und Schriften* (Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde X, 1851, S. 247–334).

³⁸ Haben im Bilde Johannes' des Täufers unter den Sängern Mythen babylonischer Herkunft nachgewirkt? Der babylonische Gott Oannes oder Ea, Vater des Marduk, von Gestalt halb Mensch, halb Fisch, brachte aus der Tiefe des Wassers die Kenntnis der Schrift, der Weisheit, der Künste (A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Leipzig 1913, S. 17); dieser Wassergott, „*dessen Namen wir in dem des Wassermanns und Täufers 'Ιωάννης durch den Sonnenbuchstaben I erweitert wiederfinden, war . . . der Urheber aller Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit im Universum, der Begründer der Heilkunde, der Verfasser der ersten Gesetzbücher, und vor allen Dingen der Erfinder der Schrift- und Zahlzeichen, der 'heiligen Zeichen', deren Urbilder in den ewigen Sternen am Himmel glänzen*“ (P. Friesenhan, *Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament*, Leipzig—Berlin 1935, S. 70 u. 213). Sein Name wurde mit den Zeichen für „*Sänger*“ und „*Harfe*“ geschrieben (*Encyclopedia of Religion and Ethics* I, Edinburgh 1908, S. 14a). Es heißt von ihm: „*. . . Wasser der Beschwörung tat er dir in den Mund, deinen Mund öffnete er durch Beschwörungskunst . . .*“ (*Ausführliches Lexikon der griechischen u. römischen Mythologie*, hrsg. v. W. H. Roscher, III/1, Leipzig 1897–1902, Sp. 584). Vgl. auch G. Furlani, *Babylonien und Assyrien (Historia Mundi II*, München 1953, S. 278) und W. Danckert, *Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos (AfMw XII*, 1955, S. 107); s. ferner A. Jeremias, *Babylonisches im Neuen Testament*, Leipzig 1905, über Verwandtschaft der Johannes-Taufe mit babylonischem Wasserritus sowie Heilung durch siebenmaliges Untertauchen im Jordan (74, Anm. 1 u. 3).

³⁹ F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig—Berlin 2/1925, S. 146 ff. Ein Beispiel für viele ist „*A solis ortus cardine*“, der „*Paeon alphabeticus de Christo*“, „*totam vitam Christi continens*“ (*Analecta Hymnica* 50, S. 58 ff.).

Paulus Diaconus hat, wie andere Dichter des karolingischen Kreises, ABC-Akrosticha gestaltet, so ein grammatisches Lehrgedicht, in dem er die Perfektformen der Konjugation aufzählt⁴⁰.

Ferner würde bewußte Reihung aller Vokale oder Tonsilben zum Sinn jener Anrufung Johannes' des Täufers passen. Und schließlich ist wichtig, daß die Versanfänge der Strophe von mehreren Seiten und wohl schon vor Guido als Tonsilben aufgefaßt worden sind. Vergleicht man die Solmisationsstrophen des Zeitalters mit „*Ut queant laxis*“, dann gewinnt man den Eindruck, daß sie an diese Musterstrophe anschließen und sie verbessern wollen, und zwar sowohl inhaltlich wie hinsichtlich der Tonsilben. Inhaltlich mußte jene unmittelbare Hinwendung zu Johannes statt zu Gott manchem mißfallen, so wie sie später verbessernde Umdichtungen hervorgerufen hat, z. B. des Urbanus Rhegius „*Hymnus ‚Ut queant laxis‘ emendatus*“ (1532)⁴¹:

*Ut queant laxis resonare fibris
mira baptistae famuli precamur,
solve pollutis labiis reatum,
tu deus alme.*

Desgleichen wird die anstößige Stelle in Strophe 3 nun auf Gott bezogen: „*sed reformasti, deus, huic peremptae organa vocis*“. Ähnlich sind auch die drei folgenden mittelalterlichen Solmisationsstrophen wohl als Reaktionen auf „*Ut queant laxis*“ aufzufassen⁴²:

- I. **Tu solus fortis rex domitor mortis**
mi dux et rector fons cordis rector
sol beatorum laus vera cunctorum
Christe sanctorum.
- II. **Ante solem et lunam Melchisedek sacer**
catholicaque plebs, gentes laetentur
misericors Deus. Lux est vera Kristus
protegat omnes.
- III. **Trinum et unum pro nobis miseris**
Deum precamur; nos puris mentibus
te obsecramur, ad preces intende
Domine nostros.

Jede von ihnen hält sich an die sapphische Strophenform aus sieben Halbversen, obwohl diese zum Akrostichon von nur sechs Silben ungeeignet ist. I bringt Reime statt der Assonanzen, II und III meiden beides. Alle wenden sich statt an Johannes an Christus, an Gott. I bewahrt die Tonsilben, ändert aber „*ut*“ in „*tu*“, „*fa*“ in

⁴⁰ K. Neff, a. a. O., S. 74 ff.

⁴¹ Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied I*, Leipzig 1864, Nr. 458. Als „Parodie“ schließt auch der Johanes hymnus des J. Cammermeister (1568) an die Strophe an, ohne aber die Solmisations-Silben zu bewahren (ebenda Nr. 571).

⁴² Zu I vgl. Anm. 31; II: Monte Cassino Cod. 318 (Oesch, S. 68); III: Roma Bibl. Vallicelliana Cod. B. 81 (um 1200) u. andere Hss. (A. de la Fage, *Essais de diphtéographie musicale*, Paris 1864, S. 87, 90 f., 397; Oesch, S. 67).

„fous“, „la“ in „laus“; II und III dagegen ersetzen sie durch ganz andere. II verwendet dabei alle Vokale mit Wiederholung des *i*, während III Anfänge der griechischen Ordnungszahlen für die Modi (Protos, Deuterus usw.) als Tonnamen wählt. Zusammengefaßt, sprechen die Argumente dafür, daß die Tonsilben *ut* bis *la* älter sind als der Hymnus. Daß Paulus Diaconus und andere Dichter der karolingischen Renaissance allenthalben aus alten schriftlichen und mündlichen Traditionen geschöpft haben, mag mit ins Gewicht fallen. Den Beweis aber könnten nur ältere Zeugnisse liefern. Sucht man nach solchen, so wird man die Möglichkeit berücksichtigen, daß die sprachliche Seite der Solmisation andere Wurzeln haben könnte als die tonliche. Besonders führt die Strophenform des Johannes-Carmens mit ihren sieben Halbzeilen auf die Frage, ob die Silben nicht aus einer verschollenen sieben-silbigen Solmisation stammen. Wenn tatsächlich ein Silben-Akrostichon vorliegen sollte, müßte dann nicht, gemäß dem üblichen Bau von Akrosticha, der letzte Abschnitt einbegriffen sein? Das wäre die siebente Zeile, „*Sancte Joannes*“, mit der Silbe „*sa*“. Auch die später eingeführte Silbe „*si*“ ist ja offenbar dieser Zeile entnommen.

Die Silbe „*sol*“ legt die Frage nahe, ob sich die Silben ursprünglich auf die sieben Planeten bezogen, in die das alte Weltbild Sonne und Mond einbegriff. In der obigen Solmisationsstrophe I bedeutet „*sol*“ Sonne, und II beginnt, vielleicht apologetisch: „*Vor Sonne und Mond . . . Das wahre Licht Christus*“. In der Spätantike wurde fast das ganze Dasein mit Sternenglauben durchsetzt, und seit dem ersten Jahrhundert vor Christus gab man in Rom den Wochentagen jene Planeten- und Götternamen, die sich gegen christliche Widerstände bis heute behauptet haben. Man denke auch an das von Handschin besprochene Gedicht „*Naturalis concordia vocum cum planetis*“, wo in einem Vers die sieben Leitertöne den Anfangsbuchstaben der sieben Planetennamen zugeordnet werden (*d-c'*: Luna—Saturn)⁴³; und damit vergleiche man jene Entsprechungen von Tonstufen zu Vokalen und Planeten, die von Ruelle zwar maßlos überschätzt, von seinen Gegnern aber vermutlich zu sehr bagatellisiert worden sind⁴⁴. Nehmen wir nun an, daß die Reihe der Tonsilben in der Spätantike abwärts ging, so würde sie mit *la* (= *luna*?) beginnen. Ist dieses *la* = *a*, dann müßte einen Halbton unter *ut* = *c* noch ein *H* = *sa* (*turnus*) stehen⁴⁵; hat sich diese Silbe etwa in jenem *sa(ncte)* des Hymnus erhalten? Also spekulierend, könnte man auch über die übrigen Silben Vermutungen anstellen. Doch im ganzen ist der Befund bisher negativ. In der umfassenden Habilitationsschrift Anton Scherers, *Gestirnnamen bei den indogermanischen Völkern* (Heidelberg 1953), habe ich keine Namen gefunden, als deren Anfänge oder

⁴³ J. Handschin, *Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie*, ZfMw IX, 1926—27, besonders S. 208 Nachtrag 4. Merkwürdig sind auch die arabischen Planetennamen bei Odo, GS I, 248 ff. (s. O. J. Gombosi, AML XII, 1940, S. 25; Oesch, S. 106 f.). Über Planeten, Vokale und Töne s. ferner Handschin, *Der Toncharakter*, S. 13 f., 71 u. ö.; E. M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos* (Festschrift J. Wolf, Berlin 1929, S. 76); Dornseiff, a. a. O., S. 12; H. Diels, *Elementum*, Leipzig 1899, S. 44, u. v. a.

⁴⁴ Ch.-E. Ruelle, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques* (Congrès International d'Histoire de la Musique, Paris 1900, S. 15—27. Auf S. 18 die These Barthélemy's: „*Les sept voyelles étaient chantées . . . Des hymnes en l'honneur des planètes*“); dazu J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I 26; A. Dieterich, *Abraxas*, Leipzig 1891, S. 42 f.; Dornseiff, S. 47 u. 82 ff.; Kl. Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg 1935, S. 24—34.

⁴⁵ Dazu vgl. die antike Vorstellung vom Halbtonabstand zwischen Jupiter und Saturn; s. Martianus Capella, *De nuptiis philologiae et mercurii* II, § 194; C. Plinius secundus, *nat. hist. lib.* II, 22; Handschin, *Der Toncharakter*, S. 321.

Abkürzungen man die Solmisationssilben außer *sol* überzeugend deuten könnte. Einige Entsprechungen sind gar zu vage und passen außerdem nicht zu den üblichen Reihenfolgen der Planeten⁴⁶.

Eine zweite Möglichkeit wäre die Herkunft aus dem Alphabet, etwa aus gemeinsemitischen Buchstabennamen⁴⁷ in latinisierter Form. Da hier mit rückläufiger Lesung zu rechnen ist, könnte man den ersten und letzten Buchstaben *al* (*eph*) und *tau*⁴⁸ mit den entsprechenden Tonsilben *la* und *ut* vergleichen; *kaph*, das nach F. Hommel der Venus zugeordnet wurde⁴⁹, entspräche *fa*. Oder man beginnt mit der zweiten Hälfte des ABC, mit *LMN* (nach dem häufigen Brauch, von dem wohl das Wort *El-em-ente* herkommt): *lamedh* (*lambda*) . . . *mēm* (*my*) . . . *rēsch*. Aber die Entsprechungen sind nicht vollständig und verlieren dadurch an Wert, daß ja das Alphabet alle Buchstaben enthält, die in den Tonsilben auftreten können. Sie folgen ferner nicht der Reihenfolge des Alphabets und lassen kein Prinzip der Übertragung erkennen.

Wenn nach diesen beiden negativen Ergebnissen die Tonsilben im ganzen weder von Planeten noch von Buchstabennamen herkommen, dann bleibt kaum eine andere Lösung übrig, als daß sie eigens für Gesang und Gesangslehre geschaffen wurden, mögen auch in einigen Fällen, wie bei *sol*, andere Faktoren mitgewirkt haben. Dafür spricht besonders die planmäßige Verwendung aller Vokale und die passende Auswahl von Konsonanten mit Bevorzugung von Halbvokalen. Diese Bildung von Tonnamen, die, gemäß den beiden Seiten jeder Solmisation, sowohl Tonstufen als Sprachlaute einprägen sollen, kann sich an eine alte Tradition angeschlossen haben.

Daß eine Tradition über mehrere Wandlungen bis zur indischen Silbenreihe zurückreicht, wäre angesichts der Anklänge von *mi fa an ma pa* und vielleicht auch von *re an ri* (und *sa an sa?*) denkbar. Beachtlicher aber ist, daß in China und Bali, wie im Mittelalter, planmäßig alle Vokale in der Tonnamenreihe vereint werden, in Bali mit gleichbleibenden Konsonanten und Wiederholungen von zwei Vokalen: *ding-dong-dang-deng-dung-dang-dong*⁵⁰. In Bali findet sich auch das aus dem Mittelalter bekannte Verfahren, Textsilben auf die Töne zu singen, die in den Tonsilben denselben Vokal hatten (z. B. *ma du* auf *dang dung*)⁵¹. Mit gemeinsamen Wurzeln im griechischen oder orientalischen Altertum ist zu rechnen. Aus der griechischen Antike sind Silbenreihen bezeugt, die gleichfalls alle Vokale umfassen, z. B. seit dem vierten Jahrhundert vor Christus: *ban-ben-bēn-bin-bon-byñ-bōn*⁵².

⁴⁶ Zur Reihenfolge s. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* II, München 1950 (Handbücher der klassischen Altertumswissenschaften V. 2. 2), S. 259.

⁴⁷ H. Jensen, *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Glückstadt—Hamburg o. J. S. 215 ff.

⁴⁸ A. Frh. v. Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums* I, Köln 1868, S. 345; II, 1876, S. 105, 256, 319 u. a.

⁴⁹ F. Hommel, *Ethnologie u. Geographie des alten Orients*, München 1926 (Handbuch d. klassischen Altertumswissenschaft III, 1, 1), S. 99 ff.; derselbe, *Die Anordnung unseres Alphabets* (Archiv f. Schriftkunde I, 1914—1918, S. 47 ff.)

⁵⁰ E. Schlager in MGG I 1112, Artikel *Bali*.

⁵¹ ebenda (s. a. Oesch, S. 67) sowie Guido, *Micrologus* cap. XVII (GS II, 19—21); H. Wolking, *Guidos 'Micrologus de disciplina artis musicae' u. seine Quellen, eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters*, Emsdetten 1930, S. 61; s. auch A. Schering, *Geschichtliches zur 'Ars inveniendi' in der Musik*, Jb. Peters 1925, S. 27: „Guido spricht hiervon als von einem ‚argumentum hactenus inauditum‘. Dennoch scheint mir eine uralte Übung dahinter zu stecken . . . Das Geheimnisvolle, auch wohl Sinnige, das darin liegt, daß jeder Text kraft seines Vokalismus oder anderer zufälliger Berührungen mit den Tonnamen seine eingeborene Melodie in sich trägt, hat auch spätere Jahrhunderte immer wieder angezogen“.

⁵² s. H. - I. Marrou, *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris [1948], S. 212.

An die griechischen Tonsilben *te ta tē tō* erinnert das etruskische Syllabar *bi ba bu be — gi ga gu ge* usf.⁵³.

Solche Silbenreihen hatten in Schule, Spiel und Zauber verschiedenen Sinn. Wahrscheinlich wurden sie auch im Gesang reichlich verwendet, und zwar meist, ohne bestimmte Tonstufen zu bezeichnen. Sie konnten zum Solfeggieren dienen, wie auch für Intonationen und Memorierformeln (z. B. *Noeane*). Ihre Zuordnung zu festen Tonstufen erhob sie zu Tonsilben.

Tiefere Bedeutung konnte dabei beteiligt sein: Vokale und Silben mochten an Weltgehalte mahnen⁵⁴, Silben von magisch-mystischem Gehalt werden eingeflossen sein, und mancher Hintersinn wurde nachträglich hineingeheimnist⁵⁵. Die geistige Heimat der Solmisation aber war doch wohl der Lebenskreis praktischen Singens und Unterrichtens. Neben esoterischen Traditionen, wie denen der Gnostiker, haben sich auch praktisch-nüchternere fortgepflanzt. Sie haben den Chorodidaskalos, der den Gesang für die vielen Feste und Zeremonien der Antike vorzubereiten hatte⁵⁶, mit dem cantor und Chormeister im Zeitalter Guidos verbunden.

Ein Musikalieninventar aus dem Jahre 1661 im Katalog von St. Urban

VON WILHELM JERGER, FREIBURG/SCHWEIZ

Wie bereits in meinem Aufsatz *Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban*¹ ausgeführt wurde, war man in diesem Kloster stets zeitaufgeschlossen und um die Anschaffung der neuesten Werke bemüht. Das gilt besonders für das Musikalieninventar, das im Katalog² vom Jahre 1661, dem ersten allgemeinen Katalog, den wir von St. Urban besitzen, unter Tit. XVIII aufgeführt ist und das auch Werke verzeichnet, die der Bibliographie bisher unbekannt geblieben sind. In dem über 6000 Bände zählenden, reichhaltigen Katalog ist der Werkbestand in 18 Fächer aufgegliedert. Das Katalogisierungsverfahren entspricht der vielfach vor 1700 geübten Praxis. In alphabetischer Reihenfolge sind zuerst Vor-

⁵³ s. Dornseiff, S. 158.

⁵⁴ s. z. B. die Lautsymbolik des *l* und *r* bei Platon, *Kratylos*, 107 u. 121, sowie des *ud* und *la* bei Bachofen IV 404, 419, 423, 428.

⁵⁵ s. besonders Dornseiff, S. 35 ff., 67 ff., 155 ff. u. ö. (*onomata asema*, vokalische *epikleseis*, Silbenreihen als Zauberformeln zur Heilung von Krankheiten u. a.).

⁵⁶ Vgl. Marrou, a. a. O. S. 193.

¹ In: *Musikforschung*, VII. Jahrgang 1954, S. 386 ff.

² Der in Schweinsleder gebundene Katalog (17 x 20,5 cm, Sign. Pp. Msc. 11. ZB Luzern) umfaßt 792 Papierblätter, von denen 605 paginiert sind. Einziger Schmuck ist das dem Titelblatt nachgesetzte farbige Wappen des regierenden Abtes Edmund Schnider von Mellingen. Das *Necrologium* von St. Urban vermerkt unter dem 2. Februar 1677: „*R'ms. Ds. Edmundus Schnider, e Mellinga, 38 Abbas d. h. & per 28 annos Vicarius Generalis, qui Monasterium hoc 37 annis summa cum laude rexit. Extitit disciplinae regularis perventissimus progenitor, immunitatumque S. Ordinis Defenso accerrimus; muneri suo tandem Lucellae immoratus quoque est, dum intricatissimo negotio felicem coronidem imposuit, pro quo immortalem inter Superos, uti speramus, coronam illi Deus largitur, aetat. 71. ob. 1677.*“

Der Schreiber des von einer einzigen Hand stammenden Katalogs war nicht zu ermitteln.

Vgl. auch A. Weber: Beiträge zur Geschichte und Bedeutung der Bibliothek von St. Urban, o. O. u. J.

und dann Zunamen der Autoren aufgeführt, während das Namenregister (*Authorum Lib. Musicalium Tit. XIX. mus.*) überwiegend die umgekehrte Reihenfolge einhält.

Dieses Musikalieninventar darf vielleicht als eines der ältesten, wenn nicht überhaupt als das älteste, der deutschen Schweiz angesehen werden. Es ist zudem von überraschender Vollständigkeit und begnügt sich nicht mit der bloßen Nennung der Werke bzw. der Besetzung, sondern registriert Titel, Anzahl der aufgelegten Stimmen, Format, Druckort und Druckjahr³. Dadurch gewinnt es an Vollständigkeit und vermehrt die allgemeine Kenntnis über verschiedene Erzeugnisse des Musikalien-drucks aus einem wichtigen Zeitraum; schließlich beweist es abermals, daß die Musikpflege in den Klöstern der deutschen Schweiz wesentlich intensiver gewesen sein muß, als bislang bekannt war⁴. Wie aus dem folgenden ersichtlich, enthält das Verzeichnis die bedeutendsten Werke vieler deutscher und italienischer Komponisten und Theoretiker, die in deutschen, italienischen und schweizerischen Verlagen (so in Basel, Bern und Luzern) etwa von 1550 bis 1650 erschienen sind⁵.

Daß sich dieses Musikalieninventar erhalten hat, ist um so mehr zu begrüßen, als die Musikalien selbst verschollen sind. Wir erhalten erneut Kunde von der einst hochstehenden Musikpflege in der Abtei St. Urban; der Katalog trägt keineswegs die Merkmale einer landschaftsgebundenen, lokalen musikalischen Praxis⁶.

[Titel:]

BIBLIOTHECA
S. URBANI
A^{no} MDCLXI.^{mo}
XVI Kal. Decemb.

[Index:]

Titulus I.	Biblia Sacra
Tit. II.	Commentatores in Sacram Scripturam
Tit. III.	Sancti Patres
Tit. IV.	Theologi Scholastici
Tit. V.	Theologi Morales
Tit. VI.	Controversistae
Tit. VII.	Canonistae
Tit. VIII.	Iuristae
Tit. IX.	Philosophi
Tit. X.	Medici, Naturalistae et Chymici

³ Vgl. zur Katalogisierungstechnik in St. Urban die Ausführungen von W. Fries: Die bibliothekarische Titelaufnahme in Deutschland. Leipzig 1919, S. 2 VI; ferner K. G. Fellerer: Ein Musikalieninventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert in: *AfMW* 1924, S. 471, sowie Hellmut Federhofer: Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark) in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 35. Jahrg., 1951, S. 97.

⁴ Eine vom Verfasser kürzlich vorgenommene Inventarisierung und Katalogisierung der Musikalienbestände des ehemaligen Jesuitenkollegiums Solothurn erhärtet diese Behauptung wesentlich.

⁵ Über die Versiegelung der Bibliothek von St. Urban anlässlich der französischen Invasion von 1798 und das 1803 erteilte Recht, sich wieder selber verwalten zu dürfen, die Säkularisation des Klosters im Jahre 1848, die Übergabe der Bestände an die Zentralbibliothek Luzern und deren Dezimierung vgl. A. Weber, a. a. O.

⁶ Es ist mir ein Bedürfnis, Herrn Dr. Joseph Frey von der Zentralbibliothek Luzern herzlich für seine freundschaftliche Unterstützung zu danken. Ebenso danke ich Herrn Pfarrer Schärli, St. Urban, für die Erlaubnis, das *Necrologium* von St. Urban benützen zu dürfen.

Tit.	XI.	Astronomi, Geometrici, Arithmetici et Mechanici
Tit.	XII.	Historici Ecclesiasti
Tit.	XIII.	Historici Profani
Tit.	XIV.	Concionatores
Tit.	XV.	Libri Spirituales
Tit.	XVI.	Poetae
Tit.	XVII.	Libri Scholares
Tit.	XVIII.	Libri Musicales

- Abraham Schadei:** *Promptuarium Musicum. Partes 9, Vocum 5. 6. 7. 8. in fol. min.* Argent. 1611.
- Adami Gumpelzhaimer:** *Compendium musicum latinogermanicum in 4ta.* Aug. [Vind.] 1625 *Bis adest.*
- Ambrosii Reinerii:** *Psalmi Vespertini pro Dominica, B. Maria, Apostolis, etc. in 4ta.* Partes 9, 8. Vocum, Oeniponti 1651.
- Alexandri Uttendal:** *Septem Psalmi poeniales in 4ta min.transversa Partes 4.* Noribergae 1570.
- Andreae Pevernage Cortracensis:** *Cantiones Sacrae ad praecipua Eccliae Festa et dies Dominicas totius anni directae, 6. 7. 8. Vocibus compositae etc. Partes 6 in 4ta. transversa.* Francoforti 1602.
- Andreae Rauchen:** *Unteres Thymiaterium oder Rauchfässlin, in welchem ein Mäss, wie auch unterschiedliche Concerten von 3. und 4. Stimmen etc. in 4ta.* N. [Luzern] 1651. per David Hautt. Partes 8.
- Alexandri Grandi:** *Motteti a 2. 3. et 4. Voc. cum Litanis B. V. a 8 Voc. Venetiis* 1621. in 4.
- Antonii Holzneri:** *Nemus Aonium etc. 1. 2. et 3. Vocibus concinendum in 4ta. mai.* Partes 4. Monachii 1631.
- Antonii Holznerii:** *Missae quinis, senis, et octonis Vocibus. Partes ... in 4ta.* Monachii 1622.
- Antonii Holznerii:** *Virectum pierium cuius Moduli 1. 2. 3. et 5. Vocibus. in 4ta.* Partes 4. Monachii 1621.
- Augustini Agazzarii:** *Sacrarum Cancionum, quo quinis, senis, septenis, octonisque Vocibus concinuntur. Partes 10. in 4ta.* Venetiis 1615. 1616. et 1620.
- Bartholomaei Luzii:** *Coronis Parthenia Reginae Coelitum coronatae etc. Id. Salve Regina. Partes 9.* Oeniponti 1629. in 4ta.
- Berhardi Klingenstein:** *Rosetum Marianum. Partes 5 in 4ta.* Dilingae 1604.
- Bernardi Schmid:** *Lib. 2. novae et artificiosae Tabulaturae ad Organum in fol.* Argent. 1577.
- Bonhomi [Pietro]:** *Aliquot Motetae Scriptae.*
- Camilii Cortellini:** *Missae 8. Vocum cum Basso ad Organum. Partes 9 in 4ta.* Venetiis 1617. *Cantiones sacrae in 4ta. M. S. Part. 5.* *Cantiones sacrae in 4ta. M. S. Part. 5.* *Cantiones sacrae M. S. 8 Vocum in 4ta. transverso. Partes 8.*
- Casparis Hasleri:** *Sacrae Symphoniae quaternis 5. 6. 7. 8. 10. 12. et 16. Vocibus in 4ta.* Partes 8. Noribergae 1610.
- Cantiones et Motetae Musicales gallicae. Partes 4 in 8va. transversa.* Parisiis 1530. *eleganter Compactae et de aurate.*
- Caspari Endres:** *Flammae divinae binis, trinisque Vocibus concinendae. Partes in 4ta.* Oeniponti 1638.
- Christophori Sätzel:** *Hortus pensilis etc. Partes 6 in 4ta.* Oeniponti 1628. *In eodem Henrici Pfendneri Motectorum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque Vocibus concinenda lib. 3.* Wirceburgi 1625. *In eodem di Gio. Antonio Bertola Framenti Musici concertati etc. Venetiis* 1627.

- Christophori **Grueber**: *Sacrae Canciones, hoc est Missae, Magnificat et Motectae* 8. *Vocum cum duplici Basso ad Organum. Partes 9 in 4ta.* Aug. Vind. 1625.
- Christophori **Sätzl**: *Bethlemitischer Jubel etc. Partes 5. 8. Vocibus in 4ta.* Oeniponti 1640.
In eodem Eiusdem Österlicher Jubel. Oeniponti 1641.
In eodem Joan. Stadlmair Odae Sacrae etc. a 5. Vocibus etc. Praeter octo ad huc sunt annexae Partes. Oeniponti 1638.
In eodem Jacobi Banwart Sacri Conventus 2. 3. 4. Vocum. Constanciae 1641.
- Christophori **Sätzl**: *Certamen Musicum, in quo 2 Voces cum 3 instrumentis etc. colludunt etc. Partes 6 in 4ta.* Oeniponti 1641.
- Christophori **Sätzl**: *Bethlemitischer Jubel etc. 1640. Partes 6 in 4ta. In eodem Eiusdem Österlicher Jubel.* Oeniponti 1641.
- Conradi **Neuinger**⁷: *Concertationes Musicae 1. 2. 3. 4. 5. 6. Vocum. Part. 7 in 4ta.* Monachii 1627.
- Didaci [Diego] **Maldotti**⁸: *Partitura 1. 2. 3. 4. Vocum. Partes 7 in 4ta.* Mediolani 1637.
In eod. Di Biagio Marini Motetae, Missa, Magnificat et Litaniae B. V. M. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Vocum. Mediolani 1634.
In eodem Hieronymi Casati Virginis Corona 12 ornata Stellis. una 2. 3. 4. 5. decantanda Vocib. Mediolani 1636.
In eod. Michaelis Angeli Grancini Concertus Ecciaci 1. 2. 3. 4. Vocibus. Mediolani 1636.
In eod. Sororis Claudiae Franciscae Rusca Monialis Monasterii S. Catharinae Sacri Concertus 1. 2. 3. 4. 5. Vocum. Mediolani 1630.
- Divini Amoris *Insignia 1. 2. 3. 4. 5. Vocum Certamine Musico composita. Authore incerto. Partes 4 in 4ta.* Oeniponti 1644.
- Edmundi **Sagittarii**: *Missa M. S. Partes 9 in 4ta, transversa.*
- Feliciani **Suevi** Ord. Min.: *Sacra Parnassi Musici Promulsis. 2. 3. 4. 5. miscellaneis Vocum ac Instrumentorum modulis varie attemperata. Partes 6 in 4ta.* Oeniponti 1639.
- Feliciani **Suevi**: *Sacra Eremus piarum Cantionum Partes 3 in 4ta.* Oeniponti 1641.
- Feliciani **Suevi** Ord. Min.: *Tuba sacra etc. 1. 2. 3. Vocum Partes 3 in 4ta.* Oeniponti 1642.
- Feliciani **Suevi** Ord. Min.: *Vaticinium Marianum, Magnificat etc. Partes 5 in 4 ta.* 1644. N. [Oeniponti 1651].
- Feliciani **Suevi** Ord. Min.: *Missae concertatae 4. et 5. Voc. Partes undecim in 4ta.* Oeniponti 1645.
- Feliciani **Suevi** Ord. Min.: *Scintillae Sacrae Amoris etc. Partes 2 in 4ta.* Constantiae 1650.
- Ferdinandi di **Lasso**: *Apparatus Musicus. 8. Vocum Partes 9 in 4ta.* Monachii 1622.
- Fidelis **Molitoris** Ord. Cist. Monachi Marisstellae in Helvetia: *Praegustus Musicus seu Cantiones a Voce sola cum 2. Violinis etc. in fol. Partes 6.* Constantiae 1659.
- Flores Mucicae N. N. in 4ta. In eodem Cantiones 2 de Passione Dni Auth. incerti.*
- Friderici **Lindneri**: *Sacrae Canciones cum 5. 6. et pluribus Vocibus. Partes 6 in 4ta, transversa.* Noribergae 1595.
- Friderici **Lindneri**: *Sacrae Canciones cum 5. 6. et pluribus Vocibus de Festis praecipuis totius anni. Partes 4 in 4ta, transversa.* Noribergae 1595.
- Galli **Dressleri** Nebraei: *Opus Sacrarum Cantionum 4. 5. et plurium Vocum. Partes 5 in 4ta, transversa.* Noribergae 1585.
- Gaspari **Casati**: *Motteti concertati 1. 2. 3. 4. Vocum cum una Missa etc. Part. 5 in 4ta. mai. Venetiis 1651.*

⁷ Bei Eitner (Quellenlexikon) mit dem Vornamen Kaspar.

⁸ Über diesen Namen war nichts zu ermitteln. Dr. Hans Zehntner, (Universitätsbibliothek Basel), teilte mir freundlicherweise mit, daß sich der Name auch nicht in den Katalogen des British Museum, der Library of Congress noch in den Musikatalogen italienischer Bibliotheken findet.

- Gaspari **Casati**: *Motteti concertati a 1. 2. 3. et 4. Voc. Partes 5. Venetiis 1645.*
- Gasparo **Casati**: *Concentus Sacri a 2. 3. et 4. Voc. Partes 5. Venetiis 1650.*
- Georgii **Piscatoris**: *Quadrige Musica seu Voces 1. 2. 3. 4. etc. Partes 5 in 4ta. Oeniponti 1627.*
- Georgii **Victorini**: *Thesaurus Litaniarum in 4ta. Partes 8. Monachii 1596.*
- Georgii **Victorini**: *Siren coelestis cantum Harmoniarum 2. 3. et 4. Vocum. Partes 4 in 4ta. Monachii 1622. Bis adest.*
- Georgii **Vintzii** Hallensis: *Missae ad praecipuos dies festos 5. 6. et 8. Vocib. Partes 9 in 4ta. Typis Friderici Melchioris Dedekind 1630.*
- Giacinti **Bondioli** Dominicani: *Missae, Mutetae, et Litaniae ad 3 Voces. Part. 4 in 4ta. 1620 N.*
- Giovanni **Ghizzolo**: *Cantiones 2. 3. et 4. Vocum. Opera 16ta. Partes 5 in 4ta. Mediolani 1625.*
- Girolamo **Frescobaldi**: *Cantiones 1. 2. 3. et 4. Vocum. Partes 5 in 4ta. Venetiis 1634.*
- Gregorii **Aichinger**: *Vulnera Christi a D. Bernardo Salutata etc. Partes 5 in 4ta. Dilingae 1606.*
- Gregorii **Aichinger**: *Tricinia Mariana etc. Partes 3 in 4ta. Dilingae 1610.*
- Gregorii **Aichinger**: *Liturgica, sive Sacra Officia ad omnes dies festos Magnae Matris Dei Mariae etc. Partes 4 in 4ta. Aug. Vind. 1603.*
- Gregor **Aichinger**: *Lacrumae D. Virg. et Joannis. Partes 4 in 4ta. Aug. Vind. 1604.*
- Gregorii **Aichinger**: *Cantiones Eccliacae 3. et 4. Vocum, Partes 4 in 4ta. [Dilingae] 1607.*
- Gregorii **Aichinger**: *Virginalia. Laudes aeternae Virg. Mariae. Partes 4 in 4ta. Dilingae 1607.*
- Gregorii **Aichinger**: *Corolla Eucharistica etc. binis, ternisque Vocib. etc. Partes 4 in 4ta. Aug. Vind. 1621.*
In eodem Quercus Dodonaea trimodia seu triodia. Aug. Vind. 1619.
- Gregorio **Zuchini**: *Promptuarium harmonicum Sacrarum Missarum 4. 5. 6. et 8. Vocum. Partes 9 in 4ta. Ursellis 1618.*
- Granzini** [Michel Angelo]: *Cantiones concertae a 1. 2. 3. 4. cum Litanis B. Virg. Venetiis 28. [1628].*
Item in eodem Michaelis Angeli Serra Alleluia in contrapuncto. Venetiis 1628.
Item in eodem Alexandri Grandi Motteti 1. 2. 3. 4. Vocibus. Venetiis 1623.
- Di Girolamo **Frescobaldi** Organista in S. Petro di Roma: *lib. 1 in fol. Romae 1637. Toccate d'Intavolutara di Cembalo et Organo etc. in fol. Eiusdem Auth.*
Il secundo libro di Toccate-Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat etc. in fol. Romae 1637. in fol. Eiusdem Auth.
Il primo libro di Capricci Canzon[i] Francese Recercari in fol. Eiusdem Auth.
Fiori Musicali di diversi compositioni Toccate etc. in fol. Eiusdem Authoris.
- Henrici **Pfendneri**: *Partitura Motectarum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, octonisque Vocibus concinenda. Partes 8. in 4ta. Wirceburgi 1623.*
In eodem Christophori Sätzl Concentus Eccliaci 2. 3. 4. et 5. Vocibus concinendi. Oeniponti 1621.
- Henrici **Pfendneri**: *Partitura Motectarum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque Vocibus concinenda. Partes 5 in 4ta. Wirceburgi 1625.*
- Hieronymi **Praetorii**: *Magnificat, 8. Vocum cum Motetis aliquot 8. et 12. Vocum. Partes 8 in 4ta. Hamburgi 1602.*
- Hieronymi **Praetorii**: *Cantiones sacrae de Festis praecipuis totius anni 5. 6. 7. 8. 10. 12. vocum Partes 8 in 4ta. Hamburgi 1607.*
- Hieronymi **Praetorii**: *Cantio antiqua Christiana et Spiritualis Partes 8 in 4ta. Hamburgi 1613.*

- Hieronymi **Praetorii**: *Missarum. Partes 8 in 4ta. 5. 6. 8. Vocum.* Hamburgi 1616.
- Horatii **Tarditi**: *Motetae 2. et 3. Vocum. Partes 4 in 4ta.* Venetiis 1638.
- Jacobi **Banwart**: *Missae breves 4. 5. Vocum in concerto. Partes 16 in 4ta.* Constantiae 1649.
- Jacobi **Banwart**: *Missae 4. et 5. Vocum addita una 10. ó veró 18 cum triplici Basso ad organum. Partes 12 in 4ta.* Const. 1657.
- Jacobi **Paix**: *Ein schön Nützl und gebräuchlich Orgel Tabulatur buoch etc. in fol.* Laugingen 1583.
- Jacobi **Reineri**: *Selectae piaeque Cantiones 6. 7. 8. et 10 Vocum etc. Partes 6 in 4ta. transversa.* Monachii 1591.
- Jacobi **Reineri**: *Cantica sive Mutetae ex Sacris desumptae ad 4. et 5. Voces etc. Partes 5 in 4ta transversa.* Constantiae 1595.
- Jacobi **Reineri**: *Sacrarum Missarum 6. Vocum Partes 6 in 4ta.* Dilingae 1604.
- Jacobi **Reineri**: *Missae 3 cum Litanis de SS. Sanguine Christi. Octonis Vocibus. Partes 8 in 4ta.* Dilingae 1604.
- Jacomo **Finetti**: *Psalmi a 3 Vocibus. Partes 4 in 4ta.* Venetiis 1618.
- Jacobi **Reineri**: *Missae aliquot sacrae cum Officio B. M. V. et Antiphonis Eiusdem, trinis et quaternis Vocibus decantandae. Partes 3 in 4ta.* Dilingae 1606.
- Joannis **Benn**: *Missae concertatae 3. Vocum etc. partes 8 in 4ta.* Lucernae 1644.
- Joan. **Donfridi**: *Corolla Musica Missarum 37 pro Vivis et Defunctis 1. 2. 3. 4. 5. Vocum in 4ta. Partes 5.* Augustae Trebocorum 1628.
- Joan. **Donfridi**: *Bassus generalis Corolla Missarum 37 etc. in fol.* Augustae Trebocorum.
- Joan. **Donfridi**: *Viridarium Musico- Marianum sive Concentus Ecclesiastici plusquam ducenti in Dialogo. 2. 3. et 4. Vocum. Partes 5 in 4ta.* Aug. Trebocorum 1627.
- Joan. Antonii **Rigatti**: *Missa et Psalmi concertati a 3. 5. 6. 7. 8. Vocibus etc. Partes 11 in 4ta. mai.* Venetiis 1640.
- Joan. Bapt. **Ala**: *Concerti Eccliaci 1. 2. 3. 4. Vocum. Partes 5 in 4ta.* Mediolani 1621.
- Joan. **Geishof**:⁹ *Hortus Musicus Sacris profanis odis consitus. 4. Vocum Partes 4 in 4ta.* Monachii 1615.
- Joan. **Philippi** Stockhacensis: *Missa harmoniaco 6. 7. 8. complici concentu concertandae. Partes 9 in 4ta.* Rottwilae 1635.
- Joan. **Reininger**: *Deliciae Sacrae Musicae etc. quaternis Vocibus. Partes 5 in 4ta.* Ingolst. 1626.
- Joan. **Rovetta**: *Motteti concertati a 1. 2. 3. 4. 5. Vocibus cum Litanis B. Virg. et una Missa voce pari Partes 5 in 4ta.* Venetiis 1635.
- Joan. **Rovetta**: *Motteti concertati a 2 et 3. Vocibus cum Latiniis B. V. Partes 3 in 4ta.* Venetiis 1648.
- Joan. **Rovetta**: *Motteti a 2. 3. 4. Partes 4 in 4ta.* Venetiis 1650.
- Joan. **Stadlmair**: *Missae 8. Vocum. Partes 9 in 4ta.* Aug. Vind. 1610.
- Joan. **Stadlmair**: *Missae breves a 4. cum una pro Defunctis, et alia 5. Vocibus concertatae. Partes 6 in 4ta.* Oeniponti 1641.
- Joan. **Stadlmair**: *Missae concertatae a 6 adiuncto Choro 2do. Ripieni Ibidem 6. Vocum. Partes 14 in 4ta.* Oeniponti 1631.
- Joan. **Stadlmair**: *Psalmi Vespertini omnes cum 2. Magnificat concertantibus Musicis etc. 6. Voces et Basso continuo. Partes 7 in 4ta.* Oeniponti 1640. *Bis adest.*
- Joan. **Stadlmair**: *Psalmi integri a 4. Vocibus concertantibus etc. Partes 12 in 4ta.* Oeniponti 1641.
- Joan. **Stadlmair**: *Missae concertatae a 10 et 12 Vocibus et Instrumentis ... Partes 18 in 4ta.* Oeniponti 1642.

⁹ Bei Eitner (Quellenlexikon) Geissenhof (Geisenhof) genannt.

- Joan. **Stadlmair**: *Odae Sacrae etc. a 5. Vocibus et totidem Instrumentis si placet, Partes 12 in 4ta.* Oeniponti 1638.
- Joan. **Stadlmair**: *Odae Sacrae etc. a 5. Vocibus et totidem Instrumentis si placet, Partes 3 in 4ta.* Oeniponti 1638.
- Joan. **Stadlmair**: *Musicae super Cantum Gregorianum. Partes 5 in 4ta.* Ravenspurgi 1626 . . .
- Joan. **Stadlmair**: *Apparatus Musicus Sacrarum Cantionum concertantium a 6. 7. 8. 9. 10. 12. 15. 16. 18. 20. 22. 24. Vocibus et Instrumentis. Partes 20 in 4ta.* Oeniponti 1645.
- Joan. Antonii **Rigatti**: *Motteti duarum et 3. Vocum cum Missa. Partes 4 in 4ta. mai. Venetiis* 1647.
- Lampadii**: *Compendium Musices tam figurati quam plani Cantus in 8va.* Bernae 1554.
- Laurentii **Frisonii**: *Laureati Concertus. 1. 3. et 4. Vocum. Partes 5 in 4ta. mai. Mediolani* 1625.
- Leonardi **Simonetti**: *Ghirlandia sacra scielta. Partes 2 in 12ma transversa.* Venetii 1625.
- Ludovici **Casali**: *Sacrae Cantiones de Maria Virg. Partes 8 in 4ta.* Venetii 1618.
- Ludovici **Viadana**: *Concerti Eccliaci a 1. 2. 3. et 4. Vocibus in fol. Partes 5.* Venetiis 1607.
- Manfredi **Barbarini**: *Musicae Epitome in 12ma mai.* Basiliae 1559.
- Marsilii **Casentini**: *Bassus pro Organo Cantica Salomonis. 8. Vocibus concinenda. Pars 1 in fol.* Venetiis 1615.
- In eodem Petri Lappi Partitura Bassi Psalmorum 8. Vocum.* [Ven. 1616]
- Mathiae **Spiegler**: *Olor solymaeus nascenti Jesu Sexaginta modulorum a 1. 2. 3. 4. Vocibus. Partes 6 in fol.* Ravenspurgi 1631.
- Michaelis Angeli **Grancini**: *Concertus 1. 2. 3. et 4. Vocum cum Missa et 2 Magnificat.* [Mediolani 1636 ?]. *In eodem Joan. Dominici Rognoni* [? . . .] *Concertus alii cum Missa de Requiem. Partes 5 in 4ta.* Mediolani 1624.
- Michael-Angeli **Grancini**: *Sacri Concentus a 2. 3. 4. Vocibus. Partes 5 in 4ta.* Mediolani 1646.
- Michaelis **Kraf**: *Augustissimae Coelorum Dnae etc. Canticum musicis numeris senis, septenis, octonis etc. Partes 9 in 4ta.* Roschachii 1620.
- Michaelis **Varoti**: *Sacrae Cantiones in omnes anni Festivitates 5. Vocum. Part. 5 in 4ta. transversa.* Venetiis 1594.
- Missa Incerti Auth. M. S. Partes 8 in 4ta.*
- Musicum primum Volumen in 8va. NN.*
- Nicolai **Listenii**: *Musica in 8va.* Noribergae N.
- Nicolai **Listenii**: *Musica in 8va.* Noribergae 1551.
- In eodem Joan. Artopoei. Colloquia 2. alterum sensus et rationis, alterum Adulavis et Paupertatis.* Basiliae. *Item in eod. Pandulphi Collenutii Apologi.* Basileae 1547.
- Item in eod. Joan. Artopoei Apotheosis Minervae etc.* Basileae 1551.
- Orlandi di **Lassus**: *Selectissimae Cantiones. Partes 6 in 4ta. transversa.* Noribergae 1587.
- Orlando di **Lasso**: *Motteta 6 Vocum. Partes 6 in 4ta. min. transversa.* Monachii 1582.
- Orlandi **Lassi**: *Teüsche Lieder mit 5 Stimmen. Partes 4 in 4ta transversa* [Norib.] 1583.
- Orlandi **Lassi**: *Madrigali sive Cantiones Italicae 5. Vocum Partes 5 in 4ta min. transversa.* Noribergae MDXVC.
- Orlandi de **Lasso**: *Cantiones Sacrae 6. Vocibus. Partes 6 in 4ta.* Monachii 1601.
- Orlandi de **Lasso**: *Prophetiae Sybillarum 4. Vocibus in 8va. min. transversa. Partes 4.* Monachii 1602.
- Orlandi de **Lasso**: *Cantiones Sacrae, Magnificat 5 et 6 Vocum in fol. Partes sex.* Monachii 1602.
- Pauli **Bottatii** [Bottaccio]: *Psalmodiae Vespertinae cum 3. Canticis B. Mariae Virg. et Salve Regina. Partes 9 in 4ta mai.* Mediolani 1615.
- Petri **Aloysii** [Palestrina]: *Magnificat 8. Vocum in 4ta. Partes 4.* Romae 1591.

- Petri **Lappi**: *Vespertina Psalmodia cum 3. B. V. M. Canticis, octonis vocibus concinenda. Partes 8 in 4ta.* Venetiis 1617.
- Petri **Lappi**: *Missae etc. Partes 19 ad 4. 5. et 6. Voces, in 2. 3. 4. Choris.* Venetiis 1624.
- Samuelis **Scheidt**: *Tabulatura nova continens variationes aliquot etc. in fol.* Hamburgi 1624.
- Sebastiani Antonii **Scherer**: *Missae, Psalmi et Motteti a 3. 4. 5. Vocibus cum Instrumentis. Partes 8 in 4ta.* Ulmae 1656.
- Santini **Girellii**: *Missae Concerti a 5 et 8. Vocibus etc. Partes 10 in 4ta.* Venetiis 1627.
- Sebastiani **Ertelii** Benedictini: *Psalmodiae Missarum 6. 7. 8. et 10. Vocum in 4ta. Partes 9. Monachii* 1613.
- Sebastiani **Ertelii** Benedictini: *Psalmodiae Vespertinae Solemnibus totius anni Festivitatibus octonis Vocibus etc. Partes 9 in 4ta.* Monachii 1617.
- Stephani **Bernardi**: *Missae a 4 et 5. Vocibus in 4ta. mai. Partes 8.* Ulmae 1656. Venetiis 1627.
- In eodem Ignatii Donati Missae a 4. 5. 6. Vocibus.* Venetiis 1626.
- Item Natalis Bazini Missae et Motteti ac Dialogi a 5. Concertati.* Venetiis 1628.
- Item Michael Angeli Granzini: Cantiones concertae a 1. 2. 3. 4. cum Litaniis B. Virg.* Venetiis 1628.
- Item Michaelis Angeli Serra Alleluia in contrapuncto.* Venetiis 1628.
- Item Alexandris Grandi Motteti a 2. 3. 4. Vocibus.* Venetiis 1623.
- Tabulatura P. Urbani Schillig in fol.*
- Tabulatura alia Eiusdem in fol.*
- Tabulatura alia Eiusdem in fol.*
- Tarquini **Merula**: *Missae, Psalmi, a 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. et 12. Vocibus in 4ta. Partes 12.* Venetiis 1639.
- P. Urbani **Schillig**¹⁰: *Missa sacra in 4ta. Partes 8. M. S.*
- P. Urbani **Schillig**: *Missa 8. Vocum in 4ta. Partes 8. M. S.*
- P. Urbani **Schillig**: *Missa de Requiem Partes 8 in 4ta. transversa M. S.*
- P. Urbani **Schillig**: *Tabulatura in 4ta. Super varia N. in Eodem.*

Manfred Bukofzer

VON ERICH HERTZMANN, NEW YORK

Als im Juni 1955 in Oxford bekannt wurde, daß Manfred Bukofzer aus Gesundheitsrücksichten nicht am internationalen Kongreß teilnehmen konnte und sich auch nicht als Kandidat für die Präsidentenwahl der IGMW aufstellen lassen wollte, erfüllten sich viele Herzen mit Angst und Besorgnis. Der allzu frühe Tod Otto Gombosis im Februar des Jahres war noch in trauriger Erinnerung. Die Befürchtungen waren leider berechtigt. Am 7. Dezember 1955 schied Manfred Bukofzer im Alter von 45 Jahren nach kurzem, aber schwerem Leiden aus dem Leben.

Mit dem vorzeitigen Tode Bukofzers ist eine der schönsten Hoffnungen der jüngeren Musikwissenschaft erloschen. Nicht, daß seine Forschungsarbeiten die Spuren der Unreife erkennen ließen; in mancher Hinsicht und mit Berechtigung kann man sagen, daß er sein Werk und die Erwartungen, die auf ihn gesetzt waren, erfüllt hat.

¹⁰ Im Necrologium von St. Urban ist nur verzeichnet: „November 18. Fr. Urbanus Schillig, M. & S. d. h. — Organista. 1635.“

Die umfassende Kenntnis, die er sich in der kurzen Spanne seines Lebens erworben hatte, seine Urteilsfähigkeit und die tiefgehende Einsicht in die Musik stellten ihn von Beginn seiner Laufbahn in die Reihe führender Historiker. Die Bibliographie seiner Forschungsbeiträge, die demnächst im *Journal of the American Musicological Society* veröffentlicht wird, bringt einen erneuten Beweis für die Vielseitigkeit und Produktivität eines Mannes, der dank seiner ungewöhnlichen Begabung und Arbeitskraft in nur zwei Jahrzehnten eine erstaunliche Leistung vollbracht hat — eine Leistung, die einem Forscher am Ende eines langen Lebens zur Ehre gereichen würde.

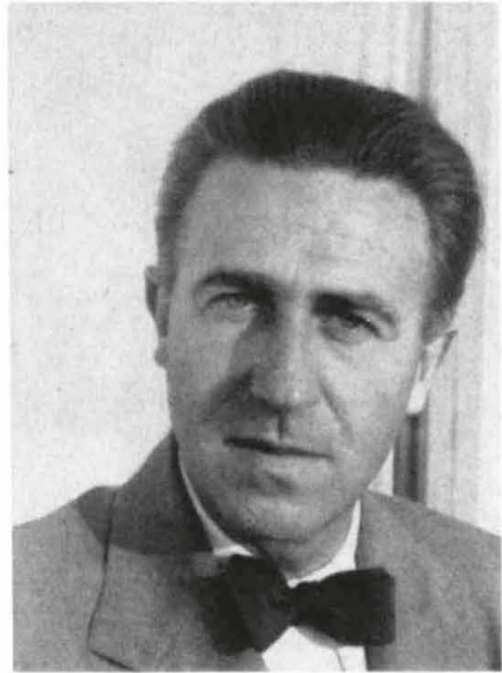
Manfred Bukofzer wurde am 27. März 1910 in Oldenburg geboren. Nach dem Abitur im Jahre 1928 wandte er sich der Rechtswissenschaft zu, folgte aber bald seiner von früher Jugend bestehenden Neigung zur Musik und ging zum Studium der Musikwissenschaft über, auf welches er sich in den Jahren 1930—1933 konzentrierte. Zu gleicher Zeit besuchte er Theorie- und Kompositionskurse am Stern'schen Konservatorium und an der Hochschule für Musik in Berlin, wo er den Unterricht Paul Hindemiths genoß. An den Universitäten Berlin und Heidelberg erhielt er unter Anleitung der Professoren Hornbostel, Sachs, Schering, Blume und Bessler eine ausgezeichnete historische Grundlage. Seine Bildungsjahre fielen in eine Zeit, die durch viele Unruhen und Umwälzungen bewegt war. Daß er von 1933 bis 1936 trotz mannigfachen Hemmnissen sein Studium bei Jacques Handschin an der Basler Universität zu Ende geführt hat, ist ein Zeichen seiner Willenskraft und seines unbeirrbareren Zielbewußtseins. Seine Dissertation über den englischen Diskant und den Fauxbourdon brachte viel Klärendes in ein bis dahin verschleiertes Problem und verschaffte dem jungen Doktor schnell einen Namen, der überall Klang hatte.

Seine Wanderungen, die ihn von der Schweiz nach England führten, bereicherten sein musikhistorisches Wissen, aber auch seine Lebenserfahrung. In kurzer Zeit eignete er sich dort zum Erstaunen seiner Kollegen eine umfassende und eingehende Kenntnis der britischen Musikhandschriften des Mittelalters an, die ihm für seine späteren Forschungen zunutze kam. Gleichzeitig hielt er eine Reihe von Gastvorlesungen an den Universitäten Oxford und Cambridge sowie im Warburg-Institut in London. Im Jahre 1939 wanderte er nach den Vereinigten Staaten aus. Die ersten Jahre waren nicht frei von Sorgen: sie bedeuteten eine wesentliche Umstellung seiner Lebens- und Arbeitsverhältnisse und die Akklimatisierung an eine ihm fremde Welt. Bei dem Aufbau einer neuen Existenz erleichterten ihm das Verständnis und die Hilfsbereitschaft seiner liebevollen Gattin und seiner Schwester manche Schwierigkeiten, mit denen jeder Einwanderer zu kämpfen hat. Aber es war vor allem sein lebensbejahender Optimismus, seine positive Einstellung der Welt und den Menschen gegenüber, die seinen Weg ebnete. Humorvoller Sinn, persönlicher Charme und eine im Grunde fröhliche Natur schufen ihm auch außerhalb seines engeren Berufskreises viele Freunde.

Nach Zwischenstationen in New York und Cleveland wurde Bukofzer im Jahre 1941 als Assistant Professor an die University of California in Berkeley berufen. Damals befand sich das Department of Music dieser Universität noch in seinen Anfängen. Bukofzer unterrichtete zunächst Musiktheorie; zugleich hatte er jedoch die Aufgabe, eine musikhistorische Abteilung einzurichten. Daß sich das Depart-

ment in wenigen Jahren zu einem Sammelpunkt für die wissenschaftliche Forschung sowie für die allgemeine Musikerziehung entwickelt hat, ist zum großen Teil sein persönliches Verdienst. Die Anerkennung der Universität blieb nicht aus: nach kurzer Zeit wurde er zum Associate Professor und 1946 zum ordentlichen Professor ernannt.

Wie alle Emigranten hatte Bukofzer die Hindernisse der Fremdsprache zu überwinden — kein leichtes Problem, da alle Vorlesungen in Amerika gewöhnlich frei vorgetragen werden. Allerdings hören die amerikanischen Studenten gern über einen fremden Akzent und selbst über idiomatische Verstöße hinweg, wenn sie Gelegenheit haben, bei einem hervorragenden Wissenschaftler aus dem Ausland zu hören. Bukofzer mit seiner soliden und umfassenden



Kenntnis konnte sie in der Tat viel lehren; er war ein überzeugender Redner, der seine Hörer geschickt in seinem Bann zu halten verstand. Wie sein Wissen ihm Achtung und Bewunderung verschaffte, so verhalfen ihm Anpassungsfähigkeit und Einfühlungsvermögen schnell zu Beliebtheit bei Studenten und Kollegen. Mit weitem Blick baute er ein mit allen Hilfsmitteln ausgestattetes Institut für musikwissenschaftliche Forschung auf, an dem heute eine Reihe fähiger Dozenten nach einem von Bukofzer aufgestellten Lehrplan unterrichten. Nach seiner Ernennung zum Professor of Music wurde er von Vorlesungspflichten entbunden, und seine Lehrtätigkeit wurde auf die Leitung von zwei Seminaren für fortgeschrittene Studenten beschränkt. Als weiteres Zeichen der Wertschätzung ernannte man ihn im Jahre 1954 zum Leiter des Department of Music, ein Amt, das er trotz vielen unwillkommenen Verwaltungspflichten mit Gewissenhaftigkeit und Verantwortungsgefühl bis zu seinem Ableben ausübte.

Berkeley, ein idyllischer Vorort von San Francisco, wurde für ihn zur zweiten Heimat, in der er sich wohlfühlte. Sein Leben verlief dort in harmonischen, von der Umwelt wenig gestörten Bahnen. Dank der Lebensklugheit und der persönlichen Aufopferung seiner Gattin für das Wohl wie für die Forschungsarbeit ihres Mannes konnte sich Bukofzer ganz seinen Studien widmen, wobei sie ihm als ermutigende Helferin zur Seite stand. Trotz lockenden Angeboten konnte er sich nicht von seinem Wirkungskreis, von zahlreichen Schülern und Freunden, die sich um ihn scharten, trennen — es sei denn für eine beschränkte Zeit. Er machte verschiedene Studienreisen nach Europa, nahm als Referent an zahlreichen Kongressen und als Vorstandsmitglied an Ausschusssitzungen von wissenschaftlichen Gesellschaften teil und dozierte als Gastprofessor an mehreren Universitäten in den Vereinigten Staaten.

Um die musikhistorische Forschung in Amerika hat sich Bukofzer große Verdienste erworben. Im Jahre 1939 gab es — von wenigen Ausnahmen abgesehen — noch

keine Lehrstühle für Musikwissenschaft an den amerikanischen Universitäten. Die Fähigkeiten und der unermüdlige Arbeitswille Bukofzers haben mit dazu beigetragen, unserem Fach akademische Geltung zu verschaffen. Und wenn heute eine Reihe jüngerer amerikanischer Forscher an Universitäten und Colleges Musikgeschichte lehren kann, so haben wir ihm in mancher Hinsicht dafür zu danken.

Wegen seiner vielseitigen Interessen stand Bukofzer von jeher mit Literatur- und Kunsthistorikern, Theologen und Philosophen in regem Gedankenaustausch, der sich für alle Beteiligten als überaus fruchtbar erwies. Seine Forschungsgebiete waren sehr mannigfaltig; sie gingen in die Weite und in die Tiefe, anfangend mit vergleichender Musikwissenschaft bis zur Musik des hohen Mittelalters, der Renaissance und des Barock. Sein spekulatives Denken öffnete ihm neue Perspektiven, neue Zusammenhänge und Verschiedenheiten. Bahnbrechend sind seine Arbeiten über die englische Musik. Die Stiluntersuchungen an englischen Messen, Motetten und Corals sowie die Ausgaben der Werke Dunstables und Coperarios bezeugen das Verständnis, mit welchem er die englische Musik geistig und gefühlsmäßig erfaßte.

Alles, was Bukofzer auf musikalischem Gebiet veröffentlicht hat, trägt eine persönliche Note: seine geistige Durchdringung der Materie findet in der klaren, formvollendeten Darstellung adäquaten Ausdruck. Der ungezwungene, flüssige Stil und die Logik der gedanklichen Entwicklung machen das Lesen seiner Schriften zu einem ästhetischen Vergnügen. Er hatte die ungewöhnliche Begabung, Probleme nicht nur in präziser Detailarbeit zu erschöpfen, sondern auch deren innere Beziehungen in klar disponierter Rede oder Schrift aufzuzeigen. Stets bemühte er sich, seine Studien auf eine breite Basis zu stellen. Wichtige Anregungen dazu empfing er von Geschichts-, Kunst- und Literaturforschungen, deren Ergebnisse er mit Gewinn auswertete und nach Möglichkeit mit seinen eigenen Resultaten in Einklang zu bringen suchte. Die Erkenntnisse der Liturgiegeschichte — eines Gebietes, das oft von Musikwissenschaftlern nicht genügend berücksichtigt wird — waren für ihn von besonderem Nutzen. Im Grunde schwebte ihm als Ideal eine Synthese aller historischen Forschungen vor, wobei die Musik ebenbürtig an die Seite der Schwesterkünste und der philosophischen und historischen Disziplinen tritt. Wenn wir nicht durch die stetig wachsende Spezialisierung in eine esoterische Isolierung geraten, dürfte die Verwirklichung dieses Ideals in naher Zukunft liegen. Obwohl Bukofzer während der Kriegsjahre keine Gelegenheit hatte, sich langjährigen Vorarbeiten in europäischen Bibliotheken zu widmen, hat er in seinem Buch *Music in the Baroque Era* eine ausgezeichnete Synthese der mannigfach divergierenden Stilströmungen mit ihren so verschiedenartigen Musikerpersönlichkeiten geschaffen. Er hat hier seine eigene Schau der kulturellen Zusammenhänge vorgelegt, die das Buch mit der Fülle neuer Beleuchtungen weit über den Rahmen eines Lehrbuchs hinaushebt. Die Kapitel über Bach und Händel gehören zu den besten zusammenfassenden Darstellungen der beiden Meister. Seine Gesamtausgabe Dunstables ist ein Muster philologischer Akribie, ohne daß dabei die rein musikalische Seite in den Schatten gestellt wird. In seinen *Studies in Medieval and Renaissance Music* und zahlreichen Artikeln hat er der historischen und speziell der musikliturgischen Forschung neue Wege eröffnet und ist tief in die Formen musikalischen Denkens

im Mittelalter eingedrungen. Er hat Verbindungen zwischen Musik und anderen Künsten nachgespürt und neue Synthesen kultureller Phänomene geschaffen.

Bukofzer hatte eine feine Beobachtungsgabe für Dinge, die nicht an der Oberfläche liegen und daher leicht übersehen werden können. Hatte er einmal ein Problem als solches erkannt, so waren ihm keine Mühe und keine Zeit zu viel, die Lösung zu finden. In der *Caput*-Studie beschreibt er selbst den langwierigen Arbeitsprozeß und schildert die Identifizierung des Melismas als Quelle für Dufays Messe mit genießerischer Entdeckerfreude und mit dramatischer Steigerung, die an Spannung einer Kriminalgeschichte gleichkommt.

Wenn auch in manchen Punkten — und mitunter sogar in grundlegenden Voraussetzungen — andere Forscher Bukofzer nicht zustimmen können, so müssen sie doch seine solide Arbeitsmethode und sein tiefes Verständnis musikhistorischer Probleme anerkennen. Seine kühnen Hypothesen, die nicht immer vorbehaltlos aufgenommen worden sind, haben trotzdem unsere Wissenschaft bedeutend gefördert. Bukofzer respektierte die Meinung anderer und besaß genügend Objektivität, auch eine Interpretation gelten zu lassen, die nicht seiner eigenen entsprach. Er konnte jedoch auch hartnäckig sein und seine Thesen in bestem Debattenstil mit rhetorischer Schärfe verfechten.

Neben der musikhistorischen Forschung galt sein besonderes Interesse den Problemen des Bibliothekswesens. An zahlreichen Projekten von Bibliotheksgesellschaften nahm er aktiven Anteil. In Erkenntnis der Wichtigkeit der Musikbibliographie für unsere Arbeit setzte er sich tatkräftig für die Bestandsaufnahme des gesamten Quellenmaterials ein, die unter der Aegide von UNESCO im Entstehen begriffen ist. Seiner organisatorischen Fähigkeiten wegen wurde er in den Vorstand verschiedener Gesellschaften berufen. Ebenso war er am Musikleben der Gegenwart lebhaft interessiert und hat trotz der sich selbst auferlegten, für die Arbeit notwendigen Isolierung nie den Kontakt mit der Praxis verloren. Er hatte Verständnis für moderne Musik und ist öfters in Diskussionen und Artikeln für sie eingetreten. In seinen letzten Jahren widmete er sich wiederholt der Einstudierung und Auf-führung historischer Opern, wobei er sich auch als Dirigent betätigte.

Die Lücke, die der Verlust Manfred Bukofzers in die University of California, in die Reihe amerikanischer Historiker und in die Musikwissenschaft überhaupt gerissen hat, ist nur schwer auszufüllen. In dankbarer Anerkennung für sein vielseitiges Wirken hat seine Universität beschlossen, das Seminar des neu zu errichtenden Musikgebäudes, das auch Bukofzers Arbeitsmaterial und sein umfangreiches und wertvolles Filmarchiv enthalten soll, nach ihm zu benennen und damit seinen Namen für kommende Generationen von Studenten lebendig zu halten — eine schöne und wohlverdiente Ehrung. Ein schöneres Denkmal hat er sich selbst gesetzt: seine zahlreichen Schriften, die unsere Kenntnis über Musik und Geschichte um so vieles bereichert haben. Der gute Freund, den wir alle in ihm verloren haben, ist unersetzlich. Er wird in unserer Erinnerung fortleben.

Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen

VON WERNER DANCKERT, KREFELD

Die Proben lappischen Singens, die Armas Launis¹ und Karl Tirén² sammelten, sind späte Ausläufer, letzte Überbleibsel einer sterbenden heidnischen Überlieferung. Nicht nur die Kult- und Zaubergesänge des Schamanen (*Náiden*) waren den Geistlichen verhaßt: Juoiken schlechthin galt vielfach als Teufelswerk³.

Im *Buch des Lappen Johan Turi*⁴ heißt es, das Juoiken sei Erinnerungskunst an andere Menschen. „Einige werden in Haß erinnert, und einige werden in Liebe erinnert, und andere werden in Trauer erinnert.“ Vorsichtig fügt der Erzähler hinzu: „Und man gebraucht die Lieder auch von einigen Gegenden und von Tieren, von dem Wolf und dem Rentier und dem wilden Rentier.“ Als Erinnerungs-, Gelegenheits- und Improvisationskunst hatte schon Launis⁵ das Juoiken bezeichnet. Das scheint auf einen beträchtlichen Teil der aufgezeichneten Melodien zuzutreffen, doch nicht auf alle. Bei manchen leuchtet die kultische, bei anderen die magische Grundlage noch hervor. Textliche wie auch musikalische Züge weisen uns die Richtung.

Alle Gattungen aber sind bildhaft konzipiert. Der erstaunliche „Naturalismus“ lappischen Gestaltens durchsetzt, wie sich noch zeigen wird, sämtliche Arten des Singens. Allerwärts drängt sich Abbildliches oder Tonsymbolisches hervor. Es bewirkt oft Ungebundenheit des Bildens und große Freizügigkeit in der Wahl der Darstellungsmittel. Es gibt wohl keine zweite Primitivmusik, die so reich und treffsicher im Darstellen wäre wie die lappische. Vergleichbares findet sich wohl nur bei einigen Arktikern (Eskimo, Paläasiaten). Zeigt sich hier ein Nachhall der bekannten „sensorischen“, naturnachahmenden Begabung alten Jägertums?

Zwar glaube ich nicht, daß die von M. Verworn aufgestellten, später von Moritz Hoernes und Herbert Kühn⁶ variierten Charakterisierungsformeln, wie „*physioplastisch*“, „*naturalistisch*“, „*sensorisch*“, „*impressionistisch*“, „*Kunst des Augenblicks*“ usw. — auf die Bildkunst der mittleren Steinzeit und dann auf kretische und spätere Kunst gemünzt — völlig geklärt und abgewogen sind⁷. Noch weniger kann daran gedacht werden, diese Begriffe ungeprüft auf musikalische Gebilde zu übertragen. Sieht man näher zu, auf welche Art lappische Sänger Gegenständliches in Tönen darstellen, so zeigt sich als erstes, daß akustische „Abbildungen“, d. h. also gesangliche Nachahmungen von Naturklängen, etwa Elementargeräuschen und Tierstimmen, äußerst selten vorkommen. Aus Tiréns Sammlung ist wohl nur ein einziges Beispiel dieser Art zu nennen: das Moorhuhn (Nr. 449), augenscheinlich Nachbildung eines Vogelrufs.

¹ Lappische Juoigos-Melodien, Helsingfors 1908. — Die Pentatonik in den Melodien der Lappen; III. KIMG, 1909, S. 244 ff.

² Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen. Stockholm 1942 (= Nordiska Museet: Acta Lapponica III).

³ Ernst Emsheimer: Lappischer Kultgesang in Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung II, Lüneburg 1950. Kassel-Basel 1952, S. 154.

⁴ Erzählung von dem Leben der Lappen, hrsg. von Emilie Demant, Frankfurt a. M. 1912, S. 209.

⁵ Lappische Juoigos-Melodien, S. Vf.

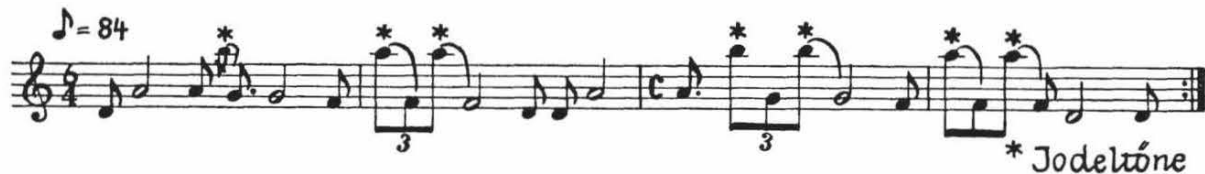
⁶ Die Kunst Alt-Europas, Stuttgart 1954, S. 12, 15, 20 f.

⁷ Nach Verworn wäre die „*physioplastische*“ oder „*naturalistische*“ Kunst ideenlos und areligiös. Nach Hoernes (Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 3/1925, S. 193) spricht vom „*weltlichen Charakter*“ der Kunst der älteren Steinzeit. Daß hier Vorstellungen des 19. Jahrhunderts sprechen, ist wohl klar.

Daß Angehörige fremder Nationen (Schweden, Norweger, Finnen, Russen, Engländer) durch Bruchstücke oder Umbildungen ihrer eigenen Lied- oder Tanzweisen charakterisiert werden, bedeutet bereits Tonsymbolik. Diese zeugt vielfach von erstaunlicher Beobachtungsschärfe. Man höre nur etwa die Melodie *An Schweden* (Nr. 215). In nur drei Takten, in verdichtender Formel deutet sie das Seh nende, den „transzendentalen“ Ton an, den so viele schwedische Lieder mit sich führen:



Wie scharf umrissene Porträts in Tönen mutet eine Reihe von Melodien an, die auf bestimmte Personen gemünzt sind, oft in Verbindung mit deren Berufstätigkeit. Wer sich in die melodische Grammatik der Juoikos eingelebt hat, wird z. B. erfahren, daß Nils Sjulsson Stångberg, mit der tönenden Devise (Nr. 40):



ausgezeichnet, ein ausnehmend kühner Bursche, ein Rentierhirt von besonderen Qualitäten sein muß.

Karikaturenhaft nehmen sich die Tonporträts mancher Missionare oder geistlichen Amtspersonen aus. Propst Mörtsell erhält ein braves, hausbackenes Kirchenlied (Nr. 158) „in schwedischem Tonstile“ als Kenne:



Flott und zülig kommt die Weise des Propstes Berlin (Nr. 281) daher. Zurückhaltend und behutsam wird den Hörern Propst Calleberg (Nr. 280) vorgestellt; Halbtonfolgen bedeuten hier wie anderswo soviel wie Milde, Sanftmut:



Die Mehrzahl lappischer Gesänge entfaltet Tonsymbolik auf visueller Grundlage. Geschautes, augensinnlich Wahrgenommenes setzt sich um in tönende Bewegtheit. Dabei sind Gestalt und Gehalt des Bildvorwurfs voneinander untrennbar: es gibt keine toten Gegenstände, nichts Unbeseeltes. Für die bildgezeugte Musik

der Lappen gilt in besonderem Maße jener Urgedanke der Allbeseelung, den Fritz Graebner⁸ als Kernstück „arktischer“ Weltanschauung bezeichnet hat. So bedeuten Tonschrittweite und ausgedehnte Umfänge in den Juoikos-Gesängen keineswegs bloß extensive Größe, sondern stets auch das Mächtige, Machtvolle: Größe im Sinne des Hohen, Kraftvollen, ja Erhabenen.

Daher kann z. B. die Sonne (Nr. 554) mit weiten Intervallen bedacht werden:



Große Septimen und ein Melos, das Tief- und Hochtönen (e^1 und d^2) gegeneinander verspannt, bezeichnen den himmlischen Allmachtvater:

„Der himmlische Vater, der Allmächtige, in dessen Gewalt die ganze Welt ist . . .“ usw.

Auch den Windgott, den „großen Starken“ (Nr. 299), malt die emporgreifende Septime, freilich mehr stoßartig, abrupt:

Im Gesang der alten Lappen an Gott (Nr. 36) ist die aufsteigende kleine Sexte zu Beginn eines jeden Takts das Charakterintervall. Nr. 305 besingt den Berg Galtisbuouta mit vielen emporsteigenden Quinten und kleinen Sexten. Zuletzt wendet sich der Text an den großen Gott, „der die großen Berge und die großen Gewässer geschaffen hat“.

Zwei Waldnymphen (*katnihah*), „schöne langhaarige Mädchen mit ihren weißen Rentierkühen“ (Nr. 343), singen lang geschwungene, wellig fließende Melodiebögen:

⁸ Das Weltbild der Primitiven, München 1924, S. 98 f.

Katnihavuolle



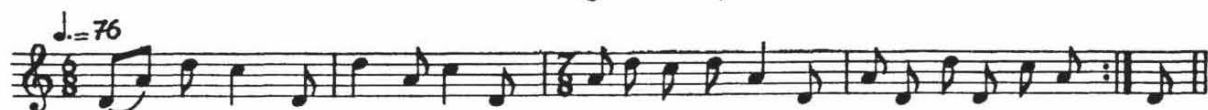
Den Schutzgeistern der Erde, den „ranken, schönen Töchtern des Schutzgeistes“, dankt der Hirte dafür, daß sie seine Rentiere vor dem Absturz bewahrt haben (Nr. 392). Diese nur dreitonige Inkantation haftet, wie auch andere den Halden zugeeignete Gesänge (Nr. 448, 449), am Tiefton, dem Tonsymbol des Tellurischen:



Die Halden sind an den Ort gebundene Schutzgöttinnen. Wenn die Lappen im Frühling zu ihren Sommerwohnplätzen kommen, grüßen sie diese Unsichtbaren mit dem Ruf: „Heil, heil euch nun, Mütter und Wohnplätze!“ und spenden ihnen Opfergaben⁹.

Die Umrißlinie eines Berges, die Grate und Schroffen eines Gebirgszuges werden zu Tonlinien (Nr. 359):

An das Gebirge Sarektjåkkå



Besonders steil ragen die Klippen des Zaubertrommelberges, des altlappischen Opferplatzes, empor. Wie ein Adlerschnabel übersteigt er die umgebenden Höhen und wird darum auch als steingewordener Adler durch Opfer verehrt (Nr. 166):



„Ich opfere (durch Einschmieren mit Fett) dem Adler.“

⁹ Johan Turi, S. 98 f., 217.

Reißende Flüsse mit wild schäumenden Strudeln ergeben ein ganz anderes Melodiebild (Nr. 167, *An den Blesik-Fluß*):



„Na, der Blesik fließt den steilen Berg hinunter, volo åå“ usw.

als kleine Bäche (Nr. 527, *An die Bäche beim Lyngenfjord*):



oder sacht fließende Gewässer (Nr. 224, *An den Laisafluß*):



„Langsam fließt die Laisa, valla“ usw.

die, wie alles Sachte, langsam Verlaufende, durch „schleichende“ Chromatik abgebildet werden.

Das Meer flutet mit hohen Wellen und kleinen Schaumkronen – Vibrati – heran (Nr. 301, *An das Meer*, ähnlich Nr. 135):



Inmitten gleichmäßig bewegter (Ton-) Wellen fährt das Schiff auf dem Fjord dahin (Nr. 523):



Ein Großteil der Juoikos beschäftigt sich mit den Lebensäußerungen wilder und zahmer Tiere. An die einstige „Jagdzeit“ der Lappen erinnert das Rituallied der Männer nach dem Bärenfang. Von dieser urtümlichen Gattung konnte Tirén mit Mühe noch ein letztes Exemplar für seine Aufzeichnungen retten. Die Melodie scheint den schweren Tritt des „großen Starken“ in wuchtigen Betonungsstößen wiederzugeben (Nr. 9):



Auch andere, nichtrituelle Lieder ahmen die Schritte des Bären nach, durch Betonungswucht (Nr. 360, *An den Bären*):



ostinate Quintschläge (Nr. 294, *An den Bären*):



„Zwar bin ich der Starke Lapplands“ usw.

oder durch weite Intervalle, die zugleich das machtvolle Wesen des Tieres kennzeichnen (Nr. 56 und Nr. 230, *An den Bären*):



Der Wolf wird gleichfalls respektvoll, als kraftvolles Wildtier – mit absteigender kleiner Septime „zupackend“ – dargestellt (Nr. 50, *An den Wolf*):



Auch Kuh und Stier erlebt der lappische Hirt, ähnlich wie seine Rentiere, als Verkörperung mächtiger Naturkraft. Sexten und Septimen, die in ihrer Häufung an alpenländische Jodler und Viehlockrufe erinnern, sollen nach Tirén¹⁰ in den Nummern 245 und 246 die großen Zungen und Augen der Tiere malen (Nr. 246, *An die Kuh*):

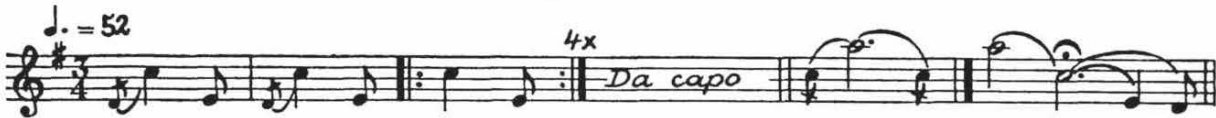
¹⁰ Lappische Volksmusik, S. 44.



„Die Kuh weidet, ihre Zunge wendet sich umher, valla“ usw.

(Die Bewegungen der Zunge werden nachgeahmt.)

Zorn und Ungestüm des Stieres spiegeln scharf anspringende große Septimen wider (Nr. 246, *An einen bösen Rinderstier*):



„Böser Rinderohse, valla“ usw.

Daß der lappische Hirte seine Rentiere im Grunde noch als freie Wildwesen betrachtet, zeigt die weitverzweigte Gruppe von Rentiergesängen mit Großintervallen wie Sexten, Septimen, Oktaven, Nonen, Dezimen¹¹ (Nr. 6, *An die Rentiere*):



(Nr. 47, *An die Rentierochsen*):



Mehr kleinschrittig, erst am Ende jodlerartig, stellen sich die Rentierkälber (Nr. 53) dar:



Die Landschaftsweite des Hirtenlebens kommt in jodlerhaften Großintervallen zum Klingen¹² (Nr. 2, *Hirtenlied*):



Im Hirtenlied der Gunilla Larsson (Nr. 16) klingt das erhöhte *Fa* der Rindertrompete auf:

¹¹ Vgl. etwa die Nummern 6, 12, 17, 20, 47, 49, 151, 172, 317–320, 348, 349, 361, 399, 465 und 466.

¹² Vgl. etwa Nummer 9, 11, 26–28, 30, 46 und 55.



Weite Intervalle erhalten im übrigen nur einige größere Wildvögel: Wildgans (Nr. 141), Möwe (Nr. 235) und Schwan (Nr. 316). In Nr. 235 (*An die Möwe*) spürt man das Flattern und den Abflug; dabei ahmt der Sänger zugleich den Flug der Möwe pantomimisch nach:



Beim Schwan (Nr. 316) bestimmen Schwingen- und Flugweite des Vogels die Tonfigur; pantomimische Gebärden begleiten auch hier das Singen:



Engere Tonschritte in Verbindung mit bestimmten Rhythmen charakterisieren die kleineren Wildtiere wie Biber (Nr. 18), Eichhörnchen (Nr. 140), Wiesel (Nr. 180), Luchs (Nr. 24), Hase (Nr. 87, 139, 232), Polarfuchs (Nr. 113, 315 mit kleiner Sexte), Elen (Nr. 114), Lemming (Nr. 115, 213), Lachs (Nr. 148), Alpenschneehuhn (Nr. 119), Schwarzspecht (Nr. 120), kleine Singvögel (Nr. 121, 238), Tauchente (Nr. 139), Auerhahn (Nr. 142), Krähe (Nr. 147) und Uhu (Nr. 309). Als Beispiel sei die Melodie Nr. 115 (*An den Lemming*) genannt. Wie sie zu verstehen ist, sagen die Textworte: „Der Lemming, der Lemming hüpf und zankt (?), zankt“:



Kleinschrittig erscheinen die gezähmten Tiere: Ziege (Nr. 405, 409) und Hund (Nr. 95–97, 183, 243, 415, 416, 417). Beim Tonbild der Pferde (Nr. 244) entscheidet nicht die körperliche Größe. Kleine Schritte und Tonwiederholungen in regelmäßiger Taktordnung suggerieren etwa die Gangart Trab:



Dem Tier begegnen die Jägervölker und noch die Althirten eher vertraulich, mitfühlend, ja verehrend als herrisch. Nicht selten gilt die Totenklage dem erlegten Bären, dem erschossenen Elen (Nr. 114):



Erstaunlich ist hier der sichere Einsatz „threnodischer“ Intervalle (wie Halbton und verminderte Quarte) im Zuge einer absinkenden Bewegung.

Daß auch die magischen Gesänge regelmäßig Bildhaftes mit sich führen, scheint man noch nicht bemerkt zu haben. Auch Tonzauber ist Bildzauber, nimmt Bildvorstellungen zu Hilfe. Typisch für viele Zauberlieder (Schamanengesänge) der Lappen wie auch anderer Nordeurasianen ist die flackernde, trillernde, eine Mitte umkreisende Bewegungsform. Man könnte es ein Umspinnen, Umgarnen, Netzenknüpfen mit Tönen nennen. Ostinatoartig klingt das alte Einweihungslied der Zaubertrommel aus dem 17. Jahrhundert (Nr. 37):



Ein anderes, neuzeitliches Beschwörungslied an die Zaubertrommel (Nr. 342)¹³ zwang ein Mädchen und einen jungen Mann trotz gegenseitiger Abneigung zur Ehe:



Das Lied an den *Náiden* (Zauberer) Anna Vuolla (Nr. 296) umspielt mit rasch zuckenden Bewegungen zwei Mitteltöne, eine Kernsekunde:



¹³ Vgl. dazu Tirén, Die lappische Volksmusik, S. 58.

Mehr fanfarenartig, aber nicht minder penetrant wirkt das Zauberlied Nr. 443; es ließ die Person, die sich ihm aussetzte, in die Irre gehen, und zwar in dem Glauben, sie gehe im Nebel. Ein Zauberlied (*An die Rentiere*; Nr. 509) umtrillert die Tonraummitte; sicherlich wirkte es „verstrickend“:



Als zügelnd (als magischen Willenseingriff) empfindet man die Rückung des gebrochenen Durdreiklangs um einen Ganzton in Nr. 350, *An die Rentiere, wenn sie im Schritt gehen sollen*:



Flüchtende Rentiere werden durch absteigende Chromaschritte beruhigt (Nr. 240):



Noch stärker wirkt ein Sekund- oder Terz-Triller; er läßt die Tiere für ein Weilchen „wie kataleptisch still stehen“¹⁴. Das Zauberlied auf den Berg Kastveratj (Nr. 91), von einem Kanimädchen gesungen, bewirkte, daß die reiche Zuhörerin nachher alljährlich ein Drittel von ihrer Herde verlor, bis sie verarmte. Auch diese Melodie „umstrickt“ mit ihren Schleudertönen (h^1) in der Hauptsache eine Kernsekunde (a^1-g^1 , dazu Tieftone e^1).

Die magischen Tonformeln, deren Macht sich auf Menschen wie auf Tiere erstreckt, sind anscheinend Vermächtnisse alten Jägertums¹⁵, ebenso das naturnachahmende, bildgezeugte Singen, das fast immer von ausdrucksvollen Gebärden begleitet wird: Einheit von Wort oder malender Tonsilbe, Ton und Pantomime. Vom Stil des Juoikens unabtrennlich ist der Hintergrund realen Erlebens: niemals juoikt der Sänger auf bloßen Wunsch, sondern nur dann, wenn sich die für einen Gefühlsausbruch notwendige Stimmung einstellt¹⁶. Bilder und Affekte wirken als „Ergriffenheit“, also durchaus pathisch. Feierliches, inspiriertes und suggestives Juoiken (so hören wir) ist häufig von Ekstase, Weinen und Ohnmacht begleitet. Die erstaunliche Treffsicherheit im tonsymbolischen Darstellen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das improvisierende Gestalten ungestüm, fast bewußtlos hervorbricht. Wir hören daher auch, daß sich bei mancher Gelegenheit Automatismen

¹⁴ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 48.

¹⁵ In Hellas hat Orpheus, der die Wildtiere durch seinen Gesang bändigt, noch jägerische Züge. Er entstammt der Wildnis der thrakischen Berglandschaft. Wenigstens in ihrer prähistorischen Form, daher auch in manchen Zügen der Sage, war die Orphik nicht unvereinbar mit dem Jägertum. Orpheus lebt in der Wildnis, sein Vater „heißt wohl nicht umsonst Otagros, der ‚allein Jagende‘“. Dazu K. Kerényi: Pythagoras und Orpheus, Zürich 3/1950, S. 34 f., 52 ff., 54.

¹⁶ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 22.

einstellen¹⁷. Den laestadianischen Predigern schien alles Juoiken, auch das nichtmagische und nichtkultische, „reines Heidentum“. Sie verboten es streng¹⁸. Fortan begann man, es vor Außenstehenden geheim zu halten.

Das Ausbruchhafte manifestiert sich am sinnfälligsten in den Schleudertönen, den sichersten Kennzeichen altlappischen Singens. Es handelt sich um vor- oder nachschlagende Gleittöne, am häufigsten auf Silben wie „oio, ojan, voia“ usw. Haben sie wirklich kein Gegenstück in der Musik der Nachbarvölker, wie Tirén¹⁹ sagt? Das ist zu bezweifeln. Wahrscheinlich findet sich Ähnliches auch bei anderen Nordeurasiaten: vermutlich überall dort, wo psychische Labilität vorwaltet, also in Nachbarschaft des „schamanistischen“ Komplexes.

Dagegen scheint die ungewöhnliche Tonschritt- und Umfangsweite vieler (nicht aller) lappischer Juoikos ein individuelleres Merkmal zu sein, das in dieser Art bei Samojuden kaum, bei Ob-Ugriern (Wogulen und Ostjaken) nur selten und nicht sehr spezifisch vorzukommen scheint. Aus der „Jagdzeit“ der Lappen dürfte diese Weitbewegtheit schwerlich stammen. Eher kennzeichnet sie die melodischen Gebilde des Hirtentums, und zwar nicht nur die seiner späteren, ethnisch bekannten Schichten, sondern auch die der frühen, vorgeschichtlichen Althirtenkultur²⁰. Weitbewegt, großräumig und großschrittig, dabei melodisch-kantabel sind heute noch die älteren „chants lents“ der Mongolen und Tibeter. Überlebsel uralter weiträumiger Hirtenmelodik erhielten sich in skandinavischen und alpenländischen Jodlern und Viehlockrufen²¹. Weite der tonräumlichen wie zeitlichen Gestaltung ist das Urphänomen fast aller Hirtenstile²². In diesem Zusammenhang erinnert man sich der These Egon v. Eickstedts, die Lappen seien nach Norden abgedrängte Uralpinea²³.

Ottavio Tiby

(19. 5. 1891 bis 4. 12. 1955)

VON GUGLIELMO BARBLAN, MAILAND

Am 4. Dezember 1955 wurde uns durch einen Autounfall Ottavio Tiby entrissen, ein Forscher, von dessen jugendlicher Willenskraft und reicher Erfahrung noch viel zu erhoffen war. Alle, die wissen, mit wieviel Begeisterung Tiby sich der Musikwissenschaft gewidmet und mit welchem Eifer er seiner Aufgabe gedient hat, müssen die plötzliche Abberufung dieses tatkräftigen Mannes aus dem immer kleiner werdenden Kreis der italienischen Musikwissenschaftler beklagen.

¹⁷ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 25.

¹⁸ Tirén: Lappische Volksmusik, S. 22.

¹⁹ Lappische Volksmusik, S. 39.

²⁰ Fritz Kern: Die Anfänge der Weltgeschichte, Leipzig und Berlin 1933, S. 55.

²¹ Werner Danckert: Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik in Zeitschrift für Volkskunde 48, 1939, S. 141—147. — Derselbe: Grundriß der Volksliedkunde, Berlin 1939, S. 42. — Walter Wiora: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel 1949. — Derselbe: Artikel „Alpenmusik“ in MGG I, Sp. 359 ff.

²² Werner Danckert: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre in Anthropos XXXII, 1937, S. 9 ff. — Derselbe: Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise in Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Wien LXVII, S. 54. — Derselbe: Hirtenmusik in AfMw. XIII, 1956. — Derselbe: Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker in Festschrift Béla Bartók, Budapest 1956, S. 175 ff.

²³ Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, Stuttgart 1934. — Hans Weinert: Entstehung der Menschenrassen, Stuttgart 2/1941, S. 306. — Nach neueren Forschungen (Bertil Lundmann: On the Origin of the Lapps in Ethnos XI, 1946, S. 84—87), die sich besonders auf Blutgruppen-Befunde stützen, gilt die Südgruppe der Lappen, anthropologisch gesehen, als Mischung aus osteuropiden und norwegisch-alpinen Elementen. In der Nordgruppe hingegen sollen zu dem norwegisch-alpinen Grundstock stärkere mongolide Elemente hinzutreten. Die mongoliden Züge sind wahrscheinlich jüngerer Ursprungs. Den Ursprung der Südlappen datiert Lundmann etwa in die frühe Ancyclus-Zeit (6000—7000 v. Chr.).

Tiby war tapferer Kämpfer in den beiden Weltkriegen (er wurde mit einer Silbermedaille ausgezeichnet), gab aber dann die militärische Laufbahn auf, um sich ganz der Musik zu widmen, die schon in seiner Kindheit einen großen Zauber auf ihn ausgeübt hatte. Nach Beendigung seines Kompositionsstudiums am Konservatorium von Palermo fühlte er sich sogleich zur Beschäftigung mit den antiken Gesängen der Mittelmeerländer Byzanz, Griechenland und Rom hingezogen. Der Erforschung dieses Gebietes dienten seine ersten Untersuchungen, und ihm widmete er die ersten Werke: *Teoria e Storia della musica bizantina* (Mailand 1938); *La Musica in Grecia e a Roma* (Florenz 1942); *Antichi musicisti sicelioti* (in Archivio Storico Siciliano 1933); *I Codici musicali Italo-Greci di Messina* (in Accademie e Biblioteche d'Italia, 1937); *Sul nomos policefalo* (in Dioniso, 1938–1940); *La Musica Bizantina in Italia* (in Romana, 1940); *La Scuola Polifonica Siciliana dei secoli XVI e XVII* (in Kongreßbericht Lüneburg, 1950); *The Polyphonic School in Sicily* (in Musica Disciplina, 1951); *La Musica nella Cappella Palatina di Palermo* (in Anuario de l'Instituto Español de Musicología, 1952) und andere kleinere Studien. Neben dem Studium der Epochen und Kulturen beschäftigte Tiby sich mit den Musikerpersönlichkeiten, auf deren Schaffen die Bedeutung der sizilianischen Musikgeschichte beruht, und erforschte auch gewisse musikalische Formen, deren Ursprung auf seiner Heimatinsel liegt. So entstanden, neben der Monographie über *Bellini* (Turin 1940), die folgenden bedeutenden Aufsätze: *La Famiglia Scarlatti* (in Journal of Renaissance and Baroque Music, 1947); *Emanuele d'Astorga* (in Kongreßbericht Utrecht, 1952); *Emanuele d'Astorga* (in Acta Musicologica, 1953); *L'Origine popolare della 'Siciliana'* (in Kongreßbericht Bamberg, 1953).

Daneben vernachlässigte er jedoch nicht seine Sammlung verstreuter Schriften über sizilianische Meister und bereitete die stilechte Harmonisierung der von Favara gesammelten *Canti della terra e del mare di Sicilia* vor, deren erster Band 1954 erschien; der zweite ist noch ungedruckt.

Außer seiner Beschäftigung mit der Musik seines Heimatlandes Sizilien galt Tibys Interesse hauptsächlich zwei Komponisten, die er besonders liebte, Monteverdi (Turin 1942) und Weber (Turin 1941). Er interessierte sich auch für Akustik und Orgelkunde, Fächer, für die er 1940–1944 einen Lehrstuhl am römischen Konservatorium innehatte und über deren Probleme er scharfsinnige Bücher und Artikel geschrieben hat.

1939 und 1953 gehörte er zur italienischen Delegation bei den Londoner Konferenzen zur internationalen Festlegung des Kammertons. Tiby war Mitglied der Accademia de Santa Cecilia und korrespondierendes Mitglied musikwissenschaftlicher Institutionen in verschiedenen Ländern. So stand er in Verbindung mit den französischen und belgischen Gesellschaften in Paris und Brüssel und korrespondierte eifrig mit Kiel und Basel.

An jedem europäischen Kongreß, auf dem man sich mit der von ihm so sehr geliebten Musikwissenschaft beschäftigte, nahm er teil. Er bezauberte durch sein sympathisches Wesen, seine liebenswürdige Herzlichkeit und die schlichte Offenheit seiner jugendlichen Begeisterungsfähigkeit, der jeder Gedanke an Verfall und Niedergang fremd zu sein schien. So traf ihn der Tod in voller Tätigkeit, der er sich mit jugendlichem Eifer ganz hingab, und entriß ihn jäh der europäischen Musikwissenschaft, in der er nur Freunde hatte. (Übersetzt von Renate Albrecht)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch

VON WINFRIED SCHRAMMEK, JENA

In der zweiten Reihe der „*Documenta musicologica*“ hat der Bärenreiter-Verlag das Buxheimer Orgelbuch, eine der wichtigsten Quellen zur Musik des 15. Jahrhunderts, der Öffentlichkeit in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich gemacht¹. Dadurch werden dem Musikwissenschaftler mancherlei gewinnbringende Anregungen gegeben. Das Buxheimer Orgelbuch wirft jetzt erst recht die Frage nach den Anfängen der abendländischen selbständigen mehrstimmigen Instrumentalmusik, nach dem Stand der deutschen Musik im 15. Jahrhundert, nach der Kompositions- und Bearbeitungstechnik, nach der Aufführungspraxis und nach der Stellung der Musik in der Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters auf.

Hier soll jedoch vorerst ein Problem erörtert werden, das den genannten Fragen vorausgeht und mit ihnen nur mittelbar zusammenhängt, das auch die jetzt so leicht möglichen quellenkritischen Arbeiten nur einleiten kann. Es betrifft Zahl und Numerierung der im Buxheimer Orgelbuch enthaltenen Stücke. Der Münchener Bibliothekar J. J. Maier (1821 bis 1889), der die Handschrift 1883 bei der Versteigerung der Buxheimer Klosterbibliothek für die Königlich Bayerische Hof- und Staatsbibliothek in München erworben hatte, versah die einzelnen Stücke mit arabischen Ziffern in starker Bleistiftschrift (N^o 1) N^o 2) ... N^o 256)². Daß ihm dabei Fehler und Ungenauigkeiten unterlaufen sind, hat vor allem H. Besseler nachgewiesen³. In den folgenden Ausführungen wird eine Überprüfung und Berichtigung dieser Numerierung versucht.

Einer genauen Zählung der Buxheimer Orgelstücke stellen sich mehrere Schwierigkeiten in den Weg. Die erste ergibt sich bei der Einordnung der Fundamenta. Einerseits kann man nämlich jedes Fundamentum als ein in sich geschlossenes Werk betrachten, das sich zwar aus vielen Einzelteilen und Beispielen zusammensetzt, aber eben doch ein einheitliches Ganzes bildet. In diesem Falle müßte jedes der vier Fundamenta nur eine Nummer bekommen. Andererseits kann man aber auch jedes Einzelstück oder jede Gruppe gleich oder ähnlich gearteter Beispiele (*Ascensus*; *Descensus*; *Clausulae*; *Redeunt*; *Praeambula* usw.) mit einer eigenen Nummer versehen, wie es z. B. beim Lochamer Fundamentum geschehen ist⁴. Beim Buxheimer Orgelbuch würde diese Zählung jedoch ein sehr beträchtliches und unübersichtliches Anwachsen der Musiknummern zur Folge haben. Außerdem scheint es fraglich, ob über die Begrenzung der einzelnen Fundamentum-Teile in den wissenschaftlichen Meinungen völlige Klarheit und völlige Einigkeit zu erzielen wäre. Was bei dem kleinen, unkomplizierten Lochamer Fundamentum noch möglich war, scheint bei den viel umfangreicheren und diffizileren Buxheimer Fundamenten kaum mehr durchführbar. So richtete sich auch Maier nach der erstgenannten Zählweise, leider nicht ganz konsequent: Den drei Fundamenten fol. 97–106, 106'–108' und 142'–157' gab er je eine eigene Nummer; auch das Fundamentum fol. 124'–142' bekam eine eigene Nummer, merkwürdigerweise wurden dann aber die darin enthaltenen vier Präambeln auch noch als selbständige Stücke gerechnet und mit je einer weiteren Nummer versehen, obwohl offensichtlich ist, daß

¹ *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner in *Documenta musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Heft 1, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955. — Vgl. die Besprechung von Wilfried Brennecke in *Musica* 1955, S. 441 ff.

² Da Maier die beiden letzten Stücke nicht numeriert hat, ergibt sich als Gesamtzahl 258.

³ H. Besseler: *Buxheimer Orgelbuch* in MGG II, Sp. 544. — Herrn Prof. Dr. Besseler sei auch an dieser Stelle für die Anregung zu dieser Untersuchung, für wertvolle Hinweise und für die mir gewährte Einsichtnahme in das Manuskript der Übertragung des Schedel-Liederbuches herzlich gedankt.

⁴ W. Salmen: *Das Lochamer Liederbuch, eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951, S. 30.

sich die Präambeln in den Ablauf des Fundamentum sinnvoll einordnen. So gehören zu dem letztgenannten Fundamentum nach der Maierschen Zählung insgesamt fünf Nummern (231—235). Es ist jedoch zweifellos am zweckmäßigsten, jedem Fundamentum nur eine Nummer zu geben, ohne den inneren Aufbau zu berücksichtigen.

Eine ähnliche Schwierigkeit ergibt sich bei der Einordnung der Orgelmessen-Sätze, die sich ja in der Regel ebenfalls aus kleineren Abschnitten zusammensetzen. Auch hier sind Maier einige Ungenauigkeiten unterlaufen. Zwar rechnet er richtig das *Kyrie* fol. 81—81', das *Gloria* fol. 81'—83', das *Kyrie* fol. 84, das *Sanctus* fol. 84'—85 und das *Kyrie* fol. 85—85' als je eine Nummer, obwohl die meisten dieser Stücke aus Versetten bestehen. Er beziffert auch die beiden isoliert stehenden Messen-Sätze richtig: das *Credo* fol. 120' und das *Kyrie* fol. 162'—163 tragen je nur eine eigene Nummer. Anders verhält es sich aber mit dem *Kyrie angelicum* fol. 84—84'. Maier sah die drei Teile dieser Komposition (*Kyrie — Christe — Kyrie*) irrümlicherweise als selbständige Stücke an und gab ihnen eigene Nummern. Die betreffende Stelle gliedert sich dagegen wie folgt:

Je eine Musiknummer bilden:

- Kyrieleyson de s. maria v.* (dreiteilig) fol. 81—81'
- Et in terra pax hominibus de s. maria* (neunteilig) fol. 81'—83'
- Kyriel pascale* (einteilig) fol. 84
- Kyriel angelicum* (dreiteilig) fol. 84—84'
- Sanctus angelicum* (ein- oder zweiteilig) fol. 84'—85
- Seq. Kyriel de aplis* (vierteilig) fol. 85—85'.

Noch eine dritte Schwierigkeit stellt sich einer genauen Zahlenangabe in den Weg: Zwei Orgelstücke, die nach der gleichen Vorlage gearbeitet sind (fol. 45'—48, Überschrift „*Modocomo . . .*“ bzw. „*Modocomor*“), weisen je einen mit „*Repetico*“ bezeichneten zweiten Teil auf. Maier hat diese *Repetitio*-Teile irrümlicherweise mit eigenen Nummern versehen und so aus zwei zweiteiligen Stücken vier selbständige gemacht⁵. (Andere mehrteilige Orgelsätze, deren *Repetitio* nicht so augenfällig angezeigt ist, hat Maier dagegen richtig numeriert, z. B. „*Was ich begynn*“, fol. 113—114 oder „*Mit gantzem willen*“, fol. 118—118'.)

Es ist möglich, zwei Beweise für die Richtigkeit unserer Verbesserungen vorzulegen: Jedes selbständige Stück der Buxheimer Tabulatur (eine Ausnahme macht nur der wohl später von mehreren Schreibern angefertigte Schlußteil der Handschrift ab fol. 121 — nach Schnoor⁶ Faszikel IX-) trägt unter oder hinter der Schlußnote den Vermerk „*finis*“ (bzw. „*finis huius*“ o. ä.). Dieser Vermerk zeigt klar und unmißverständlich die Begrenzung der Musikstücke an. Im letztbesprochenen Fall steht „*finis*“ nur hinter den *Repetitio*-Teilen, nicht schon nach den *Modocomo*-Abschnitten. Auch die beiden Fundamenta, die nicht in Faszikel IX stehen, tragen erst nach dem letzten Beispiel den deutlichen Schlußvermerk „*Finis huius fundamenti*“ (fol. 106) bzw. „*Explicit fundamentum*“ (fol. 108'), zum Zeichen, daß jedes Fundamentum als eine Einheit aufzufassen ist. Die Abgrenzung der Orgelmessen-Sätze wird ebenfalls durch *Finis*-Vermerke angezeigt. Hier ist jedoch zu erkennen, daß diese Hinweise in vereinzelt Fällen auch irreführen können. Dann gilt der zweite Anhaltspunkt für die richtige Begren-

⁵ Ein ähnliches Versehen ist W. Salmen bei der Berichtigung der Arnoldschen Numerierung des Lochamer Liederbuches in der genannten Studie, S. 31, unterlaufen: Nr. 71 u. 72 gehören zusammen. Es handelt sich hier um nur ein Stück mit der Überschrift „*Tenor Mein hercz In hohen freuden ist per me Georg de putenheim*“ (Lochamer Liederbuch S. 84/85). Der Hinweis „*Repetitio tenoris*“ (ebenda S. 85, 3. System) steht an der Stelle, an der in der Vokalvorlage (ebenda S. 4) die Textmarke „*Wann dw mir doch*“ ihren Platz hat, und bezeichnet lediglich einen Einschnitt, den Beginn eines neuen Teils, der jedoch auch Motive des Anfangsteils verwendet. Keinesfalls wird durch die — wohl aus der deutschen Liedtradition (Wolkenstein) stammende — Bezeichnung „*Repetitio*“ ein neues Stück angekündigt. — Ein Vergleich mit den Konkordanzen im Schedelschen Liederbuch und Buxheimer Orgelbuch führt zu demselben Ergebnis: Schedel-Liederbuch 24 trägt an der fraglichen Stelle die Textmarke „*Sint du mir doch*“, die beiden Bearbeitungen im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 67 und 181) haben überhaupt keinen *Repetitio*-Vermerk, das Ende des ersten Teils wird nur durch eine größer angelegte Kadenz angedeutet. Nirgends läßt sich also die Berechtigung ableiten, das Stück in zwei Nummern zu zerlegen.

⁶ H. Schnoor: *Das Buxheimer Orgelbuch*, in *ZfMw* IV, 1921, S. 3.

zung der Stücke als letzte Instanz: das originale Inhaltsverzeichnis. Es führt nämlich nicht Einzelteile oder Unterabschnitte, sondern nur selbständige Kompositionen auf, die (auch wenn sie aus mehreren Teilen bestehen) eine geschlossene Einheit bilden. Die beiden eben erwähnten Fundamenta zählen also im Index als je eine Nummer, auch die *Modocomo*-Sätze sind nur als zwei Stücke angegeben, jeder Orgelmessen-Satz (gleich aus wieviel Versetten er besteht) wird nur als eine Komposition gerechnet. Bei zwei Orgelmessen-Sätzen korrigiert — wie schon angedeutet wurde — das Inhaltsverzeichnis sogar die *Finis*-Vermerke: Es enthält das *Kyrie de s. maria v.* (fol. 81—81') sowie das von Maier als drei Nummern gezählte *Kyrie angelicum* (fol. 84—84') nur unter je einem Titel, obwohl das Wörtchen „*finis*“ diese beiden Kyriesätze in je drei Teile aufzugliedern scheint. Durch den Index werden also der Irrtum des Schreibers und die (sich hier wohl nach den *Finis*-Zeichen richtende) fehlerhafte Zählung Maiers klargestellt.

Ähnlich ist es bei einer durch *Finis*-Zeichen abgegrenzten *Amen*-Bearbeitung (fol. 39'). Dem *Finis*-Vermerk und der Maierschen Zählung nach müßte es sich um eine selbständige Komposition handeln. Das Inhaltsverzeichnis erwähnt jedoch den *Amen*-Satz nicht. Es entsteht die Vermutung, daß diese kleine Komposition zum davor stehenden „*Benedicite*“ gehört, zumal durch die Überschrift „*Seq. Amen*“ auf einen engeren Zusammenhang hingewiesen sein könnte und außerdem vier der sieben Textstrophen der Liedvorlage mit „*Amen*“ enden⁷. Da die vier anderen „*Benedicite*“-Bearbeitungen aber keinen *Amen*-Anhang besitzen und außerdem alle „*Benedicite*“-Sätze in *d*, das *Amen* jedoch in *g* steht, läßt sich die Frage nach der Zuordnung und Numerierung des *Amen* nicht klar beantworten.

Auf ähnliche schwer zu lösende Schwierigkeiten stößt eine Zählung der im Faszikel IX enthaltenen Stücke. Nur vier dieser Sätze sind im originalen Inhaltsverzeichnis angeführt, und nur siebenmal erscheint der *Finis*-Vermerk. Die oft fehlenden Überschriften und die flüchtige, skizzenhafte Schreibweise (häufig ohne Notenhäse, ohne Takt- und Schlußstriche) erschweren die Abgrenzung noch mehr. In folgenden Fällen muß die Numerierung Maiers überprüft werden:

1. Das oben bereits besprochene Fundamentum fol. 124'—142' gilt am besten als eine Nummer.
2. Die Liedbearbeitung „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ (ab fol. 158, 2. System) reicht nicht bis fol. 158', 2. System, sondern nur bis fol. 158, 4. System. Auf fol. 158, 5. System beginnt bereits ein neues (unbetiteltes) Stück, dessen Niederschrift nicht beendet worden ist. Zu beiden Sätzen haben sich keine Konkordanzen finden lassen⁸. Daß es sich aber ganz zweifellos um zwei Stücke handelt, geht schon aus dem Notenbild hervor: „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ zeigt, wenn es mit dem 4. System endigt, die für das deutsche Lied häufig charakteristische Barform *a a b*; dieser Satz erscheint als eine in der Oberstimme kolorierte Orgelübertragung eines dreistimmigen deutschen Liedes und entspricht damit genau einer großen Reihe von Orgelübertragungen, deren dreistimmige Vokalvorlagen (mit Barform) nachweisbar sind (z. B. der davor stehende Satz „*Wunschlichn schon*“ = Schedel-Liederbuch 115). — Außerdem setzt sich das folgende unbetitelte Stück (ab fol. 158, 5. System), wohl auch eine Liedübertragung, klar gegen „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ ab. Am auffälligsten ist der Unterschied in der Tonart; statt *C*-jonisch herrscht jetzt der *F*-Modus. Ferner ist hier die Kolorierung der Oberstimme viel virtuoser gestaltet, durchlaufende Sechzehntel und Triolen stehen im Gegensatz zu der rhythmisch vielseitiger angelegten Oberstimme des ersten Satzes. Auffällig sind auch die Kolorierungen im Tenor des zweiten Satzes, für die im ersten Satz kein Gegenstück zu finden ist.

⁷ Vgl. Lochamer Liederbuch, Faks. S. 32.

⁸ Das Zitat des Tenorbeginns „*Es ist vor aldt gewesen Scherz*“ im Quodlibet des Codex Breslau Mf 2016 (fol. 33') beweist zwar die Richtigkeit des Buxheimer Textinweises, kann aber natürlich nicht zur Abgrenzung des Buxheimer Satzes beitragen.

3. Nicht ganz eindeutig läßt sich die Frage nach der Abgrenzung der Präambeln auf fol. 159' beantworten. Deutlich abgesetzt ist nur das „*Praeambulum super sol*“, Systeme 1—2. Enthalten die Systeme 2—6 ein oder zwei weitere Präambeln? Maier entschied sich für zwei. Er deutete die tokkatenähnliche Kadenz zu Beginn des 4. Systems als Schlußwendung des „*Praeambulum super re*“ und den nach einem Schlüsselwechsel beginnenden dreistimmigen Satz als den Anfang eines neuen Stücks. Obwohl keine Überschrift, kein Absatz, Finis-Vermerk oder Doppelstrich diese Einteilung rechtfertigt, ist es doch am besten, an der Maierischen Zählung festzuhalten, auch zumal sich diese Stücke durch ihre (schon aus dem Notenbild ersichtliche) musikalische Struktur, besonders in rhythmischer Hinsicht, voneinander unterscheiden.

4. Mit absoluter Sicherheit läßt sich dagegen die irrtümliche Numerierung der Stücke fol. 161'—162 richtigstellen. Aus einem Konkordanzvergleich (mit Schedel-Liederbuch 117) geht hervor, daß die Orgelübertragung „*Seyd ich dich hertzlieb*“ nur bis zum Ende des 3. Systems reicht. Auch für das folgende unbetiteltete Stück (bis zum Finis-Vermerk fol. 162, 2. System) ist es gelungen, Konkordanzen zu finden. Der Satz kann als eine in der Oberstimme kolorierte, sonst aber kaum veränderte Orgelübertragung des dreistimmigen deutschen Liedes „*Zu aller zeit*“ (Schedel-Liederbuch 111, Glogauer Liederbuch 224) identifiziert werden. Die von unbekannter Hand stammende und im Faksimile mit wiedergegebene Eintragung „249a“ ist also richtig.

5. Entgegen der Numerierung Maiers enthält fol. 164 nur ein Stück. Maier sah den A-dur-Akkord am Ende des 3. Systems als Schlußtakt und die beiden folgenden Systeme als ein neues Stück an. Es handelt sich jedoch nur um einen Halbschluß innerhalb des die ganze Seite füllenden Orgelsatzes in *d*.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Zahl von 258 Stücken (nach Maier) zu hoch ist. Als selbständige Nummern fallen mit voller Sicherheit fort:

vier im Fundamentum fol. 124'—142' enthaltene Präambeln,
zwei mit *Christe* und *Kyrie* überschriebene Teile des *Kyrie angelicum* (fol. 84—84'),
je zwei mit *Repetico* überschriebene Teile der beiden *Modocomo*-Bearbeitungen (fol. 45'—48),
ein Teil des unbetitelten Stücks fol. 164.

Als selbständige Nummern müssen dagegen gerechnet werden:

der auf die Bearbeitung „*Eß ist vor als gewesen scherz*“ folgende, unbetiteltete und unvollendete Satz fol. 158, 5. System bis fol. 158', 2. System,
die überschriftlose Liedbearbeitung „*Zu aller zeit*“ fol. 161', 4. System bis fol. 162, 2. System.
Da über die Zugehörigkeit des *Amen*-Satzes fol. 39' sowie über die Abgrenzung der Präambeln fol. 159' noch keine volle Klarheit besteht, läßt sich weder die absolut richtige Numerierung anfertigen, noch die genaue Zahl der Stücke angeben. Eine Revision der Maierischen Numerierung dürfte aber noch aus einem anderen Grunde jetzt kaum mehr durchführbar sein: In der Faksimile-Ausgabe der Handschrift sind die starken und deutlichen (doch spätestens ab Nr. 80 irrtümlichen) Bleistiftzahlen Maiers mit wiedergegeben. Sie werden dadurch einem breiten Benutzer- und Interessentenkreis eindringlich vor Augen geführt. Die Herausgeberin hat sich nicht um eine Revision bemüht, sondern den Standpunkt vertreten, daß die Numerierung Maiers „in die Musikwissenschaft eingegangen ist, so daß wir ihr hier folgen müssen“⁹. Ob das die günstigste Lösung ist, kann verschieden beurteilt werden. Einerseits wäre es eine letzte Chance gewesen, die Numerierung zu verbessern, andererseits muß festgestellt werden, daß eine Numerierung ja vor allem dem Zweck dient, die einzelnen Stücke eines Werkes exakt zu bezeichnen¹⁰. Diese Aufgabe aber können auch die Maierischen Zahlen

⁹ *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von B. A. Wallner, Nachwort, S. II.

¹⁰ Anderen Aufgaben vermag die Numerierung in Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts — besonders in den „gemischten Quarthandschriften“ — kaum gerecht zu werden: Da jedes selbständige Stück ohne Berücksichtigung seiner Länge eine eigene Nummer erhält, kann das Verhältnis der Zahlen nicht die wirklichen Größenverhältnisse in der Handschrift widerspiegeln. Außerdem erhalten auch gleichlautende oder sich nur unwesentlich voneinander unterscheidende Sätze — sofern sie nur selbständig sind — eigene Nummern. Im

erfüllen, sie könnten es nur dann nicht, wenn sie zu wenig Stücke erfaßt hätten. — Die Musikwissenschaft wird also weiterhin an der Numerierung Maiers festhalten müssen. Für einige Stücke sind am besten Doppelnummern zu benutzen, bei zwei Sätzen empfiehlt es sich, ihren Nummern den Index ^a beizufügen; die Gesamtzahl der im Buxheimer Orgelbuch enthaltenen Stücke liegt bei 250.

Drei Fragen zum Glogauer Liederbuch

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

1. In der neueren Literatur über das Glogauer Liederbuch wird die Bezeichnung vieler Instrumentalstücke als „swancz“ (= Schwanz) im Sinne von „cauda“ gedeutet¹ und so die Etymologie F. M. Böhmes, der Schwanz als Gebärdentanz deutet, verworfen. Dennoch hat Böhme fraglos recht. Es ist bisher nicht gelungen, eine Cauda, d. i. ein Schlußmelisma, als Grundlage einer der in Rede stehenden Kompositionen nachzuweisen, während das Wort „swancz“ als Tanzgebärde in den großen Wörterbüchern A. Schmellers, der Brüder Grimm u. a. gut bezeugt ist. In diesen Wörterbüchern kann man auch lesen, daß Schwanz in der Bedeutung von Penis und Cauda jüngeren Datums ist. Was soll schließlich „*der newe pawer swancz*“ anderes heißen als „der neue Bauerntanz“? Etwa die neue Bauern coda (worunter ich mir nichts vorstellen kann) oder gar der neue Bauernschwanz? Ich glaube nicht, daß man so obszöne Bezeichnungen in einem seriösen Musikrepertoire für den Schulgebrauch auch noch ausdrücklich genannt hätte. (Dies war ganz privaten Sammlungen, wie der der Nonne Clara Hätzlerin vorbehalten.) Dazu ist noch festzustellen, daß „*der pawir swantcz*“ und „*der newe pawer swancz*“ (RD 4, 86, 87) richtige Tänze sind.

Es ist freilich sehr wahrscheinlich, daß zu der Zeit und in der Gegend, in der das Glogauer Liederbuch zusammengestellt wurde, das Wort „Schwanz“ in seiner Bedeutung als Tanz nicht mehr ganz richtig verstanden wurde, man es also im heutigen Sinne als Tierschwanz auffaßte; (die alte Bedeutung als Tanz muß demgegenüber noch keineswegs ganz vergessen gewesen sein). Man hat dann in Analogie einige Stücke mit Bezeichnungen wie „Katzenpfote“ oder „Kranichschnabel“ versehen, die freilich keine Beziehung mehr zum Tanz, aber erst recht keine zur „Cauda“ aufweisen. So hat man den „Pfauenschwanz“ — so bezeichnete man mit einer nicht unpoetischen Metapher zwei Stücke — als Schwanz eines Pfaus aufgefaßt. Vielleicht kann sich aus der Analyse der Bezeichnungen der Stücke ein Kriterium für Lokalisation und Chronologie ergeben. (Leider ist das schlesische Mundartwörterbuch von Jungandreas noch ganz in den Anfängen, so daß nichts Genaueres ausgemacht werden kann.) Fassen wir zusammen: Schwanz bedeutet ursprünglich so viel wie Tanzgebärde, Gebärdentanz und wird erst später mit Penis und Cauda gleichgesetzt.

2. In der verdienstvollen Auswahlausgabe des Glogauer Liederbuches durch H. Ringmann ist leider dem Aufbau des Repertoires des Liederbuches nicht Rechnung getragen, was man schon aus Gründen der Übersichtlichkeit bedauern muß. Allerdings scheint das Liederbuch ziemlich wahllos zusammengeschrieben zu sein; dabei ist als sicher anzunehmen, daß

15. Jahrhundert ist häufig ein und dasselbe Stück in der gleichen Quelle mehrfach vertreten. Auch das Buxheimer Orgelbuch überliefert eine Reihe von Stücken doppelt bis sechsfach. Deren musikalische Struktur wird dabei gar nicht oder nur unwesentlich verändert, die sich auf den Tenor oder die mehrstimmige Liedvorlage beziehende Überschrift wird wörtlich wiederholt und bisweilen noch mit Zusätzen wie „*Seq. adhuc semel*“ oder „*Seq. tercium . . .*“ versehen. Die mehrfache Niederschrift gleicher Sätze oder gleichgearteter Bearbeitungen desselben Tenors zeugt gewiß von der großen Beliebtheit solcher Musikstücke, bereichert aber das Repertoire nicht in dem Maße, wie es bei einer bloßen Betrachtung der Nummern den Anschein hat. Die Zahl der verschiedenen Stücke (mit verschiedenen Tenores) liegt im Buxheimer Orgelbuch um etwa 70 unter der Gesamtzahl der Stücke.

¹ Zuletzt W. Salmen in MGG 5, 101 und Taf. 13. Salmen scheint die Edition der Nummern 59 und 84 nach Ringmanns Verzeichnis RD 4, 102 ff. im Chorwerk, Heft 32, ed. R. Gerber zu übersehen.

nicht nur eine Vorlage vorhanden war, sondern mehrere². Viele Stücke, die unmittelbar zusammengehören, sind weit versprengt. Von besonderer Bedeutung scheint mir jedoch ein Fall zu sein, wo dies nicht zutrifft, nämlich bei den Nummern 60–64 nach Ringmanns Anfangsverzeichnis. Sie seien hier nebst Angabe ihres liturgischen Ortes in der mittelalterlichen Liturgie der Weltkirchen angeführt:

- | | |
|-----------------------------|---|
| 60. <i>Ecce tu pulchra</i> | 1. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 61. <i>Sicut lilium</i> | 2. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 62. <i>Favus distillans</i> | 3. Antiphon der 1. Nocturn von Mariä Geburt |
| 63. <i>Emissiones tuae</i> | 1. Antiphon der 2. Nocturn von Mariä Geburt |
| 64. <i>Fons hortorum</i> | 2. Antiphon der 2. Nocturn von Mariä Geburt |

Unmittelbar darnach folgen keine zu diesem Fest gehörigen Gesänge mehr³. Verstreut findet sich noch das eine oder andere Stück zum Formular von Mariä Geburt, z. B. das *Descendi in hortum*, einst die 3. Antiphon der 1. Vesper⁴.

Es erscheint mir wenig wahrscheinlich, daß die Aufeinanderfolge der Stücke Nr. 60–64 reiner Zufall ist, vielmehr möchte ich an Trümmer eines mehrstimmig gesetzten ganzen Offiziums denken, mindestens aber an einen vollständigen Zyklus der Matutin-Antiphonen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das Vorhandensein von mehreren Stücken aus anderen Marienoffizien. So finden sich z. B. aus dem Formular zu Mariä Himmelfahrt mehrere Stücke, die Nummern 59, 65, 68, 152 u. a.

Leider ist die mehrstimmige Komposition von ganzen Offizien im 15. Jahrhundert bisher noch nicht bezeugt. Es sei jedoch daran erinnert, daß R. Gerber (Mf. 2, 110 f.) Bruchstücke eines mehrstimmigen Sebaldusoffiziums in der (jüngeren) Berliner Handschrift Mus. 40 021 nachgewiesen hat, so daß das Glogauer Offiziumsbruchstück doch nicht ganz vereinzelt dasteht.

3. In RD 4, XIII sieht man auf dem zweiten Faksimile eine Liednotierung „*Dy sonne spilt in lichtem scheyn / nü singet libyn vogeley / . . .*“ Warum findet man dieses Lied in keinem der Register und Verzeichnisse Ringmanns?⁵

Musikalische Völkerkunde in Amerika

VON BRUNO NETTL, DETROIT (MICHIGAN)

Die Vergleichende Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten ist seit ihrem Beginn eng mit der deutschen Forschung verbunden. Trotz dieser Abhängigkeit haben die amerikanischen Wissenschaftler durchaus Selbständiges geleistet. Sie widmen sich vornehmlich der Erforschung der nordamerikanischen Indianermusik, wobei sie vor allem eine enge Verbindung der musikwissenschaftlichen Begriffe mit denen der amerikanischen anthropologischen Schule, die Einbeziehung der Volksmusik in das Arbeitsgebiet der musikalischen Völkerkunde und die Entwicklung der Sammel- und Aufnahmemethoden in Anlehnung an die der amerikanischen Anthropologie anstreben.

Schon im 19. Jahrhundert erwachte in Amerika das Interesse an der Indianermusik. Reisende, Naturforscher und Missionare zeichneten Lieder auf und berichteten über den

² Daß dabei ein guter Teil der Musik aus dem bayerisch-österreichischen Raum stammt, scheint mir schon aus der Orthographie vieler Texte hervorzugehen. (Auf die Verbindungslinie Bayern–Böhmen–Schlesien verwies mit Recht F. Feldmann, *Musik . . . im mittelalterlichen Schlesien*, 1938.)

³ In der heutigen römischen Liturgie sind diese Stücke offenbar nicht mehr vorhanden; nur noch in der benediktinischen findet man Nr. 62 (vgl. *Liber responsoralis*, 1895, 247; *Antiph. monast. sec. trad. Helveticae Congregationis Benedictinae*, 1943, 2, 640) und Nr. 64 (vgl. *Lib. Resp.* 250; *Processionale monasticum*, 1893, 275 und *Ant. mon . . . helv . . .* 2, 644). Alle Gesänge findet man *Paléographie musicale* I/12, 354.

⁴ Heute nur noch im monastischen Offizium verwandt, und zwar als 6. Antiphon der 2. Nocturn des Communiformulars für Marienfeste, besonders für Mariä Himmelfahrt (vgl. *Lib. Resp.* 252; *Ant. mon . . . helv . . .* 2, 645 und *Pal. mus.* I/12, 357).

⁵ Vgl. meinen Beitrag „*Zu Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*“, *Zeitschr. f. dt. Altertum* 87 (1956/57).

Charakter und das Wesen des Indianergesangs. Die erste wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiet ist Theodor Bakers Leipziger Dissertation (1881) *Über die Musik der Nordamerikanischen Lieder* über die Indianermusik im allgemeinen. Gleichzeitig erschienen einige Studien über die Musik einzelner Stämme, u. a. von J. C. Fillmore und B. I. Gilman, mit Versuchen, die Lieder zu harmonisieren.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts stand im Zeichen intensiven Sammelns. Die Erfindung des Phonographen gab der Ethnologie einen gewaltigen Auftrieb, der durch den Wunsch, die Zeugnisse der aussterbenden Indianerkulturen festzuhalten, noch verstärkt wurde. So machten auch die meisten Kultur- und Sprachforscher Musikaufnahmen in großer Anzahl, obgleich sie selbst oft kein direktes Interesse an der Musik hatten. Zu dieser Zeit litt aber die Vergleichende Musikwissenschaft in Amerika noch unter dem Mangel an qualifizierten Fachkräften. Die erste Studie, die sich auf phonographische Aufnahmen stützte, war die über die Zuni-Indianer von Gilman (1891)¹. Die nun rasch entstehenden großen Sammlungen wurden in Archiven zusammengefaßt, die sich an verschiedenen Institutionen herausbildeten, besonders an der Columbia-Universität in New York, an der Universität des Staates Kalifornien, an der Kongreß-Bibliothek in Washington und an den Naturhistorischen Museen von New York und Chicago. Transkription und Analyse hielten jedoch mit dem Sammeln nicht Schritt, und noch bis heute sind viele der frühen Aufnahmen unbearbeitet geblieben. Schon in der Zeit von 1900 bis 1920 fehlte es jedoch nicht an Versuchen, die Rolle der Musik innerhalb der ganzen Kultur zu erforschen, während sich die deutsche Musikforschung mehr mit den formalen und tonalen Gesetzen der Musik selbst beschäftigte. Die Beschreibung der Hako-Zeremonie der Pawnee-Indianer² von Alice C. Fletcher z. B. enthält die ganze Zeremonie mit den Liedern und Texten in der originalen Reihenfolge.

Franz Boas, der Begründer der amerikanischen Anthropologie, förderte die Vergleichende Musikwissenschaft durch seine eigenen Studien, die oft auch die Musik einbeziehen, und durch die Aufnahme der Musikforschung in die anthropologische Wissenschaft. 1925 wanderte Georg Herzog, ein Schüler E. M. v. Hornbostels, nach Amerika ein, um bei Boas zu studieren, und führte die deutschen Forschungsmethoden in Amerika ein. Er wurde zu einem der führenden Indianerspezialisten, arbeitete aber auch auf den Gebieten der Volksmusik und der Musik Afrikas und Melanesiens. Seine vergleichenden Studien gehören zu den wichtigsten ihrer Gattung.

Obwohl sich unter den Arbeiten über einzelne nordamerikanische Indianerstile einige wichtige deutsche befinden, ist die Erforschung der Musik dieses Kontinents vorwiegend das Verdienst der amerikanischen Wissenschaft. Ihrem Eifer ist es zu verdanken, daß die nordamerikanischen Indianer vom musikalischen Standpunkt aus heute besser bekannt und ihre Lieder in größerem Umfange veröffentlicht sind, als es bei allen anderen Primitiv-Kulturen der Fall ist. Über 4000 Lieder sind bisher im Druck erschienen, und noch viele warten auf Phonographenwalzen auf die Übertragung. Dabei wird die Einwohnerzahl des nordamerikanischen Kontinents (Mexiko ausgenommen) zur Zeit der Entdeckung sogar auf kaum 3 Millionen geschätzt. Hunderte von Einzelstämmen sind musikalisch nicht mehr erfaßt worden, aber dennoch sind rund 80 Nationen und Stämme aus allen Teilen des Kontinents bereits erforscht. Wahrscheinlich ist die Indianermusik im ganzen besser bekannt als die Volksmusik mancher europäischen Gebiete! So war es auch möglich, die geographische Verbreitung der verschiedenen musikalischen Stile in Nordamerika im Detail kartographisch darzustellen und ihre historischen Grundlagen zu erforschen.

Die fleißigste Sammlerin — sie wirkte über fünfzig Jahre lang im Dienste des *Bureau of American Ethnology* — war Frances Densmore, die allein die Lieder von etwa 30 Stämmen auf Edisonwalzen aufgenommen hat. Eine Reihe ihrer Studien ist in Buchform er-

¹ *Zuni Melodies* (Journal of American Ethnology and Archeology 5, 1891, S. 63—91.)

² *The Hako*, 22nd Annual Report of the Bureau of American Ethnology, part 2, Washington, 1904.

schiene. Sie enthalten Hunderte von Transkriptionen, die zwar sorgfältig und vollständig ausgeführt sind, aber nicht dem wissenschaftlichen Niveau der Arbeiten Stumpfs und v. Hornbostels entsprechen. Fr. Densmore hat die Indianermusik mit den Ohren des abendländischen Musikers gehört und durch Vergleich mit europäischer Musik, nicht als selbständiges Phänomen, beschrieben.

Helen H. Roberts machte den ersten Versuch, die nordamerikanische Indianermusik nach ihrer geographischen Lage einzuteilen und Musikregionen, die gewissermaßen mit den Kulturkreisen übereinstimmen, aufzustellen. Diese Arbeit wurde später von Bruno Nettl weitergeführt und an Hand neuen Materials zu neuen aufschlußreichen Ergebnissen gebracht. H. H. Roberts verfaßte auch zahlreiche Einzelstudien über verschiedene Stile der Indianer-, Neger- und Südseemusik, die meistens auf ihren eigenen Sammlungen aufgebaut sind. Die wichtigsten Vergleichsstudien auf dem Gebiet der Indianermusik sind jedoch die Arbeiten G. Herzogs über die Nordwestküste, über die Pueblo-Indianer des Südwestens und die Präriestämme, die die spätere Zusammenfassung der Indianermusik des ganzen Kontinents ermöglichten.

Das Interesse an der musikalischen Völkerkunde ist in Amerika nach dem letzten Kriege weiter gewachsen. Die amerikanischen Wissenschaftler beschränken sich jetzt nicht mehr so ausschließlich auf den eigenen Kontinent, sondern nehmen Arbeiten über alle Erdteile in Angriff. Vorlesungen über Musikethnologie stehen im Lehrplan mehrerer Hochschulen, von denen die wichtigsten die Indiana-Universität in Bloomington, die Northwestern-Universität in Evanston (Illinois), die Universität des Staates Kalifornien in Los Angeles, die Wayne-Universität in Detroit, die Columbia-Universität in New York und die Universität des Staates North Carolina in Chapel Hill sind. Eine kleine Zeitschrift, *Ethnomusicology Newsletter*, enthält Nachrichten über laufende und geplante Forschungsarbeiten, Publikationen und Vorlesungen. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben ist es, die amerikanischen und europäischen Wissenschaftler einander näherzubringen.

Die jüngsten Arbeiten amerikanischer Musikwissenschaftler sind hauptsächlich der Akkulturation der primitiven Musikkulturen unter abendländischem Einfluß gewidmet. Hier folgt die Musikwissenschaft dem Vorbild der Ethnologie, die sich schon seit ca. 1930 auf die Probleme der Kulturänderung durch Zivilisationseinflüsse konzentriert hat. Ich erwähne hier nur die Studien Watermans, Merriams und B. Nettls über Negermusik in Afrika und Amerika und die Indianerstudien Merriams und Rhodes. Weitere neue Forschungsgebiete hat die Verbindung der Musikwissenschaft mit anderen Fächern erschlossen. Die Vergleiche der musikalischen Stilgebiete mit den Kulturkreisen Amerikas und Afrikas, die vergleichende Tanz- und Musikforschung von Gertrude Kurath, das Verhältnis von Sprache und Musik in Arbeiten von Herzog, Burrows und B. Nettl sowie neue Untersuchungen des Wertes der Musik für allgemeine Kulturstudien von Mc Allester kennzeichnen die heutige Situation der musikalischen Völkerkunde in den Vereinigten Staaten.

Die Instrumentation von Mozarts „*Misericordias Domini*“, KV 222 (205a)

VON FELIX SCHRÖDER, BERNKASTEL

Mozarts Offertorium de tempore „*Misericordias Domini*“ ist jenes 1775 in München geschriebene Werk — *Contrapunkt in D minor* nennt er es selbst —, über das ein Urteil von Padre Martini, der damaligen höchsten Autorität in musikalischen Fragen, vorliegt; der gelehrte Franziskaner stellt der Motette das Zeugnis aus, daß er alles in ihr finde, „*was die moderne Musik verlangt, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung der Violinen, natürliche und gute Stimmführung*“.

Die Partitur der Gesamtausgabe mit der Begleitung von vierstimmigem Streichorchester, zwei Oboen und zwei Hörnern ist nicht authentisch, da sie nicht auf das unbekannte Auto-

graph oder eine andere sichere Quelle zurückgeht; dieser Veröffentlichung liegt eine Abschrift in Partitur und Stimmen aus dem Istituto musicale in Florenz zugrunde, das noch eine Reihe kirchenmusikalischer Werke Mozarts mit erweiterter Instrumentation aufbewahrt; ich nenne nur das *Te deum* KV 141 (66b), das mehrere Instrumentierungen von fremder Hand erfahren hat¹, von dem aber glücklicherweise die ursprüngliche Instrumentation bekannt ist. Einstein gibt nun einen wertvollen Hinweis in den Anmerkungen zu KV 205a der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses: „Eine aus Mozarts Besitz stammende Abschrift in Stimmen existierte einst bei André, hds. Verz. No. IX, wo jedoch nur von der Begleitung zweier Violinen und Orgel die Rede ist.“ Es kann kaum zweifelhaft sein, daß diese Stimmen die originale Besetzung wiedergeben, wie es denn in der Folge nicht an Ausgaben gefehlt hat, die auf die Blasinstrumente verzichteten².

Die Viola und die beiden Oboen und Hörner der Gesamtausgabe sind m. E. späterer, fremder Zusatz; auffallend ist auch, daß die Bezifferung, die Mozart in seinen kirchenmusikalischen Werken sonst sehr ausführlich behandelt, fehlt. Die häufig wiederkehrenden Intonationsworte sind schwerlich von Bläsern begleitet worden, die Bläserbegleitung mutet vielmehr wie eine auf Instrumente übertragene Aussetzung des Orgelbasses an; dadurch hat die Orgel ihre ursprüngliche Funktion als Generalbaßinstrument eingeübt. Mozart würde auch eine Arbeit im „stile osservato“ kaum in die Salzburger Serenadenbesetzung mit Oboen und Hörnern gekleidet haben. Der Part der Viola in der Gesamtausgabe ist in den fugierten Teilen, analog den übrigen Streichinstrumenten, eine colla-parte-Stimme meist des Tenors, im übrigen beschränkt sie sich auf eine antiquierte Verstärkung des Basses in der oberen Oktave. Wenn die Besetzung der Bratsche ursprünglich vorgesehen gewesen wäre, müßte es befremden, daß sich zuweilen die zweite Violine mit dem Tenor vereinigt; ich greife eine Stelle heraus, die Takte 18/19:

The image shows a musical score for measures 18 and 19. The staves are arranged as follows from top to bottom: Violin I, Violin II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Basso) have lyrics: (canta) - - - - - bo, can - - - - -. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Bass, Basso) have musical notation with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

¹ Paul Mies, Eine unbekannt Instrumentation von Mozarts *Te deum* KV 141 (66 b), Neues Mozart-Jahrbuch 1943, S. 244.

² Paris, P. Porro.

Bei originaler Streicherbesetzung mit Viola hätte es der Übernahme dieses Tenoreinsatzes durch die zweite Violine gar nicht bedurft; der Tenor hätte an der Bratsche eine ausreichende Stütze gehabt. Hier oktaviert die Bratsche mit dem ohnehin durch Violoncello und Kontrabaß besetzten Instrumentalbaß, während der Alt der instrumentalen Stütze entbehrt. Dieses durch die Hinzufügung der Viola entstandene Mißverhältnis der instrumentalen colla-parte-Verstärkung läßt jedoch den Schluß zu, daß bei der Neuinstrumentation die Stimmen der ersten und zweiten Violine unangetastet geblieben sind. Durch Wegfall der Viola und der Bläser entstehen keine leeren Stellen; sie sind durchaus unobligat, was ihre Echtheit, für die es keine Bürgschaft gibt, ebenfalls bedenklich scheinen läßt; aber diese Bläserinstrumentierung mutet stellenweise, namentlich in der wenig dezenten Ausfüllung der Dezimen der beiden Violinen durch die Oboen in den Takten 23—26 und an den Parallelstellen, geradezu unmozartisch an. Schließlich sei noch bemerkt, daß die in München aufgeführten Missae breves KV 192 und 194 sowie die dort geschriebene Messe KV 220 die instrumentale Besetzung von zwei Violinen und Baß aufweisen, die letztere lediglich mit den verstärkenden Trompeten und Pauken; es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß für die Motette „*Misericordias Domini*“, die nach Mozarts eigener Mitteilung am Sonntag, dem 5. März 1775, innerhalb einer dieser Messen erstmals aufgeführt wurde, dieselbe Streicherbesetzung vorgesehen war. Es spricht also nichts gegen, vielmehr alles für die Annahme, daß die Besetzung mit zwei Violinen und Baß in der obengenannten Stimmenabschrift aus Mozarts Nachlaß die originale Instrumentation darstellt.

Nachträglich werde ich auf eine in Augsburg (Stadtarchiv Hl. Kreuz) liegende Hs. aufmerksam gemacht, die Mozart selbst dorthin mitgebracht hat; sie zeigt ebenfalls die Orchesterbesetzung von zwei Violinen und bezifferten Orgelbaß, was ein nahezu zwingender Beweis für meine Annahme ist. Die Kenntnis verdanke ich einem freundlichen Hinweis von E. F. Schmid.

Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala

(Ein ergänzender Hinweis)

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

In meinem Aufsatz *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*¹, habe ich mich² auch mit einem siebentaktigen Entwurf im 3/8-Takt, F-dur, beschäftigt, der zwischen anderen *Titus*-Skizzen im Band *Silverstolpe* der Universitätsbibliothek Uppsala auftauchte und ebenfalls zum Bereich der Oper *La clemenza di Tito* gehört. Ich wies darauf hin, daß dieses Skizzenfragment von Haus aus mit dem F-dur-Rondo der *Vitellia* (Nr. 23) in Mozarts genannter Oper im Zusammenhang stehen dürfte. Man braucht dazu nur einen ausführlichen, unabgeschlossenen Entwurf zur selben Arie zum Vergleich heranzuziehen, der bei Abert³ abgedruckt ist. Im Hinblick auf diesen Entwurf liegt es nahe, die ursprüngliche Rolle der betreffenden Takte im Band *Silverstolpe* (Uppsala) näher zu bestimmen. Der Entwurf (Abert) bricht nach Abschluß des Mittelteils des Largettos mit dem ☹ Zeichen ab. An dieser Stelle müßte die Wiederholung des ersten Teils des Largettos folgen. Die betreffenden Takte des Bandes *Silverstolpe*⁴ waren — so fasse ich es auf — als Bekräftigung dieser im Entwurf (Abert) fehlenden Reprise gedacht und zwar in folgender Weise⁵.

¹ Svensk Tidsskrift för Musikforskning 1955, Jahrg. 37.

² S. 110—111.

³ Mozart II, Notenanhang IX, 3.

⁴ Beispiel 12c meines Aufsatzes.

⁵ Der eingeklammerte 5. Takt ist von mir hinzugefügt.

In jedem Fall hat man den bestimmten Eindruck, daß es sich bei der Oberstimme um die solistische Phrase einer Arie handelt. Das zweite Notensystem der Skizze Uppsala bezieht sich dagegen deutlich auf eine Instrumentalstimme. Man könnte an eine Klarinette denken:

Damit nähert sich das Bild der Skizze noch entschiedener der genannten Arie Vitellias (Nr. 23), deren endgültige Fassung ein Bassethorn obligat und virtuos einführt (Klarinettist Stadler!). Mozart hat sowohl diese Takte aus dem Band Silverstolpe wie einen großen Teil des Materials, das im Anhang Abert geboten wird, in der endgültigen Fassung der Vitellia-Arie selbst unausgenutzt gelassen. Dennoch hat er die beiden Entwürfe nicht gänzlich über Bord geworfen. Aus dem Entwurf (Anhang Abert) stammen, soweit Nr. 23 selbst in Frage kommt, die letzten sieben Takte der endgültigen Fassung des Larghetto mit Varianten innerhalb der drei Abschlußakte sowie die mehrfach erscheinende Wendung:

Im übrigen liefern sowohl die kurze Skizze des Uppsala-Bandes als der ausführliche Entwurf (Abert) einiges Material für eine andere Nummer, ebenfalls F-dur 3/8, von ähnlichem Charakter, das Chor-Andante (Nr. 15) mit Solo des Titus. Aus dem Entwurf (Abert) stammt dort die Wendung:

Hieran schließen sich nach einem selbständigen Zwischentakt fünf weitere Takte⁶, die im wesentlichen auf die hier zur Diskussion stehende Skizze Uppsala zurückgehen. Bezeichnenderweise begnügte sich Mozart bei der Sopranführung der Chorfassung mit dem einmaligen Sprung ins hohe f⁷. Dennoch wirkt die entlehnte Phrase auch in diesem Zusammenhang mehr solistisch als chorisch und läßt sich nur darum zwanglos in das Klangbild einordnen, weil es sich um eine kammermusikalische Chorwirkung handelt, um den „sotto voce“-Rahmen für das Solo des Titus. Die ausgesprochen instrumentale Gegenstimme, die Mozart bei einer eventuellen Benutzung in der endgültigen Fassung von Nr. 23 wohl dem Figurenwerk des Bassethorns angepaßt haben würde, wird in Nr. 15 von Flöten und Violinen in Oktaven gespielt und wörtlich verwendet⁷. Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß sich die Schlußwendung im Band Silverstolpe (NB in Beispiel 1) durchaus der Phraseologie des Entwurfs zu Nr. 23 anschließt, während die Stelle dann in der Chorfassung (Nr. 15) folgendermaßen lautet:

⁶ Vgl. S. 111 meines Aufsatzes Beispiel 12c.

⁷ S. dazu die Partitur der Oper, Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel, S. 107.

Aus dem Schrifttum zum Mozart-Jahr 1956

VON WILLI KAHL, KÖLN

In einem Sammelbericht* über die Mozart-Literatur dieses Gedenkjahres, die sich natürlich schon 1955 auszubreiten begann, gebührt unstreitig der neuen Mozart-Biographie von Erich Schenk¹ der erste Platz, geht es doch hier — vom engeren Thema abgesehen — um Grundsätzliches, wie er es schon im Titel betont: *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*. Die Werkbetrachtung wird also bewußt ausgeschaltet, und es mag für die heutige Lage der Forschung bezeichnend sein, daß der Verf. sein eigenes Verfahren in einem programmatischen Aufsatz rechtfertigen mußte (*Ist unser Wissen um Mozarts Leben abgeschlossen?* „Neue Zeitschrift für Musik“, 117, 1956, S. 16 ff.), in dem er feststellt, daß — abgesehen von der Münchener Sandberger-Schule, der er ja selbst angehört — die „Biographistik“ von den letzten zwei Generationen über Gebühr vernachlässigt worden sei. Er führt das auf einen gewissen „Ausschließlichkeits-Standpunkt“ jener Stilforschung zurück, die nunmehr, da die Grundlagen ihrer Untersuchungsmöglichkeiten durch Riemann und Adler längst gesichert seien, auch der biographischen Forschung wieder mehr Raum lassen müsse.

Zu welchen Ergebnissen das für unsere Kenntnis von Mozarts Leben führen kann und wieviel Fragen dennoch offen bleiben (etwa bei der Lokalforschung für Mozarts Reiseaufenthalte), läßt das Buch auf über 800 Seiten fortlaufend erkennen. Es verarbeitet eine Fülle eigener und fremder Forschungsergebnisse aus letzter Zeit in einem Umfang, wie es nur einem der besten Mozartkenner möglich war, dem, als geborenem Salzburger, zudem noch ein besonderes Einfühlungsvermögen in seinen Stoff zur Verfügung stand. Eine unbestechliche Achtung vor den Tatsachen, die natürlich manches Legendäre abzuwehren weiß, gibt der Darstellung ihr Gepräge, die von einer Lebensfülle getragen ist, wie man sie nur jeder Musikerbiographie wünschen möchte. Wie spannend etwa lesen sich die Reiseberichte oder die Entwicklung der Dinge vor der Wiener Katastrophe von 1781! Daß von den Quellen natürlich die Briefe als belebendes und erläuterndes Element ausgiebig benutzt werden, versteht sich von selbst. Die Wiedergabe erfolgt nach modernen Editionsgrundsätzen, fremdsprachige Texte sind auf die Korrektheit früherer Übersetzungen hin überprüft.

Aus der großen Zahl neuer, die bisherige Forschung berichtiger Ergebnisse kann nur einiges angedeutet werden, so der betonte Anteil des mütterlichen Erbes an Mozarts Persönlichkeitsbild (S. 19) oder die Erklärung einer seltsamen Mischung gegensätzlicher Verhaltensweisen in Leopold Mozarts Charakter aus seinem Schwabentum (S. 23 f.). Dankenswert ist auch der Hinweis auf die „weitgehend religiös gebundenen Gemütskräfte“ im Charakterbild des Vaters (S. 28), den man oft allzu einseitig als Aufklärer gekennzeichnet hat. Übersehen wurde bisher auch, welche Rolle bei Mozarts Fürsorge für die Familie Weber das soziale Moment gespielt haben muß, wenn sich ihm Erinnerungen an seine eigenen Erfahrungen mit Colloredo aufdrängten (S. 390 f.).

* Anmerkung der Schriftleitung: Die Leser unserer Zeitschrift werden um Nachsicht dafür gebeten, daß einige nicht unwichtige Schriften über Mozart in diesem Sammelbericht nicht behandelt werden. Die Schuld an diesem Mangel trägt der Schriftleiter, dem der Gedanke, Willi Kahl mit einer zusammenfassenden Rezension über die Publikationen zum Mozart-Jahr zu beauftragen, leider erst kam, als ein Teil der in Betracht kommenden Schriften — besonders natürlich die sehr zeitig erschienenen — bereits an andere Mitarbeiter vergeben und deren Referate z. T. sogar schon abgeliefert waren. Niemand kann über die dadurch verursachte Beschränkung des Sammelberichts nur auf einen Teil der einschlägigen Literatur betrübter sein als der Schriftleiter, der dem von ihm selbst angerichteten Schaden nun gegenübersteht, ohne etwas daran ändern zu können. Er bittet, die in der Rubrik „Besprechungen“ veröffentlichten Rezensionen über Schriften zum Mozart-Jahr als Ergänzung zu Kahls Bericht zu betrachten. Da sie fast alle von Hans Engel stammen, ist, abgesehen von der damit gegebenen Gewähr für ihren wissenschaftlichen Wert, auch bei ihnen eine gewisse Einheitlichkeit gewahrt. — Im übrigen rechnet die Schriftleitung damit, daß noch zu erwartende Publikationen eine Nachlese zu diesem Bericht notwendig machen werden. Albrecht

¹ Erich Schenk: *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*. (5—10. Taus.) M. 7 Vierfarbendrucktaf., 206 Abb., Faksimiles usw. u. 78 Textill. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1955). 830 S.

Mit vorbildlichem Fleiß hat der Verf. den Persönlichkeiten aus Mozarts Umwelt in der Heimat wie in der Fremde nachgespürt. Man steht angesichts eines sie alle zusammenfassenden Namenregisters von über 17 Seiten in zweiseitigem Kleindruck vor einer geradezu verwirrenden Fülle, deren Würdigung nicht nur für Mozarts Leben, sondern für die ganze Kultur- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts über das bisher Bekannte hinaus reiche Aufschlüsse vermittelt. Rühmend ist endlich die höchst eindrucksvolle Bebilderung des Werks.

Nur zwei kleine Versehen seien angemerkt. S. 121 muß es natürlich „Schubart“ statt „Schubert“ heißen. Dann zu S. 359: Anton Raaff, über den es übrigens eine Bonner Dissertation von H. Freiberger (1929) gibt, wurde nicht bei den Bonner, sondern bei den Kölner Jesuiten erzogen. Dort entdeckte Clemens August 1736 bei einem Gottesdienst seine schöne Sopranstimme.

Sozusagen als Anschlußbiographie an die eigentliche Mozartliteratur erscheint Walter Hummels Werk über die Söhne². Der Verf. hat sich bereits 1951 mit einem Buch über Mozarts Schwester Nannerl als guter Kenner der Mozartschen Familiengeschichte bekannt gemacht. Hier liegt nun die erste zusammenfassende und (mit einem gewissen Vorbehalt) wohl auch gleich abschließende Monographie über Karl und Wolfgang Mozart vor, die von sechs Kindern als einzige den Vater überlebt haben. Ich sagte: „mit einem Vorbehalt“, denn leider verbreitet sich der Verf. — außer der Mitteilung einiger weniger zeitgenössischer Rezensionen — in keiner Weise über die Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn), aber dafür wird man durch ein sauber gearbeitetes Werkverzeichnis und durch vieles andere, was das Buch zu bieten hat, in etwa entschädigt. Über das Leben des älteren Bruders Karl gab es bisher überhaupt noch keine geschlossene Darstellung. Er kam mit 14 Jahren als Handelsangestellter nach Livorno. Sechs Jahre danach versuchte er es mit einem Musikstudium bei Asioli, das er aber 1810 in Erkenntnis seiner nicht ausreichenden Begabung wieder aufgab, um eine Beamtenstelle beim Vizekönig von Neapel in Mailand zu übernehmen; damit wurde Italien seine Wahlheimat. Seines jüngeren Bruders Wolfgang Leben war dagegen eine echte Musikerlaufbahn, nicht ohne manche äußere Erfolge, die er als Musiklehrer, Pianist und Komponist erntete, aber zuletzt auch nicht ohne jene bittere Enttäuschung, über die sich der Bruder Karl, der den 1844 Verstorbenen zwölf Jahre überlebte, einmal brieflich äußert, es habe sich „bei Wolfgang bei reiferem Alter die Überzeugung eingewurzelt, daß Söhne eines Vaters, der sich ausgezeichnet hat, nicht dieselbe Bahn betreten sollen“; Wolfgang sei darüber „mißvergnügt, — mißtrauend gegen sein eigenes, wahrlich nicht gewöhnliches Talent gemacht, sein Leben verbittert und vielleicht auch verkürzt“ worden (Hummel S. 199). Wolfgang begann als Hauslehrer in Lemberg, unternahm 1819—1821 eine große Kunstreise und übersiedelte 1838 für immer nach Wien.

Diese beiden Lebensläufe werden nun an Hand eines zum großen Teil bisher unerschlossenen Quellenmaterials mit dokumentarischer Treue dargestellt, wobei man freilich des Verf. Bedenken (Vorwort, S. VII) teilen muß, die Lesbarkeit des Buches könne durch die Wiedergabe des ganzen Inhalts so vieler Briefe beeinträchtigt werden. Was er (S. 218 f.) über Karl Mozarts Unterstützung seiner Verwandten sagt (in diesem Falle der Pepi Lange in Salzburg, der Tochter von W. A. Mozarts Schwager Josef Lange), wird übrigens auch noch durch einen Brief vom 10. 11. 1849 an den Salzburger Bibliothekscustos Dotter in der Autographensammlung Louis Koch (Katalog von G. Kinsky, 1953, S. 45) beleuchtet. Die Anmerkungen sind vielfach unnötig weitschweifig, sie brauchten z. B. wohl kaum über die Lebensdaten Spohrs (148) oder König Friedrich Wilhelms III. von Preußen (158) zu orientieren. Andererseits läßt die Bemerkung über Ernst Pauer, den Lieblingsschüler Wolfgang Mozarts, etwas Wichtiges vermissen: Ernst Pauer, der Vater Max Pauers, hat sich nicht nur

² Walter Hummel: W. A. Mozarts Söhne. Hrsg. v. d. Internat. Stiftung Mozarteum, Salzburg. M. zahlr. Kunstdrucktaf. u. Faksimiles. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verlag, 1956. X, 383 S.

als Pianist und Komponist, sondern auch als Musikschriftsteller und guter Kenner älterer Klaviermusik einen Namen gemacht. Eine Reihe von Anhängen (u. a. über die Wohnungen der Familie Mozart in Wien, die Mitteilung von Karl Mozarts Testament und der Verlassenschaft des Bruders) sowie ein ausführliches Schrifttumsverzeichnis runden das auch für das Bild der Mutter Konstanze in vielem aufschlußreiche Buch ab, dessen Illustrationen noch besonders zu loben sind. Es bleibt eben nur noch der Wunsch offen, daß man von Wolfgang Mozart (Sohn) als Komponist eine Vorstellung gewinnen möchte.

Das englische und amerikanische Musikschrifttum der letzten Jahre macht immer mehr Gebrauch von jener Art Sammelwerke mehrerer Verf. über Leben und Persönlichkeit einzelner Komponisten, die sich gerne „*Symposium*“ nennen und damit den Gedanken einer fruchtbaren Zusammenarbeit besonders ansprechend zum Ausdruck bringen. Durchaus sinnverwandt, erscheint nun auch in der Mozartliteratur des Gedenkjahres *The Mozart Companion*³, mit gewichtigen Beiträgen von elf Forschern. D. Mitchell, einer der beiden Hrsg., weiß im Vorwort zutreffend zu begründen, warum gerade eine solche Gemeinschaftsarbeit mehrerer Verf. die für ein Mozartbuch besonders geeignete Publikationsform sein muß, angesichts der ungewöhnlichen Vielseitigkeit von Gesichtspunkten und oft genug auch von Gegensätzlichkeiten, mitunter im engsten Bereich eines einzelnen Werkes, wie sie jedem Betrachter von Mozarts Schaffen entgegentreten. Das macht es, meint er, „*almost impossible for one commentator satisfyingly to treat of his work as a whole*“, und selbst Alfred Einstein, dessen Andenken der vorliegende Sammelband gewidmet ist, habe ein solches Ideal nur annäherungsweise erreichen können.

Der reiche Inhalt dieses „*Symposiums*“ macht es unmöglich, an dieser Stelle auf alle Ergebnisse der verschiedenen Beiträge im einzelnen einzugehen. Zu fast jedem wäre nicht nur zu vermerken, was er als übersichtliche, zusammenfassende Orientierung zu seinem jeweiligen Spezialthema dem Musikfreund bietet, sondern auch, womit er die Forschung weiterzuführen vermag. So gleich O. E. D e u t s c h s auf gewohnter Kennerschaft aufbauende einleitende Studie *Mozart Portraits* mit einer knappen und überzeugenden Registrierung der echten, zweifelhaften und unechten Bilder. F. B l u m e (*Mozart's Style and Influence*) sucht sich den Fragen nach Mozarts Personalstil von den langsamen Sätzen seiner Instrumentalwerke aus zu nähern. In A. H u t c h i n g s Beitrag zur Klaviermusik hätte man sich vielleicht, wo er die Instrumentenfrage berührt, eine nähere Bezugnahme auf H. Brunners Arbeit *Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit* (1932) gewünscht. D. M i t c h e l l beleuchtet die Entwicklung von Mozarts Serenadenmusik an den drei ausgewählten Beispielen der Bläserwerke KV 361, 375 und 388. H. K e l l e r vertritt in seinem Beitrag zur Kammermusik den Standpunkt, daß Mozart diese Werke nicht für den Hörer, sondern für den Spieler geschrieben habe. Diesem gibt er auch gelegentlich Spielanweisungen. Die eindringlichen Analysen stellen an den Musikliebhaber freilich oft nicht geringe Ansprüche, es fehlt sogar nicht an Anspielungen auf Schönberg und die serielle Technik. H. E n g e l betont in seiner Besprechung der kleineren Orchesterwerke mit Recht bei der *Maurerischen Trauermusik* ihre liturgischen Bindungen. Eine vorbildlich klare Darstellung von Mozarts Entwicklung als Sinfoniker gibt J. P. L a r s e n, wie bei ihm zu erwarten, mit manchen aufschlußreichen Seitenblicken auf Haydns Sinfonien, was dann auch die frühere g-moll-Sinfonie (KV 183) von 1773/74 in ein neues Licht rückt. Sie steht unter dem Einfluß von Haydns Moll-Sinfonien aus dieser Zeit, insbesondere der in derselben Tonart (Nr. 39). Einer Würdigung der Konzerte und ihrer stilgeschichtlichen Voraussetzungen von H. C. Robbins L a n d o n stellt F. B l u m e im zweiten seiner Beiträge einen alle Konzertgattungen umfassenden kritischen Quellenbericht voran, der wegen der Berücksichtigung auch von Fragmenten und verschollenen Werken sowie von Echtheitsfragen — immer nach dem

³ *The Mozart Companion*. By Gerald Abraham u. a. Ed. by H. C. Robbins Landon & Donald Mitchell. London: Rockliff (1956). XV, 397 S.

neuesten Stand der Forschung — wohl alle Ansprüche erfüllen dürfte, die man in solchem Falle zu erheben berechtigt ist. Auf weitere Schaffensgebiete führen die Beiträge von G. Abraham (*The Operas*), P. Hamburger (*The Concert Arias*) und K. Geiringer (*The Church Music*), auch sie in hohem Grade geeignet, den Gedanken des „Symposiums“ über Mozarts Werk in gültiger Weise zu verwirklichen. Allen Beiträgen sind bibliographische Anhänge beigegeben, allerdings von etwas ungleichmäßigem Umfang, so daß einige Lücken bleiben, so R. Gerbers *Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten* im 2. Jahrgang des Mozart-Jahrbuches (1924) und aus dessen 3. Jahrgang (1929) der Beitrag von H. Hoffmann *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*.

Nicht die gleichen Ansprüche an den Leser wie der englische Sammelband stellt Paul Nettls Buch⁴, jenem in der äußeren Anlage nicht unverwandt, da es auch noch drei Beiträge anderer Verf. einschließt (A. Orel, *Mozart und Wien*; R. Tenschert, *Mozart und die Kirche*; H. Engel, *Die Orchesterwerke*). Die Zugehörigkeit zu der bekannten und beliebten Fischer-Bücherei bestimmt im wesentlichen, was dieses handliche Bändchen zu bieten hat; es wendet sich vornehmlich an den Musikliebhaber, der sich nicht zuletzt durch ein nach Gattungen geordnetes Verzeichnis der bis zum 1. April 1955 erschienenen und in Deutschland erhältlichen Langspielplatten mit Mozartschen Werken beraten sieht, übrigens eine stattliche Reihe, von der auch der Musikunterricht jeder Art reichen Nutzen ziehen kann. Zur Ergänzung kann Peter J. Pirie, *A Bibliography of Mozart Records* (*The Musical Review*, XVII, 1956, 71 ff.) dienen. Allenthalben findet auch der Kenner in diesem Mozartbuch manche Belehrung, vor allem da, wo er sie gerade im Bereich von Nettls besonderen Forschungsgebieten erwarten darf, etwa zum Thema *Freimaurerei und Freimaurermusik*, in den Ausführungen über die Tanzmusik und den Tanz, über Mozart und die tschechische Volksmusik, vor allem über die Prager gesellschaftlichen Verhältnisse zu Mozarts Zeit. Manche unbekanntes Dokumente werden erstmals ans Licht gezogen. Indessen verliert sich die Darstellung, wo sie auf dem beschränkten zur Verfügung stehenden Raum nach besonderer Straffung verlangen müßte, mitunter doch wohl etwas zu sehr in Einzelheiten und ab und zu leider auch in eine dem Gegenstand wenig angemessene, allzu saloppe Gestaltung. So gewinnt man vom Ganzen zuweilen einen zwiespältigen Eindruck, wenn man Konstanze Nissen als eine „geradezu musterhafte Hausfrau“ kennen lernt, „die es glänzend verstand, das gigantische Erbe ihres ersten Gatten finanziell auszunützen“ (S. 167), und gar, wenn man in einer dramatisierten Analyse des *Veilchen* lesen muß, wie es sich wünscht, „in seinem verliebten Masochismus (!), die schönste Blume der Natur zu sein“ (S. 131). Es gibt auch gelegentliche Unrichtigkeiten: Der Londoner C. Fr. Abel (S. 41) kann heute nicht mehr als persönlicher Schüler J. S. Bachs bezeichnet werden (H. F. Redlich, MGG I, 22). O. Jahn ist (übrigens ein Irrtum H. J. Mosers noch in der letzten Auflage seines Musiklexikons) niemals „Leiter des philologischen Seminars in Berlin“ gewesen (S. 169). Er erhielt zwar 1867 in Bonn einen Ruf nach Berlin, mußte ihn aber bald wegen zunehmender Krankheit rückgängig machen. Sein Mozartwerk hat H. Deiters nicht erst 1905—1907, sondern schon zur 3. Auflage 1889—1891 und noch einmal zur 4. Auflage 1905—1907 bearbeitet.

Ausgesprochen für den Musiker und Musikliebhaber hat Horst Seeger⁵ ein kleines Mozartbuch geschrieben, das mit bescheidenen Ansprüchen auftritt und sich doch von manchen ähnlichen Erscheinungen der Populärliteratur wohltuend abhebt. Es hat vor allem den Vorzug, in der Darstellung des Tatsächlichen zuverlässig zu sein. Wo der Laie Verständnis musikalischer Fachausdrücke oder Einsicht in bestimmte musikgeschichtliche Zusammenhänge sucht, kann er sich keinen besseren Führer wünschen, etwa für die Oper und ihre Entwicklung. Wenn der Verf. freilich im Kontrastdualismus des klassischen Sonatensatzes

⁴ Paul Nettl: W. A. Mozart 1756—1956. M. Beiträgen v. Alfred Orel, Roland Tenschert u. Hans Engel. (51.—75. Taus.) Frankfurt, Hamburg: Fischer 1956. 201 S. (Fischer-Bücherei).

⁵ Horst Seeger: W. A. Mozart (1756—1761). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1956. 228 S.

eine „künstlerische Widerspiegelung der jetzt außerordentlich rasch voranschreitenden Entwicklung der kämpferischen Ideologie des Bürgertums“ erblicken will, so wird ihm hier nicht jeder folgen wollen. Das sind die Erkenntnisse, von denen der Verlag meint, sie seien in der bisherigen Mozartliteratur weniger betont worden, sie treten aber sonst in Seegers Darstellung weniger aufdringlich hervor.

Was man diesem Buch lobend nachsagen muß, das liebevolle Eindringen in Mozarts Musik, ab und zu auch mit erklärenden Notenbeispielen, das fehlt der knappen Skizze von Fritz Högl⁶ leider so gut wie ganz, umso bedauerlicher, als sie der österreichischen Jugend gewidmet ist. Was auf das Geleitwort des Bundesministers für Unterricht, das den apollinischen Mozart noch einmal heraufbeschwört, folgt, ist im Grunde nur ein — allerdings mit vielen Briefstellen durchsetzter — Lebensbericht.

Wer vom Titel des Buches von Otto Schneider^{6a} eine Abrechnung mit den zahlreichen Mozartlegenden erwarten sollte, wird kaum auf seine Kosten kommen. Es verzichtet auf jede Polemik und beschränkt sich, wie H. J. Moser in der beigegebenen Einführung ankündigt, darauf, „in zuverlässiger Nüchternheit alle Tatbestände jenes nur fünfunddreißigjährigen Erdenweges erst chronologisch aufzureihen und dann kalendarisch auf den Jahresablauf zu verteilen“. Der Typus dieser Kalendarien ist im literarischen und künstlerischen Schrifttum nicht neu, aber man wird kaum einmal einem Gegenstück zu diesem Mozartkalender begegnen, was die Vielseitigkeit des Gebotenen und die Zuverlässigkeit der Darstellung angeht. Als Beispiel der Inhalt der Seiten 152 und 259: 20. Mai 1785 mit den beiden ersten Takten der c-moll-Fantasie KV 475, dann eine Notiz zu diesem Werk. Für 1770 eine Notiz über den zweiten Aufenthalt in Portici auf der ersten italienischen Reise, für 1787 eine Notiz über das am 20. Mai dieses Jahres entstandene Lied *Die Verschwörung*. Sodann 30. September: Unter 1791 Faksimile des Theaterzettels von der Uraufführung der *Zauberflöte*, dazu der briefliche Bericht Mozarts an seine Frau vom 7./8. 10. 1791, für 1763 und 1765 je eine Notiz über die Reisen nach Paris und London, für 1784 eine Notiz über das am 30. September dieses Jahres beendete Klavierkonzert B-dur, KV 456. So bringt jede Seite unter dem jeweiligen Tagesdatum ein Hauptereignis aus einem bestimmten Jahr an der Spitze, danach einige Nebeneignisse aus anderen Jahren. Voran geht diesem Kalendarium eine „Chronik“ als längsschnittartige Aufschlüsselung der einzelnen Ereignisse nach Jahren von der Geburt des Vaters bis zu Mozarts Begräbnis. Verdienstvoll sind die Anhänge. Da werden die einzelnen Stücke, die das Kalendarium unter den verschiedenen Tagen verzeichnet, Notenbeispiele, Briefstellen und andere Dokumente, auch die illustrierenden Bilder und Stiche in einem Quellennachweis sorgfältig belegt, es gibt ein systematisches Werkverzeichnis und ein nach KV-Nummern geordnetes, ein reichhaltiges Namens- und ein Ortsverzeichnis und ein Kapitel „Mozart-Literatur“, das sich bescheiden „Versuch einer Bibliographie“ nennt, statt einer trockenen Titelsammlung aber den Weg der sogenannten „Bibliographie raisonnée“ mit Erläuterung der Titel beschreibt und somit auch dem Kenner manchen Nutzen zu bringen vermag.

Mit Mozarts sieben großen Opern im Lichte ihrer Libretti und des jeweiligen Verhältnisses von Text und Musik beschäftigen sich einige z. T. recht lesenswerte Abhandlungen von Aloys Greither⁷, die der Verf. bescheiden „Versuche“ nennt. Es geht ihm um die Opern, deren Texte Mozart nicht übernahm, wie sie ihm vorlagen, an deren Libretti er vielmehr bis zur Endgestalt mehr oder weniger mitwirkte und deren Ausführung er ein größeres Gewicht beimaß als allen anderen. Allenfalls könnte die in weniger als drei Wochen vollendete *Clemenza di Tito* nicht in diesen Rahmen passen, aber gerade sie verteidigt der

⁶ Fritz Högl: Wolfgang Amadeus Mozart. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1956). 79 S.

^{6a} Otto Schneider: Mozart in Wirklichkeit. Mit einer Einführung v. H. J. Moser. Wien: Kaltschmid 1955. 400 S.

⁷ Aloys Greither: Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik. Heidelberg: Schneider 1956. 240 S.

Verf. gegen den laudäufigen Vorwurf oberflächlicher, interesselloser Arbeit. Mit besonders feinem Verständnis wägt er ab, welche Grenzen Mozarts musikdramatischen Möglichkeiten hier aus seinem Bekenntnis zur Opera seria gesetzt waren. Die Personen des Titus konnten, von der Gattung aus gesehen, nicht die Lebensfülle eines Figaro oder Don Giovanni gewinnen. „*Sie sind heroische Idealgestalten, auch wo sie irren und sich verfehlen, oder auch: die Behälter eines heroischen Ideals, oder, als Kontrast, eines niedrigen Gefühls. Die Musik vollzieht sich an ihnen, nicht sind sie selber Musik, dramatische Musik, wie Almaguerra oder Don Giovanni*“ (S. 176). Ähnlichen feinsinnigen Bemerkungen über das Verhältnis des Textes zur Musik begegnet man noch öfter. Es gibt auch Anregungen für die Interpretation, z. B. für die Besetzung der Rolle der Donna Anna (S. 133) oder der Vorschlag, den Don Octavio, gemäß Da Pontes Buch, wieder Duca Ottavio wie schon bei Tirso de Molina zu nennen; „*er nimmt als Herzog einen höheren Rang ein als Donna Anna, die Tochter eines Commendatore*“ (S. 121). Die dankenswerte Bibliographie, in der man nur L. Schiedermaiers gerade für die Kenntnis der Opern so wichtige Mozartbiographie vermißt, könnte mit der Akribie ihrer Titelaufnahmen einem zünftigen Bibliothekar Ehre machen. Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* ist aber nicht der erste seiner Art (S. 18). (Man vergleiche Karl Gerhartz, *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*, ZfMw. VII, 1925, 553 ff.).

Auf andere Weise beschäftigt sich Konrad Pfeiffer⁸ mit Mozarts Hauptopern. Als sein Buch erstmals zum Mozart-Gedenkjahr 1941 erschien, glaubte er, damit „*die einzige wirkliche Lücke in der Mozart-Literatur*“ schließen zu können. „*Eine Rechenschaft wollen wir uns geben über das, was wir im Ergriffensein durch diese Lichtgestalt und diesen Kün-der der Liebe künstlerisch erleben, eine ‚philosophische‘ Rechenschaft, indem wir dieses Erlebnis in den Bereich der Reflexion ziehen und erklären*“ (Vorwort S. 2). Aber da der Genius „*zutiefst nur vom Genius begriffen und erklärt werden kann*“, vertraut Pfeiffer sich und seine Leser auf dem Wege zu dieser „*philosophischen Rechenschaft*“ über Mozart und sein Schaffen, für das stellvertretend hier einige Opern eintreten, im „*Bereich der Reflexion*“ der „*Abstraktion Schopenhauers, als des Lehrers der Menschheit*“ an und betrachtet sich selbst dabei als „*Dolmetsch zwischen Mozart und Schopenhauer*“ (S. 4). Das sind anspruchsvolle und vielversprechende Worte, und man möchte, wenn man das Buch aus der Hand legt, nur wünschen, es habe sich nun endlich „*die einzige wirkliche Lücke*“ im Mozart-Schrifttum geschlossen. Gewiß, mit schmückenden, der Weltliteratur entnommenen Motti als Kapitelüberschriften und mit Analogien von Beispielen aus Gemäldegalerien lassen sich die aus Schopenhauerschem Gedankengut abgeleiteten Erkenntnisse über Mozarts „*göttlichen Genius*“ mannigfach und wechselseitig erhellen, und wenn man insbesondere von Schopenhauers Grundfrage nach der Liebe als dem „*Brennpunkt des Willens zum Leben*“ ausgeht, so kann man die verschiedenen Stufen der Liebe kaum besser als an einigen Mozartschen Opernstoffen veranschaulichen: In der *Entführung* das „*vorbereitende Stadium*“, „*das Erwachen der Liebe selbst*“, „*der beinahe noch kindliche Frohsinn*“ . . . „*das alles trägt noch den Stempel der Unschuld*“ (S. 61, 62). Im *Figaro* dann ein „*Spiel, jedoch nicht ohne einen ernsten, ja sogar sehr ernsten Hintergrund, nämlich eben die sinnliche Leidenschaft des Grafen*“ (S. 67 f.), dann der Liebesweg, der Don Juan abwärts führt, und der Weg der Liebe nach oben als das Thema der *Zauberflöte* (S. 80). Aber es fehlt den Analogievorstellungen dieses „*Dolmetsch zwischen Mozart und Schopenhauer*“ doch oft genug das Zwingende. Warum soll den stilistischen Leitsatz des Philosophen: mit „*gewöhnlichen Worten ungewöhnliche Dinge sagen*“ in der Musik keiner so restlos verwirklicht haben wie nur Mozart? (S. 35). Konnten das Haydn und auch Beethoven nicht ebenso gut? Wenn die „*musikalische Intuition*“ Mozart bei den Eingriffen in seine Libretti zu-

⁸ Konrad Pfeiffer: Von Mozarts göttlichem Genius. Eine Kunstbetrachtung auf der Grundlage der Schopenhauerschen Philosophie. (3. Aufl.) Berlin: de Gruyter 1956. VII, 120 S.

nächst auf die „Willens-Bewegungen“, d. h. „die Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen“ führte, so ergibt das eine willkommene Brücke zu Aussprüchen Schopenhauers, aber man sollte dann nicht apodiktisch behaupten, „die Verse selbst waren ihm dabei in ihrem Wortlaut nebensächlich“ (S. 12). Man vergleiche damit, was Greither in seinem eben besprochenen Buch (S. 67 f.) in diesem Zusammenhang über Mozarts untrüglisches Sprachgefühl, das sich trotz der Einwände vom Fall Schikaneder aus nicht grundsätzlich leugnen läßt, zu sagen weiß. Über das Mißverständnis, das der Verf. mit dem abschließenden Kapitel Mozarts „göttliche“ Heiterkeit heraufbeschwören könnte, ist er sich selbst schon hinreichend klar. Nicht das sattem bekannte Bild des „ewig heiteren Sonnenjünglings“ ist damit gemeint. „Mozarts ‚göttliche‘ Heiterkeit ist eben nicht bloß die Heiterkeit der ‚leicht lebenden Götter Homers‘, sondern muß doch einen anderen Sinn haben“ (S. 91). Es ist die Heiterkeit dessen, der das Leben überwunden hat; „deshalb also verwandelte sie alles Leid in mild elegische Empfindung und stille Wehmut“ (S. 100). Das ist natürlich nicht der „dionysische“ gegenüber dem „apollinischen“ Mozart, aber das war von einer Betrachtung des Mozartschen Genius von der Konzeption der Schopenhauerschen Philosophie aus auch kaum zu erwarten.

Die in einer Neuausgabe von Ernst Reichert^{8a} mit Klavierbegleitung geschickt ausgesetzte und, in fragmentarischer Gestalt überliefert, geschmackvoll ergänzte Sopranarie „*In te spero, o sposo amato*“ auf einen Text aus Metastasio's *Demofonte* aus dem Frühjahr 1782 gehört zu einer Reihe kleinerer und größerer Kompositionen, die Mozart in der Zeit der Verlobung für Konstanze schrieb, was diese für die Arie ausdrücklich in einem Brief an Härtel vom 25. Februar 1789 bestätigt. Die Widmung an die Braut mag uns deswegen besonders unmittelbar ansprechen, weil die Arie ihren, wie die Beschaffenheit der Gesangsstimme zeigt, nicht geringen gesanglichen Fähigkeiten angemessen gewesen sein muß. Wenn Konstanze besonders gut vom Blatt sang (H. Abert, *W. A. Mozart*, 5. Aufl., I, 1919, S. 993), so konnte Mozart wohl auch bei den, wie das seit 1941 in der Library of Congress, Washington ruhende Autograph zeigt, nicht auskomponierten Stellen bei ihr auf ein gewisses Improvisationsgeschick rechnen.

Zuletzt seien noch zwei Faksimileausgaben angezeigt, die Kenner und Liebhaber in gleicher Weise ansprechen dürften. Zunächst die Kantate für eine Singstimme und Klavier „*Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*“, von Richard Engländer mit vorbildlicher Sorgfalt herausgegeben⁹, eine vom Textdichter Karl Heinrich Ziegenhagen, Tuchfabrikant und Mitglied der Regensburger Loge „Zu den drei Schlüsseln“, bestellte Arbeit. Es lag also nahe, an eine unmittelbar für Logenzwecke bestimmte Komposition zu denken, deren es ja mehrere von Mozarts Hand gibt. Aber von ihnen will sie P. Nettl im Kapitel *Die königliche Kunst* seines oben besprochenen Buches (S. 150) scharf abgegrenzt wissen. Nichts zwingt uns, gewisse Anspielungen des Textes („*Körperkraft, Schönheit, Verstandeshelle*“) auf maurerische Riten zu beziehen, der Gehalt der Kantate will weitere Kreise in einem allgemein humanitären Sinn ansprechen, wozu man wissen muß, daß der Text — aber erst ein Jahr nach Mozarts Tod — als Beilage zu Ziegenhagens *Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken* gedruckt worden ist; also eine pseudofreimaurerische Komposition. Der Herausgeber bringt auch einige Daten über den Textdichter, der uns als ein Sonderling erscheinen mag und schließlich durch Selbstmord endete: Schriftsteller pazifistischer Färbung, Weltverbesserer nach Rousseaus Art und Verkünder einer neuen Moral. Daß das im Juli 1791 geschriebene Stück geistig in den weiteren Umkreis der *Zauberflöte* gehört, läßt sich

^{8a} W. A. Mozart: „*In te spero, o sposo amato*“. Arie für eine Singstimme mit begl. Baß. Für Sopran mit Klavier ausgesetzt und ergänzt v. Ernst Reichert. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1954). 12 S.

⁹ W. A. Mozart: *Die ihr des menschlichen Weltalls Schöpfer ehrt* . . . Text: K. H. Ziegenhagen. Kantate f. eine Singstimme u. Klavier. Juli 1791. Im Auftrage des Schwedischen Mozart-Komitees als Autograph (Universitätsbibliothek Uppsala) erstmals hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Richard Engländer. Stockholm: Gehrman 1955.

natürlich weder übersehen noch überhören und ist auch schon früher bemerkt worden. Die biographischen Voraussetzungen führen zu Mozarts Dresdener Aufenthalt 1789, wo er im Kreise um J. L. Neumann, den Übersetzer von J. G. Naumanns berühmter *Cora* aus dem Schwedischen, wohl an Erörterungen um das damals aktuelle Problem der Solokantate teilgenommen haben könnte, wo ihm also auch, wie Engländer vermutet, der Gedanke gekommen sein mag, „*Ideen des Freimaurertums und der Humanität im Rahmen der Opernform oder der deutschen Solokantate zu gestalten*“ (Vorwort). Was das Autograph mit einzelnen durchstrichenen Takten und anschließenden Entwürfen für unsere Kenntnis von Mozarts Schaffensweise bedeutet, hat der Hrsg. an anderer Stelle ausgeführt (*Die Mozartskizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*, Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1955; vgl. auch den „ergänzenden Hinweis“ dazu in diesem Heft der „Musikforschung“ S. 305). Der Weg des Autographs ist bemerkenswert: Fredrik Samuel Silverstolpe, ein musikbegeisterter schwedischer Diplomat am Wiener Hof zwischen 1796 und 1802, erhielt es eines Tages mit anderen Notenblättern, darunter bedeutsamen Skizzen zur *Zauberflöte*, von Konstanze Mozart und vermachte es später testamentarisch der Universitätsbibliothek Uppsala. Von dort aus nimmt das wenig bekannt gewordene Stück (KV 619) nun in einer schönen Faksimileausgabe zum ersten Mal den Weg in die Musikwelt.

Weniger braucht zur *Kleinen Nachtmusik* gesagt zu werden, deren Originalhandschrift Manfred G o r k e in einem reizvollen äußeren Gewand faksimiliert vorlegt¹⁰. Das Autograph gehört zu den beinahe 300 Manuskripten, die der Offenbacher Verleger J. André 1800 von der Witwe des Komponisten erwarb, von denen er zu Lebzeiten zwar gelegentlich weniger bedeutende veräußern mußte und dann kurz vor seinem Tode immer noch 273 Stücke mehreren öffentlichen Stellen zum Ankauf anbot, in der Hoffnung, den kostbaren Besitz vor Zersplitterung schützen zu können. Aber alle seine Bemühungen schlugen fehl. Was dann mit dem Nachlaß geschah, nachdem immerhin noch 1873 die Königliche Bibliothek in Berlin 138 Stücke für sich gesichert hatte, ist bekannt genug. Über 100 Jahre war das zuletzt 1841 in Andrés *Thematischem Verzeichnis* der Originalhandschriften Mozarts nachweisbare Autograph der *Kleinen Nachtmusik* verschollen, bis es Gorke 1943 in Privatbesitz wiederfand. Es wird jetzt in der Bibliothek des Bärenreiter-Verlages in Kassel verwahrt. Zu seiner Beschreibung sei dem Hrsg. das Wort gegeben: „*Das Autograph ist mit größter Sorgfalt geschrieben und strahlt in seinen Schriftzügen eine so große Schönheit aus, wie wir sie selbst bei Mozart-Manuskripten nur ganz selten finden. Ohne Korrekturen fließen die Noten wie schimmernde Perlen dahin und formen sich zu den uns so vertrauten Klängen.*“ Wichtig ist dabei für die Überlieferungsgeschichte, daß auch hier keine Spur auf das ursprünglich zwischen Allegro und Romance vorhanden gewesene Menuett-Trio führt, so daß wir uns nun endgültig mit der Möglichkeit abfinden müssen, „*daß dieses Blatt bereits zu Lebzeiten Mozarts verloren gegangen oder durch einen Zufall für immer vernichtet ist*“.

Kleine Chopiniana

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

I. *Grundsätzliches zu Chopins nationaler Abstammung.* Über die Frage, ob Chopin polnischer, französischer oder deutsch-lothringischer Herkunft war, bestehen bei manchen Biographen, vor allem den älteren, noch Zweifel. James Huneker schreibt¹, Szulc sei der Meinung, daß Chopins Vater seinen polnischen Namen Szopen (Szopa, deutsch „der Schuppen“) bei seiner Abwanderung aus seiner Heimat Lothringen nach Paris in die gallische Bezeich-

¹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik. 1787. Faksimile der Original-Handschrift hrsg. v. Manfred Gorke. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verlag (1955).

¹ S. 6.

nung „Chopin“ umgewandelt habe. Neuerdings erzählt Jerzy Broszkiewicz², „Pedanten“ hätten in den Archiven der Stadt Nancy gefunden, der Großvater Chopins habe mit seinem Compagnon bei der Konzessionserteilung für seine Weinhandlung das Firmenschild von *Szope und Kowalski* in *Chopin et Ferrand* umgeändert. Nichts von alledem ist richtig! Herbert Weinstock weist in seinem Buch *Chopin, Mensch und Werk*³ einwandfrei nach⁴, besonders durch die Ahnentafel⁵, daß mindestens um 1700, also lange bevor der Polenkönig Stanislaus Leszczyński Herzog von Lothringen wurde, in dem kleinen Städtchen Marainville (nördlich Mirecourt, etwas südlich von Nancy) die Ururgroßväter mit dem Namen Chopin gelebt haben. Der Großvater Chopins (1738—1814) habe in sehr dürftigen Verhältnissen gelebt, sei Stellmacher gewesen und später Weinbauer geworden. Daß Chopins Vater Nicolas niemals in seiner Wahlheimat Polen über seine Herkunft gesprochen oder Anstalten getroffen hat, von Warschau aus seine ehemalige Heimat zu besuchen, ist wohl erklärlich, da er in Warschau wahrscheinlich schon in jungen Jahren erfahren hat, daß seine Mutter gestorben war und sein Vater François sich wieder verheiratet hatte. Chopins Vater war nur einmal genötigt, den Schleier über seine Herkunft etwas zu lüften, als er 1837⁶ ein Gesuch um Versetzung in den Ruhestand an die russische Behörde einreichen mußte, wobei er auch seinen Geburtsort Marainville angab. Daß er dabei sein Geburtsdatum ungenau angab und sich wahrscheinlich absichtlich älter machte, sei nur nebenbei bemerkt. Als Geburtstag Nicolas Chopins teilt Weinstock, wie Sydow, den 15. April 1771 und als Todesjahr 1844 mit. In der Ahnentafel werden auch die Namen der Schwestern von Nicolas Chopin mitgeteilt, die beide in Marainville verheiratet waren und über 70 Jahre alt geworden sind. Zusammenfassend ist also zu sagen, daß Chopin unzweideutig väterlicherseits von Franzosen abstammt. In seiner Statur und in seinem Habitus glich er aber eindeutig seiner blonden und blauäugigen polnischen Mutter.

II. *Chopins erste Komposition.* H. Weinstock macht in seinem oben erwähnten Buch ausführlichere Angaben über Chopins erste Komposition als B. E. Sydow⁷. Er wundert sich sehr⁸, wie dem „*Pamiętnik Warszawski*“⁹ eine Falschmeldung über das Alter des kleinen Chopin unterlaufen konnte. Der Knabe sei doch 1817 beim Erscheinen der Komposition erst sieben und nicht acht Jahre alt gewesen. Unverständlich sei es auch, daß ein Verleger auf der Titelseite den jungen Komponisten absichtlich älter gemacht habe, als er gewesen sei. Wörtlich sagt Weinstock: „*Man zeige mir den Menschen, der ein Wunderkind absichtlich älter macht, als es ist!*“ Er geht eben von der falschen Voraussetzung aus — was sich an vielen Stellen seines Buches störend bemerkbar macht —, daß Chopin am 22. Februar 1810 geboren sei¹⁰. Wenn man aber dem zeitgenössischen Bericht das richtige Geburtsdatum, den 1. März 1809, zugrundelegt, ist alles in Ordnung.

Daß der kleine Chopin frühestens mit acht Jahren die g-moll-Polonaise komponiert haben kann, ist meines Erachtens evident, wenn man sich folgende Tatsache vor Augen hält: Die ältere Schwester Chopins, Ludwika, war am 6. April 1807 geboren¹¹. Zunächst räumt Weinstock¹² mit dem Märchen auf, Chopin habe als kleines Kind Musik überempfindlich abgelehnt. Er wird aber, wie andere Kinder, den natürlichen Nachahmungstrieb verspürt haben, es seiner älteren Schwester gleichzutun. Die Eltern hatten nicht den Ehrgeiz, aus den Kindern etwas Besonderes zu machen oder sie herauszustellen. So wird Ludwika nicht zu

² S. 10.

³ Winkler-Verlag, München 1950.

⁴ S. 17.

⁵ S. 397.

⁶ Vgl. auch B. E. Sydow in *Die Musikforschung* III, 1950, S. 252.

⁷ „*Um Chopins Geburtsdatum*“, *Die Musikforschung* III, 1950, S. 248.

⁸ S. 389.

⁹ Januar-Heft 1818.

¹⁰ Vgl. S. 15.

¹¹ Weinstock, S. 20.

¹² S. 22.

früh Schul- oder Musikunterricht erhalten haben. Wer läßt schon seinen Kindern früher als mit acht Jahren Klavierunterricht erteilen? Höchstens Eltern, die die Kinder drillen wollen. Es ist also wohl anzunehmen, daß Ludwika mit acht Jahren Klavierunterricht erhalten hat, und zwar anfangs von ihrer Mutter. Ob Justina Chopin über mehr als durchschnittliche musikalische Kenntnisse verfügt hat¹³, möchte ich bezweifeln, denn sonst hätte Ludwika als noch nicht Zehnjährige nicht bei Zywny Klavierunterricht bekommen. Sicherlich hat der kleine Chopin am Klavierspiel seiner Schwester Gefallen gefunden und „hartnäckig gefordert, seine ältere Schwester sollte ihn unterweisen“¹⁴. Sie war also im Alter von neun Jahren wahrscheinlich des kleinen Bruders erste Klavierlehrerin! Man muß sich fragen: Warum war das nicht seine Mutter, wenn diese — wie schon gesagt — mehr als durchschnittliche musikalische Kenntnisse besessen hätte? Als nun Ludwika 1816 Klavierunterricht bei Zywny nahm, gestatteten die Eltern, daß der kleine Bruder, der also gerade sieben Jahre alt war, zu den Stunden mitgenommen wurde. Wie kann aber ein kleiner Anfänger, auch wenn er ein Chopin ist, schon eine Polonaise komponieren, zumal Zywny keinen theoretischen Unterricht erteilte? Es kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß, wie die oben erwähnte Zeitschrift berichtet, Chopin die erste Polonaise im Alter von acht Jahren komponiert und wahrscheinlich erst mit sieben Jahren ordentlichen Klavierunterricht bei Zywny erhalten hat. Welche außerordentlichen Fortschritte er bald machte, zeigt die allgemein bekannte Tatsache, daß er am 24. Februar 1818 (also ein paar Tage vor Vollendung seines neunten Lebensjahres) ein „Konzert“ von dem beliebten Gyrowetz gespielt hat; es handelt sich, wie ich vermute, um ein größeres Klavierstück.

III. *Nochmals: Chopins nationale Abstammung.* Über die Herkunft von Chopins Vater, Nicolas, scheinen Walter und Paula Rehberg in *Frédéric Chopin — Sein Leben und sein Werk* zwei Quellen, und zwar aus zweiter Hand, benutzt zu haben. Sie schreiben über Nicolas¹⁵: „Er wurde in Nancy am 17. April 1770 (nach einer anderen Version in Marainville [Vogesen] am 15. April 1771) « als Sohn des Franciszek Chopin und der Malgorzata Deflin aus Marainville » geboren“. Der Großvater des Nicolas, also der Urgroßvater von Frédéric Chopin, „soll einem polnischen Geschlecht Szop oder Szopen entstammen und nach Frankreich emigriert sein“, er gründete mit seinem Freund Kowalski zusammen in Nancy eine Weinhandlung und änderte die Firma in *Chopin et Ferrand* um. Wenn also der Großvater des Nicolas schon in Nancy ansässig war, dann braucht doch nicht besonders erwähnt zu werden, daß Franciszek aus Marainville gebürtig sei, oder meinen die Verf., daß nur die Malgorzata aus Marainville stammte? Wie dem auch sei, sie liebäugeln mit dem Gedanken, daß die Vorfahren des Frédéric Chopin aus Polen emigriert seien: „Urkundlich nachweisbar ist aber weder die polnische Herkunft noch die Französisierung des Namens jenes Weinhändlers“, und setzen trotzdem diesen Gedanken mit den Worten fort: „Doch scheint die Abstammung hinreichend belegt durch den Umstand, daß sich Szops Nachkommen in Gesinnung und Tat als echte und treue Polen erwiesen und insbesondere sein Urenkel Frédéric Chopin die Zugehörigkeit und Liebe zu seinem polnischen Vaterlande in der Schöpfung nationaler Musik und auch in seinem Verhalten zwingend dokumentierte.“ Wenn auch die Verf. über Chopins nationale Einstellung zweifelsohne recht haben, so sind doch die weiteren Gedankengänge völlig abwegig. Das liegt daran, daß die Verf. — wie ich zeigen werde — nicht primäre Quellen, sondern solche aus zweiter Hand benutzt haben.

Für die Einstellung der Rehbergs zur nationalen Abstammung des Nicolas ist folgender Passus¹⁶ sehr aufschlußreich. „Weder über Szop — Chopin, den Weinhändler, noch seinen Sohn ist Erzählenswertes bekannt geworden. Erst Nicolas Chopin, von dem wir ausgingen,

¹³ Weinstock, S. 21.

¹⁴ Weinstock S. 23.

¹⁵ S. 7 unten.

¹⁶ S. 8 unten.

ist der Rückschau erfaßbar. Weiß man von seiner Jugend auch nicht mehr, als daß er, angeregt durch den polnischen Verkehr seiner Eltern, stets Sehnsucht nach dem Lande seiner Väter trug, so läßt sich sein Lebensweg doch von dem Zeitpunkt seiner Auswanderung dorthin, 1787, an verfolgen.“ Woher diese Weisheit? Wo sind Dokumente für den „polnischen Verkehr“ seiner Eltern? Ferner schreiben die Rehbergs¹⁷: „Indes bleibt zu beachten, daß sich ein französischer Einschlag in der polnischen Familie (Szop) Chopin von seiten der Großmutter des Komponisten jener Malgorzata Deflin vorfand, die vermutlich einer französisch-polnischen Ehe entstammte.“ Die Verf. scheinen polnische Quellen benutzt zu haben; denn in dem einzigen erhaltenen Dokument über die Taufe des Nicolas werden die Eltern François und Marguerite, also nicht polnisch Franciszek und Margareta genannt, und der im Polnischen gebräuchliche Kosename Malgorzata = Gretchen kommt erst recht nicht vor. Das Dokument¹⁸ lautet wörtlich: *Nicolas, fils légitime de François Chopin, diaron¹⁹ et de Marguerite Deflin, son épouse de Marainville, est né le quinze, a été baptisé le seize avril mil sept cent soixante et onze.*

Il a eu pour parrain Jean Nicolas Deflin garçon de Diarville et pour marraine Thérèse Chopin fille de Xirocourt qui a fait sa marque.

*Le parrain a signé
Nicolas DEFLIN*

*Marque
de + la
marraine*

*P. Leclerc,
curé de Barville
Comis.*

Nicolas' Vater war also „diaron“ = Wagner = Stellmacher. Wären die Anverwandten der Marguerite Deflin von vornehmer polnischer Herkunft gewesen, so wäre (meiner Meinung nach) der Patenonkel Nicolas Deflin kein „garçon“ (also Hausdiener oder Geselle) gewesen. Wenn der Name Szop erst in Nancy französisiert worden wäre, wie kommt denn dann die Patentante Thérèse Chopin (!) nach Xirocourt, einem von Nancy aus noch südlicher als Marainville gelegenen Marktflecken? Bei unvoreingenommener, nüchterner Überlegung muß man zu dem Schluß gelangen: Chopins Vorfahren väterlicherseits waren in Marainville oder in der Umgegend zu Hause. Sie waren nicht gerade arme Dorfbewohner, wenn sie auch, wie anderweitig berichtet wird, genau wie andere Dorfbewohner in Holzschuhen gingen²⁰. Chopin selbst hat seinen Hang zu Glanz und Vornehmheit von seiner Mutter geerbt, die zwar von verarmten Adelligen abstammte, aber den Charakter einer vornehmen polnischen Adelsdame besaß und dem Sohn das echte polnische Wesen vererbte.

IV. *Neue Anhaltspunkte zu Chopins Geburtsjahr.* Meiner Beweiskette²¹, daß Chopin 1809 und nicht 1810 geboren ist, kann ich ein neues Glied hinzufügen, das sich aus zwei neueren Chopinbiographien herleiten läßt: Jerzy Broszkiewicz²² bringt aus der *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* (Nr. 80 vom 6. Oktober) eine Notiz, die auszugsweise lautet: „Zu den Besonderheiten der Anwesenheit der erlauchten Kaiserin-Mutter in der Universität und dem Warschauer Lyzeum wäre zu bemerken, daß sie — als ihr in der zweiten Klasse dieser Schule von Monsieur Chopin zwei eigene Arbeiten, polnische Tänze für Fortepiano vom neunjährigen Jungen und Sohn des Professors am Lyzeum überreicht wurden“ usw. — „das so frühe Talent des (mlodzieniec = im Polnischen scherzhaft) jungen Mannes lobte und diese (die Komposition) überaus höflich in Empfang nahm“. Wenn hier nun auch nicht angegeben ist, in welchem Jahr die Nummer 80 der *Gazeta* vom 6. Oktober erschienen ist, so kann man aus dem Zusammenhang mit der vorhergehenden

¹⁷ S. 8, Anmerkung.

¹⁸ Es ist publiziert in *Revue Pleyel*, Paris, März 1927.

¹⁹ Der Seelsorger Leclerc aus Barville hat fälschlich ein r vergessen; es heißt natürlich „diaron“.

²⁰ Vielleicht behagte die einfache Lebensweise dem Nicolas Chopin wenig, so daß er bei der ersten passenden Gelegenheit den Entschluß faßte, auszuwandern. Die Gelegenheit, gerade nach Polen auszuwandern, fand Nicolas wahrscheinlich bei seinem Aufenthalt in Paris.

²¹ Die *Musikforschung* IV, 1954, S. 463 ff.

²² Des Frédéric Chopin große Liebe, S. 83.

Seite 82 des Buches von Broszkiewicz mit Sicherheit auf das Jahr 1818 schließen. Da der Schriftleiter der Zeitschrift sicherlich aus dem Munde des Professors Chopin selbst das Alter des neunjährigen Knaben erfahren haben wird, so ergibt sich als Geburtsjahr Chopins unzweifelhaft wiederum das Jahr 1809. Meine Ansicht, daß der Besuch der Kaiserin-Mutter nur in das Jahr 1818 gefallen sein könne, wird durch folgende Mitteilung H. Weinstocks²³ gestützt: „Daß er (Chopin) nicht zum Durchschnitt gehörte, geht aus der Tatsache hervor, daß er anlässlich eines Besuches der Zarenwitwe Maria Fjedorowa, der Mutter des Zaren und Konstantin Pawlowiczs, am Warschauer Gymnasium im Jahre 1818 dazu ausersehen wurde, zu ihrer Begrüßung ein französisches Gedicht vorzutragen. Er erhielt auch Erlaubnis, ihr zwei selbstkomponierte Polonaisen zu überreichen.“ Wenn diese Notiz auch nicht mit der aus der *Gazeta* im Wortlaut übereinstimmt, so können doch beide nur einen und denselben Vorgang betreffen; denn die Kaiserin-Witwe wird wohl nicht in zwei aufeinanderfolgenden Jahren das Warschauer Lyzeum visitiert und dabei vom kleinen Chopin jedesmal zwei Kompositionen entgegengenommen haben. Es steht also fest, daß Chopin 1818 schon neun Jahre alt, mithin 1809 (nicht 1810) geboren war.

Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus

VON WOLFGANG ROGGE, LÜNEBURG

Will man den Tritonus bildlich veranschaulichen, so kann man an die Doppelgesichtigkeit des Gottes Janus erinnern, sofern man gewillt ist, Melodie und Harmonie als zwiespältige, polare Phänomene im Tritonus zu erkennen. Dieser Polarität verdankte der Tritonus in den verschiedenen Stilepochen eine Beurteilung, die ihn einerseits in melodisch denkenden Zeiten seiner linearen Unsanglichkeit wegen zum „diabolus in musica“ stempelte, ihm aber andererseits als Zusammenklang im harmonischen Funktionsgeschehen eine dominierende Rolle zuwies. Im 19. Jahrhundert gar feierte er seiner verlockenden harmonischen Reize wegen wahre Orgien, einmal durch seine seltsam weiche, fast laszive Färbung, zum anderen durch den ihm immanenten unwiderstehlichen Auflösungs- und Fortführungsdrang. Daß diese zwiespältige harmonische Eigenschaft sich auch auf mehrstimmige Akkorde überträgt, soweit sie einen Tritonus in sich bergen, ist eine weitere Reizerscheinung dieses Intervalls. Ein elementares Beispiel ist der Dominant-Sept-Akkord; in ihm sind, wie im zweistimmigen Tritonusklang, hingebende Weichheit und drängendes Auflösungsstreben engstens miteinander verbunden. Selbst in einem stark alterierten oder erweiterten Akkord bleibt es letztlich der Tritonus, der dem Ganzen seinen Charakter aufprägt. Was wäre die Welt der Klangreize in Wagners *Tristan und Isolde* mit ihren Alterationen ohne den Tritonus? Andererseits möge als charakteristisches Beispiel für dessen färbende Kraft in einem erweiterten Akkord das Extrem der durch die Schönbergsche Problemstellung berühmt gewordenen Terzenauftürmung zum Dominant-Tredezimen-Akkord dienen. Auch hier in diesem wahren Akkord-Monstrum, das alle Töne einer Dur-Tonleiter in sich vereinigt, macht sich noch der Tritonus in der elementaren Auflösungstendenz des Dominant-Sept-Akkords zur Tonika geltend. Es ist nicht zu viel gesagt, daß aus dieser Zweigesichtigkeit des Ausdrucks, der hingebenden Weichheit und dem drängenden Auflösungsstreben, die Romantik eine Klangwelt schuf, in der sich die Lage ihrer schwärmerischen, gespaltenen Seele widerspiegeln konnte.

Verfolgt man das Phänomen des Tritonus in seinen geschichtlichen Ausprägungsformen weiter, so wird mit der „Neuen Musik“ ein deutlicher Bruch spürbar. Verstanden es die romantischen Meister in feinfühler Weise, den sinnlichen Reizen seiner Doppelnatur

²³ Chopin — *Mensch und Werk*, S. 27.

nachzuspüren, so wird nunmehr das nach Auflösung drängende Moment unterdrückt: im Vordergrund steht vielmehr seine spezifische Farbe inmitten anderer Zusammenklänge, ohne daß damit seine Eindringlichkeit preisgegeben wird. Paul Hindemith hat dieses Phänomen akustisch untersucht und in seiner *Unterweisung im Tonsatz* eine grundsätzliche Scheidung in Akkorde mit und ohne Tritonus vorgenommen.

Angesicht dieser vielgesichtigen Vordergründigkeit des Tritonus scheint es nun gerechtfertigt, romantische Harmoniefolgen einmal von diesem Intervall aus zu betrachten, dabei eben dieses in die Blickmitte zu stellen und die übrigen Akkordtöne als Trabanten des Tritonus anzusehen.

Hierzu muß zunächst die elementare Gesetzmäßigkeit von Auflösung und Fortführung im zweistimmigen Tritonus aufgespürt und systematisch aufgehehlt werden.

Das zweistimmige Tritonus-Intervall als Grundlage

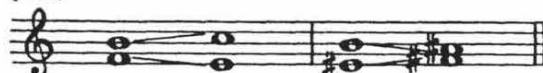
Hier muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen

- I. Auflösung in ein tritonusfreies Intervall,
- II. Fortführung in einen neuen Tritonus.

Zu I: Eine befriedigende Auflösung kann nur dann erreicht werden, wenn beide Stimmen stufenweise in Gegenbewegung fortschreiten, und zwar nach innen oder außen (d. h. je nachdem, ob der Tritonus als übermäßige Quarte oder als verminderte Quinte aufgefaßt wird). Parallelführung würde beide Stimmen in eine offene Quinte einmünden lassen, auch Liegenlassen einer Stimme ergibt keine vollkommene Auflösung, da die Dissonanz am liegengelassenen Ton immanent haften bleibt. In diesem sehr engen Rahmen der Lösungsmöglichkeiten lassen sich also nur zwei Arten durchführen:

- a) Beide Stimmen verlaufen chromatisch in Gegenbewegung mit dem Zielklang der kleinen Sexte bzw. der großen Terz, den Elementen des Dur-Dreiklänges.

(1a)



- b) Eine Stimme verläuft chromatisch, die andere im Ganzton in Gegenbewegung: Zielklang ist die große Sexte bzw. die kleine Terz, die in der Zweistimmigkeit als Moll-Klänge gehört werden. Zu beachten ist, daß bei dieser Fortschreitung das Leittonverhältnis zum Grundton des Zielklanges gewahrt bleiben muß.

(1b)



unbefriedigend:



Im ganzen ergeben sich also nur vier befriedigende Lösungsmöglichkeiten, wohingegen die abgesonderten Möglichkeiten erst in untergeordneter Stellung (etwa bei der Auflösung des kleinen D⁹-Akkords zur Tonika) als annehmbar empfunden werden. Die Auflösung

des Tritonus *des-g* (Beispiel 2) ist hier nur als Folge des Tritonus *e-b* zu rechtfertigen, der der primäre der beiden Tritoni des Akkords ist und ganz im Sinne der oben aufgestellten Regeln aufgelöst wird.

(2)



In diesem Zusammenhang sei noch auf eine seltsame, wechselseitige Abhängigkeit der Auflösungs-Intervalle untereinander hingewiesen: Die Zielklänge stehen bei gleicher Auflösungsrichtung (also nach außen oder nach innen), aber in verschiedenen Lagen wiederum im Tritonus-Verhältnis zueinander, also im selben Verhältnis, als wenn in einer und derselben Lage die Auflösung nach außen und nach innen vollzogen würde (Beispiel 3). Die Tatsache, daß der Tritonus genau eine halbe Oktave umspannt und auch in seinen Umkehrungen wieder als Tritonus erscheint, dürfte dieses Phänomen erklären. Die beiden am weitesten auseinanderstehenden Endklänge, C-dur und Fis-dur, rücken somit durch verschieden geleitete Auflösung eng aneinander.

(3)



Zu II: Während das romantische Klangbild um Auflösung aller Dissonanzen bemüht ist, nimmt der Tritonus eine klar erkennbare Sonderstellung ein: Er läßt Parallelrückungen ohne Auflösungen zu. Von dieser Möglichkeit wird beim verminderten Septimen-Akkord, der letztlich aus zwei ineinandergeschobenen Tritoni besteht, besonders viel Gebrauch gemacht. Beispiel: Chopin, Etude E-dur, op. 10, Nr. 3, Takt 38.



Hier liegt eine dem Ohr leicht eingehende, chromatische Rückung des Tritonus vor, doch geht andererseits von einer Ganztonrückung eine weitaus ungeschmeidigere Klangwirkung aus, die dem romantischen Gefühl fast als Widerstand erscheinen muß, stützt sie sich doch auf den Tonvorrat der Ganztonleiter. Sie führt also schon zum Impressionismus hin.

Der Tritonus im Akkord-System

Nach dieser theoretischen Einführung in die Behandlung des zweistimmigen Tritonus soll nunmehr auf Grund seiner namentlich in der Musik der Romantik exponierten Stellung versucht werden, seine elementaren Gesetzmäßigkeiten auch für die Verbindung von Akkorden als bestimmend nachzuweisen. Man hätte dann einen Schlüssel zu einer anschau-

lichen Gesamtstruktur für bisher nur schwer deutbare Akkordverbindungen, soweit diese auf einem Tritonus fußen. Eine Rechtfertigung dieser Hypothese sollen nachfolgende Beispiele, die entsprechend dem theoretischen Teil gegliedert sind, erbringen.

I. Auflösung des Tritonus
im Akkord in ein tritonusfreies Intervall

Wie bei den für die Zweistimmigkeit geltenden Lösungsmöglichkeiten, so bieten sich für den Dominant-Sept-Akkord folgende acht Möglichkeiten bei Wahrung des romantischen Klangbildes an:

(5)

Die beiden Auflösungen in Beispiel 1c befriedigen, wenn der Grundton zur Terz wird:

Wie bestimmend tatsächlich im Akkord-System eine regelgerechte Auflösung des Tritonus ist, zeigt sich bei einer Gegenprobe. Man versuche, den Dominant-Sept-Akkord *g-h-d-f* etwa nach *F-dur* aufzulösen — ein das romantische Ohr wenig befriedigender Klang. Andererseits verlangt die im Sinne des Tritonus regelwidrige Auflösung nach *H-dur* eine vorhaltmäßige Weiterführung, so daß der Tritonus *f-eis* auf diesem Umwege schließlich doch eine befriedigende Auflösung in die Terz *fis-ais* erzwingt.

(6)

Wie sehr eine sachgemäße Auflösung des Tritonus von Interesse ist, zeigen auch die in Beispiel 5 vorgeführten Auflösungen nach *Fis-dur* bzw. *fis-moll*. Das Ohr nimmt die dabei auftretenden Quintenparallelen *g:d-fis:cis* (sogenannte Mozart-Quinten) gern in Kauf, eine Verbindung, die, als übermäßiger Quint-Sext-Akkord beziffert, lediglich auf der anders gerichteten Strebigkeit des Tritonus beruht.

Das Streben des Tritonus nach bevorzugter Behandlung in befriedigender Weise zu umgehen, ist eigentlich nur durch Bewegungsimpulse möglich, d. h. mit Hilfe von Sequenzen oder Durchgängen, wie etwa in dem folgenden Beispiel:

(7)

II. Parallelverschiebung des Tritonus im Akkord

Überträgt man die Fähigkeit zur unbegrenzten Parallelverschiebung des Tritonus in der Zweistimmigkeit auch auf das Akkord-System, so ergibt sich, daß man z. B. jeden Dominant-Sept-Akkord in einen anderen weiterführen kann. Das ist in der romantischen Musik zur

Genüge nachweisbar, z. B. im „Sühnetrank-Motiv“ aus Wagners *Tristan und Isolde* (I, T. 978 ff.).

(8)

Rückung des Tritonus

Wie aus dem herausgeschälten Stufengang der Tritoni (s. die unterste Notenzeile in Beispiel 8) ersichtlich, stehen die beiden ersten im Verhältnis einer kleinen Terz zueinander, lassen sich also zu einem verminderten Sept-Akkord ergänzen und werden dann chromatisch weitergeführt. Beide Rückungen entsprechen dem weiter oben als „leicht eingehend“ bezeichneten Klang.

Demgegenüber strahlt die Ganztonrückung des Tritonus auch im Akkord eine geradezu überraschende Wirkung aus, wie etwa die Weiterführung des Dominant-Sept-Akkords *a-cis-e-g* in den Nonen-Akkord *f-a-c-es-g*, ein dramatischer Effekt, dessen sich Wagner im *Lohengrin* an musikalisch und dramatisch entscheidenden Stellen bedient¹.

(9)

Rückung des Tritonus

Wie sehr sich die Ganztonrückung von der chromatischen abhebt, zeigt besonders eindrucksvoll die Komposition *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* in Band I der *Préludes* von Debussy² (Beispiel 10). Hier hat die entscheidende Rückung gleichzeitig eine Auflösung des Ostinato-Ansatzes der Oberstimme zur Folge. Mit dem Stufengang des Tritonus (wobei stellenweise die Lage vertauscht ist) schält sich eine logische Struktur heraus, die mit funktionalharmonischen Methoden nur schwer erfaßt werden könnte.

(10)

Rückung des Tritonus *Ganzton!*

Zum Schluß sei auch das vieldiskutierte Anfangsthema in Wagners *Tristan und Isolde* noch herangezogen. Es läßt sich ebenfalls auf das Phänomen einer Tritonus-Rückung zurück-

¹ Gleichzeitig spielt hier auch die Großterz-Verwandtschaft eine Rolle; aber gerade das zeigt, wie die romantische Klangwelt ein in sich geschlossener Kosmos ist und wie er sich von den verschiedensten Blickpunkten her auch als ein solcher erweist.

² Bd. I, Nr. 4, Takt 3 ff.

führen. Bei Stimmvertauschung zwischen Tenor und Sopran im dritten Takt ergibt sich folgendes Gerüst:

(11)

Rückung der Tritoni:

Das Thema läßt sich also harmonisch deuten als eine chromatische Rückung eines aus zwei Tritoni bestehenden Akkords, dessen vier Töne Teile der Ganztonleiter sind. Daß diese Verbindung eher als eine Rückung denn als vordringlich funktional aufzufassen ist — H. Distler definiert den zweiten Takt als quinttiefalterierte Doppeldominante mit frei eintretendem hochalteriertem Sextvorhalt vor der Septime (*Funktionelle Harmonielehre I*, S. 66) —, zeigt ihr Ausbau zu einer Sequenz in den Takten 211 ff. der Oper (Beispiel 12), eine Stelle, die klanglich impressionistische Tonwirkungen vorausnimmt: Ganztonleiter im Akkord und in der Sequenzenbildung.

(12) Ganztonleiter:

Was Wagner hier vorausahnt, treibt später der Impressionismus als eines seiner Stilmittel zu einem Höhepunkt. Dabei begegnet man der seltsamen Erscheinung, daß bei einer derartigen Überbeanspruchung der Tritonus in seiner elementaren Auflösungsstendenz abgestumpft und nivelliert wird. Die Überdosierung führt zu einer fast nebulösen Ungreifbarkeit des Stimmungs- und Klanggehalts, zu einem „*Grau in Grau*“, wie es Busoni zu *Pelléas et Mélisande* von Debussy formuliert hat. Das ewig drängende Moment des Tritonus im romantischen Klangbild ist damit im Erlöschen; andere musikalische Ausdrucksmöglichkeiten nehmen seinen Platz ein.

Die in dem engen Rahmen dieses kleinen Beitrags angeführten Beispiele müssen und können für viele stehen; sie zeigen eindeutig, daß etliche Akkord-Verbindungen nicht so sehr funktional als einfach vom Tritonus her zu erklären sind. Gerade auf diesem Intervall konnte die romantische Klangwelt ihre schillernde harmonische Vielfalt bis hin zum Impressionismus aufbauen.

Sucht man nach Vorbildern aus früherer Zeit, so stößt man auf J. S. Bach. Gerade Bach hat den Tritonus in Verbindung mit der Chromatik mit einer damals wohl kaum zu überbietenden Freiheit behandelt. Sollte es Zufall sein, daß gerade in der Romantik Bachs Musik auf breitem Boden neues Leben gewinnen konnte? Es dürfte in erster Linie die harmonische Klangwelt Bachs gewesen sein, zu der sich der romantische Mensch hin-

gezogen fühlte. Bach wurde vom Klanglich-Mystischen her interpretiert, ganz im Gegensatz zur modernen Interpretation, die mit dünner Feder das lineare, polyphone Gewebe der Bachschen Musik nachzuzeichnen versucht.

Darin spiegelt sich eine allgemeine Tendenz der modernen Musik wider: die Zerstörung der klanglich-sinnlichen Sphäre der romantischen Musik. Dieser Schritt war im Harmonischen vollzogen, als der weiche, fast mystische Klangreiz des romantischen Tritonus mit seinen Gesetzmäßigkeiten und seinen drängenden Kräften vermieden oder zunichte gemacht wurde. Die Entwicklung zu dieser Entsinnlichung setzte mit dem Impressionismus ein und wurde durch andere Systeme weitergetrieben, etwa durch die Zwölftontechnik, d. h. durch die Verleugnung jeglichen Auflösungsstrebens, durch die z. T. bewußt auf das Mittelalter zurückgehende Pentatonik bzw. Quartenharmonik (Hindemith, *Mathis der Maler*), und, nicht zuletzt, durch andere aufdringliche Dissonanzen, die den Tritonus derartig zudecken, daß seine Leitton Tendenz nicht mehr spürbar ist.

Zur Phänomenologie der Oper

(Eindrücke vom Darmstädter Theater-Gespräch 1955)

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Wenn hier über ein Gespräch berichtet wird, das mehr allgemein kulturellen, kulturpolitischen als wissenschaftlichen Charakter hatte, so mag das zunächst einer Rechtfertigung bedürfen, auch wenn eines der Hauptreferate dieses *Darmstädter Theater-Gesprächs* 1955, dessen Verhandlungen nun im Druck vorliegen¹, der Oper gewidmet war. Indessen konnte dieses fünfte der „*Darmstädter Gespräche*“ den Musikwissenschaftler deshalb anregen und — um es vorwegzunehmen — nachdenklich stimmen, weil hier auch die Oper ausschließlich als eine der Formen des Theaters diskutiert wurde.

Natürlich war das Gespräch keine Diskussion zur Klärung einer Methode der Phänomenologie der Oper. Aber gerade aus dem temperamentvollen und im Improvisieren oft fragwürdigen Neben- und Gegeneinander der Ansichten von Wissenschaftlern, Theaterfachleuten, Kritikern, Autoren, Kulturpolitikern, ja selbst Theaterarchitekten ergab sich die für den Beobachtenden wohl einzigartige Gelegenheit, die Vielschichtigkeit des Phänomens „Oper“ zu sehen und daraus als Wissenschaftler methodische Folgerungen zu ziehen.

Die Musikwissenschaft besitzt keine umfassende Geschichte oder gar Phänomenologie der Oper. Wohl gibt es eine lange Reihe ausgezeichnete Einzeldarstellungen zur Geschichte der Opernmusik. Die gesellschaftliche Seite der Oper, ihre sozialen Voraussetzungen aber sind bis heute nicht dargestellt. Wie aber soll man die Oper auch als musikalisches Ereignis erfassen, ohne den ganzen komplizierten sozialen Mechanismus vor und hinter der Bühnenrampe mit einzubeziehen?

Der Wunsch ist leichter auszusprechen als zu erfüllen! Das machte Th. W. Adornos Referat *Theater — Oper — Bürgertum* bewußt. Er trieb Ideologiekritik, für ihn ist die Oper ein wissenssoziologisches Problem. Ganz wie es dem Wesen der Wissenssoziologie entspricht, liegt dabei seine Stärke dort, wo er die Beziehungen zwischen Musik, Libretto und Publikum aufdeckt. In der Tat zeigt sich der gesellschaftliche Wandel (zumindest, solange man nicht in der Lage ist, zu einer sozialen Gliederung musikalischer Stilelemente zu gelangen) am deutlichsten in der Entwicklung der Opernstoffe, da die Oper „als Konsumgut — auch darin dem Film verwandt — (tief) mit Spekulationen aufs Publikum verfilzt ist“; denn „der dramatischen Form ist, ihrem eigenen Sinn nach, das Publikum immanent“ (125). Adorno geht also der

¹ Darmstädter Gespräch 1955 „Theater“. Hrgs. von Egon Vietta. Darmstadt 1955, Neue Darmstädter Verlags-Verlagsanstalt. 343 S.

„Einheit des Wahrheitsgehalts mit dem Geschichtlichen“ nach (126) und zeigt, daß die Oper, „als bürgerliche Erholungsstätte, auf die gesellschaftlichen Konflikte des neunzehnten Jahrhunderts . . . wenig sich einließ“, was ihr erlaubte, „die Entwicklungstendenz der bürgerlichen Gesellschaft selbst so kraß zu spiegeln“ (129). Von hier aus muß er dann zu der Feststellung gelangen, daß die heutige Opernproduktion, was die Libretti und vor allem was die Musik betrifft, „einem höheren Sinn nach nicht dem fortgeschrittensten Stand des gegenwärtigen Bewußtseins“ entspricht (140), — eine Formulierung, an der sich die Darmstädter Diskussion heftig entzündete.

Indessen hatte Adorno selbst ja angedeutet, wieviel wichtiger als die Operntexte selbst „das Verhältnis der Musik zum Text oder vielmehr — der Operntext war längst schon das, als was das Filmscript in Hollywood sich einbekennt, ein ‚Vehikel‘ — zur Szene und den agierenden Menschen“ ist (130). Hier zeigt sich ein erstes Mal die Gefahr, die darin liegt, daß aus der Kritik einer besonderen Situation, hier der Mentalität der hochbürgerlichen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zur Oper, heraus verallgemeinert wird. Dieser Standort nämlich verleitet Adorno zunächst dazu, die Oper, die er mit Recht nicht als eine „schlechterdings romantische Form“ sieht, als die „spezifisch bürgerliche Form“ zu deuten (122). Was ist aber damit gewonnen, daß man statt, wie bisher meist, in der Oper eine Form der feudalen oder höfischen Kultur zu sehen, sie nun als bürgerliche Form betrachtet? Beides vereinfacht doch wohl allzu sehr. Wäre es nicht sinnvoller, das Operntheater als den Schauplatz des gesellschaftlichen Wandels der letzten drei Jahrhunderte zu sehen? Hat dieser Wandel der Oper, ihres Geistes, ihrer Szene und ihres Publikums nicht sogar baulichen Ausdruck in der Entwicklung der Architektur der Opernhäuser gefunden, wie sich so eindrucksvoll aus der während der Darmstädter Tage gezeigten *Theaterbau-Ausstellung* ergab? (Vgl. S. 85 ff. und die Bildtafeln des erwähnten Tagungsberichts.)

Doch nicht nur an diesem Punkte zeigte sich die Gefahr, daß aus der Analyse einer historisch fixierten Situation verallgemeinert wird. Das Darmstädter Gespräch förderte die erwähnten Bedenken besonders zutage, als es das (wie A. Goléa formulierte) „eisige Schweigen“ Adornos zur Bedeutung des modernen Tanzes für das heutige musikalische Theater aufgriff. Indem Adorno sich nämlich auf die geschilderte Ideologiekritik konzentriert, den Wandel in Inszenierungs- und Darstellungsstil der Oper ebenso übersieht wie das völlig neue Zusammenwirken von Musik, Szene und Tanz in manchen zeitgenössischen Werken, deren Musik nicht auf der „Höhe des Bewußtseins“ stehen mag, und Wandlungen im Publikum und Umischichtungen in den Spielplänen, die auch zu einem Bedeutungswandel des Opernrepertoires selbst führen müssen, nicht als belangvoll anerkennt, mußte seine Analyse zu jener „Überschärfe“, wie es einer der Gesprächsteilnehmer nannte, führen, die letztlich auch das soziologische Bild verzeichnet.

Adorno selbst hatte von der Oper auch als einer „Erholungsstätte“ gesprochen, und das Für und Wider des Unterhaltungstheaters im allgemeinen wurde in den Darmstädter Tagen besonders zwischen F. Sieburg und A. Goléa mit Leidenschaft diskutiert. Hier ergibt sich nun die Frage, ob an die Oper, auch wenn sie nur in gewissen Formen der Erholung dient, der Maßstab des „fortgeschrittensten Standes des Bewußtseins“ generell angelegt werden soll. Anzunehmen, daß die Oper um ihrer sozialen Funktion willen prinzipiell in allen ihren Faktoren auf diesem fortgeschrittensten Stand stehen müsse, ist dem Soziologen unmöglich, widerspricht auch allen Erfahrungen aus der Geschichte der Oper und bleibt bestenfalls eine sozialutopische Forderung. Hier zeigt sich, um die Worte O. F. Schuhs zu gebrauchen, wie „gefährlich“ es ist, „das Theater mit einer geistigen Größe gleichzusetzen“ (254) — zumal die Oper, die aus der Rolle der Musik heraus viel gefühlsbetonter bleibt als das vom Wort her intellektuellere Schauspiel. Natürlich ist, wie K. Jooss betont, das Geistige (und damit auch alle Fragen der Ideologie) nicht nur an Wort und Verstand angeschmiedet, sondern wird durchaus auch etwa in der tänzerischen (oder musikalischen)

Bewegung sichtbar. Aber diese für ein Erfassen der Oper freilich sehr wichtigen Zusammenhänge sind der Ideologiekritik zunächst noch verschlossen. Schon die rein methodischen Probleme der ästhetischen Betrachtungsweise sind ja, wie H. Schweikart ausführt, ein „ungeheuer zweideutiges Thema“, äußerst schwierig, da „das zu Betrachtende, nämlich die Aufführung selber, nicht mehr vorliegt“ (307, 308).

Wie Adorno aufweist — seine Kostüm-These für die Oper (120) blieb umstritten (170) —, ist Lebensbedingung der Oper, „auf dem schmalen Grat des Naiven und des Spirituellen“ die Balance zu bewahren (121). Die kompositionstechnische Entwicklung, ein Teilprozeß innerhalb des Ganzen, hat diese Balance verloren und mußte sie verlieren, wie in bewundernswürdiger Analyse gezeigt wird, aber Adorno verschweigt, wohin sich der Schein, das Mimen, geflüchtet haben, nachdem sie im musikalischen Bereich der Versachlichung, die „im Namen des Verismus anfang“ (121), zum Opfer gefallen sind. Gerade vom musikalischen Theater gingen ja entscheidende Anregungen zum Wandel des Inszenierungs- und Darstellungsstils des modernen Theaters aus — O. F. Schuh weist auf die Rolle Berlins in dieser Entwicklung hin (253) —, jenes Stils, der, wie es W. Baumeister ausdrückt, der Phantasie des Beschauers „genügend Freiheit lassen will, um seine Empfindungen zu entwickeln“ (298). Auch E. Vietta betont, wie „die großen Experimente der Bühne sehr eng mit der Oper“ zusammenhängen (147) und daß gerade der Tanz in seiner neuen Rolle „eine eminente Belebung der Opernregie“ ausgelöst hat (148), und A. Goléa präzisiert, daß aus der neuerlichen Hinwendung zu Tanz und Ballett im Zusammenwirken mit der (auch gesungenen) Musik „eine neue Synthese entsteht, in der man vielleicht eine der Formen der Zukunftsooper erblicken kann“ (147), eine Ansicht, zu der sich später auch K. Jooss, der Schöpfer des „Tanztheaters“, bekennt.

Angesichts dieser auf den ersten Blick manchen gewiß verwirrenden Fülle von Faktoren, die in der Oper zusammenwirken, mag der Musikwissenschaftler versucht sein, sich bei Betrachtung der Oper um so mehr auf die rein musikalische Seite und ihr Verhältnis zum Libretto zu beschränken, das „Kulturgeschichtliche“ indes lediglich im Anhang beizufügen. Daß dieses Verfahren des Nebeneinanders auch bei Betrachtung der rein musikalischen Seite der Oper zu gefährlichen Fehlurteilen führen muß, zeigen bereits einige wenige Bemerkungen, die während der Darmstädter Tage über Wagner fielen. Wagners Musikdrama, das, (woran Adorno erinnert) „von der Musikgeschichte der Spätromantik zugezählt wird, ist voll antiromantischer Züge, unter denen der technologische vielleicht den Primat einnimmt“ (122). Schon der Stilbegriff „Spätromantik“ allein macht ja stutzig, ist unsicher und erfaßt wohl Zusammenhänge, die sich aus anderen Kategorien sicherlich ungezwungener klären lassen dürften. Denn der „Harnisch“, in den (nach W. Baumeister) Richard Wagners szenische Illustrationskunst die Phantasie des Zuschauers (wie auch die des Zuhörers) „gepreßt“ hat (298), ist er romantisch zu nennen? Müssen wir Wagner von seiner Szene her als „Vertreter des pathetischen Naturalismus“ sehen (298), dann liegt die Vermutung nahe, daß wir seine Musik stilistisch falsch benennen.

„Publikum — Werk — Szene“ waren die großen Themen der drei Tage dieses Darmstädter Gesprächs, das (wie ein Teilnehmer formuliert) „die ganze theatralische Vorführung“ mit allen ihren Hintergründen zu erfassen sich bemüht. Vieles mußte da fragwürdig bleiben, aber gerade das bestätigt, was O. F. Schuh in dem wohl gültigsten Referat präzise aussprach: „Wir haben noch nicht gelernt, das Theater wieder im Zusammenhang mit seiner soziologischen Funktion und Struktur zu sehen“ (254). Entscheidend ist hier der Begriff der Funktion. Was in diesen Darmstädter Tagen auch zu Fragen des Spielplans, der „Aktualität“ im Anschluß an B. Brechts Botschaft zur „Abbildbarkeit der Gegenwart“, den Wirkungsmöglichkeiten von Theatermetropolen wie von Theaterprovinzen gesagt wurde, kann nur darin bestärken, für die Betrachtung des so vielschichtigen und gerade in seiner musikalischen Form so vieldeutigen Phänomens Oper auch von der Musikwissenschaft eine funktionelle Methode zu fordern.

Wissenssoziologie — und in ihr Ideologiekritik — ist zwar nicht, wie F. Sieburg bonmot-sicher meinte, eine „Geheimwissenschaft“ (156), sinnvoll in derart komplizierten Zusammenhängen wie denen der Oper aber doch wohl nur, wenn die rein soziologische Schichten- und Gruppenanalyse mit ihr einhergeht. Operngeschichte indessen kann nicht nur Geschichte der Opernmusik, sondern muß auch Geschichte der Oper sein, deren soziologische Seite man auf die Dauer kaum wird übersehen können.

In seinen noch heute klassischen *Grundproblemen der Operngeschichte* hat H. Abert bereits manche der sich mehr und mehr abzeichnenden methodischen Folgerungen vorbereitet. Wenn auch in der Musikwissenschaft immer wieder die Forderung nach der Auseinandersetzung mit den musikalischen Problemen der eigenen Gegenwart laut wird und es dabei nicht um billige Aktualität, vielmehr um tiefere Gegenwärtigkeit gehen soll, dann könnte das Fach aus solch funktioneller Er- und Begründung der Oper dem musikalischen Theater, das, wie O. F. Schuh, E. Preetorius und K. Jooss so überzeugend darlegten, den großen Umbruch unseres Jahrhunderts miterlebt, einen echten Dienst erweisen. Zudem liegt hier ein Feld, das an Subtilität und Reiz nichts zu wünschen übrig läßt.

Reminiszenz, Zitat, Duplizität?

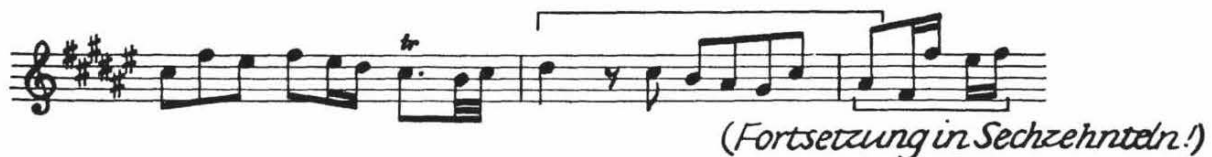
VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Zu dem jüngst in dieser Zeitschrift¹ angeschnittenen Kapitel „Reminiszenz“ seien ein paar weitere Beispiele beigebracht, die meines Wissens noch nicht beachtet worden sind.

1. Im zweiten Satz von Beethovens Fis-dur-Sonate lautet die dritte Viertaktgruppe des Themas:



Damit wandelt sich die grundlegende Motivgruppe (Takt 1—4) in eine Gestalt, die beinahe gleichlautend im Thema der Fis-dur-Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* enthalten ist:



Die Ähnlichkeit ist besonders merkwürdig, weil beide Themen in der bei Bach wie bei Beethoven seltenen Tonart Fis-dur stehen.

Da bei Beethoven (wie ich in anderem Zusammenhang ausgeführt habe)² thematische Einfälle nicht selten mit bestimmten Tonarten assoziiert sind, ist es nicht unwahrscheinlich, daß für ihn von früher Jugend her mit der Tonart Fis-dur das Bachsche Thema assoziiert war und daher bei der Komposition eines Fis-dur-Werkes — ihm selbst unbewußt — in den Prozeß seiner Erfindung hineingespielt hat.

2. Im letzten Lied von Schumanns *Dichterliebe* geht die Singstimme bei den Worten „*Wißt ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich . . .*“ in rhythmisiertem Unisono mit dem in halben Noten schreitenden Baß:

¹ Jahrgang VIII, S. 327 ff.)

² In einer Arbeit *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens*, die als Band 3 der Vierten Reihe „Schriften zur Beethovenforschung“ des Beethovenhauses Bonn demnächst erscheinen soll.



Thematisch ist diese Baßfortschreitung die Schlußsteigerung (eine Art variiertes Vergrößerung) der vom Grundton zur Oktave des Dreiklangs aufsteigenden Melodiezeile



Man vergleiche aber mit diesem Baßmotiv das Motiv, das in der *Marcia funebre* der *Eroica* die Begleitung der Reprise des Hauptthemas vorbereitet:

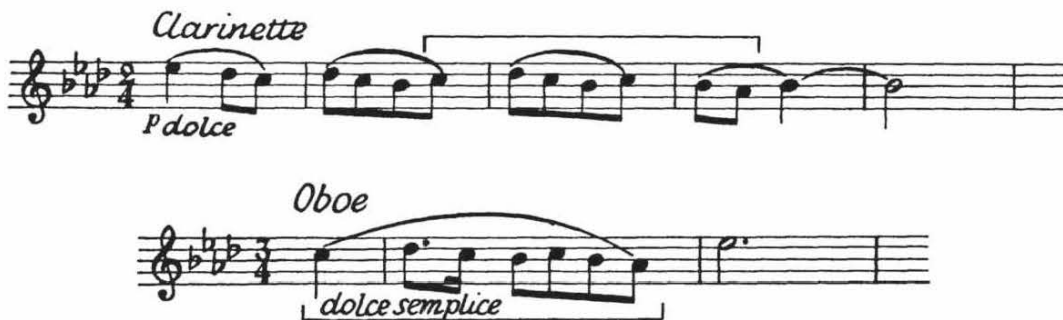


Liegt hier eine zufällige Übereinstimmung (Duplizität des Gedankens), eine Reminiszenz oder ein Zitat vor? Aller Wahrscheinlichkeit nach ein verstecktes Zitat! Dafür spricht nicht nur der Text der Stelle, sondern auch eine andere kompositorische Anspielung Schumanns auf denselben Sinfoniesatz.

Zu den *Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini* schreibt Schumann selbst: „Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden.“ Er mag erwartet haben, daß man das Zitat in der *Dichterliebe* „selbst finde“. Bemerkenswert ist, daß in beiden Fällen die Reminiszenz bzw. das Zitat nicht als grundlegender Einfall auftritt, sondern sich erst aus der Verarbeitung des kompositorischen Grundstoffs ergibt.

Zwei andere Reminiszenzen, auf die nur der Kuriosität wegen kurz hingewiesen sei, dürften kaum anders zu deuten sein als aus der Duplizität musikalischer Gedankenkeime:

3. Man vergleiche den Anfang des 3. Satzes der c-moll-Sinfonie von Brahms mit dem Melodienfragment aus Liszts *Faust-Symphonie* (*Gretchen*):



Sollte sich vielleicht bei der Erfindung des Brahms'schen Themas eine Erinnerung an den Satz Liszts eingeschlichen haben, so war sie Brahms ganz gewiß nicht bewußt.

4. Im folgenden Thema aus der e-moll-Sinfonie von Tschaiowsky ist der Anklang an Beethovens „*Freudvoll und leidvoll*“ nicht zu überhören:



Es fragt sich aber, ob Tschaiowsky dieses Lied überhaupt gekannt hat. — Oder sollte vielleicht die gemeinsame Quelle beider Einfälle im Anfang des Adagio-Themas von Mozarts g-moll-Quintett KV 5/6 zu suchen sein?

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 4 (Fede — Gesangspädagogik). Herausgegeben von F. Blume. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1955.

Der neueste Band von MGG reiht sich inhaltlich und ausstattungsmäßig würdig an seine drei Vorläufer an. Er umfaßt die große Zahl von 530 Artikeln, unter denen sich rund vierzig zehn- und mehrspaltige befinden. Wenn diesmal auch keine „Heroen“ der Musikgeschichte an der Reihe sind, so bringt Band 4 in zahlreichen kleineren und größeren Artikeln nichtsdestoweniger eine Fülle wertvollsten Materials, das gerade dem Forscher hervorragende Dienste leisten kann. Dabei finden wir unter den vielen Schlagworten nicht nur ausgezeichnete Zusammenfassungen von bisher Bekanntem, sondern auch Mitteilungen von neuesten, hier erstmals publizierten Forschungsergebnissen. Darüber hinaus bringt dieser Band eine Reihe von wahrhaft enzyklopädischen Sammelartikeln. Einiges aus diesem Reichtum sei im folgenden herausgegriffen. Wenn dabei auch kritische Bemerkungen zu machen sind, so nicht im Sinne schulmeisterlicher Verbesserungssucht, sondern einer der Forschung dienenden Ergänzung und Anregung. Eine Besprechung gerade eines nun schon überall anerkannten enzyklopädischen Werkes soll ja schließlich nicht nur zu allgemein redaktionellen Fragen Stellung nehmen, sondern auch das vorgelegte Material zu prüfen und zu ergänzen versuchen.

Allem voran ist die ausgezeichnete, sich über mehr als 30 Spalten erstreckende Betrachtung über *Form* zu nennen. In einem ersten, alle Probleme der musikalischen Formung grundsätzlich beleuchtenden Teil bespricht F. Blume „Sprachgebrauch“, „Terminologie“, „Form und Tonstoff“, „Wesen der Form“, „Kategorien der Form“, „Einheit und Vielfalt“ und „Form und Inhalt“. In einem zweiten Hauptteil unternimmt er es, den Begriff „Gattung“ stilistisch und formgeschichtlich zu untersuchen. Was hier in knapper und klarer Formulierung über die musikalische Form gesagt wird, gehört zum Besten, das wir auf diesem Gebiet besitzen. Die große, ja entscheidende Bedeutung, die Blume der Form in der Musik mit vollem Recht beimißt,

läßt sich aus dem seine Musikauffassung widerspiegelnden Satz erkennen: „*Die Seele der Musik ist ihre Form*“.

Im dritten und vierten Hauptteil des Artikels *Form* gibt J. M. Müller-Blattau einen klaren Überblick über die musikalischen Formen und die Formenlehre. Die Formen werden geschickt getrennt in „rein musikalische Formen“ und „Worttonformen“ (wohl besser „Wort-Ton-Formen“ zu schreiben). Zu diesen Abschnitten seien einige ergänzende Bemerkungen gemacht: Zu Sp. 547 oben: Gewiß zeigen bei J. S. Bach Präludien und Fugen oft eine enge Beziehung. Ist es aber nicht etwas weit gegangen, wenn generell bei Bach von einer „unlösbaren“ Verbundenheit zwischen den beiden Sätzen gesprochen wird? Man vergleiche z. B. die ohne Fuge aufgezeichneten Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* im *Notenbuch für W. F. Bach!*

Zu Sp. 548 oben: Nach den neuesten Forschungen (vgl. u. a. MGG-Artikel Froberger) kann Froberger nicht als alleiniger Begründer der neueren Suite angesehen werden. Zudem steht in seinen Originalfassungen nicht die Gigue, sondern die Sarabande am Ende des Suitenzyklus.

Zu Spalte 548 Mitte: Als eines der schönsten, mir bekannten Beispiele romantischer Bogenform möchte ich hier auf den letzten Teil der *fis-moll-Novellette* von Schumann verweisen: a b a c d e d c a.

Zu Sp. 551: Hier müßten im Zusammenhang mit dem Problem der zyklischen Form doch wohl besonders Bruckners Symphonien erwähnt werden, die keineswegs bloß als „lockere Reihung“, sondern, zumindest seit der 5. Symphonie, als zyklisch ganzheitliche Formen mit krönendem und zusammenfassendem Finale zu betrachten sind.

Zu Sp. 554: Hat nicht die Zukunft schon gelehrt, daß Wagners Lösung des Opernformproblems nicht von Dauer gewesen ist? (Vgl. Opern von Hindemith, Strawinsky u. a.)

Einige weitere Sammelartikel seien in alphabetischer Reihenfolge kurz erwähnt:

Feste und Festspiele (R. Schaal): Der gut disponierte Artikel gibt einen schönen Überblick über Wesen und historische Entwicklung von Musikfesten und Festspielen. Es sei einem Schweizer nicht verübelt, wenn er sich darauf hinzuweisen erlaubt, daß gerade für die Schweiz das Festspiel, dessen „*einzigartige Bedeutung*“ zwar von Schaal

betont wird, weit über seine organisatorischen und aufführungspraktischen Aspekte hinaus auch sehr wesentliche kompositorisch-schöpferische aufweist; haben sich doch bedeutende Schweizer Komponisten mit dem Festspiel befaßt: G. Doret, W. Burkhard, A. Honegger, C. Beck u.a.

Sehr willkommen sind die zusammenfassenden Artikel *Fidel* (B. Dohme-Siedersbeck, H.-H. Dräger) und *Filmmusik* (E. Nick, M. Ulner), sowie der umfangreiche Aufsatz *Flöteninstrumente*, der in klarer Gliederung akustische, kulturhistorische und musikgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigt (W. Stauder, H. Hickmann, W. Niemeyer, H.-P. Schmitz).

Besonders zu begrüßen ist, daß MGG die einzelnen geistlichen Orden mit Sonderartikeln bedenkt. In Band 4 erscheint ein gehaltvoller und für den Musikforscher wichtiger Aufsatz *Franziskaner*. Vieles, was sonst in mühsamer Suche aus der weit-schichtigen Spezialliteratur zusammengetragen werden müßte, wird hier von H. Hüsch in klarer Disposition vor dem Leser ausgebreitet. Ähnlich verhält es sich mit dem von P. Nettel und R. Cotte verfaßten Artikel *Freimaurermusik*. Hier sei lediglich die Frage erlaubt, ob Mozarts bekannter Brief vom 4. April 1787 wirklich so eindeutig auf Zusammenhänge mit der Freimaurerideologie weist.

In drei verschiedenen Sammelartikeln hat der Choralforscher B. Stäblein dem 4. Band sein reiches Wissen zur Verfügung gestellt: *Frühchristliche Musik*, *Gallikanische Liturgie*, *Gemeindegesang (Mittelalter)*. Besonders begrüßenswert ist hier die Berücksichtigung nicht nur der musikalischen, sondern auch der für diese Gebiete unumgänglichen theologischen und liturgischen Gesichtspunkte. Den Literaturangaben wäre vielleicht noch das 1954 erschienene, einen guten Überblick über Choralprobleme gebende Büchlein von Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, beizufügen.

Umfassende Überblicke über die Probleme der *Gehörbildung*, *Gehörphysiologie* und *Gehörpsychologie* vermitteln die drei Artikel von J. M. Müller-Blattau, H. Hensel und A. Wellek. Ebenso gibt F. Oberdörffer unter dem Schlagwort *Generalbaß* nicht nur eine Darstellung der historischen Entwicklung, sondern auch eine sehr willkommene Zusammenstellung der Quellen und der neueren Lehrbücher. Als neu-

este Publikation auf diesem Gebiet wäre hier der soeben bei Schott erschienene Band von Matthesons „*Großer Generalbaß-Schule*“ (enthaltend 24 Probestücke, hrsg. v. W. Fortner) zu nennen.

An weiteren, wertvolle Dienste leistenden Sammelartikeln seien noch erwähnt: *Germanische Musik* (W. Niemeyer), *Gesamtausgaben* (W. Schmieder) und der gerade heute wieder aktuelles Problem behandelnde Artikel *Gemeindegesang* (der für die Geschichte der evangelischen Musik bedeutsame Teil B von W. Blankenburg und Teil C [katholischer Gemeindegesang] von A. Scharnagl; Teil A s. o.). An den Abschnitt B schließt sich organisch der von Chr. Mahrenholz, einem der besten Kenner des Gebietes, verfaßte Artikel *Gesangbuch*. Eine Frage wäre hier zu stellen: Wenn der deutschen Entwicklung des Gesangbuchs gewiß zentrale Bedeutung zukommt, so sollte doch im Rahmen eines enzyklopädischen Artikels sehr viel stärker auf die Rolle des Gesangbuchs in anderen Ländern hingewiesen werden. Die Gesangbücher der anglikanischen Kirche z. B. sind völlig unberücksichtigt geblieben (ein Einwand, der übrigens auch zum Artikel *Gemeindegesang*, Teil B, zu erheben ist). Ebenso ist der in mancher Beziehung besonderen Entwicklung des Kirchengesangbuches in der Schweiz wenig Rechnung getragen. Bei dieser Gelegenheit ist darauf hinzuweisen, daß eine für die Geschichte des schweizerischen Gesangbuchs im 16. Jahrhundert grundlegende Arbeit von Markus Jenny in Vorbereitung ist.

Zwei weitere große Artikel sind dem Stichwort „Gesang“ gewidmet: *Gesangskunst* (H. J. Moser) und *Gesangspädagogik* (A. Geering). Mosers Zusammenfassung bringt einen schönen Grundriß der Entwicklung der Gesangskunst von der Antike über das Mittelalter bis in die Gegenwart. Bei der Beschreibung des Gesangs in der Notre-Dame-Epoche und Ars antiqua erwartet man einen Hinweis auf den Falsettgesang (vgl. u. a. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, Bd. IV, 47). Geerings Aufgabe war nicht leicht, gibt es doch bis heute noch keine zusammenfassende Geschichte der Gesangspädagogik. Hier liegt zum ersten Mal ein klarer und gut disponierter Überblick und ein wichtiges Fundament zu einer solchen Geschichte vor.

Sammelartikel stellen in gewissem Sinne auch die großen musiktopographischen Auf-

sätze dar. Unter die Buchstaben des 4. Bandes fallen Finnland und Frankreich. Dem wertvollen Artikel *Finnland* (I. Krohn) ist eine aufschlußreiche Betrachtung von A. O. Väisänen über die *Finnisch-Ugrische Musik* vorangestellt. Daß im Rahmen dieses Artikels die ungarische Musik nur kurz berührt ist, hat seinen Grund wohl darin, daß eine ausführlichere Beschreibung der ungarischen Volksmusik erst unter *Ungarn* folgen wird.

Der Artikel *Frankreich* ist der umfangreichste des ganzen Bandes. Er umfaßt in seinen über 80 Spalten eine vorzüglich dokumentierte und überaus klar und übersichtlich gegliederte Geschichte der französischen Musik: *Kirchliche Einstimmigkeit des Mittelalters* (S. Corbin), *Die nicht-liturgische Einstimmigkeit des Mittelalters* (J. Chailley), *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (J. Chailley), *Renaissance* (N. Bridgman), *17. und 18. Jahrhundert* (R. Girardon), *19. Jahrhundert* (G. Ferchaux), *20. Jahrhundert* (Cl. Rostand), sowie ein umfangreiches Literaturverzeichnis. Einige kleine Bemerkungen seien hier angeführt:

Zu Sp. 746: Chailley spricht vom Eindringen des Notre-Dame-Repertoires in England und Schottland und erwähnt zu Recht St. Andrew. Die Nennung von Winchester dagegen ist merkwürdig, da der Winchester-Tropar zwar vermutlich auch nach Frankreich weist, aber wesentlich vor der Notre-Dame-Epoche liegt. Viel eher wäre hier Worcester zu nennen, dessen Mss. verschiedene Notre-Dame-Stücke enthalten.

Zu Spalte 746 unten: Die Widmung einer Komposition Landinis (der Ballade „*Phiton*“) an Machaut ist, wenn auch keineswegs ausgeschlossen, so doch wohl sehr fraglich, was die Autorschaft Landinis betrifft. Vgl. Artikel *Franciscus* (MGG 4, 634 f.) von G. Reaney).

Zu Sp. 797 unten: Unter den französischen Musikern, die zeitweise vom Jazz beeinflusst waren, wäre vor allem auch Milhaud zu nennen, der in seiner *Création du monde* sogar ein Jazzorchester verwendet hat. Zudem wirkt auf Milhaud die südamerikanische Folklore ein (*Saudades do Brazil, Scaramouche*).

Besonders wertvoll sind die Stadt-Artikel. Nicht nur für lokalgeschichtliche Forschungen, sondern auch für die allgemeine Musikgeschichte und für die Aufführungspraxis wird hier manch wertvoller Beitrag gelei-

stet. In Band 4 sind größere Artikel (zehn und mehr Spalten) den Städten *Ferrara* (A. Della Corte), *Frankfurt/Main* (W. Stauder), *Frankfurt/Oder* (A. Adrio), *Freiburg i. Br.* (H. Heckmann), *Freiburg-Schweiz* (G. Zwick), *Genf* (W. Tappolet) und *Genua* (R. Giazotto) gewidmet. Hier wäre der Redaktion der Wunsch vorzutragen, daß generell in einem Sonderabschnitt jeweils auch die wichtigsten, in den Bibliotheken der betreffenden Stadt aufbewahrten Mss. genannt würden, wie in vorbildlicher Weise im Artikel *Florenz*. Diese Stadt beansprucht mit vollem Recht einen Ehrenplatz. Ein erster Teil orientiert über die Musikgeschichte der Stadt (A. Buck, B. Becherini), ein zweiter über die wichtigen Hss. (B. Becherini), ein dritter und vierter über die beiden bedeutendsten Codices *Panciatichi 26* (N. Pirrotta) und *Laurenziana plut. 29,1* (H. Husmann). Auch hier seien einige kleine Bemerkungen erlaubt.

Zu Sp. 393/94: Es wäre wünschenswert, wenn bei solchen Stadtmonographien auch die grundlegenden historischen Werke in der Bibliographie genannt würden. Bei *Florenz* wäre Davidsohns *Geschichte von Florenz*, die übrigens auch manch Wissenswertes über die Musik enthält, zu erwähnen.

Zu Sp. 395: Die Passion von Obrecht-Longaval wäre besser als die älteste bekannte durchkomponierte Passion zu bezeichnen, da der Ausdruck „*Figuralpassion*“ mißverständlich ist. Ihr gingen schon die englischen Passionen des Codex Egerton 307, die Passion von Davy (Eton-Ms.) und die responsorialen Passionen aus Modena Estense M 1. 12 voraus.

Zu Sp. 401: Das Hauptkorpus des Codex Panc. 26 scheint mir eher im 9. Jahrzehnt des 14. als zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschrieben worden zu sein (vgl. K. v. Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühern Quattrocento*, Bern 1956).

Zu Sp. 402: Die von Pirrotta erwähnte Ballata des Ser Feo („*O me! al cor dolente*“) aus Paris ital. 568 (fol. 111') ist nicht identisch mit der in Paris ital. 568 (fol. 103) und im Codex Squarcialupi (fol. 141') stehenden Ballata Landinis „*Oy me! el core non più ardore*“. Somit sind doch zwei Werke des Ser Feo (eines in Panc. 26 und eines in Paris ital. 568) bekannt.

Eine weitere Gruppe von Artikeln ist einzelnen musikalischen Formen und Gattungen gewidmet. Einen sehr gehaltvollen Beitrag zur Geschichte der *Folia* liefert der leider unterdessen verstorbene O. Gombosi. Über die *Forlana* schreibt P. Nettle und über die *Frottola* W. Rubsam, der wichtige eigene Forschungsergebnisse bekannt gibt. Mit seinem Hinweis auf die verzierten Frottolenfassungen im 6. Buch Petruccis trägt er zur weiteren Erhellung des „Segreto del Quattrocento“ bei. (Eine diesbezügliche Studie von Rubsam wird im Kongressbericht Oxford 1955 erscheinen.)

Gewichtig ist J. M. Müller-Blattaus Artikel *Fuge*, in dem historische, stilistische und theoretische Gesichtspunkte gut gegeneinander abgewogen sind. Besonders instruktiv und willkommen ist die nach Tafel 48 eingefügte Thementafel.

Unter Artikeln des Buchstaben G sind an weiteren Formen und Gattungen zu finden: *Galliarde* (E. H. Meyer), *Gassenhauer* (K. Gudewill) und *Gavotte* (Cl. Marcel-Dubois).

An die Formen-Artikel reihen sich aufschlußreiche Abschnitte über die musikalisch-rhetorische *Figurenlehre* (A. Schmitz), über den *Flamenco* (M. Schneider), und über die *Fundamentbücher* (W. Salmen). Zur Bibliographie des letztgenannten Artikels (insbesondere zum Terminus „fundamentum“) wären noch die soeben erst erschienenen *Studien zur musikalischen Terminologie* von H. H. Eggebrecht zu nennen.

Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind naturgemäß auch in MGG 4 die Komponistennamen. Unendlich viel sorgfältige wissenschaftliche Forschungsarbeit ist in diesen vielen (kleinen und größeren) Artikeln verborgen. Besonders wertvoll sind hierbei die Quellen-, Werk- und Ausgabenverzeichnisse. Eine ganze Reihe von Namen wird hier zum ersten Mal lexikographisch erfaßt. In chronologischer Reihenfolge seien im folgenden einige wichtige Namen, insbesondere aus der älteren Musikgeschichte, erwähnt.

An Meistern der mittelalterlich-höfischen Musik werden monographisch eingehend behandelt: *Folquet de Marseille*, *Gace Brulé* und die drei *Gauthier* (alle von F. Genrich); ferner der erste große Minnesänger *Friedrich von Hausen* (H. Husmann). Ganz besonders hervorgehoben seien sodann die ausgezeichneten z. T. neue Gesichtspunkte vermittelnden Artikel von G.

Reaney über *Galiot* und *Franciscus* aus Codex Chantilly. Ebenso beachtenswert und als eigentliche Forschungsarbeiten zu betrachten sind M. Bukofzers Aufsätze über Dunstables Zeitgenossen *Forest* und über den am burgundischen Hofe wirkenden *Frye*. Beide gehören wohl zum letzten, was dieser bedeutende Gelehrte vor seinem allzu frühen Tode geschrieben hat.

Über die Komponisten des 15. Jahrhunderts *Fede*, *Feragut*, *Fontaine*, *Franchois* und *Gervasius de Anglia* schreibt W. Rehm. Hier seien wiederum einige kleine Ergänzungen angebracht: Zu Sp. 1 (*Fede*): In Modena lat. 568 findet sich kein Stück von *Fede*. Dieses Ms. ist (nach Pirrotta) auch als vor der Wirkungszeit Fedes entstanden anzusetzen. J. Wolf (*Geschichte der Mensuralnotation*) erwähnt *Fede* (?) unter den Komponisten von Bologna Liceo Q 15; in de Vans Inventar dieser Hs. erscheint der Name jedoch nirgends.

Zu Sp. 34 (*Feragut*): In der Bibliographie fehlt Besslers Inventar zu BU (*Musica Disciplina* VI, 39 ff.). Ferner wäre hier auf Reaneys soeben erschienenen Inventar zu Ms. O (in *Musica Disciplina* IX, 73 ff.) zu verweisen.

Zu Sp. 495 (*Fontaine*) und 635 (*Franchois*): Vgl. neuestens Reaney in *Musica Disciplina* IX.

Zu Sp. 1847/48 (*Gervasius*): Zu Ro. de Anglia und Galfridus de Anglia muß als Quelle auch Ms. Porto 714 erwähnt werden, wo je zwei italienische Stücke dieser Komponisten zu finden sind (vgl. hierzu auch B. Meiers Aufsatz über das Ms. Porto in *Musica Disciplina* VII, 175 ff.). In der Bibliographie fehlt Besslers Inventar von BU (s. o.).

Ins 15. Jahrhundert gehören ferner *Fevin* (B. Kahmann) und *H. Finck*, dem H. Albrecht eine wissenschaftlich hervorragende und umfassende Würdigung zuteil werden läßt. Besonders willkommen sind die in diesen beiden Artikeln auf den neuesten Stand der Forschung aufgearbeiteten Werkverzeichnisse.

Zu Namen des 16. Jahrhunderts sind besonders hervorzuheben die vorzüglichen, teilweise neues Material enthaltenden Monographien über die verschiedenen *Ferrabosco* (Cl. Sartori, H. Federhofer, D. Arnold, R. Donington), über *Costanzo* und *Sebastiano Festa* (K. Jepsen), *Fleda* (H. Anglès) und über die beiden *Gabrieli* (D. Arnold).

Zum 17. Jahrhundert seien die mit großer Sachkenntnis verfaßten und teilweise zum ersten Mal umfassende Werkverzeichnisse enthaltenden Artikel über *M. Franck* (K. Gudewill), *Frescobaldi* und *Froberger* (beide von M. Reimann) erwähnt.

Zum Schluß dieser Artikelgruppe sind noch die beiden umfangreichen Aufsätze über *J. J. Fux* (A. Liess) und *César Franck* (W. Mohr) zu nennen.

Eine weitere Gruppe bilden die Musiktheoretikern gewidmeten Artikel. Besonders erwähnt sei hier die weit über das Biographische hinausgehende Arbeit über *Franco von Köln*, in der H. Bessler eine wertvolle Ergänzung zu seinem in MGG 1 erschienenen Artikel *Ars antiqua* gibt, und der Artikel *Gaffurius* (Cl. Sartori).

Endlich ist noch einer Namenreihe zu gedenken, deren Aufnahme in MGG dem Musikhistoriker äußerst willkommen ist. Gemeint sind die Persönlichkeiten, die nicht oder nur zu einem geringen Teil als Komponisten, wohl aber als Textdichter, Chronisten, Dichter oder Kunstmäzene eine bedeutende Rolle gespielt haben. Zum ersten Mal zusammenfassend behandelt werden die dem 14. Jahrhundert angehörenden Gestalten des Dichters *Froissart* und des Ritters *Gaston Phébus* (beide G. Reaney). Ferner finden wir hier *Fleming* (K. Lorenzen), *Friedrich II.* (H. Becker), *Fugger* (E. F. Schmid), *Gellert* (F. W. Wodtke) und *P. Gerhardt* (W. Blankenburg).

Ein spezielles Lob verdient wiederum die vorzügliche Bebilderung. Die Tafeln und Illustrationen ergeben, zusammenfassend betrachtet, eine eigentliche Geschichte der Musik in Bildern. Ich möchte hier den Wunsch aussprechen, im Registerband möge eine (nach Epochen und Sachen geordnete) Übersicht auch über das Bildmaterial gegeben werden. Wenn wir zum vorliegenden Band ein solches Register skizzieren wollten, so würde — nur unter Berücksichtigung einiger ganzseitiger Tafeln — etwa folgendes Bild entstehen:

Mss. aus dem 13. Jahrhundert:
Tafel 19, 20, 21, 34

Mss. aus dem 14. Jahrhundert:
Tafel 17, 28, 59

Mss. aus dem 15. Jahrhundert:
Tafel 1, 27, 41, 58, 77

Mss. aus dem 16. Jahrhundert:
Tafel 18, 24, 25, 54

Mss. aus dem 17. Jahrhundert:
Tafel 2, 4.

Aufführungspraxis 17./18. Jahrhundert:
Tafel 5, 6, 7, 31, 43, 47, 69, 80.

Instrumentenkunde: Tafel 4, 11, 13, 14,
15, 37, 38, 39, 49, 52, 74, 75, 76.

Gesangbücher: Tafel: 30, 67, 78.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zum Gesamtband: Wenn auch durch das neue Trennungszeichen die Übersichtlichkeit der Werkverzeichnisse wesentlich gewonnen hat, so bleiben bezüglich der Klarheit der graphischen Darstellung doch noch Wünsche offen: Die in Unterabschnitte gegliederten großen Artikel sollten, wenn möglich, noch sichtbarer (z. B. durch Alinea) geteilt werden. (Vgl. z. B. die Unterabschnitte 1—6 im Artikel *Form I*, aber auch die Abtrennung der Großabschnitte *Form I* und *II*.) Ebenso wäre eine auch optisch klarere Unterteilung großer Literaturverzeichnisse wünschenswert.

Ein großes Problem für eine Enzyklopädie stellt die zeilenzahlenmäßige Proportionierung der einzelnen Artikel im Vergleich zur musikgeschichtlichen Bedeutung der behandelten Gegenstände dar. Man könnte sich etwa fragen, mit welchem Recht die Familie *Gardel* 13 Spalten beansprucht, *Froberger* dagegen nur 11 Spalten erhält. Immerhin möchten wir hier beifügen, daß zu viel gewiß besser ist als zu wenig. Die in dieser Beziehung festzustellende Großzügigkeit der Redaktion hat im ganzen durchaus positiv gewirkt.

Fragen wir nach der Vollständigkeit des 4. Bandes im Hinblick auf Schlagworte und Namen, so bleiben auch da nur Worte des Lobes: Die Vollständigkeit ist erstaunlich. Unter dem Buchstaben F dürfte einzig vielleicht der besonders durch seine Ausgaben geistlicher Musik verdiente L. Feininger noch genannt werden. Ferner wäre vielleicht, mit Bezug auf das oben im Zusammenhang mit der Florentiner Hs. Panc. 26 Gesagte, auch Ser Feo, trotz der fehlenden biographischen Daten, in die Komponistenliste aufzunehmen. Filippotto da Caserta wird wohl unter Philippoctus, also später, zu finden sein. Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß Antonello da Caserta unter A fehlt. Doch kann das Versäumte allenfalls unter M nachgeholt werden, da Antonello auch unter dem Namen Marot(us) in den Hss. erscheint.

Alles in allem wiederum ein Band MGG, der höchste Anerkennung verdient und der des Dankes nicht nur der ganzen musikwissenschaftlichen, sondern auch der in einem weiteren Sinne musikinteressierten Welt versichert sein darf.

Kurt von Fischer, Bern

W. Thomas Marrocco: *The music of Jacopo da Bologna*. University of California Publications in Music, Vol. 5. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954. XI u. 162 S.

Jacopo da Bologna gehört mit Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), dessen Werke vor kurzem in dem ersten Band der Reihe *The Music of Fourteenth Century Italy* (Corpus Mensurabilis Musicae) von N. Pirrotta veröffentlicht worden sind, zu den ältesten Vertretern der italienischen Ars nova. Über sein Leben ist wenig bekannt. Aus dem Beinamen „Bologna“, der in den Quellen auftaucht, ist zu entnehmen, daß er wohl aus Bologna stammte; auch Filippo Villani nennt ihn in seinem *Liber de origine civitatis Florentiae „Bononiensi“*. 1346—1349 war Jacopo am Hofe des Luchino Visconti zu Mailand, dann bis zum Tode Mastinos II. della Scala (1351) in Verona zusammen mit seinem Zeitgenossen Giovanni da Cascia; Villani berichtet in dem zitierten Werk über die Rolle, die die beiden Musiker am Hofe des Fürsten Mastino gespielt haben. Aus der Zeit nach 1351 weiß man nichts mehr über den Lebensweg Jacopos, 1360 soll er gestorben sein.

Soweit man überblicken kann, sind 34 Kompositionen, vorwiegend Madrigale, des Bologneser Komponisten überliefert; diese hat Marrocco hier vereinigt und damit einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung der Trecentomusik geleistet; seine Ausgabe bildet eine Ergänzung zu der genannten Reihe von Pirrotta, sehr wahrscheinlich wird sie diese sogar überschneiden. Es ist nicht verwunderlich, daß der größte Teil der Stücke Jacopos die Form des Madrigals aufweist (31), da diese in der ersten Hälfte des Trecento Träger der italienischen Liedkunst war; darüber hinaus stammen aus Jacopos Feder eine Lauda, eine Caccia und eine Motette; geistliche Werke sind nicht überliefert. In einem ausführlichen, in vier Kapitel geteilten Vorwort berichtet der Hrsg. über das Leben des Meisters, über die verschiedenen Hss., die seine Werke überliefern,

über die textliche und musikalische Form der Kompositionen, wobei er in erster Linie auf den Stil der Madrigale, auf ihren Aufbau, auf die Funktion der Stimmen (Stimmführung), auf die Klauseln, auf die Harmonik und schließlich auf die Notation eingeht. Jacopo ist vermutlich der einzige Komponist der Ars nova, der sich auch auf das Gebiet der „musica theoretica“ begeben hat. Im Codex Redi 71 ist von ihm ein Traktat mit dem Titel *L'arte del biscanto misurato* überliefert, der bereits von Johannes Wolf in der Kroyer-Festschrift 1933 veröffentlicht wurde und den M. nun im Anhang seiner Ausgabe in englischer Übersetzung abdruckt. Dieser Traktat befaßt sich ausschließlich mit Fragen der Notation, er bringt in kurzen Zügen Erklärungen und Beispiele für Notenwerte, Pausen, Ligaturen etc.

Die Bedeutung Jacopos liegt wohl in der Ausbildung der Madrigalform, die vorwiegend zweistimmig ist (nur fünf Madrigale des Komponisten sind dreistimmig) und durch den Gegensatz von melismatischen und syllabischen Teilen bestimmt wird: Einleitungs- und Schlußakte der Stanza zeichnen sich in der Regel durch schweifende Melismen aus. Außerdem ist Jacopo ein Meister des Kontrapunkts und der Kanontechnik, die besonders in dem dreistimmigen und mit drei verschiedenen Texten versehenen Madrigal „*Aquila altera*“ zu Tage tritt. Aus welchem Grunde der Hrsg. die historische Bedeutung der Madrigale Jacopos darin erblicken will, daß sie den Übergang vom zweistimmigen Madrigal seiner Zeitgenossen Johannes de Florentia und Magister Piero zum dreistimmigen verdeutlichen, das seinen Höhepunkt bei Landini erreicht habe, ist nicht recht einzusehen. Landini (sagt M. selbst) hat nur zwölf Madrigale geschrieben, und nur drei davon sind dreistimmig, wogegen Jacopo selbst immerhin fünf dreistimmige Madrigale komponiert hat. Das Madrigal, bei Jacopo, Giovanni und Piero noch musikalische Hauptform, tritt bei dem Florentiner Landini zugunsten der Ballata vollkommen in den Hintergrund, deshalb darf man wohl von einem Höhepunkt des dreistimmigen Madrigals im Schaffen Landinis nicht sprechen und auch nicht eine Linie von Giovanni über Jacopo zu Landini ziehen.

Die Edition leidet etwas unter der unzureichenden Wiedergabe — die Noten sind nicht

gut gestochen (Typendruck?), die Notenhäse zuweilen kaum lesbar — und unter dem kleinen Format, wodurch die Noten selbst sehr klein geraten und schon aus diesem Grund schwer zu entziffern sind (für die Praxis ist der Band kaum verwendbar). Diese Kritik betrifft aber keineswegs die Edition selbst; diese ist vorzüglich vorbereitet und durchgeführt. M. verkürzt die Originalwerte auf die Hälfte, was diesen Stücken vielleicht entspricht, wengleich man sich eine Wertreduzierung auf ein Viertel, wie sie Pirrotta für die gleiche Zeit in seiner zitierten Ausgabe anwendet, durchaus vorstellen könnte (einige Werke hat M. ebenfalls auf ein Viertel verkürzt). Leider fehlen die sonst bei Publikationen mittelalterlicher Musik schon zur Gewohnheit gewordenen „Vorsätze“ mit einigen Perfektionen in der originalen Notation, die beim Studium große Hilfe leisten; allerdings hat der Hrsg. diesen kleinen Mangel durch eine große Anzahl von (leider wenig gut reproduzierten) Faksimilia wieder etwas wettgemacht. Ein ausführlicher Kritischer Bericht unterrichtet über die Varianten der einzelnen Werke in der Überlieferung; typographisch ist dieses Lesartenverzeichnis vorbildlich gestaltet, man findet sich ohne langes Suchen gut zurecht. M. bringt im Anhang dann eine Konkordanzen-Tabelle und schließlich den Traktat (das zweite Beispiel für Ligaturen ist dort, soweit man das an Hand des Faksimiles aus dem Redi-Codex ersehen kann, nicht richtig wiedergegeben).

Wolfgang Rehm, Kassel

Zu der im Vorstehenden besprochenen Ausgabe hat Herr Dr. Kurt von Fischer (Bern) lebenswürdiger Weise folgende Korrekturen zusammengestellt, die ihm beim Studium der Ausgabe besonders wichtig schienen. Er schreibt:

Meine Korrekturen betreffen die Tabelle auf S. 145

In der ganzen Kolonne FL sind die Buchstaben r(ecto) und v(erso) verstellt (z. B. statt 8^r—9^v muß es heißen 8^v—9^r).

„Lo lume vostro“ steht auch in PR (fol. 1). „Oselletto“ (2-stg.) steht auch in Lo (fol. 16'/17). In PR steht dies Stück nicht auf 8' sondern auf 9.

„Quando veggio“ in FL nicht fol. 9', sondern 9.

„Sotto l'imperio“ in FP (FN) nicht 72'/73, sondern 71'/72.

„Uselletto“ (Caccia-M) steht auch in P, fol. 43'/44, ferner ein Fragment auch in PadC (von mir neu identifiziert).

Zu den fol.-Zahlen von Lo wäre zu vermerken, daß sie sich auf die alte Foliierung beziehen (wie auch schon bei Wolf).

Kurt von Fischer, Bern

Peter Mohr: Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg, mit kurzer Beschreibung der Handschriften B 216—219 und B 220—222. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 7). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955, 39 S. und 4 S. Notenanhang.

Arbeiten, die eine wissenschaftliche Erschließung und Auswertung reformationzeitlicher Quellenhandschriften mit mehrstimmiger geistlicher Vokalmusik zum Ziele haben, sind äußerst dünn gesät, obwohl im ersten Nachkriegsjahrzehnt gerade auf diesem Gebiet einige sehr beachtliche Leistungen zu buchen sind. Es braucht neben H. Albrechts Untersuchung der Bartfelder Hss. 22 und 23 (Mf I) nur an C. Gerhards Studie über die Torgauer Walter-Hss. (Kassel und Basel 1949) und W. Brennekes Arbeit über das etwas spätere (und auch viel Weltliches enthaltende) Liebhaber-Ms. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek (Kassel und Basel 1953) erinnert zu werden. Die vorliegende kleine Schrift, im wesentlichen aus den bibliographischen Teilen der Kieler Dissertation des Verf. bestehend, schließt eine Lücke, zumal es sich bei der untersuchten Hs. um eine bedeutende Quelle handelt, die bislang nur einem kleinen Kreis von Spezialforschern bekannt und vertraut war. Wenn dabei dennoch manche Frage offen geblieben ist, so liegt das weniger am Verf. (der freilich nicht immer alle Möglichkeiten ausschöpft), als einerseits am Gegenstand, der einer musikgeschichtlich immer noch relativ wenig aufgehellten Zeit angehört und zu dem einschlägige Vorarbeiten weitgehend fehlen, andererseits an der Beschaffenheit der Quelle selbst, die über das rein Musikalische hinaus nur spärlich Anhaltspunkte bietet.

Die Hs. B 211—215 aus der Sammlung Butsch der Proske-Bibliothek besteht aus 5 Stimmbüchern und enthält von deutschen, niederländischen und französischen Meistern insgesamt 82 Motetten, die mit einer Ausnahme geistlich und bis auf zwei (bzw. drei) Stücke lateinisch textiert sind. Der Verf. berichtet zunächst über den Inhalt im

einzelnen, wobei die Stücke in der Reihenfolge der Quelle mit Textinitium, Stimmenzahl, Blattzahl des Tenorstimmbuches, Autornamen (soweit überliefert), Textherkunft und Besonderheiten aufgeführt werden. Gerade diese besonderen Bemerkungen, die über liturgische Funktion, c. f.-Fragen, Satztechnik, Stilbefund etc. Auskunft geben, zeichnen sich bei aller schlagwortartigen Kürze durch Klarheit und gründliche Sachkenntnis aus und verraten die gute Schule, aus der M. kommt. Der Konkordanzennachweis dagegen ist, worauf auch der Hrsg. der Schriftenreihe in einem eigenen Vorwort hinweist, nicht sehr systematisch und sorgfältig durchgeführt. Wenn man auch zugute halten muß, daß 1949 der Quellenvergleich noch außerordentlich erschwert war, so wäre doch bis zur Drucklegung eine Überarbeitung in dieser Hinsicht möglich gewesen. Gewiß ist eine Komposition fürs allererste ausreichend gekennzeichnet, wenn sie bloß in einem einzigen der bekannten Druckwerke der Zeit nachgewiesen wird. Andererseits aber muß doch größtmögliche Vollständigkeit der Konkordanzen — obgleich unter den gegenwärtigen Umständen nur schwer zu erreichen — als erstrebenswert und notwendig erachtet werden, und zwar abgesehen von der Quellenkritik besonders im Hinblick auf die vordringliche Aufgabe der Hss.-Filiation, wofür die Musikwissenschaft noch keine spezifische Methode entwickelt hat. In einigen Fällen wären hier durch intensiveres Suchen die Autoren anonymer Stücke zu finden gewesen. „*Recordare Domine*“ (Nr. 35) ist bei Kriesstein (1540g) (einem Druck, den M. wiederholt anführt) als Nr. 7 mit Archadelt signiert. „*Ego sum, qui sum*“ (Nr. 62) stammt nach Kriesstein (1545a), Nr. 19 von Concilium. Bei der Identifizierung der Psalmmotette „*Beati omnes qui timent Dominum*“ (Nr. 43) des völlig unbekanntes und rätselhaften „*Hermannus Cu*“ hätte es nahegelegen, den nur *Beati omnes*-Psalmen enthaltenden Druck von Neuber (1569 c) heranzuziehen, wo das Werk denn auch als Nr. 12 unter Stoltzers Namen verzeichnet ist. Es liegt überdies durch Albrecht und Gombosi in DDT 65, 119 ff. im Neudruck vor. Abgesehen von den dort genannten Quellen steht es anonym auch im Chorbuch 43 der Stuttgarter Landesbibliothek. (Über diese Handschrift beabsichtige ich demnächst gesondert zu handeln).

Äußerst wichtig in Verbindung mit dem Index sind „*die Initien der unbekanntes Kompositionen*“ im Notenanhang, wo sämtliche Anonyma und die Stücke mit falschem oder fraglichem Autornamen verzeichnet sind. An Stelle der letzteren, soweit die Verfasserfrage gelöst (z. B. Nr. 71, ohnehin gedruckt in J. Walter-GA Bd. III) oder ein Stück durch zahlreiche Konkordanzen ohnehin eindeutig festgelegt und daher schließlich nicht mehr „unbekannt“ ist (z. B. Nr. 63), hätte man lieber wenigstens einige der zahlreichen offenbar singulär überlieferten und somit trotz Kenntnis des Autors doch „unbekanntes“ Kompositionen von Finck, Isaac, Senfl, Dietrich, Pesthin, Mustateller u. a. aufnehmen sollen, wiewohl ein solcher musikalischer Initienkatalog niemals groß genug ausfallen kann. Die Untersuchungen über Ursprung und musikgeschichtliche Stellung der Hs. beziehen auch die Parallelmanuskripte B 216—219 und B 220—222 ein, von denen dankenswerter Weise die Textinitien mitgeteilt werden. Da alle drei Quellen weder über den Schreiber noch über Entstehungsort oder Verwendungszweck direkte Angaben enthalten, treten der Beantwortung der Herkunftsfrage von vornherein Schwierigkeiten entgegen, zumal sich auch der Weg nicht verfolgen läßt, auf welchem die Hss. in das Antiquariat Butsch gelangt sind. Gegen den Vermerk des Bibliothekskatalogs, die Sammlung habe einst dem Augsburger St. Ulrichskloster gehört, werden unter Hinweis auf C. Gerhardt (s. o.; dort S. 20 f.) mit gutem Grund Bedenken erhoben. Anhaltspunkte für die Erhellung der Entstehungsgeschichte von B 211—215 ergeben sich zunächst nur aus der Jahreszahl 1538 auf der Vorderseite der Stimmbücher und aus dem Umstand, daß alle drei Stimmbuchserien von einer einzigen Hand, und zwar der eines gewandten Berufskopisten, stammen, wodurch sie, abgesehen von anderen Kriterien, als Gebrauchshandschriften charakterisiert sind. Eindeutig protestantische Haltung und Zweckgebundenheit des Repertoires sieht der Verf. mit Recht u. a. in dem großen Anteil nachweislich lutherischer oder der neuen Lehre nahestehender Meister sowie im Vorkommen zahlreicher Evangelien-, Psalmen- und Liedkompositionen, namentlich der deutschen Psalmen Stoltzers in der Haupthandschrift und der Bearbeitungen deutscher lutherischer Kernlieder in den

Parallelsammlungen. „In wie starkem Maße die evangelische Kirche um das Jahr 1538 auch noch Werke katholischer Provenienz berücksichtigte“ (S. 32), zeigen noch deutlicher als im vorliegenden Fall die vom Referenten untersuchten sog. „Heilsbronner Chorbücher“ (ca. 1539–1548), die zu 96 % lateinische geistliche Kompositionen enthalten. (F. Krautwurst, *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen Ms. 473, 1–4. Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der Reformationszeit*. 1954 (ungedr.).)

Den Aufgaben, die der „Versuch einer Bestimmung nach liturgischen Gesichtspunkten“ hier stellt, war M. bisweilen nicht ganz gewachsen. So läßt sich z. B. die Behauptung, die Hs. B 211–215 enthalte „in ihrer originalen Folge nicht ein einziges ‚Nest‘ von Motetten, die man dem gleichen Zeitraum im Kirchenjahr zuweisen könnte. Nicht einmal zwei nach dem *de tempore* zeitlich aufeinanderfolgende Sätze kommen vor“ (S. 32), in dieser Form nicht aufrecht erhalten. Schon die auffallende Tatsache, daß die Stücke 1–5 (cum grano salis) Antiphonmotetten, die Werke 6–12 Responsoriumsvertonungen sind, hätte den Verf. stutzig machen müssen. Eine in liturgischer Hinsicht „gemischte“ Gebrauchshs. mit ausgesprochenem „Sammelband“-Charakter, die also nicht von Anfang an nach einem feststehenden Plan angelegt ist, wird kaum jemals eine kontinuierliche und lückenlose *De-tempore*-Reihe aufweisen. Dennoch können sehr wohl, auch über eingestreute Psalmotetten und liturgisch nicht einzuordnende Kompositionen hinweg, größere Jahrkreis-Zusammenhänge bestehen: die Werke folgen dann auch „nach dem *de tempore* zeitlich aufeinander“, aber eben nicht unmittelbar, sondern es werden Feste übersprungen, oder es treten dazwischen nicht-*de-tempore*-gebundene Sätze auf, — von den Stücken, die sich liturgischer Bestimmung vorderhand entziehen, ganz zu schweigen. Nicht selten greifen auch *Proprium de Tempore* und *Proprium de Sanctis*, entsprechend der tatsächlichen Reihenfolge im Kirchenjahr, ineinander. So betrachtet, heben sich schon am Anfang der Hs. unverkennbar zwei Jahrkreis-„Nester“ ab: ein kleines, von Freitag nach Aschermittwoch (1) über Montag nach Okuli (2) und Gründonnerstag (3) bis Ostersonntag (5), die Fastenzeit umschließend, und ein

größeres, „weitschichtigeres“, das von Weihnachten (6) über Epiphania (7), Ostern (8), Himmelfahrt (9), Peter und Paul (10) bis Mariä Himmelfahrt (11) reicht. Als ähnlich zusammengehörig erweisen sich die Sätze 37–41 als Gesänge für die Vorfasten- und Passionszeit, wenn man bedenkt, daß Nr. 40 etwa ersatzweise als Introitusmotette für Septuagesimae und Nr. 41 entweder als Evangelienpruch für Palmsonntag oder als Antiphonenkomposition für Gründonnerstag in Betracht kommen. Darüber hinaus hätten sich noch verschiedentlich kleine „Nestzellen“ ermitteln lassen, z. B. Nr. 53–54: Karfreitag—Ostern. — Feststellungen des Verf., daß der Inhalt von B 211–215 „für Haupt- und Nebengottesdienst — wenn auch nicht für beide in gleichem Verhältnis — bestimmt ist“ (S. 33), und dieses Repertoire durch die beiden die Geringstimmigkeit bevorzugenden Parallelmanuskripte charakteristisch ergänzt wird, führen zwingend dazu, die drei zusammengehörigen Sammlungen als das Gebrauchsgut einer kirchlichen Chorgemeinschaft, und zwar einer Kantorei mit beschränkten Möglichkeiten, anzusehen.

Die an sich im Mittelpunkt stehende Untersuchung der Werke, insbesondere ihres Stils, und die damit zusammenhängenden Fragen werden in der vorliegenden Druckfassung der Arbeit (gegenüber dem Dissertations-Ms.) nur in sehr knapper Form ausgeführt; z. T. sind die Ergebnisse auch in den Index eingearbeitet. „Von vornherein wird deutlich, daß sich in B 211–215 ältere Repräsentationskunst und jüngere Ausdruckskunst ungefähr die Waage halten, sofern man etwa um 1500 den entscheidenden Trennungstrich ziehen will“, während die Parallelsammlungen, „aufs Ganze gesehen, Werke der älteren Zeit bevorzugen, ohne den Anteil zeitgenössischer Musik ganz in den Hintergrund zu drängen“ (S. 26). „Der Anteil der Nationen und Generationen“ hätte sich noch sinnfälliger wohl tabellarisch darstellen lassen, etwa so (wobei die Resultate dieser Besprechung berücksichtigt sind): I. Deutsche: 42 (51%); davon a) Finck-Stoltzer-Generation: 13 (16%), b) Senfl-Generation: 28 (34%), c) Othmayr-Generation: 1 (1%); II. Niederländer (und Franzosen): 28 (34%); davon a) Ockeghem-Generation: 2 (2%), b) Josquin-Mouton-Generation: 8 (10%), c) Hellinck-Willaert-Generation: 18 (22%); III. Anonyma: 12 (15%). Daraus werden

als am stärksten vertretene Komponistengruppe sofort die Deutschen der Senfl-Generation ersichtlich, denen zahlenmäßig die gleichaltrigen Niederländer folgen. Sehr ähnliche Verhältnisse konnte ich in den Heilsbronner Chorbüchern nachweisen (vgl. den oben mitgeteilten Titel meiner Studie). Bei den anonymen Kompositionen der Hauptsh. stellt M. an Hand des stilistischen Befunds ebenfalls ein Zurücktreten des niederländischen Elements hinter das deutsche fest. Die Möglichkeit französischen Ursprungs einzelner Anonyma scheidet einwandfrei aus. Daß der Verf. hier im großen und ganzen richtig zu urteilen vermag, zeigt sich an den Stücken Nr. 35, 43 und 62, deren Komponisten inzwischen bekannt sind (s. o.). Verfänglich ist es allerdings, bei Stücken mit einem *cantus gravitatis* auf deutsche Herkunft zu schließen lediglich auf Grund der Tatsache, daß diese Technik „vorwiegend deutscher Eigenart entspricht und sich in Deutschland besonderer Beliebtheit erfreute“ (S. 27). Abgesehen von den vielen Beispielen der *cantus-gravitatis*-Technik auch bei den Niederländern: wenn man beachtet, daß die Motette „*Ecce Dominus veniet*“ (Nr. 42) bei Moderne (1539d), Bl. 32 mit dem Autornamen Gosse überliefert ist, was dem Verf. entgangen ist (Eitner, Bibliographie S. 605 nach dem Baßeinsatz „*Nolite timere*“), so spricht hier mindestens die Quellsituation gegen deutschen Ursprung. Als aufschlußreich erweist sich ein in dieser Form wohl erstmals unternommener „Versuch einer typologischen Einordnung“, wobei unter Nichtberücksichtigung stilistischer Einzelheiten die satztechnischen Haupttypen und ihre Untergliederungen herausgearbeitet werden: drei Gattungen (c. f.-) „gebundener Formen“, zwei Hauptarten „freier Formen“ und zwei Typen von „Psalmkompositionen“. Die sehr bezeichnende Abtrennung der letzten Gruppe, die man sich auch auf die beiden ersten aufgeteilt denken könnte, zeigt deutlich, daß der Verf. hier Besonderheiten erkennt, die eine eingehende Untersuchung des großen Komplexes der Psalmvertonungen jener Zeit als längst dringendes Desideratum bestätigen.

Zum Schluß wird die Herkunftsfrage nochmals an Hand der Quellenlage gründlich erörtert und dabei (als einziger Erfolg versprechender Weg) versucht, mit Hilfe etwaiger vom Schreiber benutzter Vorlagen den Entstehungsbereich der Hs. „*einzukrei-*

sen“. Für Sachsen als mutmaßliches Herkunftsland — wie schon Gerhardt annahm — sprechen Konkordanzen mit Hss. aus dem sächsischen Raum und das Auftreten dort wirkender Meister, wie Galliculus und Eckel. Entschieden gegen diese Hypothese steht die Tatsache, daß Walter als wichtigster protestantischer Komponist Sachsens nur mit einem einzigen Werk vertreten ist, das außerdem mit der falschen Autorenbezeichnung „*Stephanus Mahu*“ erscheint. Im übrigen ergeben sich Beziehungen zu Augsburg (J. Frosch), Heidelberg (Lemlin, Peschin, Othmayr) und Salzburg (Peschin, Unterholtzer, Stomius). Somit komme im wesentlichen nur sächsisches oder fränkisches Gebiet für die Entstehung oder Verwendung der Hs. in Betracht.

Es ist zu bedauern, daß das Herkunftsproblem nicht gelöst werden konnte. Von hier aus wäre sicher neues Licht auf andere geistliche Musikhss. der Reformationszeit im protestantischen Süddeutschland gefallen, z. B. auch die Stuttgarter Chorbücher, die, wie die Heilsbronner Chorbuchreihe, ebenfalls Beziehungen zu Heidelberg und Torgau-Wittenberg erkennen lassen. Die damaligen musikalischen Verhältnisse in Heidelberg, Stuttgart, Augsburg etc. sind uns trotz teilweiser sehr verdienstvoller und ergebnisreicher Untersuchungen noch zu wenig bekannt, als daß man auch solche außerhalb des fränkischen Gebietes liegende Städte in den Bereich der Entstehungsmöglichkeiten einbeziehen könnte. Daß selbst nachweislich im protestantischen Süddeutschland entstandene Hss., wie die Heilsbronner Chorbücher, irgendwie mit dem Reformationszentrum im Norden verknüpft erscheinen, ist naheliegend und beinahe selbstverständlich; doch bleibt der erregende Umstand, daß wir die Verbindungsfäden vorerst nicht verfolgen, die Mittelspersonen nicht dem Dunkel entreißen können.

Die Arbeit M.s bedeutet trotz verschiedener Mängel einen nicht unwesentlichen Fortschritt auf dem Gebiet der musikalischen Quellenkunde der Reformationszeit. Die Forschung wird in der Greifbarmachung der Indices eine große Hilfe erblicken und auch dem Hrsg. für die Aufnahme der Studie in seine Schriftenreihe Dank wissen. Um das Arbeiten mit der wichtigen Hs. B 211—215 noch weiter zu erleichtern, mögen abschließend einige ergänzende Bemerkungen folgen.

Bei den 5stimmigen Sätzen „*Tua est potentia*“ (Nr. 28) von Mouton (Kriesstein 1540g, Nr. 16, und Montanus & Neuber 1559 Nr. 9) handelt es sich um zwei verschiedene Kompositionen; die zweite ist auch anonym in UB Erlangen Ms. 473,3 Bl. 198 enthalten. Desgleichen wird die Weihnachtssequenz „*Grates nunc omnes*“ von Senfl (Nr. 29) in UB Erlangen Ms. 473,1 Bl. 140 überliefert. Zur 5stimmigen Psalmotette „*Super flumina Babylonis*“ von De la Fage (Nr. 32) existieren weitere Konkordanzen in LB Kassel Ms. mus. 4^o 24 Nr. 14 (anonym) und Basel Ms. F. X. 5—9, Nr. 11 (anonym). Vgl. A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Aarau 1933, S. 154; W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel u. Basel 1953, S. 45.) Die S. 13, Anm. 39, als unauffindbar bezeichnete Dissertation Karl Ludwig Hampe, *Die deutschen Psalmen des Thomas Stoltzer*, Posen 1943 (Maschinenschrift) wird über die Hochschulschriftenabteilung der Bibliothek der Berliner Humboldt-Universität auch nach Westdeutschland ausgeliehen. In dieser Arbeit sind zu Nr. 45 zwei, zu Nr. 46 sechs Konkordanzen mitgeteilt. Außerdem wurden die deutschen Psalmen Stoltzers jüngst von L. Hoffmann-Erbrecht nochmals aufgefunden in LB Dresden, Depositorium Grimma, Mus. Grimma 58. (L. Hoffmann-Erbrecht, *Die Chorbücher der Stadtkirche zu Pirna*. Acta musicologica 1955, S. 135f.)

Franz Krautwurst, Erlangen

Guillaume de Machaut: Musikalische Werke, 4. Band: Messe und Lais; Aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs herausgegeben von Heinrich Bessler. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1943, Wiederabdruck 1954. 83 S.

Der vierte Band von Machauts musikalischen Werken schließt F. Ludwigs heute schon klassische Edition ab. Die Bedeutung der ganzen Ausgabe ist längst allgemein anerkannt (wenn man von der törichten Nörgelei A. Audas absieht). Über die Messe — zu der jetzt noch die Langspielplattenaufnahme der „Concert Hall Society“, CHS 1107 (Dessoff-Choirs, Paul Boepple, Umschlagtext von G. Reese), nachzutragen ist — braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Zahlreiche Aufführungen haben das Werk allgemein bekannt gemacht. Der Vorzug der Ludwigschen Ausgabe vor denen

von de Van und Chailley (die von Machabey ist mir unzugänglich) liegt in der größeren Übersichtlichkeit, die z. T. auch ein Verdienst der Verlagsanstalt ist, und vor allem in der Tatsache, daß Ludwig die Handschrift aus dem Privatbesitz de Vogüés (Vg) als Grundlage seiner Edition wählen konnte, eine Quelle, die seit dem Tod ihres Besitzers verschollen zu sein scheint.

Der Hauptgewinn der Ausgabe ist die Mitteilung der Lais. Von 24 Laidichtungen hat Machaut nur 18 selbst komponiert, davon wiederum zwei dreistimmig (Nr. 16 und 17), die in den einzelnen Versikeln streng kanonisch angelegt sind. Die 16 einstimmigen Kompositionen, mit denen, wie H. Spanke (*Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, 108) erkannte, Machaut die Gattung, die um 1250 abgestorben war, erneuerte, dürften, wenn sie einmal analysiert sind, manchen Aufschluß über die Rhythmik des späten Minnesangs liefern, gehören sie doch zu den seltenen Dokumenten der weltlichen Einstimmigkeit, die in vorzüglicher Mensuralnotation überliefert sind. Ich will jedoch hier nicht auf diese Probleme eingehen, da ich hier in Kürze etwas wirklich Wertvolles nicht zu sagen wüßte, werde aber in anderem Zusammenhang auf die damit verbundenen Fragen zurückkommen. Angemerkt sei lediglich, daß von allen 18 Laikompositionen bisher nicht eine einzige vollständig in einer Neuausgabe vorhanden war. Allein diese Tatsache dürfte die Bedeutung des Bandes erkennen lassen.

H. Bessler hat sich mit der Fertigstellung des Manuskripts seines Meisters würdig erwiesen.

Die drei ersten Bände der Machautausgabe erschienen in den „Publikationen älterer Musik“, einer Reihe, die es deutschen Gelehrten ermöglichte, Ausgaben außerdeutscher Musik in Deutschland zu veröffentlichen. Finanziell scheint die Reihe immer unrentabel gewesen zu sein, wissenschaftlich aber dokumentierte sie die Weite der deutschen Forschung. Vieles, das hier begonnen wurde oder geplant war, ist aus zeitbedingten Ursachen an anderen Orten weitergeführt oder begonnen worden. Sollte es wirklich nicht möglich sein, diese Reihe zu erneuern? Rudolf Stephan, Göttingen

Oskar Eberstaller: Orgeln und Orgelbauer in Österreich (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, veranstaltet von

der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk, Bd. I), Graz-Köln 1955. VII, 254 S., 1 Bild.

Die wissenschaftliche Behandlung der deutschen Orgellandschaften (L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Straßburg 1926; H. Meyer, *Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben*, Augsburg 1941; R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1953) wird nun für den innerösterreichischen Raum, der ungefähr mit den Grenzen des heutigen Österreich zusammenfällt, von Eberstaller fortgesetzt. Der Hrsg. der *Wiener musikwissenschaftlichen Beiträge*, E. Schenk, führt im Vorwort aus, was er für zweckentsprechend zum Verständnis des Buches hält. Eberstaller (1886—1939) „*hinterließ sein Werk als Manuskript. Es war ihm zwar beschieden, in jahrelanger Arbeit unter unsäglichen Mühen reiches Material zusammenzutragen und damit einen erstmaligen Überblick über den Bestand der Orgelwerke in Österreich zu ermöglichen, die Herausgabe seiner Lebensarbeit blieb ihm jedoch versagt. So muß die Drucklegung pietätvoll das vollenden, was als Vermächtnis idealen Forscherwillens uns überkommen ist. Grundsätzlich wurde demnach im vorliegenden Text von einschneidenden Änderungen und Ergänzungen abgesehen, derselbe vielmehr so zum Druck gegeben, wie ihn sein Verfasser hinterlassen hat, auch wenn seine Urteile und Auffassungen nicht mehr mit den heute verbreiteten übereinstimmen. Die seit seinem Tode gewonnenen Erkenntnisse wurden jedoch berücksichtigt und bei möglichster Wahrung von Stil und Gesamtanlage des Buches eingearbeitet, ohne seine Grundtendenz zu ändern.*“

E. hatte es schwer, musikalische Grundfragenforschung zu treiben; es gelang ihm jedoch, mit Fleiß und Sammeleifer eine der schönsten Materialsammlungen für die Geschichte des Orgelbaus zusammenzubringen, die wir kennen. Er und seine Mitarbeiter mußten sich dennoch mit der Vorlage des Rohmaterials begnügen, dessen wissenschaftliche Durchforschung noch ausstand. Der Hrsg. erkannte die Notwendigkeit, diese Arbeit mit Hilfe von Historikern und Organologen zu leisten. Das teilweise veraltete Buch, das bereits 1939 vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, angekündigt worden war, mußte wissenschaftlich einigermaßen aufgefrischt werden.

Soweit es sich um historische Ergänzungen handelt (Schenk, Nowak, Senn, Wessely), kann man zustimmen, daß man grundsätzlich auf alles Problematische (z. B. die alten Orgeln Innsbrucks) und deshalb wohl auch auf die Erfassung aller Neuerscheinungen verzichtet hat. Doch hätte man die Zusätze (durch Klammern) kenntlich machen sollen, da es sehr viele sind (etwa 20% der Fußnoten bestätigen das); es wären sicher noch mehr geworden, hätte man auch nur die übrige innerösterreichische Literatur (Mertin, Neumann) berücksichtigt.

Anders ist die organologische Seite des Buches gestaltet worden; der Hrsg. hat den Sachverständigen des österreichischen Bundesdenkmalamtes beigezogen, sozusagen den Nachfolger E.s selbst, der über das zu einer außerordentlichen Förderung der Schrift geeignete Material verfügen mußte. E. Krauß hat aber nicht einmal alle Fehler und Verzeichnungen des Verf. getilgt, ganz zu schweigen von den notwendigen Ergänzungen, nach denen die Arbeit rief. Einiges sei hier herausgehoben.

Während es kaum fraglich scheint, daß die Genesis der frühen österreichischen Orgel mit der Allgemeinentwicklung des Instruments gleichläuft, scheinen E.s Anschauungen nicht klar genug; die Gesetze der Entwicklung von Klein- und Großorgel sind eben doch verschieden (S. 4); trotz der anschaulichen Darstellung wäre dieser Exkurs gar nicht nötig, weil der geschilderte Vorgang landschaftlich nicht belegbar ist. In der Renaissance wirkt nicht allein der italienische Einfluß auf die Orgel; man müßte hier vielleicht den oberrheinischen und sudetendeutschen Zug heranziehen und deren Perspektiven auch auf Innerösterreich ausdehnen, zumal der Einfluß Eberts, Peysingers und der Budweiser im 16. Jahrhundert sicher von Belang ist; denn die Randösterreicher und ihre Wanderungen gewinnen durch neue Forschungen immer schärferes Gepräge (S. 11).

Unwahrscheinlich und geradezu irrig ist E.s Bezugnahme auf die norddeutsche Orgel, wenn er entwicklungsgeschichtliche Parallelen annimmt (S. 35). Die Reihe ist hier ganz anders, vor allem ist der Einfluß der mittel- und süddeutschen Orgellandschaften maßgebend, d. h. die Entwicklung in Böhmen-Schlesien, in Süddeutschland, vornehmlich in Bayern und in den südlichen Randgebieten des Kaiserstaates. Man beachte

nur die Wanderungen der Orgelbauer, (Rottenstein-Pock, Ammerbach, Markhsteiner, Jonas Faber, Daniel Hayl) und die Meister des 18. Jahrhunderts. Man bedenke, daß von den großen Orgelbauern Innerösterreichs gerade die Zugereisten die besten waren, daß Panzner, Sieber, Silberbauer, Kober und Hölzel sudetendeutsche Österreicher, Herz, die Putz und Freundt, die Familie Egedacher und Rumel Bayern oder Franken waren, zu denen der Karneole Krismann und der Rheinländer Henke treten; dabei sollen die zahlreichen Orgelbauer Henke in Mähren unberücksichtigt bleiben, die als Zeit- oder gar als Stammesgenossen (Familienmitglieder) des Rheinländers in Frage kommen. Alle diese Namen zeigen aber auch die Entwicklungslinie der österreichischen Barockorgel auf, die erst über sehr viele Zwischenglieder, vor allem in Hessen und im rheinischen Bereich zu den norddeutschen Orgeln vorstößt, zu diesen aber in keinerlei Beziehung gebracht werden kann. Gerade hier wäre es notwendig gewesen, die neuere Literatur heranzuziehen, wie etwa die Aufsätze im Tagungsbericht Ochsenausen (1951).

Auch der österreichische Süden eröffnet eine neue Sicht. Ähnlich mußten Hörbiger und Hesse behandelt werden; ersterer (S. 140) kommt eben aus einer italienisch-österreichischen Zwischenlandschaft und scheint von den Romantikern beeinflusst (und bevorzugt) gewesen zu sein; der Kampf um den altchristlichen Stil der Alt-Lerchenfelder Kirche beweist das (Vgl. A. Schnerich, *Wiens Kirchen und Kapellen*, Wien 1921, S. 166 ff.). Hesse (S. 143) blieb als Triestiner seinem Landschaftsstil auch in Innerösterreich treu und bewies damit, daß der italienische Orgelbau auch noch nach Krismann einen gewissen Einfluß ausübte. Wenn E. davon spricht, daß außerösterreichische Orgelbauer (S. 145) in (Inner-) Österreich beschäftigt wurden und dann eine Reihe sudetendeutscher Städte nennt (Krumau, Znaim u. a.), so kommt zum mindesten der Altösterreicher zu der Ansicht, hier werde mit Absicht Geschichtsklitte- rung getrieben.

Die altösterreichische Orgel ist das Ergebnis einer Entwicklung, die sich nicht nur in Innerösterreich anbahnte und fortsetzte, sondern aus Strömungen erwächst, die aus dem ursprünglichen Gesamtgebiet kommen, und die von den umliegenden Landschaften — aber nur von diesen, d. h. auch von den

italienischen Ländern des Kaiserstaats — befruchtet und ausgestaltet wurde. Die historische Linie führt über die Sudetendeutschen Schädlich, Mundt, Tille, Trötzscher und Meister Abraham Stark nach Bayern und von dort über die Putz, Egedacher und die Passauer nach Innerösterreich, wie über Sieber aus Brünn der Kreis zu den schlesischen Meistern (M. Engler u. a.) geschlossen wird.

Der Verf. gliedert den Stoff für die Zeit nach 1600 in Einzelmonographien auf, was gebilligt werden könnte, wenn die biographischen Daten bei manchen Meistern nicht gar zu dürftig wären oder sogar fehlten, ebenso wie auch Dispositionen, die den Stil eines Meisters charakterisieren (S. 86). Problematisch ist auch die Wiedergabe der Dispositionen; hier wäre die Wiedergabe des Originals anzustreben, was aber in Anbetracht der Zeitverhältnisse und der wiederholten Änderungen fast unmöglich scheint. Wenngleich nach modernen Register-Angaben die historischen Originalbezeichnungen gegeben werden, so müßte doch der umgekehrte Weg gewählt werden. Mit Bezeichnungen wie „*Disposition nicht original*“ (S. 130) kommt man nicht aus, ebensowenig mit der Feststellung „*Zug funktioniert nicht, vielleicht Mixtur*“ (S. 101) oder „*ein Zug (unleserlich) funktioniert nicht*“ (ebenda). Ein Organologe oder Orgelbauer muß jedes Register feststellen können.

Ebenso unzulässig ist die Nennung von spät eingebauten Registern in Werken, die einen historischen Ort bezeichnen, wie z. B. Salzburg, Kajetanerkirche (S. 60), wo ein zugefügter Salicional sogar von der Orgel räumlich getrennt ist und auch ein anderes Manubrium aufweist; die Nennung dieses Registers in der Originaldisposition ist unzulässig. Oftmals ist die Wiedergabe von Dispositionen insofern problematisch, als früh gebaute Register original anmuten, so im Stift Schlägel (S. 42), wo 19 Register als ursprünglich angegeben werden; der Subbaß 16 wurde aber erst 1708 und die Bombarde sogar erst 1858 eingebaut. Beide Register begnügen sich mit 12 Tönen gegenüber 19 der anderen Pedalstimmen. Ähnlich ist es bei der Orgel am Sonntagberg bei Waidhofen an der Ybbs (S. 83). Hier ist das Posaunenregister (Bombarde) 1875 von Orgelbauer Unterberger (Wörgl) dazugebaut; auch stand an Stelle der Viola di Gamba eine Quintade.

Die Hypothese, Franz X. Christoph könnte mit Franz X. Krismann identisch sein, ist kaum haltbar, da der Originalvertrag mit F. X. Christoph vom 21. 12. 1774 vorliegt; obwohl das Werk Züge Krismanns aufweist, so die Züge „*in duplo*“ (Prinzipale 8 und 2 im Hauptwerk), scheint Christoph doch eine historische Person zu sein. Fehlen bei der Wiedergabe von Dispositionen das Baujahr und der Vertrag, dann wird die Lokalisation noch schwieriger. Typisch ist der Fall Linz, Alter Dom (S. 122). Das Werk hat gegenwärtig III/31 klingende Stimmen. Mitunter wird die Ansicht vertreten, das sei die aus Engelszell überführte Orgel Krismanns, von der einige Stimmen nach dem zitierten Bruckner-Brief abzuziehen seien. Der Brief sagt aber ausdrücklich, daß Breinbauer das Positiv neu zu machen hatte und vor Vollendung des Umbaus auf Bruckners Rat einige Register hinzugefügt hat (I. Manual: Gedackt 8, Piccolo 4; II. Manual: Gedackt 8; III. Manual: Gedackt 8; Pedal: Posaune 16). Für die originale Orgel Krismanns bleiben vor 1857 somit 21 klingende Stimmen übrig, die auf 2 Manuale und Pedal verteilt waren (8, 9, 4), was den Maximen Krismanns und auch den Raumverhältnissen in Engelszell (Engelhartszell) entspricht.

Dispositionsgrundsätze der norddeutschen Orgel (nach Klotz) anzuwenden, ist sicher fehl am Platz, denn die österreichische Orgel folgt anderen Gesetzen (H. Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1934, S. 93, 95, 178) entgegen E.s Meinung (S. 35); Klein- und Großorgeln weisen Parallelen auf und streben nach Klangeinheit, wie sie auch bei mitteldeutschen Meistern (Silbermann) ihr Recht erhält. Das Musterbeispiel (S. 39) ist nicht pragmatisch genug, denn der Salicional 8 bedingt die Fugara 4, während die Quintade zum Rückpositiv tendiert. Die österreichische Orgel war eben keine Cantus-firmus-Orgel, sondern eine Continuo-Orgel, was aber nicht heißen soll, daß sie eine reine Begleitorgel im Sinne der Generalbaßpraxis gewesen wäre (S. 40). Die Zungenstimmen in kleinen Werken in Kärnten scheinen keine rein landschaftliche Stileigentümlichkeit zu sein. Viel eher handelt es sich um Atavismen aus der Orgel des 16. Jahrhunderts, die in der verhältnismäßig abgeschlossenen Landschaft und dank dem Hang nach südlicher Farbigkeit weiterleben konnten (S. 105).

E. macht aber auch richtige und wertvolle Bemerkungen. Die Spitzflöte in den österreichischen Orgeln ist wahrhaft ein Prinzipalvertreter (S. 33), und die Doppelzüge bei Krismann sind keinesfalls romantische Erfindung, sondern Ergebnis der Registrierkunst der Renaissance und Ersatz für fehlende Rohrwerke (S. 118). Damit wird auch meine Anschauung von der Orgel der barocken Gotik, die schon Zd. Wirth und jetzt auch G. Franz in die allgemeine Kunstwissenschaft eingeführt haben, erneut bestätigt.

Eigenartig ist E.s Bewertung der Orgeln. Was sagen Urteile wie „*Durchschnittswerk*“ (S. 58), „*mittlerer — guter Durchschnitt*“ (S. 88, 89), „*nicht überdurchschnittlich*“ (S. 93), „*den Durchschnitt überragend*“ (ebenda) oder „*klingt nicht mehr so hervorragend*“ (S. 120)? Hier fehlt jede Systematik. Eigenartig berührt auch, wenn gesagt wird, daß in Lambach (S. 59) eine fachmännische Besichtigung notwendig sei, um alte und neue Register voneinander zu unterscheiden. Daß der Verf. eines groß angelegten Buches Fachmann sei, wäre doch wohl eine berechtigte Auffassung. Leider sind die Restaurationen der letzten zehn Jahre, die immer als vorbildlich hingestellt werden, nur sehr selektiv angeführt, die Namen der Favoriten (Schuke, Pirchner) werden genannt, andere dagegen (Zika, Rieger, Neumann, Eppel, Hofmann & Czerny/Mertin) vernachlässigt; bei dieser Gelegenheit hätten auch die Erneuerungsprobleme (Innsbruck) gestreift werden können, schon um manche personelle und historische Frage zu klären (S. 9 ff.).

Einige Fehler und Irrtümer seien berichtet. S. 26 ist die Rede von Registern, gemeint sind aber die Registerzüge (Manubrien); Sesquialter und Kornette (S. 31) scheinen in den österreichischen Orgeln doch funktionelle Solostimmen gewesen zu sein, wenn sie auch nicht auf Silbermann und den französischen Orgelbau (wie der Verf. meint), sondern auf das süddeutsche Hörnle zurückgehen. Die Beziehung Egedacher-Silbermann besteht doch; damit wird die Meinung, das Kornett passe nicht in das Hauptwerk (S. 75), hinfällig. Es ist längst bekannt, daß die Kornette in reiner, nicht in temperierter Stimmung standen, Soloregister waren und vor allem wegen der Terz (innerhalb der Temperatur) den Laien verstimmt schienen, was auch für die österreichische Be-

handlung dieser Stimme zutrifft, zumal auch über Böhmen Beziehungen zum Freiburger Silbermann bestanden. Die *Trinuna* (S. 31) ist kein Flötenregister, sondern ein Streicher (vgl. Olmütz, St. Mauriz, von Engler 1746), und die *Ciuffoli* sind keine Streicher, sondern Sifflöten (Flade, Silbermann, S. 186). Egedachers Orgel in Waldsassen steht längst nicht mehr, es ist nur das Gehäuse übrig geblieben (S. 59). Warum die drei Positive Egedachers in Stadl Paura unbedeutend sein sollen, ist wenig einleuchtend (S. 65). Gerade hier ist (in den seltenen Dreifaltigkeitskirchen [Kappel bei Waldsassen, Engelhaus bei Karlsbad]) auch bei der Orgel die Dreizahl gewählt worden. Böhmen besitzt Hauptwerke des Freistädters Preisinger, so in Gojau bei Krumau (S. 92); auch Trimmola-Wimmola gehört nach Mähren, wo seine Werke teilweise erhalten sind (S. 69, 89).

Zweckdienlich wären Prospektbilder und auch Hinweise auf Kriegsverluste gewesen. Treffend ist die Prospektgestaltung in Wien, Augustinerkirche (S. 76), dargestellt, doch scheint der Architekt Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg mehr vom Geist der barocken Gotik, nicht ausschließlich von der Romantik bestimmt gewesen zu sein. Bruckner war 1848—1855 (14. XI.) Stiftsorganist in St. Florian (S. 119).

Anhang I gibt Messuren von fünf Orgelwerken wieder, doch fehlt der Name dessen, der die Maße abnahm; aus diesem Grunde, und wegen Unvollständigkeit (es fehlen die Maße der gemischten Stimmen und vielfach die der Aufschnitte), ist dieser Anhang nicht zuverlässig. Anhang II bringt ein Verzeichnis der Orgelwerke Österreichs nach den Aufnahmen E.s (doch wohl auf der Grundlage der Umfrage J. Gurtners, vgl. dessen Buch *Die katholische Kirchenmusik in Österreich im Lichte der Zahlen*, Baden 1937). Leider steht der Umfang dieses Teils (82 S.) in umgekehrtem Verhältnis zu seinem Wert. Abgesehen davon, daß das Verzeichnis heute schon veraltet ist, ist es für den praktischen Gebrauch viel zu lückenhaft. Selbst Orgeln, die in der Darstellung genannt werden, fehlen (Ranzenhofen, Rein u. a.).

In einer Gesamtzahl von 3172 Werken fehlt bei 59 Orgeln die Zahl der klingenden Stimmen (1,84%), bei 968 (30,25%) die der Manuale, und bei 312 Orgeln (9,43%) fehlen beide Angaben. Bei einer großen

Anzahl vermißt man auch Baujahr und Erbauer; es sind (wenn man nur Bauten der letzten 150 Jahre berücksichtigt) 404 (12,75%); selbst Wien, der Wohnsitz des Verf., hat einen großen Anteil an den fehlenden Angaben. Umfragen bei heute noch bestehenden Firmen (Kauffmann, Ullmann, Mauracher, Dreher & Flamm, Mertel, Rieger u. a.) oder bei den Pfarrämtern, die zur Führung vom Pfarrmemorabilienbüchern amtlich verpflichtet sind, hätten bessere Ergebnisse gezeitigt.

Zusammenfassend sei aber gesagt: E.s Buch ist trotz allem wertvoll und nützlich, wird an Wert gewinnen, wenn eine Neubearbeitung alle Fehler, Lücken und irrigen Anschauungen tilgt. So kann man mit dem Hrsg. der Überzeugung sein, daß E. „*zusammenfassend die Geschichte ihrer Entstehung (der österreichischen Orgel) und ihrer Erbauer geschrieben, also damit eine schmerzliche Lücke der österreichischen Musikgeschichte geschlossen und die Grundlage für Forschungen auf einem bisher nur wenig bearbeiteten Gebiete*“ geschaffen hat (Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1955, No 17).

Rudolf Quoika, Freising

M a r i u s S c h n e i d e r : Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1955, 92 S. (mit Bild- und Notentafeln).

Schon der Titel läßt erkennen, daß sich hier zwei benachbarte und doch selten vereinigte Disziplinen begegnen. „*Neue Wege zur Erforschung des romanischen Bauens*“ zu zeigen, ist als Zweck der Studie angegeben; es könnte darum für einen Musikwissenschaftler Zweifel an seiner Zuständigkeit für eine Besprechung entstehen, stammte nicht das Werk aus der Feder eines verdienstvollen Musikforschers und wäre es nicht Mitglieds-gabe der Gesellschaft für Musikforschung. Diese Besprechung soll und kann aber nur ein von musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten bestimmtes Referat sein. Wenn der Verf. einleitend von der „*starken Hintergrundigkeit der akustischen Welt des Mittelalters*“ spricht und wegen Fehlens einer „*gewissen Aufnahmebereitschaft*“ mit „*nicht geringem Widerstand aus Fachkreisen*“ rechnet, so bekennt sich der Rezensent freilich zu der noch kleinen Zahl derer, die auf

Grund eigener Studien Skepsis gegenüber der mittelalterlichen Mystik überwunden haben. Nichtdestoweniger birgt die kühne, in ihrer Tragweite erstaunliche Idee gleichsam „singender Steine“ innerhalb der an neuen Gedanken reichen Veröffentlichung wohl die verwickeltste Problematik.

Daß die im Kap. I. geschilderte indische Musikauffassung in den Fällen St. Cugat und Gerona auf christliche Bauwerke des ausgehenden 13. Jahrhunderts zu übertragen ist, daß hier die Tierbild-Kapitäl-Tonhöhen symbolisieren und daß durch deren Abfolge jeweils ein Hymnus als Bauidee auftritt, ja, daß diesem gleichsam singend vollzogenen Rundgang das Vielfache des Tages- und Jahresablaufs gleichfalls parallel läuft, verschiedenen Modi oder Motetus-Stimmen entsprechend, all das ist ebenso faszinierend konzipiert, wie es dem Skeptiker Angriffspunkte bietet.

Unter den möglichen, vom Verf. selbst zusammengestellten Einwänden darf der, „daß eine ‚armselige Melodie‘ niemals die Grundlage für eine Kapitalordnung bilden könne“, getrost als „allzu neuzeitlich“ übergangen werden. Das Fehlen zeitgenössischer Dokumente kann hier bei der Frage der Tiersymbole ebensowenig als Gegenbeweis gelten wie etwa bei der Zahlensymbolik und musikalischen Rhetorik im 15. und 16. Jahrhundert. Gewiß wünschte man sich noch fundiertere Beweise für den Einfluß indischen Denkens im christlichen Hochmittelalter, besonders dafür, daß die „Ambivalenz“ des Pfaus auch in christlichen Hymnen Grundton und „beide Dominanten“ umfassen soll. Man wünschte ferner, daß etwa bei St. Cugat die Auslassung von 16 Hymnus-Tönen sich noch besser erklären ließe (nicht nur als Opfer für die Tagesstunden-Darstellung). Fraglich ist weiterhin, ob es im Hinblick auf die erwarteten Einwände glücklich war, im selben Buch (Kap. IV) einen nicht „tonal“ erklärbaren Kreuzgang (Ripoll) anzufügen, mag es sich auch um eine höchst interessant gedeutete „mystische Reise in umgekehrter Richtung“ und um einen Heilritus handeln. Aber selbst wenn man das im Hauptteil (Kap. II) Geschilderte vorerst bis zum Nachweis paralleler Fälle nur als eine imponierende, durch vielschichtige Verankerung gefestigte Hypothese betrachtet, so eröffnet Schneiders Buch doch eine Fülle von Perspektiven, ja von neuen Gebieten auch des

musikwissenschaftlichen Forschens. Möge die Arbeit, die bei aller Kühnheit doch keineswegs leichtfertig all die neuen Wege betritt und entstehende Bedenken stets ernsthaft prüft, auch als Beleg dafür aufgenommen werden, daß die Erforschung mittelalterlichen Denkens nicht ohne tiefes Eindringen in seine Mystik möglich ist und daß deren Einbeziehung streng wissenschaftlich vor sich gehen kann.

Aus der Fülle erwähnenswerter Einzelheiten verdienen besonders die folgenden Beachtung: Daß die notationstechnische Frage der Flexa durch die „Steinnotation“ von St. Cugat entscheidend beleuchtet wird (S. 29), ist wohl erst nach Aufdeckung künftiger Parallelfälle zu erwarten. Mehr noch wird durch Sch. die Zahlensymbolik angesprochen. Hier wäre dieser von der Musikwissenschaft noch wenig angewandten Methode mit genaueren Angaben gedient gewesen. Daß die 8 die „Zahl des Heilsweges ist“ (S. 69), wird ohne Belege den Skeptiker nicht überzeugen; ebenso ist aber andererseits an detaillierter Deutung jeder interessiert, der die 8 (bzw. 4) bisher als die recht vieldeutige Zahl „zeitlicher und räumlicher Erstreckung“ vorfand (vgl. das Referat des Unterzeichneten auf dem Kongreß der IGMW Oxford 1955). Daß die Säulenzahl in den beiden tonal gedeuteten Kreuzgängen symbolisch zu sehen ist, liegt nahe; man wird auch sagen dürfen, daß die Trapezgestalt Geronas eine vielfältigere zahlensymbolische Aussage ermögliche als St. Cugats $12(3 \times 4) \times 6$ Säulen, die nur Irdisches (12) zu betonen scheinen. Zu fragen ist aber, warum bei der Gerona-Deutung (S. 49 unten) neben der Christus-5 die 7 nicht in ihrer alten Bedeutung „Gott“ bzw. „Himmel“ herangezogen wurde. (Die Säuleneinteilung der Südostseite $[6+6]$ wird übrigens aus Tafel II nicht ersichtlich: hier trennen doch die beiden Striche $5+2[=34, 35]+5$. Wäre dem so, dann träfe die Ergänzung der 5 durch die 2 zur 7 auf „*moriens non moreris*“, d. h. der Übergang von der „Leidens-5“ zur „Himmels-7“ wäre textbezogen!) Wenn auf S. 49 von der 6 als der Zahl der „jungfräulichen Mutter“ gesprochen wird, so könnten auch hier genauere Belege der Erforschung mensuraler Mariengesänge späterer Jahrhunderte nützen. Von den (seltenen) Druckfehlern sei „A. Kirchner“ (S. 20) richtiggestellt.

Fritz Feldmann, Hamburg

Das Buxheimer Orgelbuch, Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Bertha Antonia Wallner. Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Nr. 1. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955.

Mit dieser Ausgabe liegt eine der wichtigsten und ergiebigsten Quellen der süddeutschen Orgelkunst und des Liedes, insbesondere des deutschen, im 15. Jahrhundert vor. Die Hs. wurde erstmals durch Robert Eitner (in den Monatsheften für Musikgeschichte 1887) bekannt gemacht und teilweise veröffentlicht. Seitdem hat sie in der Wissenschaft und in der Praxis in steigendem Maße Beachtung gefunden, so daß eine vollständige Ausgabe und Übertragung zum Veranschaulichen der weittragenden Bedeutung dieser inhaltlich umfangreichsten Orgelstabulatur des 15. Jahrhunderts schon seit langem erwartet wurden.

Der Großquartband (die Blattgröße des Faksimiles von 21 × 30 cm entspricht der des Originals) befand sich bis 1883 im Karthäuserkloster Buxheim an der Iller, kann jedoch, wie B. A. Wallner in ihrem Nachwort nachweist, dort nicht entstanden sein. Vielmehr weist der sehr vielfältige Inhalt auf einen zentral gelegenen und weltoffenen Entstehungsort hin, an dem in- und ausländische Musik gepflegt wurden.

Die Notation zeigt eine der für die deutschen Orgelstabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts typischen Formen: der Diskant ist in Mensuralnoten auf sieben Linien notiert, die übrigen Stimmen sind darunter durch Buchstaben und zugesetzte rhythmische Zeichen wiedergegeben. Unter den zwei- bis vierstimmigen Sätzen sind die dreistimmigen in der Mehrzahl.

Nach der, allerdings anfechtbaren, Numerierung J. J. Maiers sind es insgesamt 258 Intavolierungen mit Textmarken deutscher, französischer, italienischer und lateinischer kirchlicher und weltlicher Gesänge oder Orgelstücke ohne Cantus-firmus-Bindung. Unter ihnen befinden sich zahlreiche Konkordanzen zum Glogauer, Lochamer und Schedelschen Liederbuch. Die Hauptbedeutung liegt in dem Bestand an originalen Orgelkompositionen und vor allem an deutschen Liedsätzen. Durch 112 deutsche Liedbearbeitungen erweist sich das Buxheimer Orgelbuch nach bisherigen Forschungen als die reichste aller verwandten Quellen, die zu-

dem durch 55 französische, 7 italienische und 51 lateinische Texte einen Querschnitt durch das Gesamtrepertoire des Jahrhunderts bietet. Die Herkunft von 9 Sätzen war bisher noch nicht nachweisbar. Die 27 freien Orgelkompositionen sind größtenteils als Praeambulum bezeichnet. Ferner enthält die Sammlung zwei der vier berühmten Fundamenta Konrad Paumanns und zwei weitere, die wahrscheinlich in seinen Schülerkreis gehören. Sie liefern als Kompositions-, Variations- und Improvisationslehren des 15. Jahrhunderts wichtige Aufschlüsse über die Setzkunst und sind für das Verständnis der instrumentalen und vokalen Musik dieser Zeit und ihre stilistische Untersuchung unentbehrlich.

Außer Paumann, für dessen Schaffen und Wirken das Buxheimer Orgelbuch die meisten Zeugnisse enthält, sind unter den nur selten genannten Autoren noch einige Namen vertreten, die für das kirchliche, höfische und gesellschaftliche Musizieren von Bedeutung gewesen sind. Durch Konkordanzen lassen sich mehrere deutsche und eine große Zahl burgundischer, englischer und italienischer Komponisten nachweisen. Im ganzen zeigt der Inhalt eine enge Verknüpfung von Liedkunst und Orgelspiel, die sich in ihrer Entwicklung gegenseitig stark beeinflußt und gefördert haben. Besonders aber wird die Tradition der süddeutschen Orgelkunst, ihre Strahlungskraft und ihre zentrale Stellung in der Musik dieser Epoche sichtbar.

W. datiert auf Grund stilkritischer Untersuchungen die Entstehung der Tabulatur überzeugend auf die Zeit zwischen 1465 und 1475. Sie schlägt an Stelle des in die Literatur eingegangenen Namens die Bezeichnung *Münchener Orgelbuch* vor, da die Hs. (nach ihren Forschungen) nur in München entstanden sein kann.

Innerhalb der Documenta Musicologica stellt das Buxheimer Orgelbuch einen verheißungsvollen Anfang in der Reihe der Handschriften-Faksimiles dar. Vielleicht hätte der schönen und wertvollen Ausgabe zur leichteren Benutzung außer dem originalen und leider lückenhaften Verzeichnis noch ein vollständiges beigegeben werden können. Jost-Harro Schmidt, Freiburg i. Br.

Richard Haselbach: Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer

Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik. Bärenreiter-Verlag zu Kassel und Basel. 1955. 292 S.

Eine Züricher Dissertation wird hier in Buchausgabe vorgelegt. Es ist eine treffliche Arbeit, mit großem Fleiß und viel Umsicht durchgeführt. Allein schon der Werkkatalog ist ausgezeichnet. In der Biographie geht der Verf. auf die vorhandene Literatur ein, besonders Pasinis Aufsatz von 1905/06, den er kritisch erweitert. Lehrer Bassanis bleibt P. Castrovillari in Venedig, nicht dessen Namensvetter in Padua, auf den Della Corte hinzuweisen unternahm. Carrissimi ist höchstwahrscheinlich als Lehrer auszuschalten, dagegen könnte Bassani Schüler Legrenzis gewesen sein. Auch ist er kaum seinerseits der Lehrer Corellis gewesen. Der Aufenthalt in Bologna bedeutete für ihn menschlich und künstlerisch eine glückliche Zeit. Der nächste Ort seiner Tätigkeit trug ihm den Beinamen „di Ferrara“ ein. 1688 wird er Domkapellmeister, und von da ab beginnt die Abwendung von der Oper und von weltlichen Werken überhaupt. Die Behandlung der Messe ist, wie der Verf. ausführt, frei. Vom Ordinarium missae werden Sanctus, Benedictus, Agnus dei, oft auch Credo, vom Proprium Graduale, Alleluja, Offertorium ausgelassen und durch Sonaten, Konzerte und Sinfonien ersetzt. 1712 geht Bassani nach Kämpfen nach Bergamo. Eine Liste der verbürgten Aufführungen seiner Oratorien und Opern beschließt die Biographie.

Das Kapitel *Künstlerische Würdigung* beginnt mit einem längeren, orientierenden aber doch zu stark an die bisherige Literatur (Schenk und vor allem Bukofzer) angelehnten Abschnitt über „Barockmusik“, ein Kapitel, über das bekanntlich noch keine einheitliche Auffassung herrscht. Wertvoller ist der Überblick über die Vorgänger Bassanis.

Der Komponist gehört zur Bologneser Schule, die eine Mittelstellung zwischen Rom und Venedig einhält (S. 168), aber in der Sonate das Erbe Venedigs übernimmt. Von Opern und Oratorien ist wenig erhalten, drei Partituren von Oratorien (in Modena) waren dem Verf. „nicht zugänglich“ (warum?). *Il conte di Bacheville* rechnet der Verf. (entgegen Schering) zu den Oratorien. Motetten und Konzerte werden bei Bassani nur dem Text nach unterschieden. Texte aus dem kirchlichen Offizium werden

mit dem Beiwort „*concertato*“, freigeschaffene Texte als Motetten bezeichnet, auch wenn sie Rezitative enthalten.

Besprechung und Beispiele aus Kantaten, mehrhörigen Werken, zeigen, daß Bassani in Bologna, der „*Hochburg des konzertierenden Stiles*“, doch die Mittel der Oper vorsichtig übernimmt und sogar zum Bewahrer des strengen Stiles wird. Ein Vergleich mit Pergolesi („*Laudate pueri*“) kennzeichnet Bassani als konservativer — ob man Pergolesis Stil „galant“ nennen soll, scheint mir zweifelhaft.

Die geistlichen Solokantaten bringen in der Melodik eine stilistische Weiterentwicklung der weltlichen Solokantaten, mit stärkerer, instrumentalartiger Koloratur. Die *Dacapo*-Form und die Devisen spielen im Gegensatz zu den Solosätzen der mehrstimmigen Kantaten eine bedeutende Rolle. Als Instrumentalkomponist führt Bassani mit Legrenzi, Vitali und Mazzaferata zu Corelli hin. Im Vokalstil ist er modern, seine Harmonik ist bereits „*fest tonal*“, oft interessant, die Formen sind öfters dem älteren Stil verpflichtet — obwohl er in derartig gebundenen Sätzen sein Bestes gibt —, ein Komponist in einer historischen „*Grenzsituation*“.

Die künstlerische Würdigung, in der manchmal Wiederholungen hätten vermieden werden können, gibt ein anschauliches Bild — soweit das in Worten und mit wenigen Beispielen möglich ist. Das Interesse für Bassanis größere Werke wird geweckt. Es erhebt sich eine wichtige Frage: Da in Italien weder Mittel noch genügend Kräfte zur Verfügung stehen, sollten wir in Deutschland uns bei den Denkmälerausgaben nicht auf den nationalen Bereich beschränken! Besonders wertvolle und für die Entwicklung der deutschen Musik direkt und indirekt wichtige Werke sollten wir unbekümmert unwichtigeren deutschen Werken vorziehen und veröffentlichen. Wie wäre es mit einer Auswahl von Kantaten Bassanis, die Haselbach besorgen könnte? Ein solcher Band dürfte entschieden eine Bereicherung bedeuten.

Hans Engel, Marburg

Ingmar Bengtsson och Ruben Danielson: *Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling. Studia Musicologica Upsaliensia* (Edidit Carl-Allan Moberg) III, 1955; 74 S. — Bildbilaga XVIII.

Zu den schwedischen Doktordissertationen des Frühjahrs 1955 gehört eine musikwissenschaftliche Arbeit von Ingmar Bengtsson, die dem Instrumentalschaffenden Johan Helmsch Romans (1694—1758) gewidmet ist, „des Vaters der schwedischen Musik“. Der genaue Titel lautet *J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Als eine Introduction zu der umfangreichen Hauptarbeit erschien der vorliegende Band im Rahmen der neuen, von C. A. Moberg edierten Schriftenreihe *Studia Musicologica Upsaliensia*. In dieser Introduction soll über den äußeren Stand und die Voraussetzungen des handschriftlichen Quellenmaterials, das in der Roman-Sammlung der Musikalischen Akademie Stockholm erhalten ist, Rechenschaft gegeben werden. Zwei Faktoren waren für eine solche Darstellung der Vorarbeit in extenso bestimmend: die zentrale Stellung Romans innerhalb der schwedischen Musikgeschichte, die durch intime Beziehungen zum London Händels, Pepuschs, Ariostis und der Brüder Buononcini sowie durch Fühlungnahme mit J. J. Fux in Wien auch für die allgemeine Musikgeschichte von Interesse ist, vor allem aber die besondere Art, in der das Roman-Material überliefert ist.

Hier handelt es sich zunächst nur darum, zu der Methode Stellung zu nehmen, die bei der Sichtung und wissenschaftlichen Klarstellung des reichen Materials angewandt wurde, einer Methode, die auf den besonderen Fall Roman abgestimmt ist, aber darüber hinaus als Hilfsmittel musikwissenschaftlicher Forschung prinzipielle Bedeutung gewinnen könnte. Der Versuch rechnet durchaus mit dem Beistand eines forensisch geschulten Schriftexperten, der, durch keine rein musikstilistischen Vorurteile gehemmt, das gesamte handschriftliche Quellenmaterial sozusagen als Rohstoff betrachtet. Ein solcher Spezialist stand dem Verf. Bengtsson in der Person Ruben Danielsons zur Verfügung, der in Hauptabschnitten der Studie und einem zusammenfassenden Katalog ausgiebig zu Worte kommt. Die Untersuchung befaßt sich demnach ausschließlich mit dem äußeren Bild, mit der Art der Notenschrift in Autographen und Nicht-Autographen sowie mit Aufschriften und Hinzufügungen von Zeichen und erklärenden Worten.

Im wesentlichen handelt es sich um vier Aufgabenkreise (S. 5): Bestimmung aller

Roman-Autographen; Ordnung der Notenhandschriften, die nicht vom Komponisten stammen, und Identifizierung der einzelnen Schreiber; Ordnung aller Hinzufügungen zum Notenbild und Identifizierung von deren Schreibern; Versuch einer annähernden chronologischen Bestimmung der Roman-Autographen, und zwar ausschließlich auf Grund von Eigenheiten der Schrift. Zu den Hinzufügungen und Aufschriften gehört, abgesehen von Hinweisen auf Dynamik, Tempo und Werkgattung, der Komponistname, der hier auch in den Autographen in den seltensten Fällen vom Komponisten selbst stammt. Der Gedanke einer minutiös vergleichenden Schriftanalyse ist das Bestimmende, wogegen der Feststellung von Papiersorten und Wasserzeichen eine untergeordnete Bedeutung beigemessen wird. Es sei hier bemerkt, daß die Klärung der Personenfrage über den eigentlichen Zweck hinaus zuweilen ins kulturhistorische vorstößt. Unter den Schreibern befinden sich Männer wie der Konzertmeister und spätere Hofkapellmeister Per Brant, wie Per Frigel, der im Leben Naumanns und Kraus' eine wichtige Rolle spielte, und Johan Wellander, der musikalische Mentor der Gesellschaft „*Utile dulci*“ in Stockholm (gegründet 1760, also nach Romans Tode). Diese Männer repräsentieren (wohlgemerkt) verschiedene Zeitabschnitte und verschiedene Arten der künstlerischen Gesinnung. Auch bei einer so eingehenden Untersuchungsmethode wie der hier angewandten mußte aus verschiedenen Gründen ein ungelöster Rest bleiben. Das zeigt sich deutlich im Falle der Donation Holmberg (S. 19) und hängt teilweise damit zusammen, daß eine große Anzahl Romanscher Autographen erst 100 Jahre nach dem Tode des Komponisten in den Besitz der Musikalischen Akademie Stockholm gekommen ist. Immerhin war auch da, wo die Bestimmung des Schreibers oder der Schreiber erschwert war, im allgemeinen die Zuweisung der Handschriften zu einer bestimmten Periode möglich (S. 22).

Der Schriftexperte weist auf die Schwierigkeit hin, zu absolut sicheren Urteilen zu kommen, und warnt immer wieder vor den Gefahren eines graphologischen Dilettantismus. Sein Vorurteil gilt bereits dem Ausdruck Graphologie, der hier durch die zwar unbelastete, aber nicht gerade besteckende Wortbildung „*Grafografi*“ ersetzt wird. Als Grundeinheit und Ausgangspunkt

der Analyse dient der Begriff „*Grafem*“, ebenfalls als Wortbildung neu. Damit ist ein einheitlicher kurzer Bewegungszug, ein primäres Phänomen rhythmischer Art gemeint, der Abschnitt eines schriftlichen Gebildes, der zwischen zwei „*Bewegungsminima*“ zu liegen kommt (S. 27). Daß die Frage der musikalischen Stilkritik für die zeitliche Bestimmung des Einzelwerks nicht auszuschalten ist und daß mit rein äußerlichen Merkmalen des Schriftbefundes eine volle Klärung nur selten möglich ist, erweist sich eben an den Roman-Autographen. Danielson stellt fest, daß die Notenschrift Romans eine auffällige Konstanz aufweise und daß im übrigen die Handschrift des Komponisten (also alles, was mit dem Notenbild im engsten Sinne nichts zu tun hat, und zwar ganz besonders der Namenszug) eine auffallende Inkonstanz zeige, welche letztere jedoch in keinerlei Beziehung zum Alter des Schreibers stehe. Die Folgerungen ergeben sich für den vorliegenden Fall von selbst. Die Möglichkeit, aus dem Äußeren der Autographen bindende Schlüsse für die Chronologie zu ziehen, ist äußerst gering. Gerade das war ja eines der Hauptziele der Untersuchung (Kap. 6): durch genaue Schriftanalyse zu einer Chronologie der Roman-Autographen zu kommen, denen fast durchweg die Datierung fehlt und die oftmals von fremder Hand als Autographen bezeichnet worden sind (nicht immer mit Recht, wie sich im Falle Frigel nachweisen läßt!). Nur bei einem der Kopisten, J. G. Psilanderhielm, ließ sich eine sukzessive Veränderung der Schreibweise feststellen, die als Stütze für eine Datierung dienen kann (S. 50). Anders steht es, wie gesagt, bei dem eigentlichen Mittelpunkt der Untersuchung, bei Roman selbst. Auch der Wechsel von Fraktur zu Antiqua und umgekehrt bedeutet bei ihm nichts Bestimmtes. Nur ein einziges Detail seines Notenbildes, die Schreibweise isolierter Sechzehntel, kann für eine zeitliche Einordnung einige Dienste leisten. Über das relativ frühe Grenzjahr 1728 hinaus ist eine weitere annähernd chronologische Zuweisung nur möglich, wenn man dem subjektiven Urteil ein größeres Recht zugesteht, als die Methode der Verf., streng genommen, zuläßt.

Der Versuch ist besonders für die Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und für Stücke aus dem Bereich der Hausmusik von Interesse (Grundsätzliches zum

Noten-Schreibstil des 18. Jahrhunderts, s. u. a. S. 34 ff.). Bei Zentren mit hoher Musiktradition und gesicherter Musikorganisation dürfte eine so umständliche Vorarbeit weniger in Frage kommen, und für Oper und Oratorium leisten oft schon Textbuch oder Voranzeigen ausgezeichnete Hilfe. Um es nochmals zu betonen: das Ziel der Verf. ist, durch eine einheitliche Schriftanalyse des gesamten zur Verfügung stehenden Quellenmaterials den Anteil der Schreiber und deren Beziehungen zum Komponisten festzustellen, sowie die Chronologie der Werke und den authentischen Wert der einzelnen Musik-Handschriften möglichst im voraus klarzustellen. Wenn aber, wie im vorliegenden Falle, eine so wichtige Voraussetzung wie die Beeinflussung des Schreibstils durch zunehmendes Alter in einer Hauptgruppe der Handschriften fast gar nicht zu finden ist, wird die Aussicht auf ein positives Resultat stark geschwächt. Das verringert den prinzipiellen Wert des Versuchs als einer Arbeitshypothese nicht, eines Versuchs, der sich im Grunde nur durch gewisse methodische Eigenheiten, durch einen gewissen methodischen Eigensinn von dem Gewohnten entfernt.

Für die Kammermusik aus der Zeit des Übergangs vom Barock zum Rokoko, deren Handschriften oft mit bemerkenswerter Nonchalance angelegt sind, können Untersuchungen nach Art der vorliegenden zu wertvollen Beobachtungen führen. Eine Kopie mag z. B. den Willen des Komponisten besser wiedergeben als das Autograph, weil sie auf eine Aufführung zurückgeht, die der Autor sanktioniert hat. Dabei ist nicht bloß an Fragen der Dynamik gedacht, sondern ganz besonders an die mehr oder weniger inkonsequente Handhabung von Binde- und Phrasierungsbögen in verschiedenen Manuskripten zum selben Werk. Die Feststellung, wer im Einzelfall Noten oder Aufschriften notiert hat, und vieles andere kann besonders dort von Bedeutung sein, wo keine Drucke als Maßstab und keine Kataloge als Stütze zur Verfügung stehen. Für den Musikwissenschaftler ergibt sich gerade auf dem Gebiet der Instrumentalmusik oft eine Situation, die der eines Kunsthistorikers entspricht, der sich den Übermalungen eines alten Bildes gegenübergestellt sieht. Wir brauchen bloß an den Fall der Brucknerschen Sinfonien zu denken, um einzusehen, daß mit einem systematischen Schriftenvergleich, bei dem

man sich vor Beginn der eigentlichen Stilkritik von allen denkbaren Vorurteilen frei zu machen sucht, nicht nur für das 17. und 18. Jahrhundert, sondern auch bei neueren Werken und Komponisten sich ein kompliziertes und vieldeutiges Material mit mehr oder weniger Aussicht auf einen gewissen Erfolg bearbeiten läßt. Zu warnen ist davor, daß man den Wert der Statistik von äußeren Detailbeobachtungen in diesem Zusammenhang überschätzt und die Wirkung künstlerischer Elemente, die meist schon in einem primären Stadium der Niederschrift eine Rolle spielen, unterschätzt. Nicht so sehr wegen der Resultate, die im Falle Roman erzielt worden sind, als wegen der Möglichkeiten, die man sich von einer weiteren Erprobung des hier angewandten Verfahrens wohl versprechen darf, (elastische Anwendung und natürliche Begrenzung der Methode vorausgesetzt), ist die Studie, die sich durch klare Darstellung eines an Widersprüchen reichen Materials empfiehlt, durchaus zu begrüßen.

Richard Engländer, Uppsala

K. Ph. Bernet Kempers: Muziekgeschiedenis. 5. uitgebreide en herziene druk. Met 40 afbeeldingen, 62 muziekvoorbeelden, tijdtabel en register. Rotterdam: Brusse 1955. VIII, 404 S.

Derselbe: Meesters der Muziek. 5. druk. Ebenda 1954. 280 S.

Wie sich diese Musikgeschichte, vor allem natürlich in der Heimat des Verf., als ein Buch, das sich an Kenner und Liebhaber wendet, seit ihrem ersten Erscheinen 1932 bewährt hat, bezeugt die Folge ihrer Auflagen bis zur vorliegenden fünften. Das von Riemann zum ersten Mal auf breitester Grundlage für sein *Handbuch der Musikgeschichte* durchgeführte Prinzip, „das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister auf die Entwicklung der Tonformen und Stilarten überzuleiten“ (Vorwort zu Bd. 2, T. 3, 1913, S. III) hat die Anlage auch von Bernet Kempers' Musikgeschichte bestimmt. Die Einteilung in die vier großen Gebiete Kirchenmusik (katholische, protestantische, als Anhang Orgelmusik), Musik für das Theater, weltliche Vokalmusik und Instrumentalmusik scheint ebenso einfach wie durchsichtig. Den Geschichten dieser Hauptgattungen ist noch ein Kapitel vorgelegt: *Het Toonsysteem, de Technieken, de Instrumenten en de Stijlen*. Die Fülle des Stoffes konnte unter solchen Gesichts-

punkten natürlich nur durch Entlastung von allem Biographischen bewältigt werden. Didaktische Überlegungen und reiche Unterrichtserfahrungen haben die Anordnung des weitgehend auch für Studenten bestimmten Buches mitgestalten helfen (Vorwort S. 1), so wenn etwa die Orgelmusik wegen ihrer Verwurzelung in den kirchlichen Gesangsformen nach der Kirchenmusik und nicht innerhalb des Abschnitts Instrumentalmusik behandelt wird. Die pädagogischen Tendenzen dieser Musikgeschichte kommen insbesondere in den auf die einzelnen Abschnitte reichlich verteilten Stammbäumen der verschiedenen Gattungen zum Ausdruck; der Anschaulichkeit dienen weiterhin zahlreiche Notenbeispiele und ein sorgfältig ausgewähltes Bildmaterial. Dankenswert sind auch die fortlaufenden Hinweise auf vorhandene Schallplattensammlungen, ein brauchbares Register und eine aufschlußreiche Zeittafel.

Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß die Aufteilung des gesamten Stoffes nach vier großen Gebieten, die Betrachtung also nicht im sonst üblichen Längsschnitt durch die ganze Musikgeschichte, bisweilen zu einer Art Systemzwang führen kann, wenn etwa das Oratorium auf weite Strecken hin (Haydn, S. 198, Mendelssohn und Schumann, S. 202) unter der *Muziek voor het Theater* Platz finden muß.

Zuletzt noch einige Anregungen für spätere, gewiß zu erwartende Auflagen des im ganzen sehr brauchbaren und nicht nur den „muziekstudeerenden en dilettanten“ (S. 2) nützlichen Buches:

Was zur Gregorianik gesagt wird, bedürfte vielleicht noch einer Bemerkung über die germanische und romanische Choralfassung, ferner über Hildegard von Bingen. Unter den vorprotestantischen Kirchenliedern in der Landessprache (S. 120) verdiente das Weihnachtslied der Aachener Schöffen eine Erwähnung. Das katholische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts kommt dem protestantischen gegenüber etwas zu kurz (S. 123, Anm.), die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in Deutschland müßte über die Cäcilianer und Rheinberger hinaus (S. 117) in die Gegenwart fortgeführt werden, etwa mit Hinweis auf die Kölner Schule (Lemacher, Schroeder, Röseling). Zur Kennzeichnung von G. Gabriellis, vor allem durch Riemanns *Musikgeschichte in Beispielen* bekannt gewordenem *Ricercar decimo tono* als erste wirkliche Fuge ist Mül-

ler-Blattaus Einwand zu beachten (*Geschichte der Fuge*, 1931², S. 55). Die Ableitung des Namens Virginal von *virgo* (S. 272) ist bekanntlich nicht unbestritten, C. Sachs tritt für *virga* = Docke ein. Noch zwei instrumentengeschichtliche Anmerkungen: Von Hebenstreits Pantaleon sahen sich vielleicht Chr. G. Schröter, Marius und Silbermann zu ihren Erfindungen angeregt, die Priorität für das Hammerklavier muß aber Cristofori bleiben (vgl. neuerdings H. Fleischer, *Christlieb Siegmund Binder*, 1940, S. 13 f.). Haydns Verhältnis zum Hammerklavier untersuchte G. Kinsky (*ZfMw.*, XIII, 1931, S. 500).

Einige Druckfehler werden leicht zu beseitigen sein: S. 58 und öfters „Handbuch“ statt „*Handbücher*“ der Musikwissenschaft, ebenda „Chailley“ statt „*Chailly*“, S. 59 „Mersmann“ statt „*Mersman*“, S. 101, Anm. „Schmidt-Görg“ statt „*Schmidt-Georg*“, S. 149 „Frotscher“ statt „*Trotscher*“, S. 219 „Kretzschmar“ statt „*Kretzchmar*“, Bild 37 „Menzel“ statt „*Mensel*“.

Das gleichzeitig anzuzweigende, auch schon in 5. Auflage vorliegende Buch desselben Verf., *Meesters der Muziek*, bringt das der ersten Ausgabe seiner Musikgeschichte in kurzen Anmerkungen angeschlossene biographische Material in Gestalt von 33 Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Komponisten als Supplementband. Jeder dieser Biographien ist ein Bild und in Art einer musikalischen Devise ein (vielfach an Bekanntes anknüpfendes) Notenbeispiel beigelegt, dazu knappe bibliographische Angaben. Mit der Auswahl der führenden Komponisten wird man sich im ganzen einverstanden erklären, vielleicht allerdings Reger und Pfitzner vermissen, dem übrigens auch die *Geschiedenis der muziek* gar keine Beachtung schenkt. Zieht man zum Vergleich aus jüngster Zeit H. J. Mosers *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* (1952) heran (s. meine Besprechung Jahrgang VIII, 1955, S. 98 ff.), so sieht man bei Bernet Kempers die ältere Zeit mit einigen Namen in der Biographie Lassos (*Lasso en zijn voorgangers*) cursorisch abgetan. Moser gibt der vorlassoschen Zeit wesentlich mehr Raum, als Bernet Kempers vermutlich seinem Leserkreis zumuten wollte, aber dieser übertrifft Moser dann doch quantitativ insofern, als ein zweiter Teil des Buches noch 300, teilweise freilich allzu knappe Kurzbiographien der Komponisten bringt, die im Hauptteil nicht berücksichtigt sind (hier

also auch Reger und Pfitzner). Hat dieser Anhang allenfalls Nachschlagewert — er bringt auch einige Namen Lebender —, so darf man den Inhalt des Hauptteils als eine Reihe runder und sachlich gut fundierter Lebensbeschreibungen bezeichnen. Die bibliographischen Anhänge lassen (das mag aber der Zwang zur Konzentration verschuldet haben) noch einige Wünsche offen. Nur wenige Versehen seien angemerkt: S. 59 nur 2, nicht 22 Passionen von C. Ph. E. Bach. Elisabeth von Herzogenberg ist die Tochter des Gesandten Bodo Albrecht Stockhausen, nicht (wie es S. 191 scheinen könnte) des gleichnamigen Sängers. Schließlich zum Abschnitt über Schubert: An den beiden erschienenen Bänden von O. E. Deutschs Dokumentenwerk (Bd. 2, 1 übrigens 1914) ist L. Scheibler nicht beteiligt (S. 121). Das Duo op. 140 ist ein originales Klavierwerk und kann nicht die verlorene Gasteiner Sinfonie sein (S. 120).

Willi Kahl, Köln

Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann. (Max Hesses Handbücher der Musik. Band 76. Sonderausgabe zu Busonis 90. Geburtstag (geb. 1. 4. 1866 — gest. 27. 7. 1924). Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel, 1956. XVI u. 288 S.)

Busoni ist für jeden, der ihn gehört hat, ein unvergeßlicher Meister des Klaviers; er war ein vollendeter Beherrscher des Instruments, dessen Spiel auch die letzte Schwierigkeit in Schönheit des Klangs umzusetzen imstande war. Trotzdem reizte seine Auffassung oft zum Widerspruch. In stärkerem Grade aber ist sein kompositorisches Schaffen problematisch.

Die früheren Werke sind reichlich epigonisch und wenig originell, die späteren oft reizvoll, aber nicht frei von Manier und stärker im Wollen als in der schöpferischen Kraft. Als Schriftsteller, wenn man den Ausdruck gebrauchen kann — denn Busonis Schriften sind mehr spontane Äußerungen als berufs- und handwerksmäßige Leistungen —, ist Busoni ähnlich fesselnd, aber zwiespältig. Wie oft bei genialen Musikern, fehlt die eigentliche fundamentale Bildung; seine Äußerungen haben oft etwas Dilettantisches, Halbgebildetes nicht abstreifen können.

Busoni erscheint als merkwürdige Mischung von romanischer Formkühlheit — die er be-

ußt betont —, echt italienischer Skepsis und eigenartiger Einseitigkeit. Wo er einfach schildert, offenbart sich auch im Schreiben künstlerisches Talent: einen besonderen Genuß bereiten z. B. die beiden autobiographischen Skizzen, eine köstliche, romantisch-ironische Schilderung der eigenen Kindheit, Leiden eines Wunderkindes unter dem Ehrgeiz eines skurrilen Vaters.

Busoni hat in der Musikgeschichte seiner Zeit die Bedeutung, daß er kommende Stilwandlungen gespürt und versucht hat, selbst Neues zu fordern und zu formen: „Junge Klassizität“. Freilich war er Gegner Schönbergs und des „Klangakrobaten“ Strawinsky. Er suchte, tastete, ohne recht zu finden. „Auf die häufige, naiv-dilettantische Frage, wen man wohl für den größten aller Musiker halten soll“, wollte er nie antworten, gibt aber dann doch eine Antwort: „Mozart“. Über diesen Meister sagt er Schönes, über die *Don-Juan*-Übersetzungen auch Treffendes.

Beethoven kommt schlecht weg: Er ist Busoni zu „menschlich“, „eine Hammerklaviersonate und ein cis-moll-Streichquartett wiegen an Gehalt die Symphonien sicherlich auf“ (!). Falsche historische Argumente werden angeführt. „Seinen Zeitgenossen bedeutete Beethoven zunächst eine staunenswerte Kuriosität“, 5., 6. Symphonie und G-dur-Konzert „ließen das Publikum recht unberührt“, eine Behauptung, die auf die Akademie am 22. Dezember 1808 anspielt, bei der „die Exekutierung in jedem Betracht mangelhaft zu nennen“ und die Dauer von vier Stunden bei bitterster Kälte unerträglich war . . . „Bald schlug die Situation um.“ „Eine militante Priesterschaft (!) organisierte sich . . . und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit.“ — Das ist ein ziemlich gehässiger Ton. In einem unveröffentlichten Nachlaß, der, wie auch andere Aufsätze, hier zum ersten Mal gebracht wird, wird Beethoven „ein Mensch unter Menschen, größeren Formats . . ., aber nicht ein Mensch über Menschen . . . ein Nazarener und kein Hellene“ genannt.

Wie fern Busoni im Grunde J. S. Bach gestanden hat, beweist ein Entwurf einer szenischen Aufführung von J. S. Bachs *Matthäuspassion* (1921). Schon beim ersten Besuch der Passion fiel ihm die „theatralische Heftigkeit der Rezitative auf“, sehr zur Unzufriedenheit des Herrn von Herzogenberg“, (der ihn in die Passion ge-

schickt hatte), „der es mit mir zum Besten meinte, und der das Gewicht meiner Aufmerksamkeit auf die Choräle legen wollte“. Hat Busoni mit dieser Beobachtung gar nicht so Unrecht, so sind seine Forderungen nach einer szenischen Aufführung und wesentlichen Kürzungen umso merkwürdiger. „Die Arien halten die Handlung ungebührlich auf und unterbrechen sie, die barocke pietistische Fassung der Textworte steht in einem unästhetischen Gegensatz zu jenen der evangelistischen Chronik . . . Hier müßte demnach ein theatralischer Bearbeiter die Schere ansetzen und kurzer Hand die Arien entfernen; so sehr manche von ihnen durch Form und Gefühl (namentlich in ihren Ansätzen) schön geraten sind . . .“ (!) Philipp Jarnach hat ein Geleit-, der Herausgeber ein Nachwort geschrieben. Lebensstafel, Werkkatalog (d. h. des gedruckten Werks) und Literaturverzeichnis sind im Anhang beigegeben.

Hans Engel, Marburg

Andreas Liess: Johann Michael Vogl, Hofoperist und Schubertsänger. Graz/Köln: Böhlau 1954. 224 S.

Man hat sich daran gewöhnt, in J. M. Vogl kaum mehr als eine Randfigur aus dem Kreise um Schubert zu sehen, die freilich, was neuerdings W. Vetter (*Der Klassiker Schubert*, 1953, I, S. 231) wieder in Erinnerung gebracht hat, immer in betontem Abstand von seinen anderen Musikerfreunden genannt werden muß. Denn anders als diese „harmlos frohen Gesellen“ hatte nur er in Schuberts Leben eine musikalische Sendung zu erfüllen. Diese aber erschien längst in einem zweifelhaften Licht, seit J. Gänsbacher und S. Bagge 1864 und 1868 anläßlich von Randhartingers revidierter Ausgabe der „Müllerlieder“ zu Vogls Eingriffen in Schuberts Originalfassung mit seinen eigenen Verzierungstaten kritisch Stellung genommen hatten. Eine Monographie über Vogl, wie sie uns jetzt Liess, aus den besten zeitgenössischen Quellen schöpfend, vorlegt, hatte also an dem überlieferten Bild von Vogls künstlerischer Persönlichkeit mancherlei zu überprüfen und notfalls zu-rechtzurücken.

Der Untertitel deutet schon an, was vor allem nottat: Der als Schubertsänger in die Musikgeschichte eingegangene Künstler war im Hauptberuf „Hofoperist“, seine Bühnentätigkeit war also als solche und in all ihren Zusammenhängen darzustellen. Ein

weit ausholendes Eingangskapitel schildert die deutsche Opernbewegung am Wiener Kärntnertor-Theater, zu dessen Verband Vogl von 1794 an fast 28 Jahre gehörte. Ignaz Franz von Mosel war die Seele dieser Bemühungen, ein deutsches Opernideal zu verwirklichen, Grillparzer als Freund der Italiener sein Antipode. Es ist das besondere Verdienst des Verf., aus diesen Zusammenhängen heraus ein anschauliches Bild von Vogls Kunstauffassung entwickelt zu haben mit ihrer steten Betonung des deklamatorischen Prinzips gegenüber dem italienischen Belcanto, mit der „ganzheitlichen Leistung“ seiner Verschmelzung von Gesang, schauspielerischer Darstellung und tiefer Rollenausschöpfung in Text und Musik (S. 123).

Auf diesen Voraussetzungen beruht dann auch Vogls Bedeutung als Schubertsänger. Im Gegensatz zu Baron von Schönstein, der als Interpret der „Müllerlieder“ besondere Beachtung fand, neigte Vogl zu allem, was in Schuberts Liedkunst dramatisch akzentuiert war. In der *Winterreise* fand er sein eigenstes Ausdrucksgebiet, wobei auch erwähnt werden darf, daß er bei Gelegenheit den *Erlkönig* mit verteilten Rollen singen ließ. Vom „Operisten“ aus fällt auch da, wo man ihm die bekannten Eingriffe in Schuberts Lieder mit eigenen Verzierungen zum Vorwurf machen wollte, ein eigenes Licht auf den Liedersänger. „Gerade als routinierter Bühnensänger hielt er es in der damaligen Zeit vielfach noch für sein gutes Recht, die Melodie subjektiv auszuzieren“ (S. 133). Überdies hatte schon P. Mies (*Mehrfache Bearbeitungen gleicher Texte bei Schubert* in Bericht über den Internationalen Kongreß für Schubertforschung, 1929, S. 122) festgestellt, daß es sich bei Vogls Vorgehen „in Vorschlägen, Doppelschlägen und ähnlichen melodischen Bildungen gar nicht um eigentliche Verzierungen“ handeln muß, sondern daß man hier auch an „musikalische Formungen mit wesentlicher Ausdrucksbedeutung“ denken kann. Dieser Gedanke wird denn auch von L. stark unterstrichen. Vogl dachte nicht nur als Sänger seiner Zeit, der ja mit Schuberts Schöpfungen das Lied in Wien überhaupt erst konzertfähig gemacht hat, sondern „zugleich als Deklamator und Textgestalter“ (S. 135), und so findet sich in dem Kapitel *Vogl, der Schubertinterpret* noch mancherlei zu seiner Rechtfertigung.

Übrigens geht der Verf. keineswegs darüber hinweg, daß Vogl „unstreitig eine komplizierte Natur“ war, „tief und reizbar, altruistisch und ichbetont in einem“ (S. 93), und gerade das eingehende Studium der verfügbaren Quellen hat ihm das, was im Schubert-Schrifttum wiederholt ausgesprochen werden mußte, nur bestätigt. Dabei spielte sicher auch ein jahrzehntelanges Leiden eine entscheidende Rolle. Liest man Vogls von Bauernfeld überlieferte Tagebuchblätter, so möchte man ihn, wenigstens in seinem Alter, fast neben Mayrhofer für den zweiten Hypochonder in Schuberts Freundeskreis halten. Der alte Vogl hatte sich und seinen Ruhm schließlich selbst überlebt. So schreibt der fast Siebzigjährige einmal: „Wem das unglückliche Glück zu Theil ward, lange zu leben, der versteht zuletzt nichts mehr, und muß, wenn er nicht mit genügender Albernheit gesegnet ist, wünschen, so bald als möglich fortzukommen“ (S. 156). Doch beleuchten die wenigen noch erhaltenen Tagebuchblätter (mit anderen ist auch seine *Singschule* verloren gegangen), was man längst von seiner umfassenden Geistesbildung wußte. Damit überragte er den Durchschnitt nicht nur der Wiener Bühnenkünstler seiner Zeit ganz erheblich, wie er ja auch in einem Nekrolog als „der Mann von hoher wissenschaftlicher Bildung“ angesprochen wird, „der, wenn er auch nicht als Sänger so sehr gegläntzt, schon als ein wahrhaft unterrichteter Mann seine Carrière hätte machen müssen“ (S. 38 f.). Schließlich enthält das Buch auch ein Kapitel über Vogl als Tonsetzer. Es handelt sich hier um drei Messen und ein Offertorium in einer homophonen Gestaltung, die kaum noch ahnen läßt, daß der einstige Lateinschüler des Benediktinerstifts Kremsmünster eigentlich noch in der strengen Tradition des Eberlinschülers Georg Pasterwitz gestanden haben müßte, um zwei bei Artaria erschienene Liederhefte, um einige Gesangsstücke für die Bühne und einen Entr'-Act zu Shakespeares *Othello*. Dankenswerterweise teilt L. in einer Beilage einige Gesangsstücke mit, die über eine gutgemeinte Liebhabermusik nicht hinauskommen, aber doch, wie die eingezeichneten Singmanieren in dem Lied *Rhapsodie*, Vogls Vortragskunst lebendig widerspiegeln und verständlich machen, wie oft sich auch der Sänger bewegen fühlen mußte,

ausdrucksbetonte Worte in Schuberts Liedern durch eingeschaltete Figuren hervorzuheben.

Zum Kapitel Vogl, der Schubertinterpret hätte noch auf die kleine Schrift von H. Biehle, *Schuberts Lieder als Gesangsproblem*, hingewiesen werden können. Der Verf. der Dissertation über Vesque von Püttlingen (S. 216, Anm. 38) heißt Schultz, nicht Schulz.

Willi Kahl, Köln

Magda von Hattingberg: Hugo Wolf. Eduard Wancura Verlag, Wien 1953. 160 S.

Mit schönem Enthusiasmus, aber leider mangelhaften musikalischen und musikgeschichtlichen Kenntnissen erzählt Magda von Hattingberg, die auch eines der zahllosen Bücher über Rilke geschrieben hat, das Leben Hugo Wolfs und versucht eine Charakteristik seiner Werke. Das Buch gleicht oft einer musikalischen Parteischrift aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts (die Ausfälle gegen Brahms sind ebenso zahlreich wie überflüssig). Aber eine Apologie der Wolf-Lieder ist heute kaum mehr notwendig, und mit ihrer Geringschätzung der *Penthesilea* und des Streichquartetts folgt die Verf. dem konventionellen Fehlurteil.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Hans Zingerle: Zur Entwicklung der Rhythmik und Textbehandlung in der Chanson von c. 1470 bis c. 1530. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft herausgegeben vom Sprachwissenschaftlichen Seminar der Universität Innsbruck in Verbindung mit der Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften. Sonderheft 1.) Im Selbstverlag des Sprachwissenschaftlichen Seminars der Universität Innsbruck, 1954. 14 S. u. Notenbeilage (17 S.).

Die sehr knappe Studie stellt eine ausgesprochene Spezialarbeit dar. Ihr Verf. beabsichtigt, „einen Beitrag zur Klärung der Frage zu leisten, wie sich die Stilwandlung um die Wende des Zeitalters der ‚Gotik‘ zu dem der ‚Renaissance‘ auf Rhythmik und Textbehandlung ausgewirkt hat“. Diesen Stilwandel verfolgt er an Hand der Chanson, und zwar beschränkt er sich dabei jeweils nur auf deren Oberstimme, den „*Superius*“. Er vergleicht den Kompositionsstil der Chanson — diese Gattung scheint ihm aus Gründen der Fortschrittlichkeit und der gegenüber der geistlichen Musik meist einfacheren

Struktur für einen solchen Vergleich am zweckmäßigsten — zu zwei Zeitpunkten; einmal um 1470 (also die Generation Busnois-Ockeghem) — den Stil dieser Zeit nennt er den „spätgotischen“ oder den „älteren“ — und zum anderen um 1530 (also die Zeit der Attaingnantschen Drucke), der von Z. als der „Renaissance-“ oder „neuere“ Stil bezeichnet wird. Gegen diese Stilbezeichnungen ist zwar nichts einzuwenden, dennoch kann man zumindest gegen „spätgotisch“ Bedenken anmelden. Die Unterteilung einer Stilperiode in „Früh“, „Haupt“ und „Spät“ birgt immer Gefahren in sich; solche Unterteilungen können immer nur als Hilfsmittel zur Stilbezeichnung angewandt werden, um fließende Grenzen von einer zur anderen Stilepoche zu verdeutlichen.

Die Arbeit engt sich natürlich durch die ausschließliche Behandlung der Chansonoberstimmen von selbst sehr ein, was offensichtlich beabsichtigt ist. Der Anschauungsstoff, die Chanson in einem Zeitraum von etwa zwei Generationen, wird noch erheblich dadurch reduziert, daß für eine Gegenüberstellung der beiden Stile nur die zweizeitig mensurierte Liedkomposition in Frage kommt, da die dreizeitige Mensur (*tempus perfectum*) seit Ende des 15. Jahrhunderts völlig verschwindet.

Z. führt seine Untersuchungen an dem durch moderne Veröffentlichungen bekannten Repertoire durch, so z. B. an Stücken aus den Hs. Dijon Ms. 517 und Kopenhagen Ms. Thott 291 für die Zeit um 1470, des Ms. Brüssel, Bibl. royale 228 (ca. 1520) sowie der von Pierre Attaingnant zusammengestellten 35 Bücher „*Chansons nouvelles*“ aus den Jahren 1538—1549 für die Zeit um 1530. Er kommt bei seiner Arbeit, deren Hauptakzent auf der Herausarbeitung des Wandels der Textierungsweise in dem von ihm abgegrenzten Zeitraum liegt — damit verbunden ist natürlich ebenso ein Wandel in der Melodiebildung und nicht zuletzt ein Wandel im Rhythmus der ganzen Chanson —, zu recht interessanten Einzelergebnissen, die nun auch an Hand anderer Kompositionsgattungen überprüft werden müßten. Zahlreiche Notenbeispiele — ob ihre Wiedergabe in Verkürzung auf ein Viertel des Originalwerts richtig ist, bleibe dahingestellt, ebenso die Eigentümlichkeit der Balkenziehung bei kleineren Notenwerten und bei ausgesprochen textdeklamatorischen Phrasen — un-

terbauen Z.s Arbeit, deren Verständnis allerdings ein sehr schwer lesbarer, teilweise eigenwilliger Stil im Wege steht.

Wolfgang Rehm, Kassel

A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano. Edited by Rosemary Hughes. London. Novello and Company Ltd. (Copyright 1955). XLI u. 362 S.

Alte Reisetagebücher intelligenter Leute haben immer ihre Reize, und intelligent war Vincent Novello, Begründer des bedeutenden Londoner Musikverlages, Sohn des eingewanderten Sarden Giuseppe Novello. Aber er war nicht nur intelligent, sondern, was heute bei einem Musikverleger selten ist, damals aber sinngemäß und üblich war, auch Musiker und Musikenthusiast und Mozartschwärmer. Also machte er sich 1829 mit seiner Frau Mary, Tochter eines deutschen Vaters, Simon Hehl, und einer irischen Mutter, auf den Weg nach Salzburg und Wien, zu einer echten Mozart-Pilgerfahrt. Die Reise ging über Antwerpen, Köln, wo er sich die Melodie des Posthorns notierte, Mannheim, wo er, wie überall, musikalische Notizen machte, die Kirchenmusiken studierte und vor dem Schloß eine Militärkapelle auf gut gestimmten Instrumenten („selten bei einer Zusammenstellung von Blasinstrumenten“) gewöhnliche Tanzmusik spielen hörte, zunächst nach München. Bitter stellt er in München fest, daß im Lande Mozarts (wie er es verallgemeinernd nennt) kein Ton von Mozart erklingt, nicht einmal, außer von ihm selbst, Mozarts Name genannt wird. Militärmusik spielte im (Hof-)Garten gut die *Preziosa-Ouvertüre*, und während des Essens ließen reisende Musikanten im Vorzimmer auf zwei Klarinetten und zwei Hörnern die Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem *Freischütz* erklingen. Es ist wie eine Szene aus einer romantischen Novelle. In der Frauenkirche hörte Novello Messen vom ersten Taminosänger, Benedikt Schack, und von Michael Haydn. In Salzburg, erstem Ziel der Pilgerfahrt, suchten die Novellos Constanze Mozart auf, die seit 1809 Gattin des dänischen Legationsrats und Zensors G. N. Nissen und seit 1826 durch den Tod Nissens zum zweiten Mal Witwe geworden war. Constanze war damals 66 Jahre alt, ihre Schwester Sophie, seit 1826 ver-

witwete Haibl, vier Jahre jünger, ihr zweiter, jüngster Sohn Wolfgang Amadeus 38 Jahre alt. Mit diesen Mitgliedern der Familie Mozart unterhielten sich die Novellos, sie stellten bestimmte Fragen, die gegebenen Antworten notierten sie sich beide. Sie fragten nach den Autographen, nach Mozarts Klavier, sie fragten, welches seiner Werke Mozart am liebsten gewesen war. *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, und vor allem *Idomeneo*, geschrieben in glücklichster Zeit. Mozart, berichtet Constanze, spielte selten, kaum in Gesellschaft, außer wenn er Kenner traf, und dann extemporierte er am liebsten. Er komponierte nicht am Klavier und ließ sich von Constanze beim Niederschreiben die neuesten Geschichten erzählen. Mozart sei ein begeisterter Freund der Malerei und Skulptur gewesen und konnte selber zeichnen. Er sei im Shakespeare wohl bewandert gewesen. Die Werke (9 Bände) eines Liebblingsschriftstellers, die sie, Constanze, öfters lese, die aber im heutigen Österreich verbotene Frucht seien und deren Verfasser sie nicht nennen wolle, seien jetzt noch in ihrem Besitz. Novello notiert: „Ich vermute eines der französischen revolutionären Werke“. Am liebsten von allen Instrumenten spielte Mozart Orgel. Er habe sich nie ganz von seinen musikalischen Einfällen frei machen können und sich durch Überarbeitung zugrunde gerichtet. Billard habe er gern gespielt, aber selbst dabei immer komponiert. Dem (jüngeren) Sohne, von dem wir auch manches erfahren, rät Novello, eine Gesamtausgabe der Werke des Vaters zu unternehmen. Händels Werke habe er wohl gekannt, erwidert Constanze auf die Frage des Besuchers nach Purcell und Händel. Mozart habe einen Tenor besessen, zart im Sprechen und fein im Gesang; er konnte aber wütend werden und mit dem Fuße stampfen, auch vor dem Orchester. Ein häufiger Ausruf sei „Sapperlot“ gewesen. Der Kaiser habe ihn einmal gefragt, warum er nicht eine reiche Frau nehme. Wir erfahren zwischendurch, daß die C-dur-Sinfonie den Beinamen „Jupiter-Sinfonie“ von J. P. Salomon in London erhalten habe. Mozart habe die übereilte Art des Vortrags seiner Opern nicht gewollt, heute würden sie durch zu langsames Tempo verdorben. In Wien herrschten gegenwärtig die Italiener, da könne man keine Mozartopern hören. Auf die Italiener und Rossini war Constanze nicht gut zu sprechen. Auch Mozarts Schwester Nannerl haben die Gäste besucht. Diese

hatte 1784 den Hofrat Baron Berchtold zu Sonnenberg geheiratet, der 1801 verstorben war. Die 78jährige Greisin war seit drei Jahren krank, blind und elend. Beim Besuch der Gäste aus England lag sie im Bett, schwach und sprach kein Wort. Wie traurig stimmt den Leser diese Begegnung mit dem uns sonst nur als munteres Wunderkind bekannten Nannerl! Die Schilderungen, die die Reisenden von Salzburg geben, vom Gasthaus „Zum Goldenen Ochsen“, in dem das Ehepaar das Zimmer mit zwei Mädchen teilen mußte, von der Gefährlichkeit des Reisens in dieser Gegend, wo die Kutscher immer wohlbewaffnet waren, sind besonders reizvoll durch den Gegensatz zur heutigen, von internationalem Publikum überfüllten Festspielstadt, die jetzt von Mozart lebt.

Dann ging's nach Wien. Frau Novello beklagt sich über die zudringlichen Fragen der Polizei. In Salzburg, erzählte Mozart junior scherzhaft den Engländern, stelle man nur zwei Fragen: „Wo ist Ihr Paß?“ und „Wo ist Ihr Regenschirm?“ Bankier Joseph Henckstein, wichtiges Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, macht die Novellos mit Abbé Maximilian Stadler bekannt, dem 81-jährigen Freunde Mozarts, der ihnen viele Auskünfte gibt. Stadler hält Beethoven für ein außerordentliches, aber irreguläres und extravagantes Talent. Die Orgeln in Wien habe Mozart nicht geliebt, wohl aber die in Salzburg. Auch er bestätigt, daß Mozart im Freundeskreis meist improvisierte. Bei einer solchen Gelegenheit habe er durch Bearbeitung eines von Albrechtsberger gegebenen Themas in fugierter und kanonischer Form dessen höchste Bewunderung errungen. Immer ist Novello auf der Suche nach Autographen, besonders nach dem Autograph des Requiem, das ihm schließlich Graf Moritz Dietrichstein in der Nationalbibliothek zeigt. Auch Aloisia, geb. Weber, Mozarts erste Liebe, besuchen unsere Reisenden. Sie war damals 69 Jahre alt, lebte von ihrem ihr 1780 angetrauten Gatten Josef Lange getrennt und mußte sich elend mit Stunden durchbringen. Sie versicherte den Fragenden, Mozart habe sie zeitlebens geliebt, und sie bedauerte tief, Mozart zurückgewiesen zu haben, dessen Talent sie damals so wenig begriff wie seinen liebenswerten Charakter. Das Bild Mozarts von seinem Schwager Lange hatten die Reisenden bei Constanze gesehen. Sein bekanntlich nicht vollendeter unterer Teil wird heute in Reproduktionen

immer weggelassen, wodurch der Ausdruck des Gesichts völlig unverständlich wird, ja etwas Stierendes bekommt. Der untere Teil zeigt ja die Tasten des Klaviers, auf dem Mozart spielt. Nur wenn man das Instrument sieht, kann man Mozarts Ausdruck als den künstlerischer Entrücktheit während des Spiels begreifen.

In Wien wandeln die Novellos auch auf den noch frischen Spuren Beethovens. So wird ihr Tagebuch eine wichtige — wenn auch sekundäre — Quelle für Beethoven! Überall hören sie von ihm. Nanette Streicher, Tochter von Mozarts Klavierbauer Stein, auch schon 68jährig, erzählt von Beethoven. Er sei in seiner Kleidung schmutzig wie ein Bettler gewesen, habe sich wie ein täppischer Bär benommen, sein lautes Lachen sei ein Gekreisch gewesen; ein Ehrenmann war er, aber geizig und immer mißtrauisch. Er liebte es, viele Meilen über Feld zu gehen, sich niederzusetzen und zu schreiben, wobei er auch gelegentlich einschliefe und vom Regen durchnäßt wurde. Diese wie andere altbekannte Schilderungen von sehr seriösen Beobachtern lassen sich nicht einfach leugnen, um Beethoven zu „entromantisieren“. Für Tafelfreuden sei er zugänglich gewesen, besonders Truthahn und Straßburger Gänseleberpastete habe er geliebt. Das Wien von 1829 war immer noch hochinteressant, und die Begegnung mit all den vertrauten Namen, zu denen noch Gyrowetz, Assmayr, Haslinger, Eybler u. v. a. gehören, bringt viel Bekanntes, aber auch manches Neue, das im einzelnen untersucht werden muß. Von Wien treten unsere reisenden Freunde nun den Rückweg an, der sie über Salzburg, Mannheim, Straßburg, Metz nach Paris führt. Hier hören und sehen sie wieder viel, besuchen Fétis und Alexandre Choron, diesen, um das nun aus Boulogne herbeigeholte Töchterchen Clara mit ihren elf Jahren in das *Conservatoire de Musique Classique et Religieuse* zu bringen. Sie wird dort auch ohne weiteren Beschluß aufgenommen, nachdem sie beim Vorsingen unter acht kleinen Kandidaten am höchsten hinaufkam — bis d^3 —, während die anderen es nur bis a^2 brachten; natürlich nicht nur deswegen, sondern weil das Mädchen eine herrliche Stimme hatte. Nach der Tonleiter mußten die Prüflinge noch die erste Nummer aus Danzigs Solfeggien und eine Arie aus Piccinnis *Didone* singen. Clara erwarb sich bald die Freundschaft des damals 37jährigen Rossini, der sie ständig auf ihrer großartigen

Laufbahn als Sängerin gefördert hat. Sieben Jahre später schon schreibt Robert Schumann in seinem Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838: „Als interessanteste Erscheinung steht Miß Clara Novello obenan . . . Seit Jahren hat mir nichts so wohl getan als diese Stimme . . . Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich? . . . Miß Clara Novello ist keine Malibran, keine Sontag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen“. In Robert Schumanns op. 21, den *Novelletten*, ist ihr Name erhalten. Der Komponist benennt dies Werk so, da „Wiecketten nicht gut“ klinge. Das Buch erwähnt diese Benennung nicht, und auch Riemann-Einstein (11/1929) weiß nichts davon. Für diese sind *Novelletten* „eine wohl zuerst von Schumann gebrauchte Bezeichnung für Klavierstücke freier Gestaltung mit einer größeren Anzahl von Themen; Schumann wählte wohl den neuen Namen, um den erzählenden Sinn in der Aneinanderreihung lyrischer Stücke zu betonen“. Aberts *Illustriertes Musiklexikon* (1927) setzt die Definitionen fort; es zitiert Riemann daß diese Stücke „viel neues brachten, harmonische und rhythmische Kombinationen kühnster Art. Näher läge es vielleicht, den Namen von *Novelle* abzuleiten, also kleine musikalische Erzählung“. Dabei steht die richtige Erklärung in Aberts *Schumann* (3/1917, S. 72)!

Ein großes Schlußkapitel, *The Musical Scene in Europe in 1829*, stellt nochmals Novellos Erfahrungen über die auf der Reise gehörte Musik in Theatern und Kirchen zusammen. In München stellt er entrüstet fest, daß alle Verzierungen, auch für die Sängerin eingeschobene chromatische Tonleitern, in den geschriebenen Partituren notiert stehen. Die Kirchenmusik liegt meist darnieder; die Organisten spielen schlecht und improvisieren noch schlechter. Es fällt ihm auf, daß in einem Theaterorchester keine Klaviere mehr verwendet werden. In Antwerpen spielen sie in der Militärmesse die *Zauberflöten-Ouvertüre*, in München beginnt die Messe mit einem großen Krach aller Instrumente und wildem Donnern der Pauken, Stücke im Tanzstil, die sich für ein Ballett eignen, folgen. Die Kirchenmusik in Notre-Dame in Paris findet Novello ärmlich. Außer musikalischen Beobachtungen findet der Leser

noch viele kulturhistorisch interessante Bemerkungen.

Clara Novello gab ihre strahlende Laufbahn auf, als sie 1842 den Grafen Giovanni Battista Gigliucci heiratete. Ihre Enkelin ist die Herausgeberin der Tagebücher; sie vermählte sich mit dem späteren General Gian Angelo Medici di Marignano. Die Nachfahren des Auswanderers aus dem damals wohl ärmsten Land Italiens, Sardinien, gehören zur Aristokratie ihres Ursprungslandes. Bei Vincent Novello finden wir jene merkwürdige Mischung von musikalischer Begabung und Geschäftstalent, die eine Reihe seiner künstlerischen Landsleute zeigte, unter ihnen Genies wie Clementi und Viotti; dieser hat allerdings mit seinem Weinhandel falliert. Verleger wurden sie gern, wie Meschetti, Diabelli, Artaria u. a. Das Buch sollte ins Deutsche übersetzt werden, dann wird es hier seine Leser finden. Mozarts Biographie kann nicht mehr durch authentisches Material erweitert werden, es sei denn durch Illustration der Nebenfiguren. Hier sprechen immerhin Personen, die noch Zeugen des Lebens von Mozart und Beethoven waren. Hans Engel, Marburg

E r i c h S c h w e b s c h : Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge. Zweite erweiterte Auflage. Kassel und Basel 1955, Bärenreiter-Verlag, 377 S. und 2 S. Register.

Das 1931 erstmals erschienene Buch von Schwebsch († 1953) ist mehr als eine Monographie über Bachs letztes Werk. Sch. zielt, indem er die „Kunst der Fuge“ eingehend betrachtet, auf den ganzen Bach, d. h. (für ihn) auf die Erkenntnis seiner geistesgeschichtlichen Stellung. Soweit das Buch die *Kunst der Fuge* betrifft, schließt es sich an Gräser an, dessen Ordnung gegenüber anderen Ordnungsversuchen verteidigt wird. In den Abschnitten, in denen Sch. sich mit H. Th. David und H. Husmann auseinandersetzt, liegt für den Wissenschaftler der Hauptgewinn der ganzen Arbeit. So erscheint mir z. B. seine Argumentation gegen Husmanns These, auch die Überschrift des *Contrapunctus 12* der Originalausgabe sei authentisch (125 ff.), durchaus einleuchtend. Indessen dürften sich diese Fragen erst in größerem Zusammenhang (soweit das überhaupt noch möglich ist) einigermaßen klären lassen. Die Ausführungen des Verf. wird man dabei gewiß nicht außer acht lassen dürfen. — Auch den „Weg durch die Einzelfugen“ (219 ff.) lohnt es sich

zu wandern, wenngleich er manchmal arg verwachsen ist. Immer wieder finden sich wertvolle Einzelbeobachtungen (worauf schon F. Smend in seiner Rezension der 1. Auflage in der Monatsschrift für Gottesdienst, 36, 1931, 160 f. verwies), die die Mühsal belohnen, und nach der Lektüre dieses umfangreichen Kapitels wird jedermann von der feinen Musikalität des Verf. überzeugt sein. In seiner schönen und so ganz unorthodoxen Bearbeitung der ganzen *Kunst der Fuge* für zwei Klaviere (Möseler-Verlag) hat er darüber hinaus das Werk dem häuslichen Musizieren erschlossen.

Wie gesagt, geht es dem Verf. um eine „*geistesgeschichtliche Einordnung*“ Bachs, unter besonderer Berücksichtigung der anthroposophischen Gesichtspunkte. Man wird ihn heute nicht darob tadeln wollen, daß er sich weitgehend der damals mächtig um sich greifenden Geistesgeschichte anvertraute und manche ihrer Anschauungen klarer aussprach als die Hauptvertreter dieser Richtung. Heute, wo eine prinzipielle Kritik dieser Wissenschaftsrichtung immer dringlicher wird — in den Literaturwissenschaften ist sie bereits im Gange —, wird man sich kaum an den Außenseiter halten wollen, sondern lieber an die Inauguratoren. Immerhin ist daran zu erinnern, daß Sch. keineswegs nur der Empfangende war. Viele Aussagen, Analogien, Gegenüberstellungen und poetische Bilder sind in eine breitere Literatur eingegangen, so z. B. die Gegenüberstellung von Fuge und Sonate (wobei schon die Überbewertung der Fuge für die Musik des Generalbaßzeitalters Kritik herausfordert). Bei A. Halm (*Von zwei Kulturen*, S. 7) heißt es lediglich: „*Die Fugenform ist die Form der Einheitlichkeit, die Sonatenform diejenige der Gegensätzlichkeit*“, für Sch. dagegen ist die Fuge „*noch keine individuell-persönliche Angelegenheit*“, sondern eine „*kosmische*“: „*So sieht und lauscht Gott auf das Weben der Weltenkräfte*“, während die Sonate „*als eine dem Schicksal abgerungene Einheit*“ . . . mit ihrem Dualismus die Entfaltung des Einzelschicksals“ darstellt (35). Bach erscheint dem Verf. als der letzte Repräsentant einer kosmisch gebundenen (d. h. für ihn objektiven, weil polyphonen) Musik, die von der subjektiven (weil homophonen) abgelöst wurde. Jedermann weiß, in wie starkem Ausmaß derartige Anschauungen sich ausbreiteten. Was aber bei Sch. erst bei genauer Kenntnis der anthropophi-

schen Terminologie seinen intendierten Sinn enthüllt, verflüchtigt sich bei der nicht-engagierten und relativistischen Geistesgeschichte, deren Domäne ja die Einfühlung ist, zum Wortspiel. — In Konsequenz seiner Anschauungen schreibt Sch., und das ist wohl die zentrale These des ganzen Buches: „*...die Kunst der Fuge als Gesamtorganismus enthüllt sich... in ihrem geistigen Aufbau als eine tönende Kosmologie...*“ (45). Der Verlag hat sich durch die Betreuung der Neuausgabe des Buches fraglos ein Verdienst erworben. Rudolf Stephan, Göttingen

Heinz Oepen: Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760—1840. Heft 10 der Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte unter Leitung von K. G. Fellerer. 1955. Arno Volk-Verlag, Köln.

Städte, in denen bedeutende Komponisten gewirkt oder seit langem wichtige musikalische Institutionen bestanden haben — man denke an Leipzig und Wien — bieten der musikgeschichtlichen Darstellung weniger Schwierigkeiten. Schon die zeitgenössischen Quellen fließen reichhaltig. Städte wie Köln stellen vor schwerere Aufgaben. Da muß aus kleinsten und dann noch spärlichen Quellen das musikalische Bild zusammengestellt werden. Das tut Oepen für eine in der Geschichte der Stadt Köln wichtige und schwierige Zeit, indem er die Presse, die noch keine musikalische Kritik, kaum Konzert- und Opernanzeigen kannte, einer genauen Durchsicht unterzieht und geschickt darstellt. Die Anordnung entspricht der Geschichte der reichsstädtischen Zeit (1760—1794), der Besatzungszeit (1794—1814), der preußischen Zeit bis 1840. Jeweils werden Konzertwesen, Virtuosenkonzert und Operntheater getrennt behandelt. Eine Untersuchung der Kirchenmusik der Zeit ist im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, Jahrgang 39, erschienen.

Einige der Erkenntnisse lassen sich mit heutigen in Beziehung bringen; etwa die einschneidende Bedeutung einer Besatzungszeit auch für die kulturelle Seite; die schon damals hervortretende Vorliebe der Kölner für die Oper; die Karnevalsauflührung von Kauer's *Donauweibchen* von 1832, wobei die Sänger die Frauenrollen übernahmen und umgekehrt, ein Vorläufer des Divertissementchens; die Tatsache, daß trotz der herr-

schenden italienischen und französischen Oper Mozart nie vom Spielplan verschwand, sondern vielfach an der Spitze stand. Interessant ist auch, wie immer einmal der Versuch einer Gluck-Renaissance gemacht wird; immer aber, und im Grunde ist es heute noch so, ist der Kreis, dem Glucksche Musik etwas bedeutet, zu klein. So regen derartige quellenmäßige Untersuchungen zu allgemeineren Gedanken an. Paul Mies, Köln

J. van der Veen: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques.* Martinus Nijhoff, La Haye, 1955. 146 S. 12 Faksimile-S.

Diese ausgezeichnete, weil klar und logisch aufgebaute Untersuchung gilt zwar einem in der Musikgeschichte nicht unbekanntem Thema. Insbesondere das ältere Melodram ist mehrfach, sei es vom Thema Melodram, sei es von den Komponisten aus, behandelt worden. Der Verf. unternimmt aber hier eine Geschichte des Melodramas, die über das Thema hinaus das Problem der Ton-Wortverbindung und die Entwicklung der musikalischen Ausdruckstechnik beleuchtet. Von Rousseaus *Pygmalion* ausgehend, werden die Anfänge der Pantomime und des Melodrams erforscht. An der Komposition des *Pygmalion* hat neben Coignet Rousseau selbst mitgearbeitet. Zwei Sätze Rousseaus und sieben von Coignet werden dazu als Beispiel geboten. Rousseau hat sich scharf gegen das französische Rezitativ gewandt. Dabei hat sich Lulli für sein Rezitativ den Vortrag einer berühmten Schauspielerin zum Vorbild genommen. Rousseau hielt es trotzdem für wenig „natürlich“. Hier werden die Ansichten der sich mit dieser Frage befassenden Theoretiker untersucht (man vermißt Kenntnis und Zitat der Arbeit von W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700—1858*). Daß Rousseau Noverres *Lettre sur la danse* gekannt hat, hält der Verf. für möglich. Die Instrumentalmusik erhält gegenüber dem Ballett im *Pygmalion* fast ausschließlich die Aufgabe des Ausdrucks. *Pygmalion* hat noch weitere Vertonungen gefunden, unter denen die Komposition von Charles Plantage (1822), mit drei Beispielen belegt, die interessanteste ist. Er läßt die Sprechstimme während der Musik deklamieren. Franz Beck zeigt in seiner *Pandore* (1789) keinen Einfluß Bendas. Das französische Melodram füllt

die Zwischenzeiten zwischen der Deklamation aus, die Musik bezieht sich mehr auf die mimische Darstellung und die Pantomime als auf das Wort, während das deutsche Melodram als Ganzes komponiert ist und die eingeschobene Deklamation den musikalischen Zusammenhang nicht sprengen kann, der hauptsächlich durch Anwendung des Leitmotivs hergestellt wird.

Das deutsche Melodram beginnt mit der Aufführung von Rousseaus *Pygmalion* in Weimar 1772 mit Musik von Schweitzer, der weitere Vertonungen folgen. Drei Jahre später komponiert Benda die *Ariadne* (Text: Brandes). Er war nach Gotha gekommen, weil in Weimar, wo er für Schweitzer das Buch verfaßt hatte, das Theater abgebrannt war. Ein Ballett *Pygmalion* hatte C. H. Graun 1745 in Berlin zur Aufführung gebracht, wo es der Erneuerer des dramatischen Balletts, Noverre, gesehen hatte. Für Noverre schrieben in Stuttgart J. J. Rudolph und Deller Ballette. In Wien hat der Schüler Hilverdings Angiolini mit Calzabigi, durch Noverre angeregt, das Buch für Glucks dramatisches Ballett *Don Juan* verfaßt. Von hier aus verfolgt der Verf. die Entwicklung des dramatischen Accompagnato in den Opern Jommellis u. a., um den Stil der Melodramen Bendas, Neefes und Reichardts zu untersuchen. Dem Prinzip Bendas folgt Zumsteeg in seiner *Frühlingsfeier*, die er mit 18 Jahren schrieb, auch wenn das Werk nicht für die Bühne verfaßt ist. Voglers Melodram *Lampedo* (1779) bringt neuartige Instrumentation und verwendet Leitmotive, ohne aber die zeitliche Trennung von Deklamation und Musik aufzugeben. Das Melodram blüht in Deutschland; es findet auch seine Kritiker, freundliche wie Forkel, abweisende wie Herder.

Auch in der Komposition der Ballade wird das Melodram in der Folgezeit angewendet, z. B. in der *Leonore* von Kunzen. Romberg, Schumann, Liszt, Hiller, Meyerbeer, endlich Strauß und Schillings haben Balladen melodramatisch vertont. (Bei den beiden letzteren war der Anreiz die sensationelle Vortragskunst Ernst von Possarts, dessen erfolgreicher Nachfolger in diesem Genre Ludwig Wüllner war.) Das Verfahren Carl Loewes in der Balladenkomposition ist nicht nur das der Variierung einer Strophe (S. 81), sondern das der Verwendung mehrerer Themen, ein Verfahren, das auf C. Kreutzer (s. Anneliese Landau,

Kreutzers Lieder, Dissertation, Berlin 1930) zurückgeht.

Auch im *Singspiel* (Mozart, Neefe), in den *Bühnenmusik*en Beethovens, in der Oper (Méhul, Cherubini, Berton, Boieldieu, Spohr, Weber, Marschner u. a.) treten melodramatische Partien auf. Besonderes Interesse erweckt eine melodramatische Szene von C. M. v. Weber, *Lied der Brünhilde*. Der Komponist hat sich bei dieser Gelegenheit schriftlich zur Frage der Bedeutung von Deklamation und Melodie geäußert. Schubert, Wagner, Meyerbeer, Schumann, Bizet, Grieg u. v. a. verwenden das Melodram. In der Zusammenfassung am Schluß seines Buches unterscheidet der Verf. Gesang und Sprache nach dem Grade ihrer Bindung der Tonhöhe und der Betonung. Die musikalische Melodie nennt er rational, verglichen mit der letztlich irrationalen Tonhöhe des gesprochenen Wortes. Renaissance und Barock haben durch Polyphonie und Harmonie die Vorherrschaft der musikalischen Form über die Prosodie der Sprache gebracht, während im Secco-Rezitativ, im Sprechgesang Wagners und im Rezitativstil von Debussys *Pelléas et Mélisande* die musikalische Melodie ihre Selbständigkeit geopfert hat. Das Melodram, das romantisch und in Deutschland am erfolgreichsten war, wird durch zwei Richtungen gekennzeichnet: Das Melodram als klingender Untergrund (Beethoven bis Grieg) und als Melodram, das Rhythmus und Sprache verbindet (Weber) und endlich selbst die Tonhöhe der Sprechstimme festlegt (Weber, Humperdinck, Schönberg). In diesem Gegensatz erkennt der Verf. den Gegensatz zwischen klassischer Formrichtung bei Bewahrung der romantischen musikalischen Sprache und einer glühenden Romantik, in der die Form dem Ausdruck des seelischen Inhalts untergeordnet wird, auch wenn beide Richtungen nur mehr oder weniger klar zu erkennen sind.

Die grundsätzlichen Feststellungen scheinen manchmal etwas stark verallgemeinernd und vereinfachend zu sein. Trotzdem besticht die Arbeit durch ihre Zielbewußtheit und Methode. Zum Thema der Beziehungen zwischen Ton und Wort werden wertvolle Anregungen gegeben.

Hans Engel, Marburg

Jaap Kunst: *Ethno-Musicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added*

a bibliography. Martinus Nijhoff. The Hague 1955. 158 S., 52 Abb. auf Taf.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die relativ junge Musikethnologie noch nicht über allzu viele zusammenfassende Darstellungen verfügt. Eben erst ist durch die Einzelforschung vielleicht gerade der Punkt erreicht, an dem eine halbwegs erschöpfende Gesamtschau erscheinen könnte. Sie ist aber noch nicht da, und auch Jaap Kunsts *Ethno-Musicology* kann und will noch keine Zusammenfassung sein, wie sie so dringend notwendig wäre. Sie ist — zunächst rein äußerlich betrachtet — eine erhebliche Erweiterung der kleinen Broschüre *Musicologica* (1950). Sie bekennt sich in ihrem Titel zu der neuen Fachbezeichnung, die sich erfreulicherweise allgemein durchzusetzen beginnt, die im Deutschen mit Musikethnologie wiederzugeben ist und die nicht nur eine Formsache ist, sondern Entscheidendes ausdrückt, da die alte Vergleichende Musikwissenschaft durch ihren Namen allzu sehr in eine Richtung eingeengt war.

K.s neues Buch möchte man zunächst für etwas Ähnliches halten wie Curt Sachs' *Vergleichende Musikwissenschaft* oder wie Lachs Abhandlung von 1924 oder auch die *Musikalische Völkerkunde* von Fritz Bose (1953). Sie ist aber mehr und zugleich auch weniger. Weniger insofern, als keineswegs auf alle Forschungsprobleme des Faches — von bloßen Erwähnungen am Schluß abgesehen — eingegangen wird, mehr insofern, als der Verf. einmal mit zahlreichen neuen Erkenntnissen aufwarten kann und zum anderen gewissermaßen einen Blick in die Werkstatt des Musikethnologen tun läßt. Da findet sich eine Fülle von Erfahrungen ausgebreitet, die dem angehenden Forscher wertvollste Anregungen geben können. Zu diesem Zweck ist das ganze Buch auch gedacht. Es ist, wie das Vorwort sagt, eine Einführung und entspricht dem, was K. seine Studenten zu lehren pflegt, was er ihnen als Basis für das Detail-Studium auf den Weg mitgibt.

Zumal die Erweiterung der 2. Auflage z. T. auf Anregungen von Lesern zurückgeht, mag auch hier dieses und jenes noch ergänzt werden. Zunächst fällt die Einengung des Begriffs „Ethno-Musicology“ auf die außereuropäische Musik auf, während wir unter Musikethnologie die volks- und völkerkundliche Musikwissenschaft verstehen, d. h. also auch die europäische Folklore ein-

beziehen. Für den Außenstehenden sind die Hinweise auf die völlige Andersartigkeit und die davon abhängige völlig andersartige Betrachtungsweise der außereuropäischen Musik von großer Wichtigkeit.

Alsdann gibt der Verf. einen kurzen geschichtlichen Abriss des Fachs selbst. Er erklärt die Cents-Rechnung ziemlich ausführlich, wobei er eine Genauigkeit von $\frac{1}{10}$ Ct. anstrebt, während er sich bei Tonmessungen doch selber noch des Monochords bedient. Mit dem Monochord, das auch m. E. für die normalen Messungen innerhalb des Fachs genügt (in Berlin verwenden wir allerdings ein 2 m langes Instrument), steht K. keineswegs vereinzelt da, die meisten Forscher und Institute verfügen kaum über die Mittel, außerordentlich kostspielige Meßgeräte anzuschaffen.

Wenn K. von der Schallkonservierung meint, daß sie den Stimmklang und den Vortragsstil nicht echt wiedergebe, so kann sich das eigentlich nur auf den Phonographen und eventuell auf die Schallplatte beziehen. Das moderne Tonband, zu dessen Literatur der Verf. merkwürdigerweise keine deutschen Autoren zitiert, obwohl das Bandverfahren ja allein in Deutschland entwickelt worden ist, ist allerdings auch nicht mit dem natürlichen Eindruck völlig zu identifizieren. Um diesen zu gewinnen, muß man schon selber auf Reisen gehen. Allerdings wird wohl selten ein Musikethnologe in der glücklichen Lage sein wie K., der so viele Jahre in Übersee leben konnte. Daß es aber auch anders geht, hat wohl keiner besser bewiesen als E. M. v. Hornbostel. Wie man sich bei der Feldforschung tunlichst verhält, weist der Verf. an vielen Beispielen auf, von der Anregung durch eigenes Singen bis zu den mitzunehmenden Geschenken. Besonders realistisch scheint dabei der Standpunkt, daß man über einige Sprachkenntnisse verfügen müsse. Leider wird nämlich allzu oft von Fachfremden, besonders von Behördenreferenten, eine völlige Beherrschung der Sprache des Volkes verlangt, bei dem man seine Studien treiben will. Das wird aber dann niemals möglich sein, wenn man nicht eines, sondern mehrere oder gar viele Länder bereist. Die Musikethnologie ist ja heute — etwa von der Ethnologie aus gesehen — bereits ein Spezial- bzw. Zweigfach mit dem besonderen Anliegen eben des Musikalischen. Beschränkung im engsten regionalen Sinne wird dabei sehr selten sein,

es sei denn, man sei Spezialist für die Musik einer großen Hochkultur.

Im Zusammenhang mit den Schallkonservierungsmöglichkeiten geht K. auf die ersten Aufnahmen ein und erwähnt neben zahlreichen Namen früherer Pioniere des Fachs die Bedeutung der Phonogramm-Archive. Besonders ausführlich beschäftigt er sich dabei mit E. M. v. Hornbostel und dem Berliner Phonogramm-Archiv. Die in diesem Zusammenhang angekündigte Gesamtausgabe der Publikationen v. Hornbostels durch das *Royal Tropical Institute*, Amsterdam, ist ein Vorhaben, das allseits lebhaft begrüßt werden wird. Wie weit tatsächlich die *Archives Internationales de Musique Populaire* in Genf die früheren Aufgaben des Berliner Phonogramm-Archivs übernehmen können, ist insofern noch abzuwarten, als dort der stärkere Akzent wohl auf dem europäischen Raum liegt.

Daß sich gegenüber früher, als man noch jeder Schallplatte mit außereuropäischer Musik skeptisch gegenüberstehen mußte, vieles geändert hat, zeigt die umfangreiche Liste von Institutionen, die auf Grund wissenschaftlich fundierter Forschungen Schallplattenreihen herausgeben. Leider befindet sich darunter — das muß einmal deutlich betont werden — kein deutsches Institut bzw. keine deutsche Firma. Diesem Mangel in einem Lande, in dem die Musikethnologie einst so erfolgreich vorwärtsgetrieben wurde, zu steuern, ist eines der Anliegen des Berliner Phonogramm-Archivs, dem allerdings bisher bei den großen deutschen Platten-Firmen kein Erfolg beschieden ist. Im Gegenteil, die Matrizen von Tausenden von Vorkriegsaufnahmen exotischer Musik, von denen sicherlich noch zahlreiche sich für eine wissenschaftliche Publikation geeignet hätten, sind nach dem Kriege mit voller Absicht vernichtet worden! Während K.s Liste (7 Seiten) mit Recht vor allem die Plattenreihen der *Folkways Records and Service Corporation* herausstellt, sind von Hugh T. Traceys Afrika-Platten nur einige erwähnt, obwohl seine Kollektion viel umfangreicher ist. Daß im übrigen nicht alle Publikationen aufgeführt werden konnten, versteht sich am Rande. Leider aber ist auch der Katalog von Fraser (*International Catalogue of Recorded Folk Music*, Oxford 1954), auf den K. verweist, nicht vollständig, ganz davon abgesehen, daß er Platten verzeichnet, die nicht mehr im Handel sind.

In der Mitte des Textteils (S. 37) kommt K. dann auf die praktische Arbeit zu sprechen, zunächst auf das Übertragungsverfahren, das schwierigste Kapitel der Musikethnologie. Wenngleich jeder Musikethnologe, wie auch der Verf. sagt, seine eigene Methode verwenden wird, und zumal der Versuch der CIAP, eine internationale Regelung herbeizuführen, nicht gelungen ist, sind die hier mitgeteilten Anregungen außerordentlich wertvoll, nicht zuletzt der Hinweis auf die Bedeutung der psychisch-physischen Disposition des Abhörenden. Weitere Hinweise betreffen die eventuelle Unzulänglichkeit der Ausführenden, die Pflicht zur Vorsicht mit Taktstrichen bei unsicheren Akzenten, die Notwendigkeit der Textnotation, die Vergleichung von korrespondierenden Stellen und Varianten und schließlich den Rat, eine Übertragung der unterschiedlichen Hördisposition wegen zweimal und an verschiedenen Tagen vorzunehmen. K. fordert ferner bei fremden Tonsystemen die vorherige Festlegung der Skala durch ein graphisches Bild mit entsprechenden Cents-Angaben. Er legt überhaupt — das entspricht den alten Prinzipien der Vergleichenden Musikwissenschaft — großen Wert auf Messungen, auf die Festlegung von Skalen und Tonsystemen, Untersuchungsmethoden, die er auch als erstes Gebiet der bisher vorgenommenen zusammenfassenden Arbeiten bezeichnet.

Nach einer Auseinandersetzung mit Stumpfs Idee von den einfachen Tonverhältnissen unseres Systems, die deshalb nicht ganz gerechtfertigt ist, weil kein Musikethnologe je die Variabilität etwa der Sekund- und Septimen-Intervalle bezweifelt hat, macht K. einige außermusikalische Einflüsse auf die Musik der Exoten und ihren Stil namhaft. Der Bemerkung, daß nur das Abendland neben seiner manifesten auch eine latente Harmonik besitze und die außereuropäischen Völker nur andere Mehrstimmigkeitsformen (Heterophonie, Überlappung, Kanon) kannten, ist entgegenzuhalten, daß die von Rudolf v. Ficker aufgezeigten primär klanglichen Erscheinungen als latent harmonisch anzusehen sind, vorausgesetzt natürlich, daß man unter Harmonik nicht die abendländische Funktionalität bzw. die Dreiklangsharmonik versteht.

Bei Erwähnung der bisherigen Hypothesen über die Anfänge der Musik bekennt sich K. zu Stumpfs Theorie vom signalisierenden Ruf. Er nennt dann weiter Sachs und

seine These von der zunächst getrennten Entwicklung der Vokal- und Instrumentalmusik und spricht vom Yang-Yin-Symbolismus und von der Entstehung melodiefähiger Instrumente, wobei er die These aufstellt, daß man die Reihung von Einton-Instrumenten vor der Veränderlichmachung entdeckt habe. Im übrigen steht dem Verf. bei der Betrachtung der Instrumente das Formale an erster Stelle. So erwähnt er unter den zusammenfassenden Arbeiten, die sich auf das bisher erstellte Einzelmaterial stützen, zwei Komplexe, die sich mit den formalen Eigenschaften der Instrumente beschäftigen, und so widmet er auch der Darstellung der verschiedenen Instrumentensystematiken einen sehr breiten Raum. Er bekennt sich dabei zu der Hornbostel-Sachs'schen Systematik und lehnt andere Einteilungsversuche ab, selbst die Vorschläge von Schaeffner, Cherbuliez und dem (nicht genannten) Scotti, eine 5. Gruppe für Linguaphone (Lamellophone) aufzustellen. Auf Norlind und Dräger geht er kaum ein, obwohl hier m. E. entscheidende neue Anregungen, die Instrumente vor allem auch in ihren musikalischen Qualitäten zu betrachten, gegeben werden. Im Zusammenhang mit einer Würdigung von Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929) spricht K. die Vermutung aus, daß den beiden Zentren für die Herkunft der Musikinstrumente (Klein- und Ostasien) ein gemeinsames Zentrum in Zentral-Asien vorausgegangen sein müsse.

Wie schon erwähnt, schließt der Textteil mit einer Aufzählung der Spezialgebiete der Musikethnologie, die in dem Buch nicht berücksichtigt werden konnten. Davor findet sich noch eine Liste erwähnenswerter Musikethnologen, die wegen der Gedankengänge des Buches vorher nicht genannt werden konnten.

Außerordentlich begrüßenswert ist die nun folgende, fast die Hälfte des Buches einnehmende Bibliographie, die nahezu 2000 Nummern umfaßt. Sie ist gewiß nicht erschöpfend, wohl aber die bisher umfangreichste Zusammenfassung (neben den Spezial-Bibliographien, die wir für die asiatische, afrikanische und amerikanische Musik besitzen). Es ist zu hoffen, daß sie noch wesentlich erweitert werden wird, zumal K. in einem Rundschreiben die Forscher um Ergänzungen gebeten hat. Obwohl das Verzeichnis alphabetisch nach Verf. angeordnet ist, gibt es insofern auch Auskunft über die

Musik der einzelnen Völker und Länder, als diese mit entsprechenden Hinweisen im 2. Teil des allgemeinen Registers enthalten sind.

Abgerundet wird die im ganzen ausgezeichnete Einführung in die Musikethnologie durch 52 Abbildungen, die eine Reihe von Musikethnologen, typische Musikinstrumente sowie musikethnologische Arbeitsgeräte und Darstellungsverfahren wiedergeben.

Kurt Reinhard, Berlin

Anton Webern. (Die Reihe, Heft 2, hrsg. von Herbert Eimer unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen). Wien-Zürich-London 1955, Universal-Edition. 103 S., XII Tafeln.

Der Eindruck der Schrift ist sehr uneinheitlich. Der erste Teil (7—32) bringt eine leider kleine Auswahl von Briefen und Dokumenten von und über Webern. Ein erfreulicher Anfang! Hoffentlich folgt bald eine umfangreichere Brief- und Schriftenausgabe. Vor allem ist die Veröffentlichung der von Leibowitz wiederholt genannten Vorträge Weberns (*Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen*, 1932, und *Der Weg zur neuen Musik*, 1933) dringend zu fordern, falls die Manuskripte noch vorhanden sind. Aber auch so, wie dieser Teil nun einmal ist, vermag er zu informieren.

Der zweite Teil heißt *Erkenntnisse — Analysen*. Eimer eröffnet ihn mit gespreiztem Kauderwelsch. Hier eine Probe: „Mit Händen zu greifen, wie Webern die raumspannenden Tonobjekte sozusagen unmittelbar am Rand der Oktavlöcher einschlägt und sich so ein ganzes System von Widerhaken schafft, ein autonomes, festverspanntes, freischwebendes System, in dem die letzte tonale Spur getilgt ist“ (39). Die sachlichen Aussagen sind, soweit ich sie erkennen kann, entweder falsch oder banal. — In seinem Beitrag *Webern und Schönberg* versucht Heinz-Klaus Metzger die Verschiedenartigkeit der historischen Leistungen zu bestimmen. Schönberg habe die Revolution der Tonsprache nur auf harmonischem Gebiet vollzogen, während Webern auch die traditionellen Motivbeziehungen aufgehoben habe. Ich halte diese Ansicht mindestens für schief. Schönberg hat, als er den Zerfall der Tonalität mit allen Konsequenzen voll realisierte, die motivischen Beziehungen, die für die traditionelle Formgestaltung nur zusätzliche Bestimmungen zum harmonischen Verlauf waren, verabsolutiert

und versucht, die große Form nur auf dem motivischen Zusammenhang aufzubauen. Nun wurden ihm die klanglichen Erscheinungen, vor allem die harmonischen Momente, zu akzidentellen Bestimmungen. Webern ist davon niemals strikt abgewichen. Noch immer sind mindestens Derivate von thematischem Geschehen nachweisbar, die die Form tragen. Alle von Metzger angeführten Momente sind, soweit sie überhaupt richtig erkannt sind, Zusatzbestimmungen von mehr oder minder erheblicher Bedeutung. Daß thematische Bildungen bei Webern vorhanden sind, bestätigt ein Ausspruch Armin Klammers (85), welcher aber wiederum (ohne Beweis) behauptet, sie seien „dem Reihendenken durchaus wesensfremd“ und hätten „mit der persönlichen Leistung Weberns nichts zu tun“. Diese Ansicht ist grundirrig.

Auf die einzelnen Analysen (op. 9, 15, 24, 27, 28) kann hier nicht eingegangen werden. Sie sind durch eine merkwürdige Terminologie, einen absonderlich mathematischen Aspekt und eine bedauerliche Ignorierung bereits bekannter Analysen gekennzeichnet. Leider fehlt auch eine Bibliographie der Sekundärliteratur über Webern. Bei ihrer Zusammenstellung und Durcharbeitung hätte sich nämlich ergeben, wie überflüssig „die notwendige Korrektur“ Eimers war.

Erfreulich ist es aber, wenn Stockhausen z. B. in seinem ersten Beitrag (42—44) schreibt: „Der Vorwurf wurde geäußert, man sehe in Weberns Musik etwas hinein, was gar nicht darin sei . . . Aber wenn andere Musiker Webern nun aus ihrer Sicht betrachten, so kündigt sich darin eine Veränderung des Denkens an, . . . es gibt nicht die Interpretation, sondern so viele, wie es Anschauungen gibt.“ Das möchte wohl niemand bestreiten; aber gibt es keine absurden Anschauungen? Man kann von einem Kritiker wohl nicht verlangen, daß er die Relativierung so weitgehend anerkennt, daß er schlechthin alles als „berechtigten Standpunkt“ akzeptieren muß. Vielmehr dürfte es seine Aufgabe sein, die berechtigten Standpunkte von den unberechtigten zu sondern. Ich habe unlängst (mit C. Dahlhaus) an anderer Stelle Stockhausens These (an der Eimer noch immer festhält, vgl. 97 ff.), Weberns Musik sei bereits „seriell“, polemisch bekämpft (*Deutsche Universitätszeitung* 1955, H. 17). In der vorliegenden Schrift wird deutlich, daß Henri

Pousseur (56) dieser These ebenfalls ablehnend gegenübersteht: „Man hat versucht . . . die seriellen (gemeint sind die zwölfkönnigen) Werke Webers . . . als erste Versuche zu einem verallgemeinerten seriellen System anzusehen, obwohl ein solches bei Webern unbekannt geblieben ist“, d. h. nicht nachzuweisen ist. Christian Wolff schreibt sogar (68): „Das Bewußtwerden der Gesamtheit aller wirkenden Musikelemente hat den Willen zur Gesamtanwendung der Reihen-Idee hervorgerufen, eine Art Gesamtkontrolle des musikalischen Stoffes. Diese Konsequenz scheint mir nicht unbedingt aus dem Wesen der Weberschen Musik . . . hervorzugehen. Der Verlag hat das Verdienst, gezeigt zu haben, daß man geschmackvolle Ausstattung und niedrigen Preis sehr wohl vereinbaren kann. Rudolf Stephan, Göttingen

Hans-Peter Schmitz: Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen. Bärenreiter-Verlag Kassel u. Basel. Copyright 1955. 128 S.

In einer instruktiven Einleitung behandelt der Verf. Dynamik, Rhythmus und Zeitmaß, Artikulation und Verzierungen. Es folgen die Musikbeispiele, meist im Faksimile, darunter Auszüge aus Werken von Marais, Hotteterre, Corelli, Geminiani, Veränderungen der Corellischen Sonate op. 5, 9 mit dem zugesetzten Original, Farinelli, dem berühmten Kastraten, mit Veränderungen der Aria des Broschi, Nardini, Bach mit Verzierung eines Satzes von Vivaldi, Händel mit der Verzierung seiner Arie „*Lascia ch'io piango*“, Telemann und Quantz. Beigelegt sind noch Faksimiles in größerem Format, ein Adagio von Tartini mit mehreren Veränderungen, ein Satz für die Orgelwalze von Balbastre und eine Sonate von Franz Benda mit Verzierungen, auf die seinerzeit Mersmann aufmerksam gemacht hatte (AfMWII). Die sehr schön ausgestattete Ausgabe wird für das theoretische Studium, wie auch für die Praxis von Nutzen sein.

Hans Engel, Marburg

Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut (in) Göttingen und vom Bach-Archiv (in) Leipzig. Serie I: Kantaten, Band 1 Adventskantaten, herausgegeben von Alfred Dürr und Werner Neumann. Bärenreiter-Ver-

lag, Kassel und Basel 1954, IX und 115 S. Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Serie I, Band 1, Adventskantaten; Kritischer Bericht von Alfred Dürr und Werner Neumann. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955. 112 S. u. eine Tabelle als Beilage.

Als im Anschluß an das Göttinger Bachfest 1950 der Plan einer neuen Bach-Gesamtausgabe auftauchte, war gewiß die Einsicht in die „Mangelhaftigkeit“ der alten Ausgabe der geringste Beweggrund. Mag man zunächst bedauert haben, daß nicht endlich die noch immer unvollständigen Gesamtausgaben hervorragender Meister (wie z. B. Liszt) fortgeführt würden, so beweisen doch die bisher erschienenen Teile der neuen Ausgabe, daß das ganze Unternehmen seinen guten Sinn hat. Tatsächlich ist es dem philologischen Bemühen einiger Gelehrter gelungen, durch Neuüberprüfung des Quellenbestandes Ergebnisse zu zeitigen, die auch die höchstgespannten Erwartungen übertreffen.

Der hier ausschließlich zu besprechende Band enthält die beiden Kantaten „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 61 und 62), zwei Fassungen der Kantate „*Schwingt freudig euch empor*“ (BWV 36) — alle zum ersten Advent — soweit „*Bereitet die Wege*“ (BWV 132) zum 4. Advent. Für den zweiten und dritten Adventssonntag sind keine Kantaten Bachs erhalten, da in Leipzig die Adventszeit als Bußzeit galt und die Instrumentalmusik in der Kirche schweigen mußte. Adventskantaten der Vorleipziger Zeit hat Bach für einen anderen Fest- resp. Sonntag umgearbeitet. So kann Dürr auf zwei bisher unbekannte Weimarer Frühformen späterer Kantaten hinweisen, deren Musik aus den Leipziger Fassungen teilweise zurückzugewinnen sein dürfte. Ferner macht er Mitteilung über eine Weimarer Fassung der Kantate 147, die aber musikalisch nicht mehr greifbar sein soll. Der Revisionsbericht enthält alle drei Poesien S. Francks und die Rekonstruktion der Musik einer Arie. Die Kantate „*Das ist gewißlich wahr*“ (BWV 141) hat Dürr schon früher als Werk Telemanns erkannt, sie wird also in der neuen Ausgabe nicht mehr veröffentlicht.

Wie man sieht, bieten sowohl der Notenband als auch der Revisionsbericht viel Neues, und man wird den beiden Hrsg. für ihre geleistete große Arbeit nur dankbar sein können.

Da wir hier am Anfang einer großen und bedeutungsvollen Unternehmung stehen, seien einige technische Fragen näher ins Auge gefaßt. „Die neue Bach-Ausgabe ist eine Urtextausgabe; sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“ (S. V.). Die Ausgabe verwendet nur Violin-, Baß- und Alt-schlüssel, bringt alle Stimmen in Klangernotation, behält aber die altmodische Partituranordnung bei. In den Editionsrichtlinien, die das Herausgeberkollegium, bestehend aus 30 Wissenschaftlern, ausarbeitete, vermag ich nicht überall das Walten der Logik zu erkennen. Die Klangernotation der transponierenden Instrumente ist durchweg zu begrüßen, der weitgehende Verzicht auf die C-Schlüssel zu bedauern (wofür ich, was den Chorsatz betrifft, Argumente in einem Aufsatz, „Musik und Kirche“ 23, 1953, 58 ff. beigebracht zu haben hoffe), der Verzicht auf moderne Partituranordnung ganz unverständlich. Ich meine damit nicht die Stellung des Chores direkt über dem Generalbaß und den Verzicht auf eine eigene Fagottstimme, wenn keine anderen Bläser vorhanden sind und das Fagott mit dem Cello zusammengeht (3 ff.), sondern die Stellung der Blechbläser über den Holzbläsern (77 ff.). Bedauerlich ist vor allem die Verklammerung aller Instrumentalstimmen am Anfang der Akkoladen, was m. E. eine Unübersichtlichkeit in das Notenbild trägt, die auch durch die nicht durchgezogenen Taktstriche nicht aufgehoben wird. Außerdem vermißt man die Instrumentenangaben am Anfang jeder Seite. Ideal finde ich in dieser Hinsicht das Schriftbild der Studienpartituren des Wiener Philharmonischen Verlages (z. B. die Magnificatausgabe H. Roths), weil es ein Maximum an Übersichtlichkeit darstellt. — Auch eine gewisse Scheu vor Schlüsselwechsel ist festzustellen. In Kantate 61 (3 ff.) sind im Autograph zwei Bratschen notiert, die erste (ganz korrekt) im Sopranschlüssel, die zweite im Alt-schlüssel. Neumann überträgt nun beide Bratschen im Bratschenschlüssel, was in der ersten Stimme sehr viele Hilfslinien zur Folge hat, die durch Beibehaltung des Sopranschlüssels oder durch Einführung des Violinschlüssels bequem hätten vermieden werden können. Die ideale Lösung der Transkriptionsfrage für diese Stimme wäre gewesen (wenn man die Ächtung des So-

pranschlüssels anerkennt): Langsamer Teil im Violinschlüssel, schneller Mittelteil im Alt-schlüssel.

Abgesehen von derartigen Kleinigkeiten ist der musikalische Text überaus korrekt und wohl als definitiv anzusehen.

Probleme eigener Art bietet hingegen der literarische Text. Es scheint mir kein glücklicher Gedanke gewesen zu sein, einmal den Originaltext in Normalschrift (Ausgabe) und einmal in Kursive (Revisionsbericht) abzdrukken. Hier hätte das bewährte Vorbild etwa von *Minnesangs Frühling* befruchtend wirken sollen: Alle Texte der Vorlage in Normalschrift, alle Texte der Hrsg. (samt Ergänzungen, Abbraviaturenauflösungen, Vorworte) in Kursive, gleichgültig, in welchem Band sie sich befinden mögen. Das ergibt keineswegs ein unübersichtliches Schriftbild, sondern äußerste Klarheit. Noch schöner freilich wäre die Beibehaltung der Frakturschrift gewesen, deren Preisgabe jeder Kenner alter Bücher bedauern muß.

Problematisch ist auch die Darbietung der von Bach vertonten Texte. „Der Text wird mit Beibehaltung alter Wort- und Lautformen, aber in moderner Rechtschreibung (richtiger: Orthographie) wiedergegeben“ (S. V.). Das heißt wohl, daß die Texte verständlich gemacht werden sollen. Zur Illustration hier einige Beispiele. S. 74 heißt es:

„Lob sei Gott dem Vater ton,
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,“ etc.

S. 98:

„Lob sei Gott, dem Vater, ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,“ etc.

Ganz abgesehen davon, daß ich die Lesart des Dresdener Gesangbuchs von 1725, „gthon“ (Rev.-Ber. 28 und 69), der sich schon Wustmann, Kantatentexte S. 3, anschloß, verständlicher und richtiger finde, ist die Setzung der Apostrophe dringend zu wünschen. Es müßte demnach heißen:

„Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,“ etc.

Man darf dies nicht mit dem Hinweis abtun, daß es in der vorliegenden Ausgabe in erster Linie auf die Musik ankomme. Man kann natürlich den Text diplomatisch abdrucken; wenn man ihn aber verändert, muß die Orthographie verändert werden, was nicht unbedingt die Modernisierung

bedeutet, und vor allem muß die Interpunktion sehr genau gesetzt werden. Mit der Beibehaltung alter Wortformen und der Verwendung einer neuen Orthographie ergeben sich Schwierigkeiten, die eben jene, wie Zelter so zutreffend sagt, „ganz verruchten deutschen Kirchentexte“ selbst verursachen. S. 97:

„Wir ehren diese Herrlichkeit
und nahen nun zu deiner Krippen
und preisen mit erfreuten Lippen,
was du uns zubereit;
die Dunkelheit verstört uns nicht
und sahen dein unendlich Licht.“

Wustmann S. 4 schreibt schon „verstört“, was einzig richtig ist, aber gerne sähe man auch noch das letzte „und“ durch ein „wir“ ersetzt. Ohne derartige Änderungen wird man bei den vorliegenden poetischen Produkten nicht auskommen. Hier ist doch die ganze Satzkonstruktion auf dem Wechsel von Präsens und Imperfekt aufgebaut. Lasse ich den Apostroph weg, so verlege ich den Zeitwechsel der Erzählung in die Mitte des zweiten Satzes. Auch sonst gibt es sprachliche Unklarheiten. So heißt es bisweilen „vor“ statt „für“, und es ist nichts dagegen einzuwenden, das „vor“ statt „für“ zu belassen, wenn es keinen abweichenden Sinn ergibt. (Allerdings finde ich diese phonetischen Rücksichten etwas übertrieben, wenn sie nicht den Reim betreffen.) S. 35 liest man:

„Sei mir willkommen, werter Schatz,
die Lieb und Glaube macht dir Platz
vor dich in meinem Herzen rein,“ etc.

Ist der grammatische Lapsus in V. 2 auch unkorrigierbar — wenigstens müßte es nach Mörikes Vorbild: „So ist die Lieb“ Lieb heißen — so stört hier doch das „vor“ nicht weiter, aber 94 f. ist sogar der Sinn entstellt:

„Streite, siege, starker Held,
sei vor uns im Fleische kräftig!“ etc.

Der Text der Arie ist ohnehin minderwertig, doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß eine Stellvertretung Christi gemeint ist und keine Anführerstellung. S. 60 f. und Rev.-Ber. Anhang heißt es:

„Die Liebe zieht mit sanften Schritten
sein treu geliebtes allgemacht“ etc.,

woraus schon Wustmann S. 2 „sein Treugeliebtes“ machte, aber wenigstens darauf hinwies, daß eigentlich „ihr Treugeliebtes“ korrekt wäre. Das falsche „sein“ ist aber

aus phonetischen Gründen beibehalten worden. Einzig richtig wäre indessen „ihr treu Geliebtes“.

Der Textgestaltung wurde hier erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, um zu zeigen, daß sie nicht ganz auf dem Niveau der musikalischen Textgestaltung, die selbstverständlich wichtiger ist, steht. Die Musik wurde, wie gesagt, von den beiden Gelehrten vorzüglich betreut. Eine besonders eindrucksvolle Stelle des Revisionsberichtes ist die über die Kantate 36, S. 18 bis 49. Hier hat Dürr ein restlos überzeugendes Stemma der Hss., resp. Fassungen, entworfen und aufs sorgfältigste begründet. Schließlich hat er noch die geistliche Frühfassung, die uns nur durch Kirnbergers Handschrift erhalten ist, erstmals veröffentlicht.

Möge ein gütiges Geschick der Ausgabe ihre Vollendung in absehbarer Zeit gönnen!

Rudolf Stephan, Göttingen

J. S. B a c h : Sonate c-moll für Violine und Generalbaß (BWV 1024). Nach den Quellen herausgegeben von Rolf v a n L e y d e n. Basel und München o. J. (1955), Ernst Reinhart Verlag AG.

Die Violinsonate c-moll (BWV 1024), bisher nur in der veralteten *Hohen Schule des Violinspiels* von F. David (1872) gedruckt, erscheint zum ersten Mal in einer kritischen Ausgabe, die Spieler wie Forscher fesseln wird, den Spieler wegen ihrer unbestreitbaren Schönheiten, die sie zu einem höchst bemerkenswerten Violinwerk des 18. Jahrhunderts machen, den Forscher wegen der Unsicherheit ihrer Zuweisung: beide bisher bekannten Handschriften überliefern sie ohne Autornamen. Lediglich eine Dresdener Katalognotiz „Soll von Bach sein“ weist sie diesem Komponisten zu. Maßgebend für diese Zuweisung dürfte außer der allgemeinen anerkannten Schönheit des Werkes die Ähnlichkeit mit der Violinsonate BWV 1023 gewesen sein, besonders der schwungvolle Beginn über einem Orgelpunkt (wozu auch noch die Flötensonate C-dur BWV 1033 zu vergleichen wäre). Doch erweist sich die Echtheitsfrage bei näherem Hinsehen keineswegs als so unproblematisch, wie das Titelblatt der Neuausgabe vermuten läßt; denn der Verf. selbst äußert im Vorwort Zweifel an der völligen Authentizität des 4. Satzes sowie des plötzlichen Schlusses zum 2. Satz

und stellt eine Spezialstudie in Aussicht, die also abzuwarten ist, ehe man über die Echtheit der Sonate weiter zu Gericht sitzt. Die beiden Handschriften, die das Werk überliefern (Dresden und Wiesentheid) stimmen sogar in den Schreibfehlern völlig überein, was den Hrsg. zu der Vermutung führt, es existiere eine gemeinsame Vorlage, die jedoch wiederum nicht das Autograph sein könne. Näher würde die Vermutung liegen, die eine Handschrift sei eine Kopie der anderen. Weiterhin wäre auch die Einbeziehung des Papierbefundes zur Klärung der Provenienz zweckmäßig.

Die Konjekturen zur Beseitigung der Schreibfehler waren nicht immer leicht; zumal in den Takten 5 und 11 des 1. Satzes wird die authentische Lesart wohl schwerlich zu rekonstruieren sein. Doch wird man dem Hrsg. zugestehen müssen, daß er im Rahmen des Möglichen überzeugende Lösungen gefunden hat. Auch daß er dabei die Tendenz zeigt, unbachische Wendungen bachischer zu gestalten (z. B. 2. Satz, Takte 61 f., 63 f., 143) wird man ihm angesichts seiner Grundkonzeption, daß wir es mit einem Werk Bachs zu tun haben, nicht verübeln dürfen, wengleich hier Vorsicht geboten ist. So ist es z. B. bei der Vorliebe des Komponisten für Halbton- und verminderte Schritte fraglich, ob (außer den eben erwähnten Takten) in Satz 2, Takt 72 die letzte Note des Bc. tatsächlich abzuändern ist (oder ebenda, Takt 74, in der Violine tatsächlich g' statt ges' zu lesen ist). Die Aussetzung des unbezifferten Continuo ist geschickt angelegt und klangvoll, in den langsamen Sätzen zuweilen bis an die Grenze selbständigen Konzertierens aufgelockert. Die Beigabe einer vom Hrsg. zugesetzten Bezifferung stellt dem im Generalbaßspiel bewanderten Begleiter die eigene Ausführung frei — wobei der wirklich gewandte Begleiter bisweilen auf die manchmal recht gedrängten Ziffern verzichten und die Begleitung nach der Violinstimme frei improvisieren wird — hier allen Wünschen gerecht zu werden, wird wohl keinem Hrsg. gelingen. Die Stimmen sind ausgiebig mit Fingersätzen, Metronomangaben usw. versehen, was den pädagogischen Wert der Ausgabe erhöht. Hoffen wir, daß das Interesse unserer Geiger und Wissenschaftler an diesem reizvollen Werk mehr als bisher geweckt wird.

Alfred Dürr, Göttingen

Mediaeval Carols, edited by John Stevens. Musica Britannica IV, London 1952, Stainer and Bell Ltd. XXII u. 145 S. Die neue Musikausgabe der Carols bedeutet schon quantitativ eine erhebliche Bereicherung unserer Kenntnis der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts. Bisher war man, was die genannte Gattung betrifft — die in der vorliegenden Form eine englische Spezialität war —, auf die beiden ersten Bände von J. Stainers *Early Bodleian Music* angewiesen, die aber nur einen Bruchteil der hier editierten Kompositionen enthalten, eben die, die in der Bodleian Library zu finden waren. Die Grundlage der Neuausgabe ist nun für die englischen Stücke die vorzügliche Textausgabe der mittelalterlichen Carols, die R. L. Greene (*The early english Carols*, 1935) unter Beifügung einer wertvollen Einleitung herausgab. W. Schmidt bedauerte (*Anglia*, Mitteilungen, 48, 1937, 17), daß sie keine Melodien enthalte. Jetzt ist diese Lücke, soweit möglich, durch St.s Ausgabe geschlossen.

Die Ausgabe des musikalischen Textes scheint, soweit die Faksimilia erkennen lassen, sorgfältig zu sein. Erfreulich ist, daß St. alle Textstrophen mitteilt. Warum er die Texte nicht in der Gestalt Greenes bietet (die die der Hss. ist), sondern in orthographischer Vereinheitlichung, mag seinen Grund in dem philologisch weniger geschulten Publikum haben, an das er sich (im Gegensatz zu Greene) wendet. Niemand wird ihn dafür schelten wollen, weist er doch in seinen Anmerkungen die Texte bei Greene nach. (Leider werden die ganz lateinischen Texte nicht in derselben Weise im *Repertorium hymnologicum* und in den *Analecta hymnica* nachgewiesen.)

Der Notentext ist sauber gestochen. Nur bedauert man die Preisgabe der alten Schlüssel, was bei spätmittelalterlicher Musik wirklich nicht zweckmäßig ist und überdies die wenig schöne Kombination von einfachem und oktaviertem Violinschlüssel zur Folge hat. Dem Benutzer, der die Werke ästhetisch genießen oder stilkritisch betrachten will, bietet sich ein schönes Schriftbild, dem Wissenschaftler aber außerdem ein leider etwas unpraktisch angelegter Anmerkungsapparat. Zuerst kommen die „Notes“, das sind die textkritischen Bemerkungen zur Musik (117—121), dann nach der Handschriftenbeschreibung (125) ein analytischer Index (126—139), der aber zweckmäßigerweise mit den Notes hätte vereinigt wer-

den sollen. Indessen sind dies Kleinigkeiten, die den Wert der Ausgabe kaum berühren. Man wird dem Hrsg. für seine gediegene Arbeit nur dankbar sein können.

Anhang: S. XIV (Anmerkungen) beruft sich St. für die Etymologie des Wortes Carol auf die Dissertation *Étude sur la carole médiévale* von Margit Sahlín (Uppsala, 1940). Da er weder in dem vorliegenden Werk, noch in MGG II (856 ff.) auf die damit verbundenen Fragen eingeht, muß man annehmen, daß er sich von den Argumenten Sahlíns hat überzeugen lassen. St. verweist ferner auf einen Artikel von Catherine Miller in *Renaissance News* (III, 1950), der die Ableitung Sahlíns mit musikalischen Argumenten bekräftigen soll, in der Tat aber nichts Wesentliches beibringt. Die Etymologie Sahlíns ist jedoch unhaltbar. Sie heißt:

„Kyrieleison — Kyrielle — karielle — kariole — karole“.

H. Spanke hat in seiner gehaltvollen Rezension (*Literaturblatt f. germ. u. rom. Philologie* 64, 1943, 106 f.) diese Herleitung mit guten Argumenten abgelehnt. Am meisten überzeugt mich die von L. Jordan (*Zeitschr. f. rom. Phil.* 51, 1931, 335 ff.) vorgeschlagene Ableitung von „*coraules*“ (= zum Tanz der Sklaven aufspielender Flötist) über „*coraula*“; dieses ist im Frühmittelalter reich belegt (auch in Sequenzen!). Von hier aus ging das Wort (mit z. T. verschiedener Bedeutung) in alle romanischen Sprachen, ferner in das Keltische und Englische über. Spanke schließt sich aber mehr der Etymologie Gröbers (der auch andere folgten) an, der „*coronula*“ als Etymon annahm und glaubt schließlich auch an einen Einfluß von „*chorea*“ durch die Vermittlung von „*choreola*“ (was Jordan gerade ablehnte). Schließlich faßt Spanke seine etwas synkretistische Meinung in folgende wieder konstruktiven Sätze zusammen: „*carole* gehört zu den Ausdrücken, die von den Technikern (hier Musikanten) bewußt, d. h. außerhalb der Wirkung der Lautgesetze neu geschaffen wurden; in der Liedkunst gehört die ‚Rotrouenge‘ auf dasselbe Blatt. Nahe an ‚chorea‘ liegt im Provenzalischen das Verbum ‚coreiar‘ = ‚danser en ronde‘, aber ein Substantiv leitete man davon weder hier noch in Nordfrankreich ab. Es ist wahrscheinlich, daß der Spielmann, der zuerst den Reigentanz ‚Ca-

role nannte, den Begriff ‚chorea‘ und den Klang ‚choraula‘ im Sinne hatte“.

Als Ergänzung zu MGG mußte das hier in Erinnerung gebracht werden.

Rudolf Stephan, Göttingen

Ireneo Fusser: *Classici italiani dell'organo*, Prefazione, biografie e note in testo italiano ed inglese, Padua 1955, Edition Zanibon, Padua, 176 S.

Der Hrsg. hat sich die Aufgabe gestellt, „di raccogliere in ordine cronologico quanto meglio e di più significativo“ „di quello . . . che comprende le gemme più preziose della letteratura classica organistica“ (italiana) des 16. bis 17. Jahrhunderts, d. h., beginnend mit dem älteren Cavazzoni und schließend mit G. B. Martini — das ist ein historisches Ziel. Gewidmet ist der Band „agli organisti colti e dotati di magistero tecnico e artistico“ — das ist ein musikalisch-praktisches Ziel. Hier tritt, wie bei allen für den praktischen Gebrauch bestimmten Anthologien dieser Art, das Problem klar zutage. Der Historiker wird fragen, mit welchem Recht Meistern wie T. Merula, E. Pasquini, Quagliati, Cavaccio, Pollaroli, Aresti u. a. die Aufnahme verweigert wurde; weshalb, anstatt, wie bewußt im Fall des älteren Cavazzoni, neues, unbekanntes Material zu bieten, bei insgesamt 66 Stücken, von denen rund 10 allein schon innerhalb geschlossener Veröffentlichungen vorkommen (das gilt von den Intonationen Gabrielis und den Stücken von Frescobaldi) 22 aufgenommen sind, die bereits in den Beispielsammlungen und Anthologien von Wasielewski, Schering, Torchi, Tagliapietra u. a. geboten wurden. Er wird weiterhin einen kritischen Bericht vermissen, für den nur gelegentlich eine knappe Fußnote zu den einzelnen Stücken als Ersatz auftritt. Selbst die Angabe der Siglen der benutzten Hss. fehlt. Hier heißt es meist enigmatisch „da un manoscritto“. (Und weshalb ist in Nr. 10 das Wiederholungszeichen, das doch erkannt ist, eliminiert?) Er wird schließlich in den kurzen Biographie- und Werknotizen, die dem Notenteil vorangestellt sind, die Unkenntnis neuerer Literatur beanstanden — Frescobaldi ist z. B. immer noch der Schöpfer des Rubato, und der Begriff des Ricercars bei Cavazzoni ist nach wie vor mißdeutet —, in den Werkanalysen und allgemein ästhetischen Betrachtungen die manchmal gefährliche Nähe zur Seichtheit.

Der Organist seinerseits wird im Zweifel sein, was er mit Stücken wie z. B. dem Offertorium von Zippoli anfangen soll, die heute doch kaum noch für liturgische Zwecke brauchbar sind und nur rein historischen Wert innerhalb der Entwicklung haben; er wird bedauern, daß nicht für mehr Stücke Kürzung der Notenwerte vorgenommen worden ist (man vgl. daraufhin die Nrn. 25, 27, 38 u. a.), und er wird vermehrte Angaben zur Phrasierung, Agogik, Dynamik, Registrierung vermissen, was der Historiker gerade zu bedenken hat. (Beiden, dem Historiker wie dem Spieler, wird übrigens unverständlich sein, weshalb von Frescobaldi bei vier Tokkaten und zwei Kanzonen kein Ricercar und keine Fantasie aufgenommen sind, die an Wert und Bedeutung in nichts hinter dem hier Gebotenen zurückstehen.) All diese Fragestellungen aber werfen zuvorderst nur ein Licht auf die Problematik solcher Anthologien überhaupt; sie offenbaren weniger ein Versagen des Hrsg., der in ihnen immer zwei Herren zu dienen hat, was bekanntlich niemandem voll gelingt. Sonst enthält die Sammlung, die die Gesamtentwicklung klar übersehen läßt, viel des Guten, das einen Organisten interessieren muß. Zu loben ist besonders, daß vornehmlich zeitgenössische Hss. und Drucke als Quellen herangezogen sind und daß manches des kaum oder gar nicht Bekannten von Meistern wie Aldrovandini, Casini, Cima, Guami, Malvezzi, Rossi, Martini veröffentlicht ist, aus dem ein geradezu prachtvolles Ricercar von Conradini weit herausragt. Auch der Historiker kann manches lernen; er findet — entgegen der Analyse Fusers — im Ricercar III von G. Cavazzoni erneut die Anlage des Variationsricercars, lange vor Frescobaldi, und beobachtet dessen Entwicklung zum Thema mit Variationen, die auch in Süddeutschland heimisch ist, in dem *Pensiero* von Casini. Ihn wird besonders die, unseres Wissens hier zum ersten Mal, vorgetragene Entdeckung der Pedalangabe bei Padovano angehen. F. macht bekannt, daß der ersten Tokkata des *Primo libro di toccate ed ricercari* von Padovano große Buchstaben unter der Baßstimme zugesetzt sind, die sich der jeweiligen Harmonik glatt einfügen. Er deutet sie überzeugend als Pedalzusatz und schließt mit Recht aus der Tatsache, daß diese Angaben den folgenden Stücken fehlen, daß sie jeweils vom Spieler ergänzt werden konnten; wir fügen hinzu:

sofern er über eine Orgel mit Pedal verfügte. Da das nicht die Norm war, erübrigte sich für den Komponisten die systematische weitere Angabe einer Pedalstimme. Wir müssen mit dem Hrsg. hier eine aufschlußreiche und weittragende Spielpraxis erkennen, „*che si viene a far luce su certi movimenti armonici finora rimasti incomprensibili*“.

Margarete Reimann, Berlin

Giovanni Battista Martini: Sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier.
Johann Gottfried Mützel: Drei Sonaten für Klavier.

— Zwei Ariosi mit zwölf Variationen für Klavier. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1954. (Mitteldeutsches Musikarchiv. R. 1: H. 5—7.)

Nach seiner verdienstvollen Veröffentlichung Plattischer Klaviersonaten fährt L. Hoffmann-Erbrecht mit Eifer fort, seine ertragreichen Forschungen zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts mit Ausgaben für den praktischen Gebrauch zu illustrieren (vgl. sein Buch *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, 1954). Von den beiden Sonatensammlungen des Padre Martini von 1742 und 1747 legt er die zweite, bisher zusammenhängend noch nicht neu herausgegebene vor, nachdem die ältere schon länger in zwei Gesamtausgaben und auch mit Einzelausgaben ihrer Sonaten zugänglich war. Ihr Favoritstück, die F-dur-Gavotte am Schluß der 12. Sonate, der man immer wieder in Sammelwerken begegnet, ist wohl geeignet, in das Wesen dieser ersten Sammlung mit ihrer traditionsgebundenen, strengen Schreibweise bis in die Tanzsätze hinein einzuführen. Aber gerade weil diese in Amsterdam erschienenen Suitensonaten von 1742 sich fast eigensinnig gegen die italienische Umwelt ihrer Zeit abschließen und weil Martini, der sich hier im besten Sinne als Meister kontrapunktischer Gestaltung im Klaviersatz erweist, darin bei seinen Schülern kaum Nachfolge gefunden hat, verdient die spätere Sammlung in ihrer Schlüsselstellung zur zeitgenössischen italienischen Sonatenproduktion einmal näher bekannt zu werden, um das Bild des Sonatenkomponisten nach dieser Seite hin abzurunden. Martini ist sich dieses Stilwandels übrigens durchaus bewußt gewesen. In den Briefen, mit denen er die jüngeren Sonaten seinem Verleger anbietet (L. Busi, *Il Padre Martini*, I, Bologna 1891, S. 356 ff.), rühmt er

mit Nachdruck ihren „*stile più moderno*“, ihre Leichtigkeit und Kürze sowie ihre Eignung „*non solamente per i professori, ma particolarmente per i dilettanti*“. Man wird über den modernen Zügen der zweiten Sonatensammlung die kontrapunktische Meisterschaft der ersten nicht vergessen dürfen, aber auch nicht mehr dem ersten Herausgeber der älteren Sonaten, A. Farrenc in seinem *Trésor des pianistes*, livre 9, 1862, Notice biographique, S. 3, zustimmen können, der die jüngeren „*indigne de l'auteur des douze belles sonates publiées à Amsterdam*“ nennt.

In eine ganz andere Welt führen uns die Sonaten und Variationen von Müthel. Die erste umfassendere Charakteristik dieser höchst eigenwilligen Persönlichkeit aus J. S. Bachs Schülerkreis, der als „*einer der frühesten Vertreter des musikalischen Sturmes und Dranges auf dem Gebiete der Klaviermusik*“ gelten muß, hat Hoffmann bereits in seinem genannten Buch (S. 123 ff.) gegeben. Dem Hinweis J. S. Shedlocks folgend (*Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwicklung*, übersetzt von O. Stieglitz, 1897, S. 68), der im zweiten der beiden Ariosi Züge feststellte, „*die stark an Beethovens Variationen in c-moll erinnern*“, habe ich bereits 1935 eine Neuausgabe dieses Variationenwerkes veranstaltet (*Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts*, H. 3, Wolfenbüttel, Verlag f. musikalische Kultur u. Wissenschaft). Hier stehen wir zweifellos vor dem Übergang Bachscher Veränderungskunst zur neueren Charaktervariation, eine Entwicklung, in die sich vor allem J. P. A. Schulz und der jüngere Fasch einreihen. Nachdem dann K. Herrmann (*Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs*, Leipzig, Zürich, Hug) sich dieser Variationen noch einmal angenommen hatte, leider ohne das für den Komponisten so bezeichnende, ins Tokkatenhafte aufgelockerte Schlußstück, freut man sich, dem hochbedeutenden Werk noch einmal originalgetreu in H.s Ausgabe zu begegnen, dazu dem Zwillingenwerk, dem G-dur-Arioso, und schließlich den drei Ph. E. Bach recht nahe stehenden Sonaten. Weitere Neuausgaben Müthelscher Klavierwerke stehen in Aussicht. Sie werden, wie die hier bereits vorliegenden, bei Kennern und Liebhabern freudige Aufnahme finden.

Willi Kahl, Köln

Antonín Dvořák: Gesamt-Ausgabe, nach dem Manuskript des Komponisten veranstaltet von der Dvořák-Gesellschaft Prag, Subskriptionsausgabe Prag 1955, Artia; für Bundesrepublik Deutschland, Saarland, Holland, Dänemark, Finnland, Norwegen, Schweden, Schweiz: Alkor-Edition Kassel. Zur Besprechung liegen vor: große Partituren zu *Karneval* op. 92 und *Violoncello-Konzert* h-moll op. 104; Taschenpartituren zu *Serenade* E-dur op. 22, *Slawische Tänze* op. 46, *Violinkonzert* a-moll op. 53, *Karneval* op. 92, IX. *Symphonie* e-moll op. 95 und *Violoncello-Konzert* h-moll op. 104.

Otakar Šourek: Antonín Dvořák, Werkanalysen I (Orchesterwerke) und II (Kammermusik), deutsche Textfassung von Pavel Eisner, Prag, Artia. 383 und 199 S.

Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts gibt es nicht viele, deren Lebenswerk sich auch heute noch so großer Beachtung rühmen darf wie das des 1904 verstorbenen Antonín Dvořák. Obwohl viele seiner Kompositionen zum ständigen Repertoire der Orchester und Kammermusikvereinigungen gehören, hat sich die Dvořák-Gesellschaft in Prag zu einer Gesamtausgabe entschlossen. Diese wurde von dem bekannten Dvořák-Forscher Otakar Šourek eingeleitet, der, vor einigen Monaten im Alter von 73 Jahren gestorben, nur die ersten Bände erleben durfte.

Der Gesamtplan sieht die Veröffentlichung von 69 Bänden in 8 Serien vor, von denen etwa 6 Bände jährlich (neben Einzelausgaben) erscheinen sollen. Die Bühnenwerke, also der außerhalb der Tschechoslowakei am wenigsten bekannte Teil des Gesamt-schaffens, umfassen 13, Kantaten und Oratorien sieben Bände; mit 25 Bänden wird die Orchestermusik einschl. Konzerte den größten Platz einnehmen, während die Kammermusik elf Bände beansprucht; die restlichen 13 Bände enthalten Klavier- und Orgelmusik, Lieder und Chöre sowie Ergänzungen. Außerhalb dieser Planung sind bereits viele Werke verschiedener Gattungen in praktischen Einzelausgaben erschienen, darunter die Oper *Rusalka* mit tschechisch-deutschem Text und *Zigeunermelodien* mit dreisprachigem Text (Englisch zu den beiden anderen). Über weitere Einzelheiten sowie über Literatur gibt der Sonderprospekt der Alkor-Edition Auskunft.

Eine Gesamtausgabe der Werke Dvořáks ist aus mehreren Gründen berechtigt. Seine Kompositionen waren bei den verschieden-

sten — vor allem deutschen — Verlegern erschienen und sind heute z. T. nicht mehr greifbar; andere wieder sind bisher nie gedruckt worden. Darüber hinaus ist die Gesamt-Ausgabe ein nationales Anliegen der Tschechoslowakei, die einem ihrer größten Söhne ein bleibendes Denkmal setzen möchte. Schließlich werden bei diesem Beginn endlich einmal die Werke in die richtige Reihenfolge gebracht. Vieles ist zwar in der ganzen Welt bekannt, aber selbst diese Fülle ist nur ein Teil eines schier unerschöpflichen Gesamtwerkes, das an die Fruchtbarkeit alter Meister erinnert. Wer weiß heute, daß die stets als Nr. V bezeichnete Symphonie e-moll *Aus der neuen Welt* eigentlich Nr. IX ist, oder daß die in letzter Zeit häufiger gespielten Nr. II in d-moll und Nr. IV in G-dur nach der authentischen Zählung die Nummern VII und VIII tragen müßten? Wie einst bei Haydn, so sind es auch bei Dvořák wohl z. T. die Verleger gewesen, die mit den Zahlen ein bißchen willkürlich verfahren sind. Mit den Kammermusikwerken Dvořáks verhält es sich ähnlich. Der „bekannte“ Dvořák beginnt, wenn es hochkommt, mit dem sehr gewichtigen, wenn auch selten aufgeführten Streichquartett d-moll op. 34 (J. Brahms gewidmet), das aber schon Nr. V ist. Dafür erschien das IV. Quartett 1888 bei Simrock als op. 80, obwohl es ursprünglich als op. 27 bezeichnet worden war. Von den Vorgängern dieser Werke weiß man heute kaum etwas. Hier ist also viel gutzumachen, und es zeigt sich, daß sich eine Beschäftigung mit Dvořák immer lohnt, selbst wenn nicht jede Komposition den Stempel der Vollkommenheit trägt.

Aus dem Schrifttum geht hervor, daß der Meister kein leichtes Leben gehabt hat. Erst relativ spät wurde er durch Brahms „entdeckt“, der ihm nicht nur „einflußreicher Förderer und Berater, sondern auch ein aufrichtiger Freund“ (Šourek) wurde. Die Widmung des vom 7. bis 18. Dezember 1877 in Prag komponierten Streichquartetts d-moll op. 34 war der sichtbare Ausdruck der Verehrung für Brahms, auf dessen Vorschlag Dvořák dann noch einige Stellen abgeändert hat. In einem Brief vom 15. Oktober 1879 heißt es: „*Ich sah mich um so mehr veranlaßt, gerade an dem d-moll-Quartett vieles umzuändern, da Sie so freundlich waren, von mir die Dedication des Werkes entgegen zu nehmen; und so war es also meine heilige Pflicht, einem so*

berühmten Meister ein Werk zu bieten, welches, wenn auch nicht allen, so doch (entschuldigen Sie, bitte, meine Unbescheidenheit) manchen Hauptbedingungen, die man an ein Kunstwerk stellen kann, entsprechen soll.“ Vom 29. Oktober bis 6. November 1880 hat Dvořák auch Brahms' *Ungarische Tänze* Nr. 17–21 für Orchester gesetzt, „und zwar zur großen Zufriedenheit des Komponisten“ (Šourek). Was Brahms an Dvořák bewunderte, waren die Spontaneität des Einfalls und der Klangsinns, während er der Verarbeitung der mühelos fließenden Gedanken manchmal etwas skeptisch gegenüber gestanden haben mag. Obwohl sehr von Beethoven angezogen, zeigt Dvořák im ganzen doch eine stärkere Neigung zu Schubert, dessen Sinfonik und Kammermusik für ihn nicht weniger verpflichtend waren als für Bruckner, ohne daß darunter die stammesgebundenen Eigentümlichkeiten gelitten hätten.

Die vorliegenden Werke sind teils in Taschenpartituren, teils in Dirigierpartituren erschienen. Beide zeichnen sich durch sorgfältigen, übersichtlichen Druck aus. O. Šourek verfaßte die einführenden Worte in tschechischer Sprache, denen deutsche, englische und französische Übersetzungen folgen. Sie entsprechen etwa den Analysen, die der hochverdiente Forscher in zwei Bänden (*Orchesterwerke* und *Kammermusik*) der Öffentlichkeit übergeben hat und deren ausgezeichnete deutsche Fassung Pavel Eisner besorgte. Alle Werke sind in Einzelbetrachtungen mit zahlreichen Notenbeispielen dargestellt. Einleitend bemerkt Šourek, daß das Orchester bei Dvořák „*das unmittelbarste Lebenselement seiner schöpferischen Fantasie*“ ist. Er sagt von den Jugendwerken, daß „*sich hin und wieder eine in Dvořáks späterem Schaffen überwundene Überladung im Umfang und der gedrun-genen Form der verwendeten Klangmittel bemerkbar*“ macht, daß aber „*Dvořák sich zu einem der größten Meister der Orchestrierung in dem auf Berlioz folgenden Zeitalter, gewiß aber zu dem bis dahin größten Meister der tschechischen Musik entwickeln konnte*“. Šourek weiß die verschiedenen Stadien in Dvořáks Schaffen zu unterscheiden und die Entwicklung zum Klassizismus herauszustellen, der gerade die letzten Werke, vor allem die IX. Symphonie, das Violoncellokonzert und die späten Streichquartette auszeichnet. Dvořák ist „*der Schöpfer der tschechischen Sym-*

phonie“, nicht so sehr in der Form, als im „Inhalt des symphonischen Werkgebildes“. Die genauen Angaben über die Entstehungszeiten der Werke zeigen, wie schnell Dvořák eine Partitur niederschreiben vermochte. So benötigte er für die I. Symphonie c-moll (*Die Glocken von Zlonitz*) nur 38 Tage. (Dieses Werk war übrigens erst 1936 als Uraufführung zu hören!)

Nicht nur der Meister absoluter Musik und aus echtem Volkstum geborener Tänze findet seine Würdigung, sondern ebenso der Programmusiker. „Bestimmend war hier eine aufrichtige Begeisterung für die größten Repräsentanten dieser wichtigen Richtung und Entwicklungsphase, vor allem für Wagner und Liszt.“ Dvořák erweist sich als „ein Kind seiner Zeit“, aber er wahrt immer den Vorrang musikalischer Gestaltungsgesetze, wie er es auch in der Kammermusik tut, zu der er sich als „ein der Einsamkeit zuneigender, verschlossener und grübelnder Mensch“ besonders hingezogen fühlt. Das „Ringens um die Sonatenform“ zeigt ihn als geistigen Abkömmling der deutschen Klassik und Romantik. Neben Beethoven, dessen Werke bis zu den Rasmowskij-Quartetten Šourek als maßgebend ansieht, und neben Brahms wird auch auf das neuromantische Vorbild F. Smetana verwiesen. Die ausführliche Beschreibung der Werke Dvořáks ist immer lebendig und fesselnd. Hinzu kommen Bilder, Manuskriptseiten und in Bd. II eine Aufstellung der in der Tschechoslowakei hergestellten Langspielplatten, aus der der Kenner mit Genugtuung entnimmt, daß der Nestor der tschechischen Dirigenten, Václav Talich, die Mehrzahl der bisher auf Platten aufgenommenen Orchesterwerke dirigiert hat. Helmut Wirth, Hamburg

Jan Ladislav Dusík: op. 16 Dva-
nácet melodických etud progresivně seřa-
děných. Douze études mélodiques. Piano.
(Hrsg. v. Jan Racek, revidiert von Václav
Jan Sýkora.) Musica Antiqua Bo-
hemica 21. Artia, Prague — Tchécoslova-
quie (1954). 79 S.

In jüngster Zeit hat man begonnen, sich für den Klavierkomponisten J. L. Dussek, der unter den kleineren Zeitgenossen der Wiener Klassiker einer der bedeutendsten ist, wieder stärker zu interessieren. Einige seiner gemütvollen Sonaten hat H. Albrecht im Organum (Kistner & Siegel & Co., Lippstadt) neu herausgebracht. Einen warmher-

zigen Aufsatz *Dussek and the Concerto* veröffentlichte 1955 Harold Truscott in *The Music Review*. Die vorliegende Publikation stellt nun den Meister pianistischer Kleinkunst vor, der sich hier auf der Linie der einsätzigen (nicht als solcher bezeichneten) *Sonatine* (Nr. 1, 4, 7, 10), des liedförmigen Handstücks (Nr. 2 *Andante sostenuto*, Nr. 11 *Chansonnette*) und vor allem des nationalen Charakterstücks bewegt: mit den Nummern 3. *Rondeau à la turque*, 5. *Air russe varié*, 6. *Polonaise*, 8. *Air anglais varié*, 9. *Rondeau sur un air écossais* (die-der Titel fehlt bei J. J. Hummel), 12. *Rondeau sur la Retraite espagnole* oder, wie es bei Hummel bestimmter heißt, *La Retraite espagnole / Pas redoublé arrangé en rondeau*. Manche dieser zwölf Stücke sind reizvoll. Bei Nr. 11 findet der Hrsg. Klänge, die, wie er in seinem Vorwort sagt, auf Smetana vorausweisen. Aber der pädagogische Zweck, der offenbar darin bestand, den Schüler mit gefälligen und doch nicht schwierigen Lektionen zu beglücken (die ersten sind besonders leicht), setzte Dusseks künstlerischem Höhenflug eine spürbare Grenze.

Für eine Denkmälerpublikation verwunderlich ist die Editionsweise. Schon der Titel ist nicht authentisch. In der vielleicht ältesten deutschen Ausgabe, die wohl um 1794 bei J. J. Hummel in Berlin zweibändig ohne Opuszahl erschienen ist, lautet er: „Six (in jedem Heft) *Leçons / Progressives Pour Le / Clavecin ou Piano Forte / Dans Lesquelles se trouvent introduites / des Airs Caractérisés de Diserentes* (statt *différentes*) *Nations / Par / Mr. J. L. Dussek . . .*“ Ähnlich, aber mit Weglassung des „Clavecin“, lautet er in den alten deutschen Ausgaben mit der Opuszahl 16 (Simrock, Breitkopf & Härtel, Lischke in Berlin). Noch etwas älter als Hummels Ausgabe sind vielleicht die neben ihr von Gerber 1812 (als op. 32) erwähnte Londoner — von der eine Hamburger Ausgabe als op. 32 bei J. A. Boehme vermutlich ein Nachdruck ist — und Pariser Ausgabe (als op. 30, bei Sieber?). Aber keine dieser ältesten, denen sich noch Ausgaben bei Weigl in Wien sowie bei Nadermann und bei Pleyel in Paris hinzufügen ließen, sondern eine von Henri Bertini jeune, der im Todesjahr Dusseks (1812) etwa 14 Jahre alt war, revidierte Edition, bei Challier in Berlin und daher erst nach 1835 erschienen, nennt Racek als einzige Quelle des seinerzeit doch so verbreiteten Werks. Freilich wäre philologischer Ehrgeiz

auch kaum am Platz gewesen, denn Sýkora hat, wie er in seiner Vorbemerkung auch gesteht, Vortragszeichen aller Art (einschließlich Pedalisierung) ergänzt, und man muß sagen, daß er mit seinen Zutatzen (und Änderungen) nicht gespart hat. Ist das Ergebnis auch zweifellos praktisch brauchbar, vom musikhistorischen Standpunkt aus ist die Ausgabe abzulehnen. Übrigens wird auch für den Praktiker der Wertmesser einer Ausgabe nicht allein in ihrer Brauchbarkeit bestehen, wenn er durch die Begegnung mit neuem Alten eine Bereicherung eigener Art sucht.

Dem Vorwort sind die für uns neuen Tatsachen zu entnehmen, daß es ein Dussek-Institut in Čáslav (*Dusíkův ústav v Čáslav*), dem Geburtsort des böhmischen Meisters gibt und daß 1950 in Brünn eine Dissertation über die romantischen Elemente in seinen Klaviersonaten angenommen worden ist (Karel Krafka: *Romantické prvky v klavírních sonátách J. L. Dusíka*, Rkp. disertace, Brno 1950).
Georg Feder, Kiel

Tschechische Orgelklassiker, hrsg. von Jiri Reinberger, Prag 1953, Musica Antiqua Bohemica Bd. 12.

Innerhalb der Reihe tschechischer Musikdenkmäler bietet dieser Band einen Einblick in das Schaffen der böhmischen Orgelmeister des 18. und 19. Jahrhunderts, von denen einige Werke schon durch die Veröffentlichungen von H. Albrecht (*Organum*, Reihe IV, Heft 22) und R. Quoika (*Orgelwerke altböhmischer Meister*) bekannt geworden sind. (Eine Auswahl der Werke von Czernohorsky erschien 1937 als Bd. 3 der oben genannten Reihe). Nähere Untersuchungen über die böhmische Orgelkunst, ihre Beziehungen zur Wiener und zur thüringischen Organisten-Tradition als Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts stehen noch aus. Vor allem fehlt es an umfassenden Quellenpublikationen. Welche Schätze hier noch gehoben werden können, läßt die vorliegende Anthologie ahnen, in der mit 16 Stücken die wichtigsten Meister vertreten sind. Die Einleitung enthält wertvolle Hinweise auf die Fundorte tschechischer Orgelmusik, doch ist der Notentext leider keine kritisch-korrekte Übertragung der Quellen, sondern vorwiegend Nachdruck aus zwei älteren Sammlungen (*Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Kompositoren*, redigiert v. Führer, Schütz und Witasek, Prag 1823; *Museum für Orgelspieler*,

hrsg. v. Pitsch, Prag 1832). Dieser Umstand, wie auch die Auswahl des Inhalts zeigen, daß es sich nicht um eine wissenschaftliche Ausgabe handelt.

Der Hrsg. wendet sich vielmehr an den praktischen Musiker. Ein ausführliches Vorwort enthält Anweisungen für die Wiedergabe (Registrierung, Artikulation, Zeitmaß), während der Notentext von Zusätzen frei ist. Die Notierung auf drei Systemen scheint vom Hrsg. zu stammen und ist in einigen Fällen aus historischen und spieltechnischen Gründen zweifelhaft. Man sollte überall dort, wo die Bezeichnung „pedaliter“ nicht quellenmäßig belegt ist oder die Baßstimme keine eindeutig pedalmäßige Faktur aufweist, dem Spieler die Entscheidung überlassen, ob er mit oder ohne Pedal spielen will. Bei einer Notierung auf zwei Systemen ist beides möglich.

Der Inhalt des Bandes ist zum überwiegenden Teil den älteren Meistern Bohuslav Czernohorsky, Joseph Seeger, Jan Zach und Franz Xaver Brixi gewidmet, die eine eigentümliche Stellung zwischen Spätbarock und klassisch-romantischer Epoche einnehmen. Präludien und Fugen, einzeln oder in zweiseitiger Zusammenstellung, sind die fast ausschließlich vorkommenden Formen. Motorische Rhythmik und Durezzharmonik, Vorliebe für verminderte und übermäßige Tonschritte in der Thematik sowie freie Stimmenbehandlung sind die wichtigsten Stilmerkmale dieser Komponisten, die wohl einer Gesamtveröffentlichung ihres Schaffens wert sind. Es zeigt sich, wie wichtig die Kenntnis des großen Bestandes an Orgelmusik, die im Umkreis von J. S. Bach geschrieben wurde, auch für die Beurteilung der Werke dieses Meisters sein kann.

Die Generation der klassisch-romantischen Musiker ist vertreten durch J. K. Vanhal, J. K. Kuchar (Orgelfantasie im Stil der damaligen Klavierfantasien), F. Pic und Anton Reicha. Besonders interessant ist eine ausgedehnte *Fuga con sei Contra-Sogetti* von Reicha, in der nach einer regelrechten Fugendurchführung das Thema ähnlich wie in den „Variationsfugen“ Sweelincks nacheinander von den sechs Gegenstimmen kontrapunktiert wird. Neben Schematismus und Verflachung in der Fugenkomposition gibt manches schöne Werk der genannten Meister Kunde davon, wie das Erbe des Barock bis in das 19. Jahrhundert hinein weitergewirkt hat.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Bonifatio Gratiani: „*Gaudia, pastores, optata*“. Sopran (Tenor) u. B. c. Erstdruck.

Franco Durante: „*Nascere, nascere, dive puellule*“. Erstdruck.

François Couperin: *Leçons de Tenébres. Première leçon* („*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ*“). Sopran (Tenor) und B. c.

François Couperin: *Leçons de Tenébres Seconde leçon* („*Vau. Et egressus est*“). Sopran (Tenor) u. B. c.

(Cantio Sacra. Geistliche Solokantaten. Heft 1—4. Hrsg. v. Rudolf Ewerhart. Verlag Edmund Bieler, Köln [1954 u. 1955]).

In sehr schönem Druck werden hier vom Hrsg. „*ungedruckte oder schwer zugängliche Solomotetten und Solokantaten mit lateinischem Text aus dem reichen Schatz geistlicher Musik der Generalbaß-Epoche*“ veröffentlicht. Die Weihnachtskantate (*Per Santissimo Natale*) des Gratiani (1605 bis 1664) stammt aus dem ersten Buch seiner *Motetti a voce sola* (1661). Sechs Abschnitte, der zweite im $\frac{6}{8}$ -Takt, der vierte im $\frac{3}{2}$ - (hier $\frac{3}{4}$ -) Takt, der letzte mit jubelnder Wortwiederholung „*Noe, noe*“, und mit feiner, aber nicht übertreibender Wortmalerei, schließen sich zu einem festgeformten, von der Kirchensonate beeinflussten Ganzen zusammen. Ein prächtiger Gewinn auch für die weihnachtliche Praxis! Takt 23 müßte es wohl besser zusätzlich *es* heißen.

Nr. 2 „*Nascere, nascere dive puellule*“ von Fr. Durante umfaßt vier Hauptsätze im $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt mit verbindenden Rezitativen. Auch dieses Weihnachtskonzert ist musikalisch von hohem Wert. Edle Melodik im tänzerischen Takt bringt der erste Abschnitt, der nur das Wort „*Alleluja*“ benützende Schlußsatz steigert durch Bewegung der Stimme den punktierten Rhythmus des ersten. Takt 5 und 7 stände wohl besser im B. c. *c* statt *cis*.

Nr. 3 und 4 bringen uns die bedeutende Gesangsmusik Fr. Couperins nahe. Es sind die Klagelieder Jeremiae für die Karwoche, mit unglaublicher Ausdruckskraft erfüllt, auch die Rezitativteile fest geformt. Sie dürften zum Bedeutendsten zählen, das in dieser Gattung und Zeit geschaffen worden ist! Die Ausgabe ist sorgfältig und mit einem kenntnisreichen Vorwort eingeleitet. Nr. 3, Takt 18, stände in der Gesangsstimme wohl besser *c*, wegen des darunter

liegenden G und des vorgeschriebenen *c* im nächsten Takt. Was die Verzierungen anlangt, so ist die „*lourer*“ genannte Vortragsart (Verkürzung der zweiten und vierten Note gleicher Achtel), nicht allein französisch. Auch die italienische Instrumentaltechnik kennt sie, und Leopold Mozart beschreibt sie noch ausführlich.

Hans Engel, Marburg

Claudio Monteverdi: Madrigals.

„*Cor mio mentre vi miro*“

„*Sfoga con le stelle*“

„*E dicea l'una sospirando*“

Edited with Piano reduction by H. F. Redlich. English translation by Diana Platt. Schott & Co. LTD. London (1954).

Der ausgezeichnete Kenner Monteverdis und seiner Madrigale H. F. Redlich setzt hier seine Einzelausgabe der Madrigale fort. Das ist für die Praxis erfreulich, auch weil er den Notentext von Fehlern reinigt, die leider in der Ausgabe Maliperos stehen geblieben sind und die, wie man hört, bedauerlicherweise auch beim Neudruck dieser Ausgabe unkorrigiert bleiben werden. Der beigelegte Klavierauszug soll das Studium erleichtern. Die Umschrift mit Taktstrichen und Auflösung der über die Taktstriche hinweg geltenden Noten läßt sich wohl außerhalb Deutschlands, wo wir nun schon seit 32 Jahren den Zwischenzeilen-Mensurbzw. Distinktionsstrich verwenden, nicht vermeiden.

Hans Engel, Marburg

P. Giambattista Martini: Concerto in Sol Maggiore per Cembalo ed Orchestra d'Archi. Revisione di Ettore Desderi. Guglielmo Zaniboni Editore. Padova 1955.

Das hübsche Cembalo-Konzert, 1752 geschrieben, in der Form alten Stiles, zeigt den Padre Martini, der bedeutende, ernste polyphone Musik geschrieben hat, als heiter-galanten Melodiker, wenigstens in den Ecksätzen. Der Hrsg. hat die Tuttistellen durch bewegte kontrapunktische Figuren, die nicht stilgemäß sind, ausgefüllt; die zugegebene Kadenz ist ebenso uncembalomäßig wie unzeitgemäß: daß der Schlußtriller mit *d'''* und *c'* als Sekundakkord quasi vom volleinsetzenden Schlußtutti abgelöst wird, hätte für Martini einfach einen Satzfehler bedeutet, den er rot gestrichen haben würde. Auch die Ausfüllung des Tutti durch das Cembalo als Generalbaß im letzten Satz ist stilwidrig.

Hans Engel, Marburg

Giuseppe Matteo Alberti: Concerto in Mi Minore, Op. 1, Nr. 7. Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo.

—: Concerto in Sol Maggiore. Op. 1, Nr. 3. Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo.

Revisione di Ettore Desderi. Guglielmo Zaniboni, Editore, Padova 1955.

Alberti (1685—1750) war Geiger in Bologna. Formal sind die Konzerte ganz nach Vivaldischem Vorbild gearbeitet, in der Erfindung nicht besonders stark. Im G-dur-Konzert steht ein schöner, gesangvoller Mittelsatz, auch der Schlußsatz ist geigerisch frisch. Die Aussetzung des Generalbasses ist gegen jede Regel: Der Hrsg. läßt in den Tutti die rechte Hand einfach mit den Violinfiguren zusammengehen, was falsch ist und nicht gut klingt. Im Schlußsatz des e-moll-Konzerts soll die Klavierstimme die Violinstimme in der unteren Oktave unterstützen. Das ist noch weniger schön. Die dynamischen Bezeichnungen sind sparsam, aber nicht immer sinnvoll. So sind z. B. die Takte 3 und 4 des ersten Solos im e-moll-Konzert als Wiederholung der Takte 1 und 2 unzweifelhaft Echo und piano zu spielen. Es fehlt an rechter Kenntnis der Barockpraxis. Hans Engel, Marburg

Antonio Vivaldi: 12 Concerti „L'Estro armonico“ op. 3, daraus: Nr. IX F-dur und Nr. X h-moll, hrsg. von Walter Upmeyer, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag.

Daß J. S. Bach es nicht verschmähte, eine Reihe von Konzerten Vivaldis für eigene Aufführungszwecke zu bearbeiten, spricht offensichtlich für die Bedeutung, die der „prete rosso“ gehabt hat. Noch zwischen 1730 und 1733 hat Bach Vivaldis h-moll-Konzert für vier Violinen, das zweite der hier vorliegenden Werke, zum Konzert a-moll für vier Klaviere (BWV 1065) umgeschrieben. Vivaldis Konzerte erfreuen sich in unserer Zeit ständig wachsender Beliebtheit; schon aus diesem Grunde sind Neuausgaben, wie sie hier in sauberer Weise vorgelegt werden, willkommen. Beide Konzerte mit vier obligaten Violinen, zwei Violoncello und Generalbaß sind dem zwölf Concerti umfassenden Zyklus *L'estro armonico* entnommen, der als op. III bei Estienne Roger 1712 in Amsterdam erstmals erschienen ist. Die neue Ausgabe entspricht dem Stimmennachdruck von J. Walsh und J. Hare in London (um 1730). Upmeyer hat in Partitur gesetzt und den General-

baß ausgeschrieben. Einige zusätzliche Vortragszeichen sind gekennzeichnet. Die Übersetzung des Titels in *Die Harmonie der Seele* — ein Vorschlag des Hrsg. — ist natürlich nicht verkehrt; vielleicht ließe sich ein noch prägnanterer deutscher Titel finden, der etwas von dem feurigen Charakter dieser formvollendeten und sehr abwechslungsreichen Musik zum Ausdruck brächte. Wie wäre es ganz wörtlich mit *Das harmonische Feuer*, da der Italiener als „l'estro“ im übertragenen Sinne das dichterische Feuer bezeichnet?

Helmut Wirth, Hamburg

Jacob Klein (der Jüngere): Drei Suiten für 2 Violoncelli, hrsg. von Adolf Hoffmann (Collegium musicum, Nr. 105) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955.

Über den Komponisten Klein scheint nichts bekannt zu sein, offenbar auch nicht über das Erscheinungsjahr des Amsterdamer Drucks, der als Vorlage gedient hat. Der Hrsg. setzt für die Entstehung der fünf- bis sechsteiligen Tanzreihen die Zeit um 1750 an, und da erscheinen sie dann nur als unbedeutende Nachklänge der großen barocken Suitenkunst. Weder Erfindung noch Form treten mit — für diese Zeit noch — bemerkenswerten Zügen hervor, und vieles ist Allerweltsgut. Seltenheitswert haben die Stücke jedoch wegen ihrer Besetzung und aus demselben Grunde auch heute noch Gebrauchswert als nicht eben häufig anzutreffende Spielmusik. Über die Miniaturen für zwei Violoncelli, die im 19. Jahrhundert so sehr gefallen haben, ist die Zeit hinweggegangen. Die Art, wie der Komponist die einzelnen Tanzcharaktere jeweils im besonderen Klangkörper verwirklicht hat, ist überzeugend. An den verschiedenen damit verbundenen Spielaufgaben kann der Lernende wachsen, zunächst in der Unterstimme vom Leichten aus fortschreitend, von dort zur Oberstimme. Auf den Ertrag für das Lagenspiel hat der Hrsg. verwiesen, man könnte überdies von einiger Übung im Doppelgriff, Arpeggio und schnellem Saitenwechsel sprechen, auch im Pizzicato-Spiel, das in der Chaconne der ersten Suite beim Vortrag des Ostinato besonders wirksam wird (es ist die alte, durch den Quartraum diatonisch, in der Moll-Variante chromatisch absteigende Formel). Der Eindruck, daß in diesem op. 2 auch pädagogische Zwecke verfolgt werden, stellt sich

wiederholt ein und versöhnt wohl auch mit mancher Dürre im Musikalischen. So ist die Neuausgabe am Platze und zu begrüßen. Wenige Errata (S. 5, Zeile 1, Takt 7; S. 7, Z. 7, T. 20; S. 13, Z. 1, T. 9 u. Z. 4, T. 31) sind ungefährlich, S. 10, Z. 2, T. 11 ist *h* zu lesen, und um Mißverständnisse in der Phrasierung zu verhüten, hätte man auf S. 3 einige dynamische Zeichen um eine Note nach rechts rücken können.

Kurt Stephenson, Bonn

Johann Stamitz: Konzert B-dur für Klarinette und Orchester, zum ersten Male veröffentlicht von Peter Gradenwitz, New York 1953, Leeds Music Corporation, Ausgabe für Klarinette und Klavier (mit Vorwort).

Johann Stamitz hat, außer seinem wichtigen Beitrag zur modernen Sinfonik, auch den Ruhm, das erste Klarinettenkonzert geschrieben zu haben. Die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus dem französischen Chalumeau entwickelte Klarinette hat sich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich eingebürgert, und die früheren Kompositionen zeigen noch in keiner Weise die spezifischen Eigenarten des Instruments. Erst Mozart hat, sowohl in der Kammer- als auch in der Orchestermusik, die reichen Ausdrucksmöglichkeiten voll ausgeschöpft und damit den folgenden Generationen das Vorbild gegeben.

Gradenwitz, der sich des Lebenswerks von Stamitz besonders angenommen hat, veröffentlicht nun ein Klarinettenkonzert des 1757 verstorbenen Meisters, das wohl 1772 in den Pariser Concerts spirituels durch den ersten bekannten Klarinettenvirtuosen Joseph Beer seine Uraufführung erlebt hat. Stamitz hatte sich schon früh für die Verwendung der Klarinette im Orchester eingesetzt, und der junge Mozart dürfte seine ersten Eindrücke von diesem neuen Instrument in Mannheim gewonnen haben. Das handschriftliche Stimmenmaterial fand Gradenwitz in der Hofbibliothek der Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg. 1936 war die erste Aufführung in London. Das Konzert hat drei vollständig ausgebildete konzertante Sätze, die stilistisch eine reizvolle Mischung spätbarocker und empfindsamer Elemente bergen.

Den Klavierauszug besorgte der Hrsg., der auch ein ausführliches Vorwort beigesteuert hat. Schon ein flüchtiger Blick auf die Solostimme läßt erkennen, daß Stamitz im we-

sentlichen die „Oboenlage“ bevorzugt und verhältnismäßig selten unter das *c'* geht. Das tut dafür Gradenwitz in den kleinen, stilistisch einwandfreien Kadenzten im 1. und 2. Satz. Die frische Musikalität des Werks läßt die Herausgabe über den historischen Wert hinaus vollauf gerechtfertigt erscheinen, und die Klarinettenisten werden froh sein, ihr Repertoire durch eine Komposition aus einer Zeit bereichern zu können, die als sogenanntes Vorbereitungsstadium zur Klassik ohnehin viel zu wenig in ihrer wahren Bedeutung gewürdigt wird.

Helmut Wirth, Hamburg

Louis Spohr: Fantasie c-moll für Harfe op. 35 und Sonate c-moll für Violine und Harfe, hrsg. von Hans Joachim Zingel, Kassel 1954, Bärenreiter-Verlag.

Um Louis Spohr war es eigentlich schon recht still geworden, viel stiller, als es seiner früheren Bedeutung entsprach. Sicher ist es nicht an der Zeit, einer Spohr-Renaissance das Wort zu reden, aber eine nicht unbeträchtliche Zahl seiner Werke verdient durchaus noch Beachtung. Der Bärenreiter-Verlag veröffentlicht seit einigen Jahren in schönen Ausgaben Lieder und Kammermusikwerke des Meisters, der, einer der bedeutendsten Geiger seiner Zeit, seit 1822 als Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in Kassel wirkte und 1857 als „*Liberaler*“ verabschiedet wurde. Spohr, der sein Vorbild in Mozart sah, war ein Komponist von nicht alltäglicher künstlerischer Noblesse. Wagner schrieb 1859 nach Spohrs Tod: *„Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet ward... Er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst... Was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen: dies war seine ihm oft nachgesagte Kälte und Schroffheit!“*

Die hier neu veröffentlichten Harfenkompositionen schrieb Spohr nach seiner Heirat mit der Harfenistin Dorette Scheidler (1806). Romantische Schwärmerei verbindet sich mit klassizistischem Formgefühl, und sowohl Mozart als auch der damals dem Höhepunkt seines Schaffens zustrebende Beethoven dürfen als Taufpaten dieser Werke angesehen werden. Die Sonate mit Violine (in der Erstaussgabe dürfte sie

„Sonate für Harfe und Violine“ geheißen haben) läßt Beethovens Sonate pathétique und Sonate f-moll op. 2, Nr. 1 als Anreger erscheinen, während die Fantasie eher Mozart zugewandt ist. Der dankbare Satz kennt noch nicht die modernen Errungenschaften der Harfentechnik, wie sie vor allem durch die Franzosen entwickelt wurden, und wer keine Harfe besitzt, kann auch getrost das Klavier zu Hilfe nehmen. Die Ausgaben von Zingel — ein kurzes Nachwort hat nur die Fantasie — sind klar und übersichtlich. (In der Sonate muß S. 21 T. 8 im Baß ein Oktavengriff *c—c'* stehen.) Die Harfenist(inn)en werden sicher mit Freuden nach diesen schönen Werken greifen, über die schon bei der Uraufführung viele Worte des Lobes geschrieben worden sind.
Helmut Wirth, Hamburg

Konrad Ameln und Hans Schnoor: Deutsche Musiker. Briefe, Berichte, Urkunden. Göttingen 1956, Vandenhoeck & Ruprecht, 395 S.

Für populäre Musiker-Brief- und Dokumenten-Ausgaben scheint ein auffallend großes Bedürfnis, wenigstens bei den Verlegern, zu bestehen. Allerdings finden sich unter den Büchern dieser Gattung nur wenige, die einer ernsten Kritik standhalten. Die vorliegende Neuerscheinung stellt sich die Aufgabe, „zeitgenössische Berichte und Urkunden, Briefe und andere schriftliche Äußerungen der Musiker selbst oder ihnen nahestehender Persönlichkeiten“ in Auswahl darzubieten. Den Texten gehen knappe Einleitungen voraus. Anmerkungen unter dem Strich beziehen sich auf nicht mehr gebräuchliche Redewendungen und dergleichen mehr. Im Anhang sind ein Quellen- und Literaturverzeichnis, ein lexikalisch angelegtes Verzeichnis der in den Hauptabschnitten erwähnten Namen und eine kurze Liste mit Erklärungen von Fachausdrücken abgedruckt.

Wer sich nach der Lektüre des Vorworts über den Gesamthalt und -aufbau des Buches einen Überblick verschaffen möchte, wird die interessante Feststellung machen, daß ein Inhaltsverzeichnis fehlt. Ebenso ist an ein Register nicht gedacht worden (das oben erwähnte Namenverzeichnis verweist leider nicht auf den Text). So bleibt dem Benutzer nur die Möglichkeit, sich an Hand der Kolummentitel eine Art Register selbst zu erstellen. Während die Texte selbst sorg-

fältig wiedergegeben sind, läßt die Gesamtauswahl des Stoffes zu wünschen übrig.

Der erste, von K. Ameln bearbeitete Abschnitt (bis Gluck) beginnt mit einem Text auf Burk Mangolt von Hugo von Montfort, an den sich eine Stelle aus dem *Spruch von Nürnberg* von H. Rosenplüt anschließt. Ein Meistergesang der Kolmarer Hs. leitet aber bereits zu Georg Forster über, ohne daß etwa die Generation des P. Hofhaimer in ausreichendem Maße zu Wort gekommen wäre. Die Gesamtauswahl beschränkt sich allzu einseitig auf die Großmeister, ohne diese jedoch in besonders charakteristischen Texten zu beleuchten.

Auch im zweiten, von H. Schnoor bearbeiteten Teil lassen sich solche Ungleichmäßigkeiten feststellen, die nicht weiter tragisch wären, wenn die Publikation nicht einen so umfassenden und vielversprechenden Titel trüge und zudem vom Verlag mit der verlockenden Behauptung angekündigt würde, Erstveröffentlichungen erhöhen das Buch zu einer wissenschaftlichen Quelle von Bedeutung. Zweifellos sind z. B. die Erstabdrucke in Sachen Leonhardi Lechneri (Auszug aus der Leichenpredigt, zwei Briefe an den Grafen Eitel-Friedrich von Hohenzollern, Vorrede zu den *Neuen teutschen Liedern*, 1576) sehr zu begrüßen, aber deswegen wird das Buch in der vorliegenden Gestalt doch noch keine Quelle für die Forschung! Vollends die unterschiedliche Verzeichnung der Quellen und Literatur im Anhang (Neuausgaben sind teils angeführt, teils fortgelassen) macht eine Anerkennung des Buches als wissenschaftliche Quelle unmöglich.

Bei einigen Stichproben ergaben sich folgende notwendige Nachträge von Neuausgaben: L. Osiander, *50 geistliche Lieder*, neu hrsg. von F. Zelle, 1903; M. Praetorius, *Musae Sionae V*, hrsg. von F. Blume und H. Költzsch, Wolfenbüttel 1937; M. Geier, *Die köstlichste Arbeit* (Leichenpredigt auf H. Schütz), Faksimile-Ausg., Bärenreiter 1935; J. Mainwaring, *Händel*, neu hrsg. von Mueller v. Asow in dessen Händel-Briefausgabe, Lindau 1949, ferner von B. Paumgartner, Zürich 1947; Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, neu hrsg. von E. Schmitz, Regensburg 1940, von B. Loets, Leipzig 1940. Für Haydn wird die Biographie von Geiringer aus dem Jahre 1932 zitiert, nicht jedoch die englische Ausgabe von 1946. Die Briefe Mozarts scheinen dem Hrsg. nur in der Schiedermaier-Ausgabe (1914) bekannt zu sein, nicht aber in der wesentlich ver-

mehrten Gesamtausgabe von Mueller v. Asow (Berlin 1942, Lindau 1949). Welchen Eindruck aber wird selbst der sachlich unbelastetste Leser gewinnen, wenn er auf dem Schutzumschlag über die zeitliche Begrenzung des Buchinhalts liest: „Der Weg führt von Heinrich Schütz bis zu Hindemith“, auf dem einliegenden Verlagsprospekt jedoch erfährt, daß der Weg von Conrad Paumann bis Hindemith führt, um dann schließlich auf Grund des Buchtextes selbst festzustellen, daß der Weg schon bei Burk Mangolt aus Bregenz beginnt? Das Buch wird nur in einer guten Neuauflage, die vor allem auch die zeitgenössischen Musiker stärker berücksichtigt, nutzbringend.

Richard Schaal, Schliersee

Antoine Goléa: Musik unserer Zeit. Eine kritische Darstellung ihrer Hauptströmungen. München 1955, C. H. Beck. 211 S. Mit erfrischender Verve formuliert der Verf. (wohl als Wortführer der jüngsten Komponisten) seine Ansichten über die Musik unseres Jahrhunderts. Seine Thesen lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: Debussy und Schönberg sind die richtungweisenden Meister der Musik unserer Zeit und Repräsentanten der national verschiedenen Konsequenzen aus Wagners Werk, wobei sich Debussy mehr an *Parsifal* und Schönberg mehr an *Tristan* anschließen soll. Strawinsky und Hindemith sind für G. die Totengräber der Musik, da sie aus „Feigheit“ vor den Konsequenzen der jüngsten Musikentwicklung fliehen. Unter dem Begriff des musikalischen Humanismus faßt G. eine Gruppe recht verschiedenartiger Komponisten zusammen (Bartók, de Falla, Scho-stakowitsch etc.), deren Streben angeblich einer Überwindung der Kluft zwischen Musik und Publikum galt. Besonders wird das Werk von Messiaen akzentuiert, in dem G. die stärksten Zukunftsmöglichkeiten beschlossen sieht.

Die Thesen des Verf. kann man nun annehmen oder ablehnen; bestehen bleibt, daß sein Buch überaus geistreich ist. Natürlich ist es in seinen Teilen ungleichwertig. So ist z. B. alles, was über die deutsche Musik gesagt wird, wenn man von den Ausführungen über Schönberg und seine Schule absieht, ziemlich oberflächlich. So brillant die Polemik gegen Strawinsky ist, so dürftig ist die gegen Hindemith. Demgegenüber sind aber viele Passagen über in Frankreich lebende Musiker von großer Lebendigkeit, vor

allem die über G.s Landsmann Enescu, aber auch die über Milhaud und Messiaen. Auf Einzelheiten ist hier, da es sich nicht um ein wissenschaftliches Buch handelt, nicht einzugehen. Gelegentliche Ungenauigkeiten fallen nicht ins Gewicht, da das Buch keine Geschichte der neuen Musik sein will, sondern ein ästhetischer Versuch. Ästhetik ist hier freilich nicht viel mehr als eine Rationalisierung von Geschmacksurteilen. Aus diesem Grund müßte man mit G. fast über jeden zweiten Satz streiten; daß sein Buch dennoch lesenswert ist, beweist, in wie hohem Maß der Verf. sein Ziel erreicht.

Rudolf Stephan, Göttingen

Johann Sebastian Bach: Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music, nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. (Bd. 1 der Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig) Kassel und Basel 1955, Bärenreiter-Verlag.

Der bedeutsame Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music legt nicht nur von den Mängeln an St. Thomae, sondern auch von Bachs eigenwillig-trotzigem Charakter Zeugnis ab. Bach hat gelegentlich zur Feder greifen müssen, um sich gegen Vorwürfe der Behörden zur Wehr zu setzen, und er hat es in einer schwungvollen Art getan, die man keinesfalls als „submissesest“ bezeichnen kann. Der Entwurff ist ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis der Kirchenmusikpflege seiner Zeit. Bach selbst war ein Meister klarer Disposition, nicht nur in der Musik, sondern auch in der Erledigung der Alltagspflichten. So zeigt seine Eingabe einen übersichtlichen Aufbau in Form eines Lehrbriefs, der den Stadtvätern die Augen für die Mißstände öffnen sollte. — Das prächtige Schriftstück hat oft eine merkwürdige Auslegung erfahren; es gibt bekanntlich Kreise, die sich bei Aufführungen strikt an die Personenzahl halten, die Bach — nach Abzug der seiner Meinung nach untauglichen Alumnen — für seine Musik verblieben. Dieser Gesichtspunkt mag vom historischen Blickwinkel her eine gewisse Berechtigung haben, aber er stimmt nicht in den Maßen. Nicht immer wird die Besetzung so gering gewesen sein wie 1730, als Bach die Schrift verfaßte, und außerdem muß man sich vor Augen halten, daß Bach, hätte er mehr Kräfte gehabt, auch größer besetzt hätte. Die von ihm geforderte Zahl

der Musikanten war eine Mindestbesetzung, und im barocken Sinne war es ein Leichtes, sie, immer den Verhältnissen entsprechend, heraufzusetzen. Natürlich verbietet sich eine Wiedergabe der Matthäus-Passion in Monstrebesetzung, aber die verschiedenen Größen der Kirchen und Säle bedingen nun einmal eine gewisse Wandlungsfähigkeit im Umfang der mitwirkenden Klangkörper. Man tut Bach keinen Gefallen, wenn man seine Musik gleichsam vegetarisch exerziert. Er war auch eine Musikantennatur, die das Leben zu schätzen wußte. Das muß eine Welt wissen, die glücklich ist, den kirchenmusikalisch und soziologisch so wichtigen *Entwurff* und andere Dokumente von seiner Hand zu besitzen. Die kraftvoll geschwungenen, ausdrucks geladenen Schriftzüge sind wunderbar faksimiliert. Ein Nachwort von Werner Neumann gibt dem Leser wertvolle Anleitung zum Verständnis.

Helmut Wirth, Hamburg

Sophie Drinker: Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie. Atlantis Verlag Zürich 1955. 192 S.

Die Verf. teilt im Vorwort mit, daß die Anregungen zu diesem Buch aus ihrer eigenen Praxis als Mitglied eines Frauenchors stammten. In dankenswerter Weise wagt sie einen kräftigen Vorstoß in ein bislang nur wenig erkundetes Gebiet, über das Literatur allenfalls in Spezialstudien (oder gar nur parenthetisch) vorhanden ist. Auf Grund sorgfältiger Erfassung dieses verstreuten Materials (ein Literaturverzeichnis wird im Anhang gegeben) entstand das Buch. Die Verf. geht damit weit über das enger begrenzte Werk Kathi Meyers und die Arbeiten Hermann Feys hinaus. Während diese sich nur auf den Frauenchor gesang beschränken, will S. Drinker die Beziehungen der Frau zur Musik schlechthin aufzeigen.

In anschaulichem und flüssigem Stil berichtet sie von der musikalischen Betätigung der Frau bei den primitiven Völkern, von ihren Aufgaben als Sängerin, Zauberin und Priesterin, im klassischen Altertum als lyrische Dichterin, über ihr Wirken in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit. Dabei richtet sie ihr Hauptaugenmerk auf die Frage, warum die Frau in der Beurteilung und Wertschätzung ihrer musikalischen Fähigkeiten hinter dem Manne zurückstehen muß, und findet die Antwort fast aus-

schließlich in den Schranken, die das Christentum der Frau auf diesem Gebiet zog. Somit werden die Kapitel *Die Frau als Opfer des Tabu* und *Die Frau und das Christentum* zu den Kristallisationspunkten, und die geringe Schöpfungskraft des Weibes wird aus einer jahrhundertelangen zwangsweisen Verkümmerng gedeutet, womit die Verf. freilich nicht zu überzeugen vermag; denn man fragt sich, warum die Frau seit der Renaissance oder mindestens seit der Aufklärung, nachdem die Fesseln gefallen waren, zwar mit bedeutenden, aber nicht mit genialen schöpferischen Leistungen hervorgetreten ist. 200 oder gar 400 Jahre sollten für eine Entwicklung zu solchen Leistungen doch ausreichen. Dafür genügt auch der versuchte Beweis „schöpferischer“ Kraft der Frau bei den Naturvölkern nicht; denn es ist doch sehr zu bezweifeln, ob man bei Improvisationen während bestimmter Riten, bei der Wehklage, bei der Musik als Zauber, als Heilmittel, also dort, wo es sich um die Zweckhaftigkeit umgangsmäßiger, um angewandte Musik handelt, von „Komposition“ (S. 46 u. ö.) sprechen darf. Die Darstellung der Frauenmusik bei den Urvölkern nimmt daher auch einen zu breiten Raum ein, wogegen die Virtuosin, die nachempfindende und nachschöpfende Frau, nur kurz behandelt wird. Gerade hier hätten sich der Verf. so viel lohnendere Aspekte eröffnet. — Eingehende ethnologische und musikhistorische Untersuchungen bietet die Verf. nicht. Musikgeschichtliche Daten und Probleme werden manchmal allzu einfach abgetan, wohl um dem unbefangenen Leser nicht zuviel wissenschaftlichen Ballast aufzubürden und um den Riesenstoff zu bändigen, der in der knappen Studie bewältigt werden soll. Dabei wird freilich ein Satz über die Entstehung der Gregorianik, wie dieser: „Die Musikpflege wurde als Teil der Aufgaben des Priesters angesehen, und musikalisch begabte Geistliche stellten ihr Talent in den Dienst der Schaffung jenes liturgischen Gesanges, der unter dem Namen Gregorianischer Choral bekannt ist“ (S. 113), selbst für den gebildeten Laien nur schwer verdaulich sein. Der Begründer der Leipziger Singschule 1771 hieß Johann Adam Hiller, nicht Adolf (S. 165). Daß auch gute Frauenchorliteratur in reichem Maße vorhanden ist — die Verf. klagt über empfindlichen Mangel (Vorwort) — beweist ein Blick auf die reichhaltige Auswahl in dem von E. Valentin

1953 herausgegebenen Handbuch für Chormusik.

Lobenswert bleiben, wie erwähnt, die sorgfältige Sichtung des Materials und der ehrliche Idealismus, mit dem die Verf. an das schwierige Problem herangegangen ist und der sich dem Leser auch mitteilt. Die deutsche Übersetzung besorgten Karl und Irene Geiringer.

Christiane Engelbrecht, Marburg

Journal of the International Folk Music Council Vol. VIII, Cambridge 1956, W. Heffer and Sons Ltd., 115 S., 1 S. Abb.

Das achte Jahrbuch des IFMC zeichnet sich im Vergleich zu den früheren erfreulicherweise dadurch aus, daß der Anteil seriöser wissenschaftlicher Aufsätze gegenüber nur liebhabermäßigen Mitteilungen zugenommen hat, wenngleich sich auch hier Beiträge finden, die sich eher für ein Unterhaltungsblatt eignen denn für ein Organ, das angesichts seiner weltweiten Verbreitung nur für mitteilenswerte echte Forschungsergebnisse offen stehen sollte. Trotz Berücksichtigung des Umstandes, daß vornehmlich die während der jährlichen Konferenzen gehaltenen Referate hier publiziert werden, deren wesentlichster Teil oft die vorgeführte Schallaufnahme ist, vermag man nicht einzusehen, warum, wie z. B. in dem Beitrag von K. P. Wachsmann über *Harp songs from Uganda* (S. 23 ff.), nicht einmal Notenproben mitgeteilt werden, sondern lediglich der ohne diese unbrauchbare, gesprochene Teil. Der Wert wird dann noch weiter gemindert, wenn, wie im vorliegenden Falle, die klingenden Beispiele nicht als Schallplatte bezogen werden können und somit nur wenigen zugänglich sind. Doch wo vornehmlich Sammelergebnisse mitgeteilt werden, erwartet jeder Interessierte die Veröffentlichung des Gehörten im Original oder in der Transkription.

Da die Konferenz des Jahres 1955 in Oslo stattfand, stehen zu Anfang nicht nur „Eindrücke aus Oslo“, sondern auch leider allzu summarische Referate über speziell skandinavische Fragen wie die Hardanger-Fiedel oder das Vorkommen skandinavischer Volksmusik auf britischem Boden. Über die bislang zu wenig durchleuchtete schriftlose Tradition und Lehrweise der Tanzmusikanten im Volke findet sich ein weiterer, den Wunsch nach detaillierteren Mitteilungen erweckender Beitrag von S. P. Bayard

über *Some folk fiddlers' habits and styles in Western Pennsylvania*; das gilt auch für den eine Kernfrage berührenden Aufsatz von V. Žganeč über *Folklore elements in the Yugoslav orthodox and roman catholic liturgical chant*. Weite Aspekte in Geschichte und Welt wirft E. Emsheimer auf, indem er *Singing contests in Central Asia* behandelt, die den Vergleich mit Schilderungen antiker Rhapsodenkunst bei Homer recht nahe legen, wie auch S. Michalides *Greek song-dances* von heute als teilweise rezentes Traditionsgut antiker Singtanzweisen zu deuten sucht. Der verdiente Tanzforscher R. Wolfram vermittelt einen plastischen Überblick über *European song-dance forms*. Zeitgeschichtlich von Interesse für den Verlauf augenblicklicher Regenerationsbemühungen ist schließlich der Abriß von O. Skovran und O. Mladenovič über *Problèmes et méthodes de l'adaptation scénique des danses populaires*, zumal er aus einem Lande kommt, wo die in jedem Falle schwierige Erhaltung des angestammten Volksguts eines der vornehmsten Anliegen des Staates ist. Nahezu die Hälfte des Bandes füllen Rezensionen und Anzeigen, wobei als dankenswert erwähnt sei, daß hier auch die zahl- und umfangreichen in ungarischer und in slawischen Sprachen erscheinenden Veröffentlichungen ausführlich besprochen werden. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Nochmals: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen (Vgl. Jahrgang IX, S. 114 ff., dieser Zeitschrift).

Meine Besprechung der unter diesem Titel zusammengefaßten Referate, die auf der Essener Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehalten worden sind, hat den Essener Arbeitskreis dieser Arbeitsgemeinschaft veranlaßt, durch seinen Sprecher, Pfarrer Dr. W. Engelhardt, ein Bedenken bei mir anzumelden, das zu zerstreuen ich als meine Pflicht betrachte.

Ich bin zwar davon überzeugt, daß der unvoreingenommene Leser der Rezension nicht auf den Gedanken kommen kann, ich hätte den wissenschaftlichen Wert der genannten Referate leugnen oder mißachten wollen. Ich kann auch bei nochmaliger, wiederholter Lektüre meiner Ausführungen nur feststellen, daß mein Bericht über den Inhalt der Schrift völlig objektiv und durchaus an-

erkennend ist. Trotzdem — und obwohl ich glaube, in meinen diesem Bericht angehängten kritischen Äußerungen zum Verfall der deutschen Sprache jede (mir natürlich auch völlig fernliegende) persönliche oder sich gegen die Forschungsergebnisse der beteiligten Autoren richtende Spitze vermieden zu haben — versichere ich (aus freiem eigenen Entschluß!) auch an dieser Stelle gern, was ich dem Essener Arbeitskreis schon brieflich mitgeteilt habe: Ich begrüße alle Bestrebungen zur Aktivierung der musikgeschichtlichen Lokalforschung auf das wärmste und erblicke in dem Essener Heft einen Beweis dafür, daß man auch auf einem — wie ich schließlich aus jahrelanger eigener Anschauung weiß — besonders schwierigen Boden in unverdrossener Arbeit und mit der echten Begeisterungsfähigkeit des Forschers noch wertvolle Resultate erzielen kann. Dazu muß man nun wohl nicht noch expressis verbis sagen, man betrachte sprachliche Verfallserscheinungen, zumal wenn sie einwandfrei als Symptome unserer Zeit zu erkennen und zu bezeichnen seien, weder als ausschlaggebend für den wissenschaftlichen Wert von Studienergebnissen noch gar als Merkmale für mangelhafte Intelligenz oder für schlechte Charaktereigenschaften der betreffenden Autoren! Ich darf aber, da es hier nicht nur um das Zerstreuen von Besorgnissen der Fachgenossen geht, die ein Urteil über ihren Sprachstil als eine Verurteilung ihrer musikgeschichtlichen Arbeiten mißverstanden haben, sondern „et mea res agitur“, noch einige

Worte zum leidigen Thema unserer Debatte sagen; ich kann nur hoffen, daß es mir dieses Mal gelingt, mich ganz unmißverständlich auszudrücken, so daß nicht neue Ressentiments erzeugt werden, vor allem nicht bei denen, um deren Hauptargument es sich in den folgenden Zeilen handelt. Natürlich weiß auch ich, daß es Tausende von Beispielen dafür gibt, daß man schlecht oder sogar falsch formulierte Wendungen, Sätze, Abschnitte und ganze Folianten doch verstehen kann. Wer hat das denn bestritten? Wenn aber Verständlichkeit an sich als ausreichende Qualifikation angesehen wird, dann genügt ein telegrammstilartiges Aneinanderreihen von Wortformen auch. Sprachliche Klarheit, Richtigkeit, Schönheit usw. können immer nur formaler Natur sein. Darum bin ich ja gerade der Meinung, wir Musikwissenschaftler, die die Bedeutung, mehr noch: die Lebensnotwendigkeit von Formgesetzen täglich an unserer Kunst entdecken, erleben, exemplifizieren usw., sollten in unserem Sprech- und Schreibstil ein rühmlisches Vorbild bieten. Darum auch ist der Schriftleiter einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift berechtigt und verpflichtet, zu warnen, wo ihn seine Mitverantwortung für die Sprache der Wissenschaft — die man ihm zwar absprechen, aber nicht abnehmen kann — dazu zwingt. Das mindert seine Achtung vor jeder wissenschaftlichen Leistung — und sei deren sprachliche Form auch noch so schlecht — nicht im geringsten!

Hans Albrecht, Kiel

Hiermit erfülle ich die schmerzliche Pflicht, den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung bekanntzugeben, daß unser Ehrenmitglied

Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer

am 28. Mai 1956 in Zürich verstorben ist.

Die hohen Verdienste, die sich Dr. Dr. H. C. Bodmer als Sammler und Bewahrer musikalischer Kostbarkeiten, insbesondere von Beethoven-Handschriften, und als Förderer der Beethovenforschung erworben hat, sichern ihm unser dauerndes Gedenken.

Kiel, im Mai 1956

Der Präsident
Blume

Mitteilungen

Am 10. April 1956 ist in Heidelberg Professor Dr. Hermann Poppen verschieden. In langem und fruchtbarem Wirken hat der Verstorbene sich mit der Pflege älterer Musik, vor allem der evangelischen Kirchenmusik, bei Generationen von Studenten große Verdienste erworben. Die deutsche Musikwissenschaft wird sein Andenken in hohen Ehren halten.

Am 2. Mai 1956 verstarb in Gauting (Obb.) Dr. Rudolf Wagner. Um ihn trauert die deutsche Musikwissenschaft besonders deswegen, weil er ein vorbildlicher Vertreter jenes Zweiges unserer Wissenschaft war, der auf liebevollem, gründlichem und peinlich exaktem Studium von Quellen und archivalischen Dokumenten beruht. Rudolf Wagners Beiträge, besonders zur Nürnberger Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts sind von bleibendem Wert. „Die Musikforschung“ wird in einem der nächsten Hefte die Persönlichkeit und das Schaffen Wagners würdigen.

Am 28. Mai 1956 verstarb in Zürich Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer. Geboren zu Zürich am 16. Dezember 1891, trug er von Jugend auf eine starke Liebe zur Musik, besonders aber fühlte er sich zu Beethoven hingezogen. Er widmete sich früh dem Violinspiel und unter N. v. Reznicek der Komposition. Später zog ihn das Studium der Medizin an; noch mit 40 Jahren promovierte er zum Dr. med.

Schon frühzeitig begann der große Beethovenfreund mit der Sammlung von Beethoven-Handschriften und -Erinnerungen. So trug er im Laufe der Jahrzehnte die größte private Beethoven-Sammlung der Welt zusammen. Sie zählte bei seinem Tode allein 415 originale Beethoven-Briefe, unter den Musikmanuskripten befinden sich u. a. die *Waldsteinsonate*, die *Sonate Fis-dur op. 78*, die *Eroica-Variationen*, das älteste Skizzenbuch zur *Missa solemnis*, das sogen. *Petersche Skizzenbuch* und vieles mehr.

Im Frühjahr 1952 begannen (anlässlich der Gedenkfeier des 125. Todestages Beethovens) im Bonner Beethovenhaus die persönlichen Beziehungen zu Bodmer, der bereits seit Jahrzehnten Patron des Beethovenhauses gewesen war. Schon wenige Wochen später konnten wir als seine Gäste

die ganze Sammlung in Mikrofilm für das Beethoven-Archiv aufnehmen, überdies erhielt das Archiv das alleinige Recht zur wissenschaftlichen Auswertung. Kostbare Faksimile-Ausgaben folgten: Beethovens große Denkschrift an das Wiener Appellationsgericht, der herrliche Mehrfarbendruck der *Waldsteinsonate*, die dreizehn Briefe Beethovens an Josephine Gräfin Deym. Besonders aber ist die kritische Gesamt-Ausgabe der Briefe Beethovens zu erwähnen, die durch die großzügige Unterstützung Bodmers vom Beethoven-Archiv in Angriff genommen werden konnte. Noch auf seinem Krankenlager vernahm er mit Freuden den guten Fortgang der Arbeiten. Es wird wohl nie bekannt werden, was Bodmer sowohl öffentlichen Organisationen als auch einzelnen Künstlern und jungen Talenten an Unterstützungen zukommen ließ. Was er für die Beethovenforschung getan hat, zumal für das Beethoven-Haus und Beethoven-Archiv Bonn, wird einmalig bleiben. Das Beethoven-Haus ernannte ihn am 8. Dezember 1952 zu seinem Ehrenmitglied, die Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität verlieh ihm tags darauf in Gegenwart des Bundespräsidenten und des Schweizer Gesandten die Würde des Ehrendoktors. Auf dem Bamberger Kongreß (1953) wurde er zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung ernannt. Der Name dieses schlichten, hochgesinnten und aufrichtigen Mannes wird in der musikwissenschaftlichen Welt unvergessen bleiben. Die kritische Gesamt-Ausgabe der Briefe Beethovens wird seinen Namen tragen und sein ständiges Denkmal sein. Joseph Schmidt-Görg, Bonn

Am 10. Mai 1956 beging Professor Dr. Walther Vetter, Berlin, seinen 65. Geburtstag. Zu diesem wünscht „Die Musikforschung“ ihm nicht nur als dem Vizepräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung und Mitherausgeber der Zeitschrift, sondern vor allem auch als dem unermüdeten Mitarbeiter und akademischen Lehrer von Herzen Glück und weitere frohe Schaffensjahre.

Am 28. Juni 1956 konnte der Leiter der Firma Matth. Hohner AG Trossingen/W., Ernst Hohner, in voller geistiger und körperlicher Frische seinen 70. Geburtstag begehen. Obwohl die Produktion der Firma zu Musikwissenschaft und Musikforschung

keine unmittelbaren Beziehungen hat, gedenkt auch die Musikwissenschaft des Jubilars mit Achtung und Dankbarkeit. Ihm ist die Gründung der Hohner-Stiftung zu verdanken, die der deutschen Musikwissenschaft im *Archiv für Musikwissenschaft* ein zweites Fachorgan beschert und damit an die Tradition, daß es in Deutschland zwei Fachzeitschriften mit verschiedenen Ausgangspunkten und von verschiedener Struktur gegeben hat, wieder angeknüpft hat.

Dr. Wolfgang Boetticher (Göttingen) wurde am 1. März 1956 zum apl. Professor ernannt.

Professor Dr. Thrasybulos Georgiades ist zum ordentlichen Mitglied der Bayerischen Akademie der schönen Künste gewählt worden.

Dr. Hans Heinrich Eggebrecht wurde nach seiner Umhabilitation von der Universität Freiburg i. Br. an die Universität Erlangen in eine vergütete Dozentur für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Erlangen eingewiesen und mit der kommissarischen Vorstandschaft des musikwissenschaftlichen Seminars betraut.

Der Rundfunkrat des Westdeutschen Rundfunks hat Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, als Vertreter der Schriftsteller, Komponisten und Bühnenangehörigen zum Mitglied des Programm-Beirats gewählt.

Als Gast der Universität Kiel wird Dr. Bruno Nettl, Assistant Professor an der Wayne University in Detroit, im Wintersemester 1956/57 und vielleicht im Sommersemester 1957 lesen. Er hat für das Wintersemester angekündigt: *Einführung in die Musikethnologie; Das Volkslied in den Vereinigten Staaten; Praktikum zur Einführung in die Musikethnologie (Transkription und Analyse)*.

Die Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek (vormals Öffentliche Wissen-

schaftliche Bibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek) zu Berlin ist in den Nachkriegsjahren durch den Diebstahl von Notenautographen, Briefautographen und Notendrucke geschädigt worden. Obgleich es gelungen ist, mehrere der gestohlenen Kostbarkeiten für die Bibliothek zurückzugewinnen, ist die Möglichkeit des Auftauchens weiterer Objekte auf dem Antiquariatsmarkt, vornehmlich des Auslandes, gegeben. Da die Stücke in der Regel durch Mittelsmänner an das Antiquariat veräußert werden, bittet die Deutsche Staatsbibliothek, in allen Fällen, wo die Herkunft der angebotenen Stücke über den anbietenden Verkäufer hinaus nicht einwandfrei geklärt ist, oder bei dem geringsten Verdacht eines unrechtmäßigen Besitzes sich mit ihr in Verbindung zu setzen. (Anschrift: Berlin NW 7, Unter den Linden 8.)

Die Rechtswissenschaftliche Fakultät der Universität Köln hat dem Generaldirektor und Vorstand der GEMA, Erich Schulze, wegen seiner Verdienste um das Urheberrecht am 16. Juni 1956 die Würde eines Dr. h. c. verliehen.

Berichtigung. Im Untertitel der Dissertation von Wolfgang Wtorczyk (Freie Universität Berlin; Jahrgang IX, Seite 219) ist versehentlich „*stilkritischen*“ statt „*stilistischen*“ gesetzt worden.

Unter der Leitung von Cantor Werner Fritz Schade findet vom 24. bis 30. September 1956 in Leipzig eine Festwoche mittelalterlicher Kirchenmusik statt, in der Musik vom Mittelalter bis zur Renaissance aufgeführt wird.

Berichtigung. In der Besprechung über Balthasar Resinarius: *Responsorium numero octoginta*. I. Band, ist auf Seite 247, rechte Spalte, Zeile 15 ein sinnentstellender Fehler entstanden. Es muß dort heißen: „*der punktierten, hohlen Minima vor einer Semiminima*“ statt „*der punktierten, hohlen Semibrevis*“.

Wolfgang Rogge: Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus	320
Helmut Reinold: Zur Phänomenologie der Oper	326
Ludwig Misch: Reminiszenz, Zitat, Duplizität	329

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 4 (v. Fischer; 331) / W. Th. Marrocco, The Music of Jacopo da Bologna (Rehm; 336 – Nachtrag v. Fischer; 337) / P. Mohr. Die Handschrift B 211-215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg (Krautwurst; 337) / G. de Machaut, Musikalische Werke, 4. Band (Stephan; 341) / O. Eberstaller, Orgeln und Orgelbauer in Osterreich (Quoika; 341) / M. Schneider, Singende Steine (Feldmann; 345) / Das Buxheimer Orgelbuch. Faksimile (Schmidt; 347) / R. Haselbach, Giovanni Battista Bassani (Engel; 347) / I. Bengtson - R. Danielsen, Handstilar och Notpikturer i. Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling (Engländer; 348) / K. Ph. Bernet Kempers, Meesters der Muziek (Kahl; 351) / F. Busoni, Wesen und Einheit der Musik (Engel; 352) / A. Liess, Johann Michael Vogl, Hofoperist und Schubertsänger (Kahl; 353) / M. v. Hattingberg, Hugo Wolf (Dahlhaus; 355) / H. Zingerle, Zur Entwicklung der Rhythmik und Textbehandlung in der Chanson (Rehm; 355) / A. Mozart Pilgrimage (Engel; 356) / E. Schwebsch, Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge (Stephan; 358) / H. Oepen, Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760-1840 (Mies; 359) / J. van der Veen, Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme (Engel; 360) / J. Kunst, Ethno - Musicology (Reinhard; 361) / Anton Webern (Stephan; 364) / H. P. Schmitz. Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert (Engel; 365) / J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 1, dazu Kritischer Bericht (Stephan; 365) / J. S. Bach, Sonate c - moll für Violine und Generalbaß (Dürr; 367) / Mediaeval Carols (Stephan; 368) / I. Fuser, Classici italiani dell'organo (Reimann; 369) / G. B. Martini, Sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier (Kahl; 370) / J. G. Mühel, Drei Sonaten für Klavier (Kahl; 370) / J. G. Mühel, Zwei Ariosi mit zwölf Variationen für Klavier (Kahl; 370) / A. Dvorák, Gesamt-Ausgabe (Wirth; 371) / O. Sourek, Antonín Dvorák (Wirth; 371) / J. L. Dusík, op. 16 Douze études mélodiques (Feder; 373) / Tschechische Orgelklassiker (Riedel; 374) / B. Gratiani, „Gaudia, pastores, optata“ (Engel; 375) / Fr. Durante, „Nascere, nascere, dive puellule“ (Engel; 375) / Fr. Couperin, Leçon de Tenébres Première et Seconde leçon (Engel; 375) / Cl. Monteverdi, Madrigale (Engel; 375) / P. G. Martini, Concerto in Sol Maggiore per Cembalo ed Orchestra d'Archi (Engel; 375) / G. M. Alberti, Concerto in Mi Minore op. 1, Nr. 7 (Engel; 376) / G. M. Alberti Concerto in Sol Maggiore op. 1, Nr. 3 (Engel; 376) / A. Vivaldi, 12 Concerti „L'Estro armonico“ op. 3, Nr. IX und X (Wirth; 376) / J. Klein, Drei Suiten für zwei Violoncelli (Stephenson; 376) / J. Stamitz, Konzert B-dur für Klarinette und Orchester (Wirth; 377) / L. Spohr, Fantasie c - moll für Harfe op. 35 (Wirth; 377) / L. Spohr, Sonate c - moll für Violine und Harfe (Wirth; 377) / K. Ameln - H. Schnoor, Deutsche Musiker (Schaal; 378) / A. Goléa, Musik unserer Zeit (Stephan; 379) / J. S. Bach, Kurtzer, iedoeh höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music, Faksimile (Wirth; 379) / S. Drinker, Die Frau in der Musik (Engelbrecht; 380) / Journal of the International Folk Music Council. VIII (Salmen; 381) / Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen, Nachtrag (Albrecht; 382)

Mitteilungen	383
------------------------	-----

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt ein Prospekt des Böhlau - Verlages, Köln, bei.

Orlando di Lasso

SÄMTLICHE WERKE - NEUE REIHE

Die im Jahre 1925 mit dem XXI. Band abgeschlossene Ausgabe der Werke von Orlando di Lasso (bei Breitkopf & Härtel) umfaßt nur etwa die Hälfte des umfangreichen Werkes des Meisters. Lasso, im Hennegau geboren und die längste Zeit seines Lebens Hofkapellmeister des Herzogs Albrecht V. von Bayern, ist eine schöpferische Persönlichkeit von wahrhaft europäischer Größe. Er gehört zweifellos zu den gefeiertsten Tonsehöpfern aller Zeiten, und es ist kein Zufall, daß sich aus Anlaß der 400. Wiederkehr seines Dienstantrittes in München die „Bayerische Akademie der Wissenschaften“ und die „Académie Royale de Belgique“ — einer Anregung des verstorbenen Münchener Musikwissenschaftlers Prof. v. Ficker folgend — zusammengetan haben, um die alte unvollendet gebliebene Lasso-Gesamtausgabe fortzuführen als Denkmal für den großen Genius.

Da das Erscheinen der „Neuen Reihe“ sich auf einen längeren Zeitraum erstrecken wird — es ist vorgesehen, jährlich einen Band zu veröffentlichen — wird dem Subskribenten die Möglichkeit der Kündigung gegeben. Subskribenten sind bei Abbestellung lediglich verpflichtet, noch den nächsten, schon in Arbeit befindlichen Band abzunehmen.

Als Band I erschien soeben:

LATEINISCHE MOTETTEN, FRANZÖSISCHE CHANSONS UND ITALIENISCHE MADRIGALE

aus wiederaufgefundenen Drucken

1559 - 1588

Herausgegeben von Wolfgang Boetticher

BA 3401. In rotem Ganzleinen mit Goldprägung

Einzelverkaufspreis DM 32.—, Subskriptionspreis DM 25.60

Ein ausführlicher Subskriptionsprospekt, der über die ersten vier Bände berichtet, ist kostenlos durch jede kulturelle Musikhandlung oder direkt vom Verlag erhältlich.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL