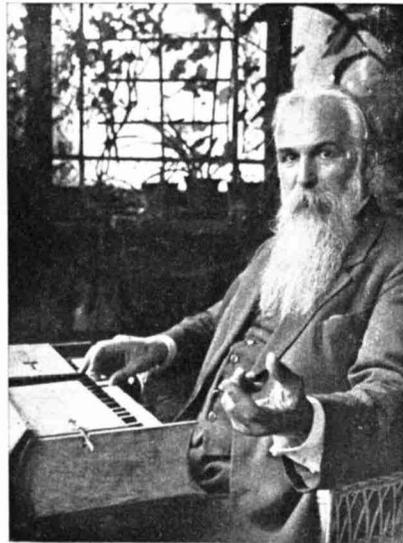


THEODOR KROYER (1873-1945)

VON HERMANN ZENCK

In dem zerstörerischen Chaos der letzten Monate vor dem deutschen Zusammenbruch ist der Tod Theodor Kroyers fast unbemerkt geblieben. Wie ein Zeichen der grausamen Unerbittlichkeit unserer Zeit mutet es an, daß der heimatverwurzelte Gelehrte gleichsam als Flüchtling am 12. 1. 1945 in einem Hotel in Wiesbaden verschieden ist, das er nach eisig-winterlicher Fahrt auf einem Lastkraftwagen noch eben erreicht hatte, seinem ausgebombten Kölner Heim den Rücken kehrend.

Mit Theodor Kroyer ist einer der namhaftesten Lehrer und Organisatoren der deutschen Musikwissenschaft von uns gegangen, von dessen Wirken zahlreiche Schüler, die musikwissenschaftlichen Institute in Heidelberg, Leipzig und Köln und die „Publikationen älterer Musik“ Zeugnis ablegen. Die beiden später so erfolgreich geübten Fähigkeiten, die pädagogische und die organisatorische, fanden offenbar in Kroyers Vaterstadt München einen besonders günstigen Nährboden, wo dem jungen Musiker und Studenten in den Persönlichkeiten seiner Lehrer J. Rheinberger und A. Sandberger der Geist der Schule auf künstlerischem wie auf wissenschaftlichem Gebiet eindrucksvoll entgegentrat. Dem schöpferisch-musikalischen Talent, das manchem anderen Fachkollegen eigen war, schien in Kroyers Anlage eine vorherrschende und tiefere Bedeutung zuzukommen, obgleich er mit seinen Kompositionen — Kammermusikwerken, Liedern und Symphonien —, sei es aus Selbstkritik, Scheu oder Resignation, kaum in die Öffentlichkeit trat. Seine leidenschaftliche, künstlerisch-intuitive Art und seine temperamentvolle Subjektivität wirkten spürbar auch in die wissenschaftliche Arbeit hinein — zuweilen wohl stärker, als es der Abstand theoretischer Haltung zulassen mochte. Von dem unnachahmlichen Genius loci Münchens, von der alten und ewig jungen Atmosphäre der bayerischen Residenz, deren traditions-



gesättigte Musikkultur sich mit zukunftssträchtigen Fortschritt bruchlos vermählte, wurde Kroyer aufs nachhaltigste bestimmt; der hier gewonnenen künstlerischen Überzeugung und wissenschaftlichen Gesinnung blieb der geborene Münchener in allen Stücken bis zuletzt treu. Er wuchs auf in dem fast romanisch-südlich anmutenden künstlerischen Klima der Münchener Musik des *Fin de siècle*, deren klassizistische Formen wie eine feine Patina über dem leidenschaftlichen Subjektivismus ihrer nachromantischen Tonsprache lagen. In den beiden gründlichen und mit ganz besonderer Wärme geschriebenen Monographien über *J. Rheinberger* (1916) und *W. Courvoisier* (1928), den Nachfolger *L. Thuilles* an der Akademie der Tonkunst, stattete Kroyer den einflußreichen Lehrmeistern der Münchener Schule nicht nur als Historiker seinen Dank ab. Denn die Historie reichte für ihn bis an die unmittelbare Gegenwart heran, der er mit Leib und Seele, wie nur ein Mitschaffender, angehörte und der er sich auch als Historiker verpflichtet fühlte. Kroyer erlebte auf eine sehr intensive Art die Spannung zwischen Geschichte und Gegenwart, die sich seiner Ansicht nach nur wechselseitig zu interpretieren vermochten: „Der Künstler kann die Gegenwart nicht begreifen, wenn er sie nicht als Tochter der Vergangenheit begreifen lernt. Eben: die Bedingtheit aller Erscheinungen — das ist die wichtigste Erkenntnisfrucht der Geschichte.“ Allein, in dieser an sich fruchtbaren Spannung hielt die historische Distanz des Wissenschaftlers dem übermächtigen Gegenwartserlebnis des künstlerischen Menschen nicht immer die Waage, und der Ausgleich mußte dann von Fall zu Fall in leidenschaftlichem Ansturm gefunden werden. An dem Aufstieg des jungen *Richard Strauß* nahm Kroyer lebhaften Anteil, und als langjähriger Musikkritiker der „Allgemeinen Zeitung“ trat er mit vorbildlichem Mut für die damals unerhört neuartige Kunst *Max Regers* ein, in dem er — gleich *Karl Straube* — schon früh einen der wirklich Großen der Musikgeschichte erblickte, während Münchens einflußreichster Kritiker, *R. Louis*, *Reger* mit Reserve, ja zunächst ablehnend gegenüberstand. Diese frühe Erkenntnis von *Regers* Rang, die Kroyer später mit Stolz erfüllte, war ebenso intuitiv wie aus geschichtlicher Schau gewonnen und darum ihrer selbst umso gewisser. Zugleich bot *Regers* Kunst ein lebendiges Beispiel für die Erneuerung der musikalischen Gegenwart aus dem Geist der Vergangenheit: In der altmeisterlichen Gestalt *J. S. Bachs* erschien der neuen Musik ein sicherer Halt, der unbestrittene Führer und Meister. Nicht minder bedeutsam als die Münchener Moderne war für den Musikhistoriker Kroyer das eminent klassizistische Gepräge seiner Vaterstadt. Dem architektonischen Historismus der Zeit *Ludwigs I.* von Bayern, dem München die imposanten Bauten des Königsplatzes und der Ludwigstraße zwischen Feldherrnhalle und Siegestor verdankte, ging bekanntlich ein musikalischer Historismus zur Seite: die romantische Wiedergeburt der altitalienischen Kirchenmusik, die Renaissance

des klassischen A-cappella-Stils, die zunächst durch Männer wie Kaspar Ett und Johann K. Aiblinger repräsentiert wurde und dem musikalischen München den Namen eines „deutschen Rom“ eintrug. Unter dem Einfluß von Karl Proske und Fr. X. Haberl wurde dann der Regensburger Zweig des Cäcilianismus mit dem Ideal der palestrinensischen A-cappella-Polyphonie eine religiöse, geistige und künstlerische Macht ersten Ranges, die der aufblühenden Musikwissenschaft viele wertvolle Impulse zuführte. Wie eng sich gerade im Bereich der katholischen Kirchenmusik Musikpraxis und Musikwissenschaft verschwistereten, mag die Tatsache illustrieren, daß J. J. Maier, der verdienstvolle Konservator der Musikabteilung der Münchener Staatsbibliothek, der vorzügliche Kenner und Editor alter Musik, neben Rheinberger als Lehrer für Kontrapunkt an der Münchener Musikschule wirkte und Rheinberger selbst, zumal als Leiter der Vokal-Kapelle an der Allerheiligen-Hofkirche, in seinen Kirchenwerken auch den A-cappella-Stil pflegte. In diese eigentümliche musikalische Welt, in der sich Vergangenheit und Gegenwart fast unmerklich berührten, wuchs Kroyer als komponierender Musikschüler und angehender Musikhistoriker hinein, und er mußte umso stärker von dem Geist der kirchlichen A-cappella-Kunst berührt werden, als er sich ursprünglich dem Studium der katholischen Theologie widmen wollte.

Die entscheidende Wendung zur Musikwissenschaft vollzog Kroyer unter dem Einfluß Adolf Sandbergers, der, aus der Schule Ph. Spittas kommend, als akademischer Lehrer von Weltruf an der Münchener Universität in hohem Maße schulebildend wirkte. Im Münchener Seminar wurde Kroyer von Meisterhand in die historisch-philologische Methode, in die archivalischen und bio-bibliographischen Studien sowie in die musikgeschichtliche Quellen- und Stilkritik eingeführt; hier machte er sich die im idealistisch-romantischen Geist der Historischen Schule wurzelnde Geschichtsschau von A. W. Ambros zu eigen, der die Musikgeschichte wesentlich als Kultur- und Ausdrucksgeschichte schrieb; von hier aus wurden auch Kroyers spätere Arbeitsgebiete, die Musik des 16. Jahrhunderts und die romantische Oper, vorgezeichnet. Und endlich muß der Hof- und Staatsbibliothek gedacht werden, die mit ihren reichen und seltenen Schätzen eine musikgeschichtliche Bildungsstätte ersten Ranges darstellte, die München zu einem Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Forschungsarbeit werden ließ. Die Verbindung von Kroyers speziellen Interessengebieten mit dem musikalischen Historismus und der Wiedererweckung des A-cappella-Stils einerseits und mit dem nachwagnerischen Musikleben Münchens andererseits ist offensichtlich. Der tiefe innere Zusammenhang beruht auf der hintergründigen morphologischen „Gleichzeitigkeit“ der Musik des 16. und des 19. Jahrhunderts, auf der eigentümlichen Parallelität ihres spezifisch spätzeitlichen Charakters, auf der Verwandtschaft ihres harmonie-betonten und ausdruckshaften Stils.

Unter diesem Aspekt erscheinen die Arbeiten, die Kroyer der Musik des Cinquecento gewidmet hat, in einem besonderen Licht. Themenwahl und Problemstellung der „Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts“ (1902), die auf die Lasso-Forschungen Sandbergers zurückweisen, sind bezeichnend genug; die Harmonik, die Chromatik als individualisierendes Ausdrucksmittel, vor allem das Ausdrucksproblem der tonmalerischen und textinterpretierenden Vokalmusik in seiner ganzen Weite und Vieldeutigkeit und die damit verbundene literarisch-psychologische Interpretation stehen schon hier im Mittelpunkt. Überall spürt man Kroyers angeborene Nähe zur italienischen Musik und das eindringliche Verständnis ihrer nationalen Sonderart — Wirkungen der Lektüre des Ambros'schen Geschichtswerks und Nachklänge der Erlebnisse des begeisterten Italienfahrers. Die Madrigalisten Marenzio und Gesualdo da Venosa wurden von Kroyer als „die «Romantiker» des 16. Jahrhunderts, bezeichnet, weil sie den Meistern des 19. Jahrhunderts, die wir vorzugsweise «die romantischen» nennen, in ihrem Wesen nahe verwandt sind: in der Neigung zur Leidenschaftlichkeit und Schwermut, in dem subjektiven Ton ihrer Darstellung, dem Hervorkehren der Persönlichkeit und in der bewußten Tendenz nach neuen Ausdrucksmitteln“. Oder noch deutlicher: „Für ihre Zeit sind sie (d. h. Marenzio und Gesualdo), was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unsrige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewußte Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen“. Hatte schon Peter Wagner (1892) manche Madrigale Palestrinas als „romantische Musik“ empfunden, so versuchte Kroyer die ganze Epoche des italienischen Madrigals von Willaert bis Marenzio als „Romantik“ zu verstehen.

Die Entdeckung dieser eigentümlichen Verwandtschaft blieb allerdings auf die beiden Jahrhunderte, das 16. und 19., beschränkt, in denen sie Kroyer künstlerisch erlebt und einführend erspürt hatte. Es lag ihm noch fern, die Gesamtheit der abendländischen Musik auf ihre geschichtsmorphologische Gleichzeitigkeit hin zu betrachten, wo dann ja notwendig auch die objektiv-sachlichen Gegenpositionen sichtbar geworden wären. Aber mit dem Spezialfall des 16. und 19. Jahrhunderts war doch der folgenschwere Ansatz zu einer grundsätzlichen Interpretation aller Musik nach der Ausdrucksseite gegeben, die für Kroyers stilkundliches Verfahren maßgebend wurde, und diese romantisch-ausdrucksmäßige Interpretation der Musik fand wiederum in der von Ambros übernommenen romantischen Ausdrucksgeschichte ihre Bestätigung. Mit der Studie über „Dialog und Echo in der alten Chormusik“ (1909) vertiefte Kroyer seine stilkritischen Arbeiten zum 16. Jahrhundert, die sich allmählich zu der Profilierung seines musikgeschichtlichen Renaissancebegriffs der A-cappella-Polyphonie verdichteten, wie sie schon im Cäcilianismus vorgezeichnet war. Die folgenden Untersuchungen kreisten

um diese für Kroyer zu einem Wertbegriff gewordene Vokalität, die er liturgisch und stilkritisch zu unterbauen versuchte und die mit den Erörterungen der Aufführungspraxis (A-cappella und Concerto, 1918; Zur Chiavetten-Frage, 1923) zu der heftigen Kontroverse mit A. Schering führte, in welchem Kroyer nur mehr den Instrumentalisten pur sang erblickte. Die Verteidigung des A-cappella-Ideals war für Kroyer weit mehr als eine theoretische Angelegenheit. Er empfand es als einen „Akt ausgleichender Gerechtigkeit“, wenn in K. Jeppesens Kontrapunkt, dem Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie (1935), nach der „barockisch-Bachischen“ nun auch die „mensurale Linearität in ihre schulischen Rechte eingesetzt“ wurde. In scharfer Wendung gegen H. Riemanns Lehre glaubte er an eine echte Befruchtung und Erneuerung der gegenwärtigen Musik durch die strenge Schulung an der Satztechnik Palestrinas. Wie ernst er es mit dieser Schulung meinte, zeigt der Karl Straube und dem Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig gewidmete „Vollkommene Partiturspieler“ (1930), der, so merkwürdig der Weg erscheinen mag, ausdrücklich als „Einführung in den A-cappella-Stil“ gedacht war! Weil Kroyer an den „Ausschreitungen der neuen Sachlichkeit“ wirklich litt, hoffte er heißen Herzens auf eine Regeneration aus dem Geist und Handwerk des A-cappella-Stils. „Vielleicht hängt der «Abfall von Palestrina» zusammen mit dem Rückgang an lebendiger Kraft in unserer Musik.“ So verbanden sich in Kroyers Argumentation wissenschaftliche und künstlerische, historische und aktuelle Gedankenengänge aufs engste, und nur aus solcher Aktualität ist ihre heftige Schärfe überhaupt zu begreifen.

Es ist heute, nachdem die im romantischen Historismus liegenden Wurzeln von Kroyers a-cappellistischem Renaissancebegriff zu Tage treten, nicht mehr notwendig, auf dessen relative Gültigkeit hinzuweisen. Schering hat die z. T. ganz außer acht gelassene Instrumentalmusik ins Licht gerückt und ihre wichtige und selbständige Funktion im 16. Jahrhundert nachdrücklich herausgearbeitet. Indem Kroyer als Zeugen für die Vokalität die Textunterlegung des Humanisten Glarean anrief (Zur A-cappella-Frage, 1920), stellte er sich eindeutig — und einseitig — auf den Boden eben jener humanistischen und wortauslegenden *ars perfecta*, die für ihn zum Inbegriff des musikalischen Cinquecento wurde. Mit diesem humanistischen Standpunkt ist auch eine Deutung der Vokalmusik allein vom Text her, eine Deutung, die fast ausschließlich auf den illustrativen oder affektiven Gehalt der Worte und deren musikalischen Ausdruck gerichtet ist, gegeben, die vor allem in der Gestalt der viel erörterten *Musica reservata* die Achse der stilkritischen Untersuchungen Kroyers bildete. (Die threnodische Quarte usw., 1925; Zwischen Renaissance und Barock, 1927; Von der *Musica riservata* des 16. Jhdts., 1935.) Damit soll das Geschichtsträchtige und Neue, das die *Musica reservata* als wortauslegende und affektausdrückende Musik des 16. Jahrhunderts gebracht hat, gewiß nicht verringert, noch weni-

ger aber das große wissenschaftliche Verdienst um die Erkenntnis des Reservata-Problems, die an die Arbeiten Kroyers und seines Schülers Kurt Huber geknüpft ist, unterschätzt werden. Allein dem allseitigen Vordringen der auf die Reservata gestützten Hermeneutik, der Verallgemeinerung der literarisch-assoziativen und psychologischen Deutung der Musik überhaupt schienen nun keine Schranken gesetzt; „die reservatische Dünung gewissermaßen geht bis zu Bach, weiter — bis zu uns herab“ heißt es 1935. Und entsprechend nahm Kroyer die Reservata-Ästhetik auch für die Musik des Spätmittelalters in Anspruch, indem er „für die freie schöpferische Tätigkeit der Figuralisten“ und ihre „Ausdrucks-kunst“ kämpfte, wo es sich um die mittelalterlich gebundene Choralkolorierung der Dufay-Epoche handelte, die von der Ebene der literarisch-psychologisierenden Hermeneutik aus kaum verstanden werden kann (vergl. Kroyers Diskussion mit R. v. Ficker über den 4. Bd. der Trienter Codices, 1922).

Über den ästhetischen Psychologismus seiner Zeit, wie ihn etwa Theodor Lipps an der Münchener Universität vertrat, ist Kroyer wohl bis zuletzt nicht hinausgegangen, und bei der im Subjektiven verharrenden, notwendig vieldeutigen psychologischen Interpretation der Musik rückten die Fragen nach den objektiven Gehalten des musikalischen Kunstwerks, nach Form und Aufbau, nach Struktur und Gestalt immer mehr in den Hintergrund. Damit trat Kroyer methodisch auf die Seite H. Kretzschmars und in Gegensatz zu H. Riemanns stil- und formgeschichtlichen Intentionen. Diese mochten Kroyer als Formalismus erscheinen; er übersah aber die erfolgreichen Anstrengungen, mit denen Riemann den Psychologismus und den Form-Inhalt-Dualismus zu überwinden trachtete. Die in der Nachfolge Riemanns erfolgte Wendung zur gegenständlichen Bedeutung und zum objektiven Sinngehalt musikalischer Stile und Formen konnte Kroyer von seinem Standort aus nicht vollziehen, und noch weniger vermochte er eine typologische Mannigfaltigkeit letzter apriorischer Grundhaltungen im Sinne W. Diltheys, H. Nohls und G. Beckings anzuerkennen. Die hohe Bedeutung der Ausdrucksfunktion der Musik steht ja außer Zweifel — auch für Riemann war sie selbstverständlich; aber sie bedarf notwendig einer historischen Differenzierung. Über der Verwandtschaft der ausdruckshaften Phänomene (z. B. in der *Musica reservata* des 16. und der Romantik des 19. Jahrhunderts) darf das Trennende und Geschichtlich-Einmalige nicht übersehen, über der Oberfläche und Nähe die tiefe Andersartigkeit und Fremdheit nicht außer acht gelassen werden. Wird die Ausdrucksfunktion der Musik, zumal in literarisch-psychologisierender Weise, verabsolutiert, so bleibt kein Raum mehr für die anderen Seiten ihres Wesens, die sich geschichtlich sehr mannigfaltig mit dem Ausdruckscharakter verschwistern: für den religiösen, metaphysischen oder kosmisch-symbolischen Sinngehalt der Musik, für ihre vielfältige Funktion als Form und Spiel oder ihre stets wichtige soziologische Quali-

tät. Nur eine Vielfältigkeit der Deutungsverfahren kann den vielfältigen geschichtlichen Erscheinungsformen und dem mehrschichtigen Sinngehalt der Musik gerecht werden, deren gleichsam äußerste Pole Jacob Burckhardt mit den Worten umschrieben hat: „Jetzt ist sie phantastische Mathematik — und jetzt wieder lauter Seele, unendlich fern und doch nahe vertraut.“

Von der weltlichen Liedkunst des Cinquecento, die ihm stets am Herzen lag, wandte sich Kroyer mit seinen Forschungen über L. Senfl (1903) und Gr. Aichinger (1909) der gleichzeitigen kirchenmusikalischen Kunst Deutschlands zu. Die beiden schönen Editionen, denen umfangreiche Einleitungen vorausgehen, lassen erkennen, wie Kroyer durch die Mitarbeit an den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ in das musikalische Publikationswesen hineinwuchs und mit den Aufgaben der landschaftlichen Quelleninventarisierung vertraut wurde — Arbeiten, die ihm später bei der Planung der „Publikationen älterer Musik“ Nutzen bringen sollten. Die monographische Darstellung einer Musikerpersönlichkeit, die in der Biographie O. Jahns, Fr. Chrysanders und Ph. Spittas großartige Vorbilder besaß, kam Kroyers Betrachtungsweise am weitesten entgegen; sie war auch wirksam in dem Bild der musikgeschichtlichen Entwicklung, das er in seinem Kolleg über „Führende Geister der Tonkunst“ zu zeichnen pflegte. Mit der liebevollen Versenkung in das Künstlertum Senfls und Aichingers, mit der Einfühlung in den deutschen Stilcharakter ihrer Werke und mit der Interpretation des einzelnen Werks als Äußerung eines menschlich-seelischen Inneren steht Kroyer wiederum ganz in der romantischen Tradition unserer Musikgeschichtsschreibung. Oft wird man an die lebensvollen Charakteristiken in Ambros' Geschichtswerk — gerade etwa Senfls — erinnert, die sich dann allerdings zu größeren Zusammenhängen nationaler, landschaftlicher oder schulmäßiger Art zusammenschließen und ein höchst anschauliches Bild ihres geschichtlichen Verlaufs entstehen lassen. Mit Ambros teilte Kroyer auch die zurückhaltende Behandlung des Analytischen und Formalen sowie das offene Ohr für die ausdrucksmäßigen Elemente, denen er z. B. in der Einleitung zur Senfl-Ausgabe nachspürte. Wo aber Ambros andeutete und poetisch umschrieb, gab Kroyer in dem berechtigten Wunsche, die stilistischen Einzelheiten konkreter zu deuten, zuweilen Auslegungen, die wiederum in dem ästhetischen Psychologismus und der zu geringen Distanz zum historischen Objekt ihre Ursache haben. Ausdruckshafte Züge und affektdarstellende Stücke — in den Grenzen und im Sinne der *Musica reservata* des 16. Jahrh. — sind für das Schaffen Senfls bezeichnend genug; aber ihre volle geschichtliche Bedeutsamkeit gewinnen sie erst auf dem tragenden Grund spätmittelalterlicher Tradition, der überpersönlichen Objektivität der Motettenpolyphonie und der Cantus-firmus-Bearbeitung, die in vieler Hinsicht auch für den Liederkomponisten Senfl Geltung besaßen. Das außerordentliche Verdienst, das sich Kroyer um die Wiedererwek-

kung der Werke Senfls und damit einer der großen Epochen der deutschen Musik erworben hat, wird davon nicht berührt. Und dankbaren Herzens durften die Editoren der seit 1936 erscheinenden neuen Senfl-Ausgabe, die von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung gemeinschaftlich begonnen wurde, da anknüpfen, wo Kroyer die Feder aus der Hand gelegt hatte. Für ihn selbst mochte gerade dieser Band der bayerischen Denkmäler noch mehr bedeutet haben: ein Wahrzeichen der stolzen musikalischen Vergangenheit seiner Vaterstadt.

Noch in die Münchener Zeit gehen die beiden Arbeiten zurück, in denen Kroyer sich als verantwortungsvoller Sachwalter der musikwissenschaftlichen Hinterlassenschaft Max Webers und M. Zengers angenommen hat. „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (1921) des unvergeßlichen, 1920 in München verstorbenen Gelehrten bieten eine Fülle neuartiger Gesichtspunkte ethnographischer, tonsystematischer und soziologischer Natur, und die Grundfrage Max Webers nach Ursache und Wesen der abendländischen Rationalisierung, deren schicksalhafter Bedeutung er in seiner Religionssoziologie nachgegangen ist, klingt aufrüttelnd auch in die europäische Musikgeschichte hinein. Die knappe Einleitung zu dem „widerborstigen Meisterstück der Synthese“ bekundet in schöner Weise Kroyers Hellhörigkeit und Aufgeschlossenheit für Probleme, die nicht an der großen Heerstraße der zünftigen Musikwissenschaft lagen, dieser aber umso stärkere Anregungen zu geben imstande sind. Die aus M. Zengers Nachlaß herausgegebene „Geschichte der Münchener Oper“ (1923) stand dagegen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Opernstudien (Die circumpolare Oper, 1919), in denen Kroyer die Leistungen der vergessenen Mitbewerber R. Wagners mit echt romantischer „Andacht zum Unbedeutenden“ erforscht hat.

Die akademische Laufbahn führte Kroyer erst verhältnismäßig spät und nach mancherlei Hindernissen aus seiner Münchener Heimat: 1920 folgte er einem Ruf nach Heidelberg, 1923 ging er als Nachfolger H. Aberts nach Leipzig, und 1932 übernahm er fast als Sechziger den Kölner Lehrstuhl. An allen drei Universitäten hat er als verantwortlicher Fachvertreter mit ungewöhnlicher Initiative und Umsicht teils ganz neue — wie in Heidelberg und Köln — teils breitere und vielseitigere Grundlagen für den musikwissenschaftlichen Forschungs- und Lehrbetrieb geschaffen, wie er überhaupt stets darauf bedacht war, seinem Fach auch in organisatorischer und institutioneller Hinsicht die Gleichberechtigung mit den anderen Disziplinen der Philosophischen Fakultät zu sichern. Im Zusammenhang mit stilkundlichen und auführungspraktischen Fragen lag ihm von jetzt ab immer stärker die Einrichtung historischer Instrumentarien für die Übungen der Collegia musica am Herzen. In dieser Hinsicht war schon die Heidelberger Bach-Reger-Feier von 1922 bedeutsam, bei der das Musikwissenschaftliche

Seminar mit einer selbständigen Aufführung Bachscher Werke auf historischen Instrumenten hervortrat, die Kroyer mit Mitteln der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung für das Seminar erworben hatte. In dem einleitenden Vortrag charakterisierte Kroyer das „barocke Klangideal“ und Bach als den deutschen „musicus barocissimus“: seine im Gegensatz zu Italien rückwärts gewandte Tendenz und den organistisch-registtermäßigen Grundgedanken seiner Klangwelt. Schon hier hieß es: Zum wirklichen Verständnis der Musik gehört auch der Klang. 1923 folgten öffentliche Aufführungen spätmittelalterlicher Musik, in denen er sich u. a. um die stilgetreue Wiedergabe von Dufays Florentiner Domweihmotette „Nuper rosarum flores“ und Senfis „Ave rosa sine spinis“ bemühte.

In großem Stil griff Kroyer diese der historischen Aufführungspraxis gewidmeten Versuche in Leipzig auf, jetzt vor allem unter dem Eindruck der systematischen, auf die Orgel gerichteten Klangstil-Forschungen W. Gurlitts in Freiburg i. Br. Kroyers unermüdlicher, keine Schwierigkeiten scheuenden Tatkraft war es zu danken, daß der Sächsische Staat die berühmte, 2600 Stücke umfassende Heyersche Instrumentensammlung in Köln erwarb, deren Kaufpreis zu einem Viertel durch die großzügige Stiftung von Dr. h. c. Henri Hinrichsen, dem damaligen Inhaber des Verlagshauses C. F. Peters, gedeckt wurde. Durch die Neueinrichtung des früheren Riemannschen Collegium musicum und Musikhistorischen Instituts und seine räumliche Vereinigung mit der Heyerschen Instrumentensammlung im Neuen Grassi-Museum entstand in Leipzig das „Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum der Universität“, eine damals einzigartige, mit allen modernen Hilfsmitteln ausgestattete Lehr- und Forschungsstätte. Auf dem Einweihungsakt, bei dem Karl Straube die nach ihm benannte Orgel des Instituts zum ersten Male spielte, umriß Kroyer „die Wiedererweckung des historischen Klangbilds in der musikalischen Denkmälerpraxis“ (1929); seine Rede gipfelte in der Forderung: „Melodie, Harmonie, Form und Klang als ein zusammengehöriges Ganzes zu erkennen, daran wollen wir Musikhistoriker mit allen Fasern unseres Herzens festhalten“. In Köln baute Kroyer dann das schöne Musikwissenschaftliche Institut im neuen Universitätsgebäude auf; Bibliothek, Instrumentarium, photographische Werkstätte usw. wurden neu eingerichtet, die Aufführungen der Collegia musica in weitestem Umfang der Wiedererweckung der historischen Klangstile dienstbar gemacht.

Neben dem Aufbau des Instituts setzte Kroyer in Leipzig einen weiteren, ebenfalls lange gehegten Lieblingsgedanken in die Tat um: die Begründung der „Publikationen älterer Musik“, die er zusammen mit Geh. Rat Dr. L. Volkmann (Breitkopf & Härtel) unternahm. Gemessen an dem überkühnen Programm von 1925, das nahezu alle stilgeschichtlich relevanten Werke des Mittelalters und der Renaissance enthielt, mögen die vierzehn Bände, die bis zum Jahre 1940 erschienen sind, viel-

leicht als bescheidenes Ergebnis erscheinen; und dennoch bedeutete das Zustandekommen der Reihe — abgesehen von der wissenschaftlichen Leistung der einzelnen Editoren — eine für die Musikwissenschaft höchst beachtliche organisatorische Tat. Schon die entschiedene Richtung auf die Quellen der außer-deutschen Musik, dann die betonte Absicht, „auch die schwer zugängliche Welt des Mittelalters in allen Einzelheiten als ein Ganzes zu begreifen“, wobei Gregorianik, Mozarabica und Byzantina den Anfang machen sollten, war um die Mitte der zwanziger Jahre ein ebenso ungewöhnliches wie verdienstliches Unterfangen, und Kroyer hat sich der Notwendigkeit, den wohlwogenen ursprünglichen Plan zu verlassen oder die Edition einiger besonders wichtiger Werke wie z. B. der St. Martial-Organa und des Schaffens Dufays hinauszuschieben, nur schweren Herzens gefügt. Ohne seine Initiative hätte die deutsche Musikwissenschaft jedenfalls noch manches Jahr auf das St. Thomas-Graduale, die 3- und 4-stimmigen Notre-Dame-Organa, auf Fr. Ludwigs bewunderungswürdige, leider unvollendete Machaut-Ausgabe, auf Luis Milan sowie auf die Einzelbände von Ockeghem, Marenzio, Willaert und die Frottole verzichten müssen, wobei nur zu bedauern ist, daß auch diese verheißungsvollen Anfänge durch die Erbarmungslosigkeit der politischen Ereignisse zunichte gemacht wurden. Kroyers Editionsplan steht gerade jetzt, wo wir vom Schicksal gezwungen sind, uns des gemeinsamen europäischen Grundes unserer Musikkultur prüfend zu vergewissern, als Mahnung und Aufgabe vor uns, und wir sehen dankbar, daß diese Aufgaben jetzt von der internationalen Forschung mit weiteren Zielen und reicheren Mitteln in Angriff genommen werden. Und schließlich muß der erfolgreichen musikerzieherischen Tätigkeit Kroyers gedacht werden, die nach vielen Verhandlungen und Denkschriften in der sächsischen Prüfungsordnung von 1924 Gestalt gewonnen hat. Sie forderte vom Musik- und Gesanglehrer an den höheren Schulen eine 3-semesterige praktisch-musikalische Ausbildung am Landeskonservatorium und ein 5-semesteriges Studium am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig nebst einem weiteren wissenschaftlichen Nebenfach und wurde, wenigstens im Prinzip, auch von den meisten anderen deutschen Bundesstaaten übernommen. Mit der ganzen Leidenschaft seiner Persönlichkeit verfocht Kroyer den unersetzlichen Bildungs- und Erziehungswert der Musik und des musikgeschichtlichen Studiums, und gerade als Universitätslehrer und Forscher fühlte er sich doppelt verantwortlich für eine gründliche musikalische Erziehung der Schuljugend — auch in diesem kulturell entscheidenden Bereich für uns heute ein unerbittlicher Mahner, hinter den musikpädagogischen Errungenschaften der Schulmusik der zwanziger Jahre nicht zurückzubleiben.

Über diesem Wirken nach außen, das niemals äußerlich war, und über der Leidenschaftlichkeit, mit der er seine musikalische Gegenwart zu durchdringen versuchte, darf die nach innen gerichtete Seite von Kroyers

Wesen, die ihn immer wieder einsinnig zum selben Gegenstand seines Nachdenkens zurückführte, nicht vergessen werden. Das Eigentliche seiner Persönlichkeit lag wohl in der suggestiven Kraft und der unmittelbaren, oft mitreißenden Wirkung von Mensch zu Mensch, die selbst Außenstehende verspürt haben. Hinter seiner bajuvarischen Urwüchsigkeit regte sich aber ein zartes, leicht verletzliches Gemüt, und eine merkwürdige Scheu trieb ihn, zumal in den letzten, von Krankheit überschatteten Jahren, in die Einsamkeit. Die Flucht vor der Ehrung, die ihm seine Schüler mit der Übergabe der Festschrift zum 60. Geburtstag (1933) bereiten wollten, mag dafür zeugen. Im letzten Grunde erschienen die Reizsamkeit und innerliche Vielspältigkeit seines Wesens dann doch gefaßt in altmeisterlicher Gelassenheit, getragen von einer weltoffenen und weitherzigen Katholizität.

Wäre es uns als Schülern und Freunden vergönnt, nach Art unserer Vorväter einen Tenor für die Trauermotette zu wählen, die den Heimgang des Lehrers feierlich und tröstlich besingt, so würde ihm jene altehrwürdige Prägung angemessen sein, die ein liturgisches Wort humanistisch abwandelt:

«PLANGENT EVM VNIVERSI MVSICI».

GEORG SCHÜNEMANN

EIN NACHRUF UND EINE WÜRDIGUNG

VON EBERHARD PREUSSNER

Am 2. Januar 1945 starb Georg Schünemann in Berlin im St. Hedwigs-Krankenhaus nach einem mehrwöchigen Krankenlager, auf das der ewig Tatkräftige plötzlich geworfen worden war. Noch im Sommer davor hatte Schünemann in Salzburg die Kurse der Musikakademie für Ausländer mit der an ihm gewohnten Intensität und Gründlichkeit geleitet. Als er nach einer kurzen Kur in Bad Reichenhall nach Berlin zurückkehrte, war er bereits ein todkranker Mann. Sein Tod in jenem Augenblick, kurz vor der großen politischen und geistigen Wende, war doppelt tragisch. Von dem Strudel der dann folgenden Weltereignisse wurde auch dieses Einzelgeschehen mit fortgerissen, und erst jetzt wird sich mancher des großen Verlustes und der Tragik ganz bewußt werden. Überblickt man den Lebenslauf von Georg Schünemann, so ist zunächst gar nichts von Tragischem zu bemerken. Im Gegenteil, man hat das Gefühl, ein Musterbeispiel vor sich zu haben dafür, wie in dem Jahrhundert des ungehinderten sozialen Aufstieges ein junger Mensch allein kraft eigener Leistung aufsteigen kann vom einfachen, bescheidenen Flötisten zum Universitätsprofessor und Hochschuldirektor; in seiner Laufbahn schien sich das sozialistische Programm der Nachkriegszeit von 1918, die fähigsten Köpfe an die wichtigsten Stellen des Staates zu

setzen, einmal mehr zu verwirklichen. 1919 begann der 35jährige seine Tätigkeit als Privatdozent an der Berliner Universität, 1920 zog der 36jährige als stellvertretender Direktor in die Berliner Hochschule für Musik ein. Wissenschaft und Praxis, Praxis und Pädagogik, das sollten von nun an die Kraftfelder bleiben, die Schönemann mit Enthusiasmus und nie versagendem Eifer versah.

Schönemann war Berliner, einer von der allerbesten Sorte, die selbst im tiefsten Süden anerkannt und geschätzt wird. Einer der ihm besonders zugetanen Freunde war der österreichische Komponist und geborene Grazer Josef Marx, der sonst gewiß nicht seine Freundschaften aus zu hohem Norden zu holen pflegt. Aber Schönemanns Humor, ein typisch Berliner Humor, der vom Derben bis zum Feinsten alle Schattierungen umfaßte, wurde von jedem, der sich von der Wurzel des echten Volkstums noch nicht ganz entfernt hatte, sofort verstanden und mit gleicher Offenheit beantwortet. Das Herz saß ihm, auch eine Gewohnheit von Alt-Berlin, stets auf der Zunge. Geheimnisse gab es bei ihm nicht und auch vor ihm nicht. Zu diesen Berliner Volkstümlichkeiten kam nun eine Eigenschaft des Charakters, die man dieser Stadt, so viel man sie auch herabsetzen möchte und herabsetzen wird, nie absprechen kann: die des Arbeiters. Sein Beruf war Arbeit. Sache und Person verquickten sich dabei in solchem Maße, daß man kaum noch feststellen konnte, wer für wen da sei und was der Anlaß zur Tätigkeit im Grunde sei. Meist froh gelaunt, zu allen Scherzen, besonders wenn sie von der Jugend kamen, aufgelegt, allem und jedem bereitwilligst sein Ohr leihend, dabei aber selbst fortwährend in Tätigkeit, das Bild dieses Schönemann aus der Hochschule in Charlottenburg wird niemand vergessen, der Schönemann in den schönsten Jahren seines Lebens von 1920—1932 hier einmal begegnet ist.

Daß ein solcher Mensch von diesem Fleiß seiner ganzen inneren Struktur nach als Wissenschaftler eine Fülle von Arbeiten vorlegen würde, war vorauszusehen. Tatsächlich hat bei Schönemann ein wissenschaftliches Thema dem anderen nicht nur die Hand gereicht, sondern alle wurden ausgeführt und niedergeschrieben, die meisten auch gedruckt; es war die Regel, daß er an mehreren Plänen zugleich arbeitete. „Was hat er denn im Tornister?“, diese Frage nach der tatsächlich vorliegenden Leistung pflegte Schönemann bei der Beurteilung anderer Wissenschaftler mit Vorliebe zu stellen. Gewiß, das war zum Teil Grundeinstellung der guten alten Schule, die Schönemann bei Kretzschmar und Johannes Wolf als Student genossen hatte. Das alles wäre auch noch nichts Auffallendes gewesen. Was Schönemann bald über andere Musikwissenschaftler hinaushob, war seine besondere Verbundenheit mit der Praxis und mit dem Leben. Schon sein erstes größeres Werk war ein eminent praktisches: „Die Geschichte des Dirigierens“. Wie er sich dann weiter als Lehrer und Schriftsteller entwickelte, das war Zug um Zug ein Hineinhorchen in die Gegebenheiten einer bestimmten

Gegenwartslage und ihre Forderungen. Kretzschmar schon hatte den Blick auf die Schulmusik und die Musikerziehung gelenkt. Kestenbergs, der Schünemann an die Berliner Hochschule berief und damit eine ungewöhnliche Menschenkenntnis und einen eminent praktischen Blick bewies, fand in Schünemann nicht nur den ausgezeichneten Reorganisator der Hochschule, sondern bald auch den treuesten Mitarbeiter bei der Reform der Musikerziehung. Wissenschaftlich untermauerte Schünemann dieses Reformwerk mit seinen grundlegenden Arbeiten der „Geschichte der Schulmusik“ und der „Musikerziehung“. Mit diesen Werken half Schünemann ein ganz neues Gebiet der Musikwissenschaft aufzurichten: das der wissenschaftlichen Musikpädagogik. Besonders bei der „Musikerziehung“ zeigte Schünemann, wie auf diesem Gebiet Ergebnisse nur auf Grund praktischer Erfahrungen und Versuche erzielt werden können. „Seit mehr als zehn Jahren beobachte und sammelte ich musikalische Äußerungen der Kinder“, so beginnt er auf eine sehr ungewohnte Art und Weise das Vorwort dieses Buches. Der geistige Entstehungsort des Werkes war der Kindergarten, die Schule in der Stadt und auf dem Lande und nicht zuletzt die Übungsschule des Seminars für Musikerziehung, das er 1925 an der Berliner Hochschule ins Leben rief.

Seine Hochschule, so ist man versucht, die Berliner Hochschule für Musik zu nennen, war Schünemanns eigentliches Leben. Was an neuen Ideen irgendwo auftauchte, versuchte er hier sofort in die Tat umzusetzen, und sobald sich der Weg als gangbar erwies, setzte er jedes Organisationsmittel in Bewegung, um den Dingen auf den Grund zu gehen und eine Sache ganz durchzusetzen. Von den „Kinderkompositionen“ in der Übungsschule bis zur Orchesterschule, von der Rundfunkversuchsstelle bis zum Trautonium, von den Fortbildungskursen für Chordirigenten bis zu Tonika Do und Eitz gab es kein Feld, das er nicht miterforscht und in irgendeiner Funktion mit in Gang gebracht hätte. Gerade für Versuche war er sehr zu haben. In jenem Jahrzehnt des Experimentierens war Schünemann der Wendegänger einer, der mit der damaligen „Neuen Musik“ voll überschäumender Begeisterung mitging, mit dem jungen Krenek, dessen Erstlingsoper „Die Zwingburg“ sicher auch dank Schünemanns Förderung an der Staatsoper herauskam, mit Haba und seinen ersten Versuchen einer Vierteltonmusik, natürlich auch mit Schrekers Opern. Er förderte und liebte sie alle, diese Vertreter der jungen Musik, besonders dann, wenn sie zur Berliner Hochschule, zu seiner Hochschule gehörten, wie Schreker, sein erster Direktor, und später Paul Hindemith, dessen Genie er frühzeitig erkannte und ehrte. Trotz all dieser Neigung zum Begeistertsein im Augenblick und zum Erfasstwerden vom Neuen des Tages hatte Schünemann doch im Organisatorischen eine ruhige und besonnene Hand. Man braucht nur die Namen all jener Lehrer aufzuzählen, deren Berufung zu Schünemanns Direktorzeit erfolgte, um zu beweisen, daß die Hoch-

schule damals, als sie die Pianisten Edwin Fischer, Egon Petri, Leonid Kreutzer, die Dirigenten Krasselt und Julius Prüwer, den Opernregisseur Franz Ludwig Hörth, die Gesangsmeister Daniel, Bachner, Raatz-Brockmann, die Geiger Flesch, Klingler, Kulenkampff und Wolfsthal, die Cellisten Hugo Becker und Feuermann, den Leiter des Staats- und Domchores Hugo Rüdell, Siegfried Ochs, die Musikerzieher Charlotte Pfeffer und Frieda Loebenstein und schließlich die Komponisten Paul Juon, Franz Schreker selbst und Paul Hindemith zu den Ihren zählte, daß diese Anstalt der musikalischen Weltstadt Berlin würdige Musikhochschule war und internationalen Ruf besaß, den sie danach mehr und mehr verlor.

Man möchte den Tag, an dem Schünemann 1933 auf ebenso niederträchtige wie damals übliche Art vom Fleck weg als Direktor „fristlos entlassen“ wurde, übergehen, so schmerzhaft kommt noch dem einfachen Berichtersteller dieses Ereignis selbst im Interesse eines, der nun überwunden hat, vor. Für Schünemann bedeutete der Tag nicht nur einen Einschnitt, sondern das Ende. Wie einer, dem das Liebste entrissen wird, so hat er seiner Hochschule nachgetrauert; die vielen persönlichen Kränkungen, die er gerade von denen, die allen Anlaß zum Dank gehabt hätten, erfahren hat, vergaß er nie, und noch heute fällt es dem, der um diese Dinge weiß, schwer, über das alles stillschweigend hinwegzugehen. Die Leitung der staatlichen Instrumentensammlung, die er mit Hilfe von Hindemith zum ersten und einzigen Male wirklich zu klingendem Leben brachte, und selbst die Leitung der Musikabteilung der Staatsbibliothek, die ihm übertragen wurde, hat er wohl immer nur als Ersatz betrachtet. Ihm fehlte die enge Verbindung mit der Jugend, die ihm nur die Hochschule geboten hatte. Am wohlsten fühlte er sich noch bei den Kursen der Musikakademie für Ausländer, die er organisatorisch und künstlerisch betreute und in Potsdam und Salzburg zu einer „Hochschule im Kleinen“ machte, über die er denn auch eifersüchtig wachte. Hier durfte er wenigstens in den Sommermonaten wieder in seinem Element sein: leiten und lehren zugleich, Junge fördern, Kollegen mit Rat und Tat bei ihrem Werk begleiten, Leistungen anerkennen.

Das wissenschaftliche Werk war unterdessen, mehr oder minder unberührt von den Enttäuschungen des Lebens, weitergewachsen. Sein Interesse hatte einst der Bachzeit und dem jungen Mozart, dem Lied (bedeutungsvoll sein „Lied der deutschen Kolonisten in Rußland“, 1923) und der Klaviermusik, der Romantik und der vergleichenden Musikwissenschaft gegolten; in einer Zwischenepoche konzentrierte es sich auf eine Neutextierung von Mozarts italienischen Opern, eine Arbeit, die ihn in engste und nicht immer nur angenehme Berührung mit der Opernpraxis gebracht hat; in der letzten Zeit schließlich schöpfte er kraft seiner Stellung an der Staatsbibliothek aus den Quellen. Er veröffentlichte im Faksimile Autographen (Beethoven-Symphonien, Webers

Freischütz, Schuberts „Lieder von Goethe“) und kam dabei auf ein neues Gebiet, eine Art Charakterologie der musikalischen Handschriften. Die Veröffentlichung „Musikerhandschriften“ ist ein Musterwerk von Seiten des Autors und des Verlegers (Atlantis-Verlag). Über der Herausgabe von Beethovens Skizzenbüchern, deren Entzifferung ihm schwer zu schaffen machte, ist Schünemann gestorben. Sein Gesamtopus, besonders mit all dem, was in Jahrbüchern, Sammelbänden und Zeitschriften erschienen ist, läßt sich in dieser Zeit der Unruhe kaum mit Muße zusammentragen. Der 60. Geburtstag, der wohl der Anlaß für eine ehrende Schrift und auch für diese Zusammenfassung des Werkes gewesen wäre, fiel in die Zeit des Schreckens und der Lethargie (1944). Schünemann selbst rechnete fest mit einer Wiedergeburt der Freiheit des Geistes. Das waren seine ständigen Worte, wenn er seinem Groll gegen das System der Unfreiheit freien Lauf ließ. Sein allzufrühes Ende hat nicht nur seinen eigenen Lebensfaden abgeschnitten, sondern auch alle Hoffnungen begraben, die man an seinen Wiedereinzug in die Berliner Hochschule für Musik, in seine geliebte Hochschule geknüpft hatte. Hat man so auch das Gefühl des Tragischen, Unvollendeten, einer nicht mehr zustande gekommenen Wiedergutmachung, so bleibt doch genug als lebendiges Vorbild und als Trost zurück: ein Wissenschaftler, der lehrte, daß die Musikwissenschaft eine eminent praktische Bedeutung besitzt und daß sie auch in ihren dienenden Teilen noch genug der reinen Wissenschaft vermitteln kann, ein Organisator, dem die lebensvolle Arbeit über jeden äußerlich glänzenden Schein ging, ein Mensch, der, ein Muster des „einfachen Lebens“, Verstandesklarheit mit Herzengüte verband. Lehrer der Jugend, das war er, und das danken ihm seine Schüler.

Die Schriftleitung bringt im Folgenden einige der Vorträge und Sektionsreferate, die auf der Rothenburger Tagung gehalten worden sind, zum Abdruck. Die Veröffentlichung weiterer in Rothenburg gehaltener Vorträge behält sich die Schriftleitung vor.

DAS NACHLEBEN DES MINNESANGS IM LITURGISCHEN SPIEL

VON ANNA AMALIE ABERT

In dem Maße, in dem sich die geistlichen Spiele des Mittelalters aus dem geistigen Bereich der Liturgie und aus dem diesen Bereich äußerlich verkörpernden Kirchenraum lösen und in dem sie den Wandel von liturgischer Objektivität zur lebensnahen Spiegelung des Daseins vollziehen, wird auch ihre bis dahin rein chorale musikalische Haltung zunehmend von Gesängen durchbrochen, die unverkennbar liedhafter Ab-

kunft sind. Die Zusammenhänge zwischen diesen Weisen und den Bausteinen des mittelalterlichen Liedgutes sind in der Literatur schon von den verschiedensten Seiten beleuchtet worden. Auf Schritt und Tritt finden sich Anklänge an bestimmte charakteristische Liedfloskeln, bis sich diese einzelnen Formeln schließlich zu Weisen verdichten, die man ihrem ganzen Habitus nach als Liedweisen erkennt, auch ohne sie als solche identifizieren zu können. Und die Schöpfer dieser Weisen sind mit dem Motivgut ihrer Zeit verfahren wie jeder andere Liedmeister auch, nur unter dem häufigen Zwang der Verbindung von strophischer Form und dramatischer Situationsschilderung oft noch mithilfe einer ganz besonders feinen variierenden Verwendung des motivischen Materials.

Diese liedhafte Haltung macht sich am stärksten in der Gattung der Spiele bemerkbar, die schon von Anfang an weniger den Geist liturgischer Objektivität als vielmehr einer mehr subjektiven Frömmigkeit in sich getragen hatte und deren Entwicklung nun, statt in krassen Realismus umzuschlagen, in der gleichen Richtung auf eine gesteigerte lyrische Gefühlsdarstellung verlief, in der *Marienklage*.¹ Die Wurzel dieser Spiele liegt ja bekanntlich nicht in der Liturgie, sondern in der Sequenz „*Planctus ante nescia*“, also bereits in einem liedhaften Gebilde, und wenn sie auch so manches liturgische Gut in sich aufnahmen, so blieb es doch von sekundärer Bedeutung, oder es gab nur quasi den äußeren objektiven Rahmen ab für das, was sich da an gewaltigen, die Compassio erregenden Gefühlsausbrüchen vollzog.

Es ist kein Zufall, daß gerade in dieser Gattung die „Oper unter den mittelalterlichen Spielen“, die Bordesholmer Marienklage, erwuchs.² Dieses Werk scheint, so fest es im Boden seiner Gattung verwurzelt ist, doch in vieler Hinsicht eine Sonderstellung einzunehmen, die ein recht wesentliches Licht auf die lebendige Tradition minnesingerlicher Weisen wirft. Es ist durch viele seiner Gesänge eng mit anderen Gliedern derselben Gattung verbunden und zwar einerseits mit liturgischen, wie der Anfangs-Antiphon „*Anxiatus est in me*“, andererseits mit den an die Sequenz anklingenden, wie etwa dem



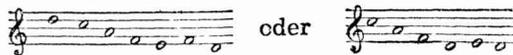
¹ Vgl. hierzu Walther Lipphardt, *Marienklage und germanische Totenklage* (Beitr. z. Gesch. d. deutschen Sprache u. Literatur, Bd. 58); ders., *Marienklagen und Liturgie* (Jahrb. f. Liturgiewissenschaft, Jg. 1934); ders., *Altdutsche Marienklagen* (Die Singgemeinde IX, 1932/33).

² Hrsg. v. G. Kühn im Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung XXIV, Jahrg. 1898.

Die stark volkstümliche Umbildung der auf die Sequenz zurückgehenden Bestandteile liegt auf der Hand; ich erinnere als Beispiel nur an die Weise Neitharts³



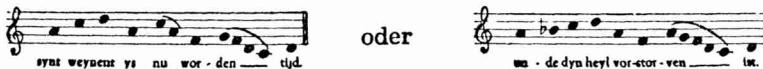
Das Hauptkontingent der Weisen der Bordesholmer Marienklage jedoch, dasjenige, was ihren ganz einmaligen Charakter verleiht, das sind freie Gesänge, Weisen, die sich im Wesentlichen nur hier und in keiner der anderen Marienklagen finden. Auch diese Weisen schöpfen natürlich aus dem Formelschatz ihrer Zeit, und es lassen sich bei Vergleichen mit der mittelalterlichen Liedüberlieferung zahlreiche Anklänge herausstellen. Besonders charakteristisch sind dabei die typischen Weisenschlüsse, die den Tonraum oft bis zur Oktave durchmessen,



wie sie etwa in den Liedern des Mönchs Hermann, Oswalds von Wolkenstein und Burk Mangolts häufig zu finden sind. Als wahrhaft affektgeladener, unmittelbar aus der dramatischen Situation erwachsener Ausbruch erscheint, auch noch durch ein Unterschreiten des Grundtons verschärft, diese Floskel in der Bordesholmer Marienklage bei den Worten Marias



wobei die Reimworte „duldet“ und „unvorschuldet“ als Träger des Sinngehaltes in gleicher Weise hervorgehoben werden. In etwas gemäßigter Form tritt diese im Liedschaffen der Zeit typische Schlußwendung etwa folgendermaßen auf:



oder noch mehr zusammengedrängt:



³ DTÜ XXXVII, 2, S. 31.

So muten auch die nicht von der Sequenz herkommenden Gesänge stellenweise wie ein großer Variationszyklus an, der die Einheit des so sehr ausgedehnten Werkes gewährleistet.

Von den fünf großen Teilen, die sich in der Bordesholmer Marienklage inhaltlich unterscheiden lassen — Nr. 1 und 5 gleichsam Prolog und Epilog, in denen Maria und Johannes zum Kreuze gehen bzw. allein daran zurückbleiben, Nr. 3 die zentrale Szene zwischen diesen beiden Personen und Jesus am Kreuz und die dazwischenliegenden Nrn. 2 und 4 sehr ausgedehnte Szenen, in denen die beiden anderen Marien ihre Klagen mit denen der Mutter Gottes mischen —, von diesen fünf großen Teilen also werden vor allem der dritte und vierte, der Tod Christi und die unmittelbar darauf folgenden Klagen, von der Sequenz beherrscht, während die Außenteile mehr freie Gesänge der erwähnten Art aufweisen. Vor allem der zweite Teil, den ich vom ersten Auftreten Maria Magdalenas mit dem Gesang „O quantus luctus“ bis zum Einsatz Marias mit dem ersten eindeutig von der Sequenz abgeleiteten Gesang „Groter klage ys myr not“ (V. 477) rechne, zeichnet sich, als Gegenstück zu dem ganz von überkommener Sequenzmotivik beherrschten, inhaltlich parallelen vierten Teil, durch freie Liedmelodik aus. Hier muß, vom Standpunkt des zeitgenössischen Hörers aus gesehen, in der Wirkung eine Diskrepanz zu spüren gewesen sein: Die in allen Marienklagen textlich wie musikalisch gleichermaßen verbreiteten und dementsprechend offenbar allenthalben bekannten variierten Sequenzstrophen des dritten und vierten Teils brachten zwar nicht liturgisch, aber doch traditionell gebundenes Gut, das dem Volk die Vorgänge gleichsam in einem bekannten Gefäß darbot, volkstümlich verbrämt, aber dabei doch bis zu einem gewissen Grade objektiviert. Ganz anders muß die Wirkung der freien Liedweisen gewesen sein, sofern sie wirklich, wiewohl im Typus des zeitgenössischen geistlichen Liedes, auf die verschiedenen, im wesentlichen nur dieser Marienklage eigenen Texte eigens erdacht waren.

Doch liegt es näher, auch bei diesen freien Gesängen an überkommenes Melodiegut zu denken. Denn der wesentlichste Unterschied zwischen der Frömmigkeitshaltung der liturgischen Spiele im engeren Sinne und derjenigen der Marienklagen besteht ja eben darin, daß die ersteren in ihrer objektiv kultischen Haltung verharren und das Volk nur von fern teilnehmen lassen, während die Marienklagen sich im Text wie in der Musik bewußt populärer Mittel bedienen, um dem Volk, soweit irgend möglich, in seiner eigenen Sphäre zu begegnen. Was aber würden den Zuhörern die Geschehnisse näher bringen als die Verwendung auch außerliturgischer, bekannter Melodien? Bereits die schlichte pentatonische Weise aus dem Wolfenbütteler Osterspiel⁴

⁴ Sünste Marie. hrsg. v. Edgar Schacht u. Hermann Zenck, Hamburg 1925.



Seg - ge uns, Kra - mer, lee - ve Frund, is di von Ar - ze - ni - e mix kund, ed - der hest du
Je - - su, le - ve Nef - fe min, wo weh dot mi de Mar - ter - - d. n. de - - du hier
le - ni - ge Sal - ve gut, dor na so steit uns de Mut.
h - dest o - - ne Schuld, dar - medde wert de Schrift er - fullt.

die in der Wolfenbütteler Marienklage wiederkehrt („Jesu, leve Neffe min...“ s. o.) und die sich ebenfalls in der Berliner und Trierer Marienklage findet, läßt ein solches Vorbild vermuten; sie ist in der Bordesholmer Marienklage nicht oder doch nur sehr annäherungsweise mit dem charakteristischen und typischen Aufschwung der dritten Zeile enthalten.

Hingegen singt Maria Magdalena die Verse 416—430 folgendermaßen:



Ma - ri - a mo - der - - rey - ne schryn - - dyn kla - gent wundet se - re - - myn, dor - - ro de pyn
He - re. wo grot ys nu dyn not - - be - wey - nen mot yk dy - nen dot, der gna - den soe
des le - ven tru - ten he - ren myn lyt den star - ken swa - ren stot. Ik la - ve dy, le - ve he - re, an mynem her - ten se - re. nu un - de jum - mer - me - re.
wo gud was dy - ne le - re des ly - de yk gro - te swe - re. wor yk my hen - ne ke - re. o kon - ingk al - ler e - ren

Es sind zwei Stollen und ein im Versmaß stark abweichender Abgesang. Hier handelt es sich nun nicht mehr nur um Anklänge und Übernahme charakteristischer Floskeln, das ist — mit ganz geringfügigen Abweichungen und mit anderem Text — die Große Tagweise des Grafen Peter von Arberg, und zwar offenbar in ihrer Straßburger Fassung:



O star - ker got - - al un - ser not bevil ich her - re in din ge - - bot, laz uns den tac mit gna - den
Din na - men d. n. die won uns bi an - al - len noten wo wir sin, des krut - zo kreysste uns vor
a - ber - schu - nen. Ma - ri - a wun - schel - ger - re des stam - mes von les - se. The - o - phi - lum er - ner - te
al - le pi - ne. din muo - ter - li - che fle Trit her fur un - sers schul - de, hilf uns in go - tes hul - de, o ma - ter gra - ct - e -

— nur daß der in der Straßburger Fassung, nicht aber in den Fassungen von Colmar, Trier und Wien überlieferte zweite Teil hier in der Bordesholmer Marienklage nicht mit übernommen ist.⁵ Die große Tag-

⁵ Vgl. hierzu Joseph Müller-Blattau, Die deutschen Geißlerlieder (ZfMw. XVII, 1935).

weise des Grafen Peter von Arberg war zur Zeit ihrer Entstehung und darüber hinaus sehr bekannt — ein Umstand, der durch ihr Auftauchen in einer so viel später liegenden Quelle wie der Bordesholmer Marienklage erheblich unterstrichen wird. Sie hat sich bei der Unterlegung eines neuen Textes mancherlei kleine, aber ganz charakteristische Veränderungen gefallen lassen müssen, die sich im wesentlichen aus den metrischen Eigenschaften des neuen Textes ergaben. Die beiden Stollentexte Peters von Arberg lauten:

O starker Got, al unser not / bevil ich herre in din gebot / laz uns den tac mit gnaden überschinen.

Din namen dri die won uns bi / in allen noten wo wir sin / des crutzes kreysse ste uns vör alle pine.

Es sind je zwei vierhebige Zeilen und eine fünfhebige, die nach dem Schema aab ccb reimen, wobei die jeweils erste Zeile sich noch durch Binnenreim auszeichnet. Die jeweils letzte, fünfhebige Zeile wirkt dabei sowohl formal als inhaltlich den vorhergehenden, einander entsprechenden gegenüber als krönender und spannungslösender Abgesang. Diese geschlossene Wirkung der Stollen ist vielleicht auch mit ein Grund dafür, daß man sie in der Hs. Wien als selbständige Weise, ohne den ursprünglich noch folgenden Abgesang, überliefert hat.⁶ Die entsprechenden Verse der Bordesholmer Marienklage lauten dagegen:

Maria moder, reyne schryn, / Dyn klagen wundet sere myn / Dar to de pyn / Des leven truten heren myn.

Here, wo grot ys nu dyn not / Beweynen mot yk dynen dot / Der gnaden sot / Lyt den starken, swaren stot.

Hier ist also die in der Tagweise jeweils letzte, fünfhebige Zeile aufgespalten in eine zweihebige und eine, wie die beiden ersten, vierhebige. Die Reimanordnung ist: aaaa bbbb, wobei die beiden ersten Zeilen des zweiten Stollens Binnenreim aufweisen. Durch diese Aufspaltung der letzten Zeile ist der ausgewogene und gleichzeitig so schwungvolle Stollen-Aufbau zerstört und durch infolge der gehäuften Reime etwas kurzatmig wirkende, mehr nur aneinandergereihte Verse ersetzt. Diese textliche Verwandlung der Zeilenanordnung hat natürlich in der Weise ihren entsprechenden Niederschlag gefunden, indem die in der Marienklage in zwei Zeilen aufgespaltene letzte Zeile der Vorlage



durch Anbringung eines kleinen Melisma auch musikalisch in zwei Zeilen gegliedert ist:



Ein ausdrucksmäßig recht wesentlicher Unterschied findet sich sodann innerhalb der ersten Stollenzeile, in der Tagweise lautend:



in der Marienklage dagegen:



Die ausdruckshafte Koloratur auf „Got“ wird in der Marienklage unter Weglassung des zweiten Tones auf zwei Silben (moder) verteilt, und das energische Ausholen von der Untersext her fällt ganz weg. — Die sonstigen kleinen Abweichungen beziehen sich nur auf die Melismen, die in der Marienklage den Hauptton von beiden Seiten her umspielen, während sie in der Tagweise einfacher gehalten sind und sich dem großen Schwung der Melodie unauffälliger, organischer einordnen. Im Ganzen sind also die Abweichungen innerhalb der beiden Stollen nur geringfügig, doch reichen sie hin, um charakteristische Unterschiede in der Gesamthaltung der beiden Weisen herauszustellen: Der aus dem poetischen Gehalt des Textes heraus erwachsene Affektgehalt der Melodie in der Tagweise ist in der Marienklage durch die Verschiebung der metrischen Einschnitte, die Stereotypisierung der Melismen und die Auflösung des eindrucksvollen Sextenlaufs in der ersten Stollenzeile beseitigt und neutralisiert. Im vierten Teil der Marienklage erscheint dieselbe Stollenmelodie noch einmal mit folgendem Text:



— auch hier eine Abschwächung und Nivellierung der Vorlage.

Die gleiche Feststellung ergibt sich auch bei einer Untersuchung des Abgesangs. Hier ist in der Marienklage schon textlich dadurch eine starke Uniformierung herbeigeführt, daß alle sieben Zeilen mit dem gleichen — weiblichen — Reim endigen:

Ik lave dy, leve here / An mynem herten sere / Nu unde jum-
mermere' / Wo gud was dyne lere / Des lyde yk grote swere /
Wor yk my henne kere / O koningk aller eren!

In der Tagweise liegt hingegen das Reimschema ababccb vor, wobei männliche und weibliche Reime wechseln:

Maria wünschelgerte / des stammes von Jesse / Theophilum
ernerte / Din muoterliche fle / Trit her fur unser schulde / Hilf
uns in gotes hulde / O mater gracia!

Tagweise:

Ma - ri - a wünschel-ger-te des stammes von Jes - se. The - o - phi - lum er - ner - te din muo-ter - li - che fle.
trit her fur un - ser schul-de, hilf uns in go tes hul - de, o ma - ter gra - ci - e...

Marienklage:

Ik la - ve dy, le - ve he - re, an my - nem her - ten se - re, nu un - de jum - mer - me - re, wo gud was dy - ne le - re,
des ly - de yk gro - te swe - re, wor yk my lie - ne ke - re, o ko - ningk al - ler e - ren.

Ganz offensichtlich ist es die metrische Gleichschaltung in der Marienklage, die hier die wesentlichsten musikalischen Abweichungen veranlaßt hat: Sie gab zweifellos die Anregung dazu, daß die am stärksten abweichende Zeile 4 in Anlehnung an die parallele Zeile 2 gebildet wurde, diese aber wiederum ist eine notengetreue Voraussetzung der letzten Zeile, die ihrerseits, von dem bekräftigenden Schlußmelisma der Tagweise abgesehen, mit dieser übereinstimmt. Die dritte Zeile zeigt die gleiche aufsteigende Tendenz wie die Vorlage, nur daß diese, ähnlich wie in der ersten Stollenzeile, den Anschwung von der Untersext her nimmt, während die Marienklage sich, wie dort, mit der Quinte begnügt. Außerdem steigt die Tagweise hier stetig aufwärts, während die Marienklage vor Erreichung des Spitztones nach unten ausweicht. Entsprechend sind die Abweichungen in der fünften Zeile: in der Liedvorlage ein Quartenauftritt und dann eine stetig absinkende Linie, in der Marienklage Fortfall des großen Sprunges und ein Ausweichen der Linie nach oben.

Das charakteristische Zeilenmotiv des nur in Straßburg überlieferten Mittelteils der Großen Tagweise:

Daz swert da Si - me - on von sprach

hat möglicherweise einem Gesang der Wolfenbütteler Marienklage als Grundlage gedient, der beginnt:

O we jam - mer, o we leid

und der dieses Motiv noch mehrfach, etwas verändert, wiederholt.

Eine Parallele zu dieser Stelle findet sich übrigens in einer der Florentiner Laudenhandschriften des 14. Jahrhunderts:⁷



— indirekt ein weiterer Beweis für die enge Verbindung zwischen der Großen Tagweise und den Geißlerliedern!⁸

Die eindeutige Feststellung einer bekannten Liedweise in der Bordesholmer Marienklage läßt mit Recht die Vermutung zu, daß auch die anderen freien Gesänge bekannte Weisen sein könnten. Dafür sprechen auch noch zwei vom Text her abgeleitete Feststellungen: einmal die von Kühn, dem Herausgeber der Bordesholmer Marienklage, unterstrichene Tatsache, daß der letzte Bearbeiter des Spieles die aus anderen Quellen übernommenen Texte geradezu planmäßig mit den verschiedensten Epitheta versehen, die gesungenen Strophen jedoch unberührt gelassen hat, und zweitens die völlige Regellosigkeit des Vers- und Strophenbaus in den verschiedenen Gesängen, die ohne die Annahme von vorgegebenen Weisen zumindest befremdlich wäre. Die Bordesholmer Marienklage wäre demnach also als Liederspiel anzusprechen, als Spiel, dessen Gefühlgehalt an bestimmten Stellen verdichtet und den Zuhörern in der ihnen vertrauten Gestalt bekannten Liedgutes nahegebracht wird.

Es wird sicherlich nicht möglich sein, den lückenlosen Beweis für diese Hypothese zu erbringen, d. h. sämtliche freie Weisen der Bordesholmer Marienklage zu identifizieren. Bei einer weiteren Weise aber springt die Kontrafaktur geradezu in die Augen: Ebenfalls im zweiten Teil der Marienklage singt Johannes auf einige lateinische Verse die folgende Weise:



und gleich anschließend die deutschen Verse:



⁷ Vgl. Friedrich Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, S. 74.

⁸ Müller-Blattau, a.a.O.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß wir hier Walthers Kreuzfahrerweise vor uns haben:

Nu al - erst lebe ich mir... wer - de... Sie min sün - die... ou - ge... siht...
 Hie daz lant und ouch die er - de... den man vil der e - ren gilt...

Mirst ge - sehn des ich je bat: Ich bin kom - men an die staz Da got me - nisch - li - chen trat .

Daß Walther im ausgehenden Mittelalter noch sehr bekannt war, zeigen die verschiedenen Liedquellen des Meistersgesangs; die Kreuzfahrerweise aber erscheint, abgesehen von dem Münsterischen Fragment, hier in der Bordesholmer Marienklage zum ersten Male in einer mittelalterlichen Quelle. Kühl, der das Werk im Jahre 1898 herausgab, schreibt in den Anmerkungen über diese Stelle, sie habe eine selbständige Melodie durch den ganzen Text; sein musikalischer Berater, Rochus von Liliencron, konnte nicht ahnen, was er da vor sich hatte, denn das Münsterische Fragment wurde erst zwölf Jahre später entdeckt. — Die lateinischen Verse zeigen genau denselben Aufbau wie das Gedicht Walthers:

Tristor et cuncti tristantur / De tua tristicia / (Omnes)⁹ tecum
 lacrimantur / Eructant suspiria / Hic rubescit oculus / Flet fide-
 lis populus / De Cristi mesticia.

Nur die letzte Zeile des Abgesangs kommt hier auf den Endreim des Stollens zurück, während bei Walther alle drei Zeilen des Abgesangs gleich reimen. Wir haben also sieben vierhebige Zeilen vor uns, die alle volltaktig beginnen und von denen die erste und dritte weibliche, alle anderen männliche Endungen aufweisen. Die anschließenden deutschen Verse sind weit weniger regelmäßig gebaut:

Maria, moder unde maget reyne / Yk byn dyner suster kynt /
 Dyn grote scrygent unde dyn weyent / Klagen alle, die hijr
 synt / Hijr wert vyl mennich oge rot / Umme dynes kyndes dot /
 Dat hijr hanget ver uns blot.

Vers 1, 3 und 5 beginnen auftaktig. 1 ist obendrein fünfhebiger und 3 vierhebiger, aber mit einer Senkung mehr. — Von der Musik gilt das Gleiche wie im Falle der Großen Tagweise: sie ist auch hier abgeschliffen, nivelliert und, wenn auch unverkennbar übernommen, so doch um ihren eigensten Reiz gebracht. In den beiden Stollen der lateinischen Verse beschränken sich die Unterschiede im wesentlichen auf das Fehlen der Verzierungen. Die erste Zeile des Abgesangs aber läßt das „Zersingen“ durch den zweimaligen Gebrauch der gleichen melismatischen Wendung

hic ru - bes - cit o - cu - lus

⁹ Diese Zeile ist im Original verstümmelt und wurde von Kühl ergänzt.

anstelle des bei aller Schlichtheit doch abwechslungsreicheren Originals deutlich erkennen. Und noch eindeutiger macht sich der Unterschied bei der Betrachtung der deutschen Fassung bemerkbar, da hier der Silbenüberschuß der ersten und dritten Zeile zu einer gleichsam psalmodierenden Zerdehnung der bei Walther so wohl ausgeglichenen Weise geführt hat:



Es ist selbstverständlich, daß die Kontrafakte ihren Vorlagen an Ausdruckskraft unterlegen sind; hier im Falle der Bordesholmer Marienklage kommt zu den natürlichen Nachteilen der Technik als solcher noch die Bindung des Dichters an den bis zu einem gewissen Grade gattungsbedingten Stil des ganzen Werkes hinzu: Der Melismenreichtum der Waltherschen Weise und das Pathos der Großen Tagweise hätten höchstens zu inhaltlichen Höhepunkten gepaßt; die aber waren Abkömmlingen der Sequenz und liturgischen Gesängen vorbehalten, und so war der Dichter von vornherein zu einer Abschwächung gezwungen. Die Übernahme der bekannten Weisen als solche aber steht eindeutig fest. Nimmt man also — und sicherlich hat man nach diesen Feststellungen ein Recht dazu — für die anderen freien Liedweisen der Bordesholmer Marienklage denselben Ursprung an, so hätte man hier ein Reservoir bisher unbekannter, in jener Zeit aber ausgesprochen bekannter minnesingerlicher Weisen vor sich.¹⁰

Wie weit die Bordesholmer Marienklage als Liederspiel in dieser Hinsicht allein steht, bzw. wie weit sich diese Hypothese auch auf andere liturgische Spiele der gleichen oder anderer Gattungen übertragen läßt, wage ich nicht zu entscheiden. Es ist nicht einzusehen, warum sie einen Sonderfall darstellen sollte. Auf der anderen Seite kommen gerade die Große Tagweise und die Kreuzfahrerweise tatsächlich nur in ihr vor, während etwa die eingangs erwähnte, nicht identifizierte pentatonische Weise, die in der Wolfenbütteler Marienklage und dem Osterpiel sowie in den Marienklagen von Berlin und Trier auftritt, in Bordesholm nicht zu finden ist. Wie dem aber auch sei: Auf jeden Fall dürfte die Entdeckung zweier minnesingerlicher Weisen in einer Marienklage nicht ganz ohne Nutzen sein, einmal für die Erforschung der spätmittelalterlichen liturgischen Spiele als Beweis ihres bisher nur vermuteten Zusammenhangs mit der weltlichen Liedüberlieferung, zum anderen für die Erforschung des Minnesangs, dem sich auf diese Weise eine späte Quelle von Kontrafakten erschließt.

¹⁰ Ob diese Weisen ihrerseits auf liturgisches Gut zurückgehen — ein noch ungelöstes Problem —, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle.

DER URSPRUNG DES FAUXBOURDONS

VON HEINRICH BESSELER

Seit Guido Adlers „Studie zur Geschichte der Harmonie“ (1881) ist immer wieder der Fauxbourdon, als Ursprung des Klangelementes in unserer Musik, untersucht worden, ohne daß für den Namen und die Technik eine allgemein anerkannte Erklärung vorläge. Die beiden letzten Studien, die das Theoretikerschrifttum gründlich durchprüfen, widersprechen einander im Ergebnis. Manfred Bukofzer suchte 1936 den „englischen Diskant“ vom „kontinentalen Fauxbourdon“ zu scheiden, während Thrasybulos Georgiades 1937 an der Zusammengehörigkeit beider festhielt und England als Kerngebiet ansah.¹ Es scheint also, daß Klarheit nicht aus den theoretischen, sondern allenfalls aus den musikalischen Quellen zu gewinnen ist. Dort kommt der Vermerk „faux bourdon“ nur vor, wenn zwei Voraussetzungen erfüllt sind:

1. Das Stück muß zweistimmig, für Diskant und Tenor, notiert sein, während der Kontratenor zu ergänzen ist.
2. Als einzige Konsonanzen dürfen Sextakkorde und Quint-Oktavklänge auftreten.

Da der heutige Sprachgebrauch sich ausgeweitet hat, sei für echte Fauxbourdons, die entweder vollständig oder in einem fest umgrenzten Teil diesen Bedingungen entsprechen, der Terminus „Fauxbourdonstück“ eingeführt.

Bei chronologischer Ordnung des Erhaltenen treten zwei Werke an die Spitze, die der Handschrift Bologna, Liceo musicale Q 15 entstammen: eine Motette von Johannes de Limburgia und ein Proprium-satz von Dufay.² Diese beiden Fauxbourdonstücke sind nicht etwa, wie man erwarten könnte, primitiver als die bisher veröffentlichten, sondern im Gegenteil anspruchsvoller, besonders die als „Postcommunio“ bezeichnete Schlußnummer der Mssa S. Jacobi von Dufay. Es handelt sich um eine Diskantchoralbearbeitung der gregorianischen Communio an Apostelfesten „Vos qui secuti estis me“.³ Die Komposition dürfte kurz vor 1430 anzusetzen sein. Ihr Tenor verrät sorgfältig

¹ M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen. Straßburg 1936. — Thr. Georgiades, Englische Diskant-traktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München 1937.

² Sämtliche Einzelnachweise bringt das zum Schluß genannte Buch des Verfassers.

³ In der Ausgabe des Stückes unten S. 109 sind die Choraltöne laut Graduale Romanum, Rom 1908, 62“ durch * gekennzeichnet.

tige Durchgestaltung, namentlich im Rhythmus. Man bemerkt mehrfach die sonst ungebräuchliche Klausel mit Quartsprung abwärts in den Grundton (Takt 3/4, 11, 14/15, 15/16). Auffällig ist vor allem die Notierung des Ganzen als Kanon, wozu ein Spruch in leoninischen Hexametern folgende Anweisung gibt:

Si trinum queras / a summo tolle figuras
Et simul incipito / dyatessaron insubeundo.

Demnach ist die Mittelstimme als Verdoppelung des Diskantes in der Unterquart auszuführen. Die daraus entspringenden ungedeckten Quartten, ohne Ergänzung zum Sextakkord, haben in den bisher bekannten Fauxbourdons kein Gegenstück (Takt 10—11, 14—15, 19). Die Postcommunio nimmt offenbar eine Sonderstellung ein. Einzig in diesem Satz kommt ein solcher Kanonvermerk vor. Solange keine neuen Unterlagen entdeckt werden, muß aus quellenmäßigen und stilistischen Gründen Dufays Postcommunio als das älteste erhaltene Fauxbourdonstück betrachtet werden.

Wo liegt die Erklärung für den Tatbestand? Sicher handelt es sich beim Entstehen des Fauxbourdons um eine Auseinandersetzung mit englischer Musik, deren erste kontinentale Niederschriften kurz vorher, in derselben Handschrift Bologna Q 15, auftauchen. Es sind Kompositionen, die zum Teil auch im Old Hall-Kodex stehen. Dort aber, auf englischem Boden, fehlt vom eigentlichen Fauxbourdonstück jede Spur. Am ehesten vergleichbar wären dreistimmige Konduktensätze, in denen die altenglische Tradition des terzen- und sextenreichen Vollklanges ihren Höhepunkt erreicht. Aber auch der Old Hall-Kodex notiert solche Stücke nach gewohnter Art in Partitur, während kontinentale Fauxbourdons ebenso regelmäßig in Einzelstimmen geschrieben sind. Schon das Notenbild verrät eine strengere Kontrapunktauffassung des Festlandes. Sie mußte sich bemerkbar machen, als das Problem der Parallelführung und Klangverschmelzung zu lösen war.

Prosdocimus de Beldemands begründete 1412 das Parallelenverbot bekanntlich damit, daß in solchen Fällen eine Stimme dieselbe Melodie haben würde wie die andere: „quod contrapuncti non est intentio / cum ejus intentio sit, quod illud quod ab uno cantatur, diversum sit ab illo quod ab altero pronuntiatur, et hoc per concordantias bonas et debite ordinatas.“ Die hier grundsätzlich geforderte „Diversität“ aller Stimmen war ein Kernstück der Polyphonie des frühen 15. Jahrhunderts. Jede Stimme hatte ihre besondere Funktion im Satz, dementsprechend ihre eigentümliche Melodik und Rhythmik. Längeres Parallelführen hätte zwei scharf geprägte Individualitäten zu einer Art von Stimmenpaar zusammengekoppelt — ein unmöglicher Gedanke für den spätgotisch geschulten Musiker. Prosdocimus verbietet in der vierten Kontrapunktregel ausdrücklich längere Folgen unvollkommener Konsonanzen. Schon im 14. Jahrhundert beschränkten die Theoretiker

deren Zahl auf zwei, drei oder höchstens vier und forderten dann Unterbrechung durch eine vollkommene Konsonanz, nämlich Einklang, Quint oder Oktav.

Man darf annehmen, daß in den 1420er Jahren der prächtig dahinströmende Vollklang der Engländer auf dem Kontinent ungeheuren Eindruck gemacht hat. Solche Dinge zu übernehmen, verbot jedoch die eigene Kontrapunktauffassung. Das Problem der Parallelführung und des Terzen-Sexten-Vollklanges mußte nach dem altüberlieferten Grundgesetz der Polyphonie gelöst werden. Es gab hier nur einen einzigen Ausweg, und zwar mit Hilfe des Kanons.⁴ Eine geschriebene Stimme war kanonisch zu verdoppeln, wenn ein zweiter Sänger im vorgeschriebenen Zeitabstand einsetzte. Sie war ebenso zu verdoppeln, wenn man den zweiten Sänger in einem bestimmten Raumabstand mitsingen ließ, etwa im Terzintervall. Dieser „Intervallkanon“ bot offenbar eine Möglichkeit, die Parallelführung systematisch in den Satz einzubauen. Nicht zwei verschiedene Stimmen regelwidrig parallelführen, sondern eine einzige durch Intervallkanon verdoppeln! Das ist der Kerngedanke des Fauxbourdons. Er hat zur Folge, daß die einmal gewählte Stimmenverdoppelung das ganze Stück hindurch unverändert in Kraft bleiben muß. Wer zum Kanon greift, unterwirft sich seinem Gesetz. Die Aufgabe lag also darin, für einen solchen Fauxbourdonkanon das richtige Intervall zu finden.

Man darf annehmen, daß Dufay bei seinen ersten Versuchen den Intervallkanon in Terzen und Sexten geprüft, aber wieder verworfen hat, weil Terzen- oder Sextenketten nur schwer mit einer dritten Stimme zu verknüpfen waren. Bei Quartparallelen dagegen konnte die dritte Stimme sowohl Sextakkorde wie Quint-Oktavklänge ergänzen. Beide Möglichkeiten sind in der Postcommunio abwechselnd benutzt, wobei die Sextakkorde nur leicht überwiegen. Man erkennt Dufays Absicht, die Sextenfolgen immer wieder durch vollkommene Konsonanzen, nämlich Oktaven, so zu unterbrechen, wie der Kontrapunkt es verlangt. Als Höchstmaß bringt er ein einziges Mal fünf Sextakkorde nacheinander (Takt 5/6), im übrigen zwei, drei oder allenfalls vier. Nur auf diese Weise erklären sich die häufigen Quartfälle der Unterstimme, und zwar nicht nur bei Kadenzen, sondern auch innerhalb der einzelnen Abschnitte (Takt 3/4, 5, 9, 11, 14/15, 15/16, 17, 21). Es erscheint also nicht zweifelhaft, daß die merkwürdige Rolle der Quart beim Fauxbourdonstück, sowohl als Dauerintervall der Oberstimmen wie als häufiger Melodieschritt im Tenor, einzig und allein auf die geschilderten kontrapunktischen Erwägungen zurückzuführen ist.

⁴ Das Wort wird hier im Sinne des 15. Jahrhunderts benutzt. Bekanntlich verstand man darunter eine konkrete, gern in Rätselform gekleidete „Anweisung“, die mechanisch durchzuführen war: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (Tinctoris, *Diffinitorium Musicae*).

BL 119
Postcommunio Dufay

Si trinum queras / a summo tolle figuram
Et simul incipito / dytessarum insubounde.

Voa _____
Tenor faux bourdon

Qui se - cu - ti e - stis me,

so - do - bi - tis

eu - per se - des,

ju - di - ces du - o - de - cim

tri - bus

is - ra - el

Die Tenor-Schlußnoten Takt 7.1, 11.3 und 16.1 haben statt des Punktes eine Semibrevispause.

Der Diskant läßt ebenfalls die Schwierigkeiten erkennen, mit denen die neue Klangtechnik zu kämpfen hatte. Zahlreiche Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten in der Melodie, an sich zeitüblich und charakteristisch, erhalten durch die Quartverdoppelung plötzlich ein ungewohntes Schwergewicht. Nur teilweise hat Dufay dabei den Akkord ausgesetzt. An anderen Stellen behilft er sich mit Doppeldurchgängen der Oberstimmen (Takt 2, 5 usw.) oder mit Doppelvorhalten (Takt 9, 11, 14, 19, 21). Mehrfach werden kurze Tenor-Orgelpunkte benutzt, um das Quartenspiel der Oberstimmen zu stützen, was eigenartig kühne Zusammenklänge hervorruft (Takt 10—11, 14—15, 19). Die Technik ist also frei und vermeidet jedes Schema, abgesehen vom selbstgewählten Zwange der Quartverdoppelung. Alle Einzelheiten kennzeichnen die Postcommunio als ein Erstlingswerk, mit dem der neue Vollklang erprobt wurde. Das Stück liefert den Beweis, daß Dufay die Fauxbourdontechnik buchstäblich „erfunden“ und auf eine Musik angewandt hat, die keineswegs darauf zugeschnitten war. Hier mußte manches noch verbessert, umgeformt und geglättet werden.

Verbessern hieß vor allem vereinfachen. Schon nach kurzer Zeit dürfte der typische Fauxbourdonsatz erreicht worden sein, wie er durch die veröffentlichten Stücke, besonders die Hymnen Dufays, allgemein bekannt ist. Zwei Stimmen mit einer Quartverdoppelung bewirkten hier eine Klangschönheit und Fülle, von der man sich früher nichts träumen ließ. Der hinreißende Eindruck der neuen Klangkunst hat offenbar dazu geführt, daß man die Sextenfolgen immer freier handhabte. Nach wie vor war jedoch der Fauxbourdon keine Improvisation, sondern eine strenge Form, wobei die Mittelstimme nur als Diskantverdoppelung in der Unterquart ergänzt werden darf. Dieser Kanongedanke hatte die Einheit des „Fauxbourdonstückes“ herbeigeführt, andererseits die Beschränkung auf Sextakkorde und Quint-Oktavklänge erzwungen. Er war das neuartige, nichtenglische Prinzip, auf dem die Selbständigkeit der Fauxbourdonpraxis beruhte. Nach den erhaltenen Quellen zu urteilen, haben die Engländer von der kontinentalen Technik im Bereich der *Res facta* keinen Gebrauch gemacht. Nur zur Improvisation erschien das Verfahren brauchbar, und dort verschmolzen sie es mit alten einheimischen Gewohnheiten. Der englische Improvisations-Faburdon und später der italienische Falsobordone zeigen, wie nachhaltig Dufays Erfindung gewirkt hat.

Das Gesagte wird dadurch bestätigt, daß alle festländischen Schriftsteller des 15. Jahrhunderts den Fauxbourdon im Zusammenhang mit der Quart behandeln. Wenn Guilielmus Monachus, der in Italien schrieb, dem englischen Improvisations-Faburdon die einheimische Praxis „*apud nos*“ gegenüberstellt, so wiederholt er beim Schildern der Kontratenor-Mittelstimme gleichsam Dufays Kanonspruch in Prosa: „*Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subtu supranum*“. Tinctoris erklärt in der Kontrapunktlehre von 1477: „*per totum discursum can-*

tus quem fau bourdon vocant, quarta sola admittitur“. Gerade die Quartparallelen, die jede Diskantfiguration getreu mitmachen, erscheinen noch 1496 bei Gafori als Kennzeichen des Fauxbourdons: „medius ipse contratenor saepius notulas cantus subsequitur, diatessaronica sub ipsis depressione procedens“. In diesem Sinne hat auch Heinrich Isaac die Quartan, gewiß mit Absicht, in die berühmte Zweitfassung des Innsbruckliedes einfließen lassen.⁵ Man erkennt nun den Grund für das zähe Festhalten am Quartenaufbau. Dieser kontrapunktische Kerngedanke des Fauxbourdons hatte den neuen Vollklang nicht nur technisch ermöglicht, sondern auf ebenso verblüffende wie einleuchtende Weise gerechtfertigt. Es war ein Geniestreich — das Ei des Columbus!

Wie erklärt sich nun der Name Fauxbourdon? Um sicheren Boden zu gewinnen, muß der Quellenbefund klargelegt werden. Die ältesten Stücke haben den Vermerk „faux bourdon“ beim Tenor. In jüngeren Handschriften findet sich oft „a fauxbourdon“ oder auch lateinisch „in fauxbourdon“, beides wohl mit der Bedeutung „auf Fauxbourdonart“. Dazwischen liegt aber eine Werkgruppe, die der klassischen Zeit um und nach 1430 entstammt. Diese Stücke tragen im Schlußteil der Handschrift Bologna, Liceo Q 15 fast ausnahmslos den sprachlich auffallenden Vermerk

Tenor au fau(1)x bourdon.

Das kann nicht übersetzt werden „auf Fauxbourdonart“, sondern heißt einwandfrei: „Tenor mit falschem Bourdon“ oder „Tenor zum falschen Bourdon“. Nicht der Tenor selbst ist falscher Bourdon, sondern er gehört zu einer anderen Stimme, die diesen Namen trägt. Und dabei kann es sich nur um die nicht notierte Doppelstimme zum Diskant handeln, von der Guilielmus Monachus und Gafori unter dem Namen „Contra(tenor)“ sprechen. „Fauxbourdon“ war also eine Stimmbezeichnung für den Kontratenor. Das wird dadurch bestätigt, daß in einer Reihe von Fällen der Vermerk nicht beim Tenor, sondern beim Diskant steht, gelegentlich wieder mit dem Wortlaut „au faux bourdon“. Nicht der Tenor, sondern der Kontratenor muß demnach ins Auge gefaßt werden, wenn man den Fauxbourdonnamen erklären will.

Damit beginnt der zweite Teil der Untersuchung, der auf ein anderes Gebiet führt und hier nur mit Stichworten anzudeuten ist. Der Name „falscher Bourdon“ für einen Kontratenor in Mittellage läßt darauf schließen, daß gleichzeitig auch ein echter oder richtiger Bourdon vorhanden war, worunter man einen Kontratenor in tiefer Lage vermuten darf. Tatsächlich treten in jener Zeit charakteristisch geformte Grundstimmen auf, die baßmäßig wirken und zum erstenmal bei der

⁵ Hierzu Th. Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik, Kongreßbericht Basel 1924, 231 ff.

Schlußkadenz unter dem Tenor in der Tiefe bleiben. Der „Bourdon-Kontratenor“ erweist sich als Fundament einer neuartigen Klangkunst, in der eine Frühform der dominantischen Tonalität greifbar wird. Man kann das vollständige System der „Bourdonharmonik“ umschreiben und mit Beispielen belegen. Die überall zu spürende harmonische Erneuerung des 15. Jahrhunderts hat offenbar dort ihren Mittelpunkt, und zwar im Werk Dufays, der um 1430 als entscheidende Figur hervortritt. Nun wird die Namengebung verständlich. Als Dufay, längst mit der Ausgestaltung des Harmoniebasses beschäftigt, auch das Problem des Vollklanges aufgriff, bot sich als Lösung der oben geschilderte Parallelkanon in der Unterquart. Ein solcher Mittelstimmen-„Kontratenor“ bewirkte zwar Klangfülle, aber nur durch Verzicht auf eigentliche Baßführung und Harmonik. Er war in der Tat ein „falscher Bourdon“.

Die Bezeichnung Fauxbourdon kann wohl nur auf Dufay oder seinen engsten Kreis zurückgehen. Sie enthält eine gewisse Kritik des Schöpfers am eigenen Werk, und zwar unter dem Gesichtswinkel der Bourdonharmonik. Die Schwäche des Fauxbourdons, der jeden Melodieton mit seinem Tonikadreklang begleitet, wurde sehr wohl empfunden. Harmonisch bedeutete dies einen Rückschritt, oder besser: einen bewußten Verzicht. Denn Vollklang nach englischer Art und dominantische Tonalität als Erbteil Italiens waren um 1430 grundverschiedene Kräfte, die sich nur langsam verschmelzen ließen. Einzelheiten und Nachweise bringt ein demnächst erscheinendes Buch des Verfassers über „Bourdon und Fauxbourdon“. Kapitel I erscheint als Vorabdruck im nächsten Heft der „Acta musicologica“.⁶

ZUR FRAGE DER FORMSTRUKTUREN DEUTSCHER LIEDTENORES¹

VON KURT GUDEWILL

Die Frage nach den formalen Qualitäten deutscher Tenorliedweisen steht in engem Zusammenhang mit ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Gattungsbezirken. Es darf daher erwartet werden, daß die Beantwortung dieser Frage Ergebnisse zeitigen wird, die einmal nutzbar gemacht werden können bei der Einordnung der Tenores unter die Oberbegriffe Hofweise (Hw) und Volkslied (Vl), wobei für die Definition als Vl nicht die Volksläufigkeit, sondern die Kriterien für das dem Ursprung nach

⁶ Dufay Schöpfer des Fauxbourdons, Acta mus. 20, 1948, 36—55.

¹ Das Referat stellt einen Auszug aus der Habilitationsschrift des Verf. dar, die im Jahre 1944 unter dem Titel „Die Formstrukturen der deutschen Liedtenores des 15. und 16. Jhdts.“ der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel vorgelegt wurde.

echte VI maßgebend sein sollen. Zum anderen aber werden die Ergebnisse einer solchen Untersuchung dazu dienen können — und das ist von besonderer Wichtigkeit —, den zahlreichen Zwischentypen, d. h. jenen Weisen, welche Charakteristika der beiden Hauptgattungen zeigen, ihren Platz zwischen den beiden Polen zuzuweisen. Hierher z. B. gehören Hww mit volkstümlichem Einschlag sowie volkstümliche Parodien auf Hww. Hierher gehören aber auch die vielen geistlichen Lieder, die z. T. als geistliche VII eine inhaltliche Sonderausprägung des Volksliedes schlechthin darstellen, z. T. jedoch als geistliche Hww oder religiöse Privatlieder (Moser) einen deutlichen Einfluß von Seiten der Gebildetenkunst erkennen lassen.

Als wichtigste Kriterien für eine gattungsmäßige Einordnung sind nun die folgenden vier Merkmale anzusehen: 1. der Textinhalt, 2. die formale Struktur des Textes, 3. die formale Struktur des Tenors, im Zusammenhang mit rhythmischen, metrischen und melodischen Problemen betrachtet, und 4. die Melodiestructur des betreffenden Tenors. Dabei wird im allgemeinen die Feststellung gemacht werden können, daß die Zuweisung eines Tenors auf Grund des ersten übergeordneten Kriteriums, nämlich des Textinhaltes, auch die Zuweisung zu einem bestimmten Gattungsbereich auf Grund der übrigen Merkmale zur Folge haben wird, d. h. dieser Fall wird überall dort eintreten, wo wir es mit reinen Typen zu tun haben. Die Zwischentypen jedoch werden jeweils Kombinationen von einzelnen oder auch mehreren Kriterien der beiden Seiten zeigen. Daß für Hw und das dem Ursprung nach echte VI solche Charakteristika in den vier genannten Kategorien bestehen, ist bekannt. Nicht bekannt aber ist, worin sie im einzelnen bestehen, bzw. es fehlt bisher an einer lückenlosen Typologie der deutschen Liedtenores, sowohl was ihre melodischen als auch ihre formalen Qualitäten betrifft. — Wenn ich nun im Folgenden einiges zu einer solchen formalen Typologie beitragen möchte und dabei das Melodische unberücksichtigt lasse, bzw. nur dort berücksichtige, wo es zum Verständnis der formalen Zusammenhänge notwendig ist, so geschieht es aus der Erwägung, daß eine vollständige melodische Typologie unbedingt durch ein formaltypologisches Register unterbaut sein muß.

Ich habe es nun unternommen, ein solches Register aufzustellen wobei ich mir im klaren bin, daß die notwendige Vollständigkeit auch hier noch nicht erreicht werden konnte, allein schon aus dem Grunde, weil ein Teil der in Betracht kommenden handschriftlichen Quellen nicht zugänglich war. Immerhin konnten insgesamt 1279 Tenores erfaßt werden, unter ihnen 216 VII einschließlich der zum VI hin tendierenden Zwischentypen, 281 geistliche Lied-cff und — wie zu erwarten, bei weitem in der Majorität — 782 Hww. Dabei wurden in die zweite Gruppe sämtliche Lied-cff, welchen geistliche Texte zugrunde liegen, eingeordnet — d. h. nicht nur die Tenores, sondern auch die Diskante mit cf-Funktion —, während andererseits sämtliche in der Nähe der

Hw stehenden Zwischentypen in der Gesamtzahl 782 enthalten sind. An Quellen wurden berücksichtigt: die vier handschriftlichen Liederbücher (Lb) des 15. Jahrhunderts, fast sämtliche Liederdrucke des 16. Jahrhunderts bis zum 5. Forsterbände, einschließlich der geistlichen Sammlungen von Walter und Rhau, Kugelman 1540, sowie die wichtigsten Baseler und Münchener Handschriften. Das bedeutet doch wohl, daß die Untersuchungsbasis hinreichend breit ist, um eine Bestätigung der hier gewonnenen Ergebnisse auch für die noch fehlenden Quellen erwarten zu dürfen.

Daß eine formale Typologie von Tenorweisen sich grundsätzlich von einer Typologie einstimmiger Weisen, wie sie z. B. von Böhme oder Zahn für das ältere deutsche VI, bzw. für die evangelischen Kirchenlieder aufgestellt wurde, zu unterscheiden hat, liegt auf der Hand. Denn das einstimmige Lied wahrt in der Regel die Einheit von textlicher und musikalischer Struktur, während der Tenor ein komplexes Gebilde sein kann, bei dem eine solche Übereinstimmung nicht besteht. Wenn nun trotzdem das auf Grund der Umsetzung von der textlichen in die musikalische Struktur gewonnene Endergebnis nicht zum Ausgangspunkt genommen wurde, sondern die Strophenstruktur des betreffenden Tenors, so waren dabei nicht etwa philologische Erwägungen bestimmend, sondern die Einsicht, daß — um ein wesentliches Ergebnis vorwegzunehmen — die Hw-Tenores fast ausnahmslos die Einheit von textlicher und musikalischer Struktur wahren und damit in diesem Falle eine Typologie der Strophenformen mit einer Typologie der Tenorstrukturen identisch ist. Aber auch für die VI-Tenores, bei denen in weit geringerem Maße diese Einheit festzustellen ist, muß dieselbe Vergleichungsgrundlage gelten, weil von hier aus allein auch die kompliziertesten Tenorbildungen verstanden werden können. Das Gleiche gilt schließlich für die geistlichen Lied-cff, da sie, wie wir sehen werden, in den meisten Fällen, genau wie die Hww, die Einheit von Text- und Tenorstruktur wahren und damit im eigentlichen Sinne die Idee der Kernweise, die Idee des unverbildeten und unantastbaren *cantus firmus* in sich verkörpern.

Mit der Alternative: Wahrung der Strophenform im Musikalischen oder Diskrepanz zwischen Text- und Tenorstruktur ist nunmehr eine Frage berührt worden, die sich als das Kernproblem einer formalen Typologie erweist. Daß dieses Problem in engem Zusammenhang mit einer gattungsmäßigen Unterscheidung der Tenores steht, wurde bereits angedeutet. Zu klären aber ist, welcher Art diese Unterschiede zwischen Text- und Tenorstruktur im einzelnen sind, wieweit dabei zeit-, national- oder personalstilistische Momente wirksam sind und bis zu welchem Grade diese Erscheinungen zur Bestimmung der gattungsmäßigen Mischtypen herangezogen werden können. Außerdem aber ist festzustellen, welche rein textlichen Formtypen in den Hauptgattungsbereichen bevorzugt werden, bevor sie eine entsprechende

Übertragung ins Musikalische erfahren. Dieses an einigen charakteristischen Beispielen darzulegen, soll die Aufgabe des nunmehr folgenden kurzen Überblicks sein. Zuvor aber mögen noch einige Bemerkungen über die Hauptcharakteristika von Hw und VI im Textinhaltlichen und ganz allgemein im Textlich-Formalen eingefügt werden.

So wie die Hoftenores, als letzte Ausläufer des Minnesangs unter dem Einfluß von Meistergesang und Humanismus stehend, gegenüber der Ursprünglichkeit des echten VI in ihren melodischen Dispositionen eine deutliche Neigung zum Formelhaften, Typischen, Konstruktiven, ja z. T. Gekünstelten aufweisen, so zeigt sich im Inhaltlichen dementsprechend eine ebenso deutlich ausgeprägte Tendenz zur Reduktion der stofflichen Vorwürfe auf einige wenige inhaltliche Bezirke, während dem VI des 16. Jahrhunderts allein schon durch die Bevorzugung der epischen Dichtungsform ein weitaus größerer Reichtum an Bildern eigen ist. Die Hww aber bedienen sich in der überwiegenden Mehrzahl der lyrischen Dichtungsform, wobei sentimentalische Haltung sowie Reflexion und moralisierende Betrachtung dominieren. Dem VI jedoch ist bei seiner Vorliebe für das mehr naive Abbilden tatsächlicher Begebenheiten jegliches begriffliche Moment im Text fremd. Tritt es dennoch auf, so darf man mit Sicherheit Einwirkungen von Seiten der Hw annehmen.

Ähnlich liegen die Dinge im Textlich-Formalen. Gilt hier im Hinblick auf die großformalen Anlagen für die Hww fast ausschließlich das Gesetz von der Dreizahl der Strophen gegenüber der Freiheit der VI-Erfinder auf diesem Gebiet, so kann andererseits die Feststellung getroffen werden, daß unter den Strophenformen sich immer wieder die Barform als die höfische Form par excellence erwiesen hat (von 782 Hww = 557 barförmige gegenüber 225 durchkomponierten Tenores), während sie im VI nur in seltenen Fällen anzutreffen ist. — Völlig eindeutige Charakteristika für die Zuweisung eines Tenors zu einem bestimmten Gattungsbereich aber ergeben sich bei der Betrachtung der Vergestaltung, da das Prinzip der Hebigkeit in Verbindung mit freier Zeilenfüllung ein ebenso ausschließliches Kriterium für das echte VI darstellt, wie das quantifizierende Prinzip, das Auftreten des gleichreimenden Paares von jambischen Viersilblern oder gar der isoliert stehenden Kurzzeile ein Kriterium für die Hw, aber auch für das im Einflußbereich der Hw stehende gesellige Lied bedeutet. Gerade diese aus der Vaganten- und Studentenpoesie hervorgegangenen Trink-, Schlemmer- und Martinslieder, wie sie sich vor allem in Forster II finden, stellen eine besonders reizvolle Spezies der oben erwähnten Mischtypen dar, insofern nämlich, als sie die wichtige Funktion der Studenten als Mittler zwischen den soziologischen Bereichen illustrieren. So zeichnen sich diese Tenores denn in der Regel durch Kombination von volkstümlicher Melodik mit textlich-formalen Elementen der Gebildetenlyrik aus. Der Wechsel von 7- und 6-silbigen Zeilen schließlich

dürfte eine Erscheinung sein, die auf volkstümliche Herkunft hindeutet (Ursprung). Sie darf aber nicht dazu verleiten, die nach diesem Prinzip gebauten Strophen ausnahmslos als VII anzusehen. Weisen dieser Anlage finden sich nämlich vornehmlich unter den älteren Hww des 15. Jahrhunderts (Lochamer Lb), denen das konstruktivistische Moment des 16. Jahrhunderts noch fehlt. Sie finden sich aber auch noch in späteren Quellen. (Forster I „Innsbruck“, „Entlaubet ist der Walde“, sowie bei Othmayr.)

Wie sehr nun die auf Grund ihrer inhaltlichen und textlich-formalen Qualitäten als solche erkannten Hoftenores auch bei der Bevorzugung bestimmter Formanlagen eine Tendenz zum Typischen zeigen, ersieht man daraus, daß von 557 barförmigen Hww allein 260 nach dem Schema der achtzeiligen Barform gebaut sind, unter denen wiederum zwei Formtypen hervortreten, die man als die Normalformen des achtzeiligen Hw-Bars bezeichnen kann. Denn nur 21 Tenores weisen Individualbildungen auf, während je 20 aus 8- und 7-, bzw. 7- und 6-Silblern bestehen. 95 Hww dagegen unterliegen dem Schema der sogen. I. Normalform und 104 dem der II. Normalform. Da wie fast alle untersuchten Hw-Tenores auch diese keine Abweichung zwischen Text- und Tenorstruktur aufweisen, so bedeutet dies, daß die Erfassung von 199 Tenorstrukturen der beiden Formtypen gleichbedeutend ist mit der Erfassung der ihnen zugeordneten Strophenstrukturen. Das ist eine Feststellung, aus der ersichtlich wird, wie ungleich viel einfacher ein solches Verfahren von typologischer Sichtung geartet ist als — wie wir sehen werden — die Einordnung der viel mehr zur Ausbildung von Individualformen neigenden VI-Tenores.

Um die Bedeutung der beiden achtzeiligen Normalformen zu unterstreichen, möchte ich für jede von ihnen ein Beispiel² geben, nämlich für die erste mit dem Schema : 8 7 : $\overline{44}$ 7 $\overline{44}$ 7 das Lied Forster I 130 „So wünsch ich ihr ein gute Nacht“, und für die zweite mit dem Schema $\overline{44}$ 7 : 44 7 $\overline{44}$ 7 das Lied Forsters I 18 „Ich stell leicht ab“. Die zweite Normalform unterscheidet sich also von der ersten nur durch die Unterteilung der ersten und dritten Stollenzeile:

<p>So wünsch ich ihr ein gute Nacht zu hunderttausend Stunden, so ich ihr Lieb erst recht betracht, ist all mein Leid verschwunden. Wenn ich sie sich, / erfreut sie mich, hat mir mein Herz besessen, darumb ich in / meim Herzen brinn, und kann ihr nit vergessen.</p>	<p>Ich stell leicht ab / von solcher Hab, die ich nit weiß zu gnießen So ich versteh / daß ihr seind meh, die nach dem Ziel tun schießen. In Venus Spiel / ist sie zu viel mit frembder Lieb beladen das macht böß Blut / und ist nit gut, in allen Pfützen baden.</p>
---	--

² Arabische Zahlen bedeuten Silbenzahlen in den Zeilen, Klammern über den Zahlen bedeuten gleichen Reim.

Läßt sich dieser Formtypus, der bei Reduktion um eine bzw. zwei Zeilen auch als 6- und 7-Zeiler vorkommt und bei entsprechender Erweiterung auch als 9-, 10-, 11-, ja sogar als 16-Zeiler auftritt, als typisches Produkt renaissancehaften Formwillens ansehen (Moser), so steht ihm als Korrelat und Ergebnis des mehr auf Asymmetrie gerichteten spätgotischen Formwillens jener Tenortyp gegenüber, der sich in allen möglichen Spielarten von den gnomischen Sprüchen kleinster Ausdehnung (Forster I 70 „Von Grund verwundt“) bis zu den außerordentlich komplizierten Bildungen eines Adam von Fulda (Aich 21 und 74 „Ach hilf mich Leid“, „Ach Jupiter“) feststellen läßt. Aber trotz allem liegt bei diesen Individualbildungen das Moment der Komplikation doch nur im Textlichen, quasi als Ausgleich zu den z. T. sehr verwickelten VI-Tenorstrukturen, die auf übersichtlicher textlicher Zeilenanordnung beruhen. Zwischen diesen beiden formalen Extremen auf Seiten der Hw aber steht schließlich auch noch eine größere Gruppe von Tenores, als deren kleinstes Glied ein durchkomponierter $4\frac{1}{2}$ -Zeiler von der Struktur : 44 44 44 4 8 (Forster I 76 „In Liebes Brunst“) am Anfang einer wiederum zeilenweise erweiterungsfähigen Reihe steht und damit, ähnlich den achtzeiligen Barformen, der Tendenz der Hww zur Ausbildung von Typen entspricht; in diesem Falle mit Betonung des asymmetrischen Moments. Unter zeitstilistischem Gesichtspunkt betrachtet, ist es jedoch wesentlich, festzustellen, daß die asymmetrischen Bildungen hauptsächlich am Anfang des 16. Jahrhunderts auftreten, daß sie später mehr und mehr an Bedeutung verlieren, daß jedoch die beiden Normalformen des achtzeiligen Bars im 15. Jahrhundert noch nicht anzutreffen sind, um dafür dann bis ca. 1550 ganz eindeutig zu dominieren.

Gegenüber der Vielfalt textlich-formaler Bildungen unter den Hww ergibt sich bei der Betrachtung der VI-Textformen ein wesentlich einfacheres Bild. Liegt doch, wie gesagt, das Moment der Komplikation hier vor allem im Musikalischen. Außerdem ist natürlich zu berücksichtigen, daß die VI-Tenores gegenüber den Hoftenores in der Minderzahl stehen. — Als eine der wesentlichsten Feststellungen aber kann gelten, daß die eigentliche Domäne des VI in der Geringzeiligkeit zu suchen ist. Jedenfalls ist es auffällig, daß von den 216 VI-Tenores ein Fünftel (43) auf die Vierzeiler entfällt. Demgegenüber aber erweist es sich, daß von den größeren Bildungen ein erheblicher Prozentsatz nur bedingt zu den echten VII zu rechnen ist, da sich hier stärker die Einflüsse von Seiten der Gebildetenkunst bemerkbar machen. Dies gilt in erster Linie von den Barformen unter den VII, wohingegen beim durchkomponierten Achtzeiler das ursprünglich Volkstümliche noch einmal mehr zum Durchbruch kommt.

Wie eng die Gemeinsamkeiten zwischen dem weltlichen VI auf der einen und dem evangelischen Kirchenlied, als Sonderausprägung des

geistlichen VI, auf der anderen Seite sind, ergibt sich sodann daraus, daß unter den durchkomponierten Formen ganz eindeutig auch hier die Vierzeiler dominieren, zu denen u. a. eine ganze Reihe von Liedern aus dem vorreformatorischen Bestand gehört. Unter den Barformen hingegen ist nicht der Achtzeiler die bevorzugte Form, wie es bei den Hww der Fall ist, sondern der als Lutherstrophe bekannte Siebenzeiler, zu dem Luther selber allein 7 Beiträge beige-steuert hat (u. a. „Aus tiefer Not“ und „Nun freut euch lieben Christen g'nein“). Eine Übertragung der ersten achtzeiligen Normalform des Hw-Bars mit ihren charakteristischen Kurzzeilenpaaren haben wir jedoch in Spenglers „Durch Adams Fall“ vor uns, während bei den Lutherliedern mit Ausnahme von „Ein feste Burg“ diese Kurzzeilenpaare fehlen. Die religiösen Privatlieder bei Walter und Rhau aber verleugnen auch im Inhaltlichen z. T. so wenig ihre Herkunft von der Hw, daß sie nur bedingt zu den eigentlichen Kirchenliedern gerechnet werden können.

Welcher Art die Möglichkeiten sind, die sich bei einer Umsetzung der textlichen Struktur in die Tenorstruktur ergeben, soll nun abschließend an einigen Beispielen gezeigt werden. Da die Erweiterungsbildungen bei den Hww, wie schon gesagt, zu den Ausnahmerscheinungen gehören und vermutlich nur eine Übertragung volkstümlicher Praktiken auf die Hww darstellen, erscheint es zweckmäßig, diese Umbildungen zunächst an den VI-Tenores zu zeigen. Dabei finden alle derartigen Erweiterungsbildungen auch hier ihr Korrelat im rein Textlichen, nämlich in der Gestalt von Zeilenwiederholungen, Zeilenverstellungen, sowie der Wiederholung von Satzteilen und einzelnen Worten, wenn nicht von dem Mittel der melodischen Transposition Gebrauch gemacht wird und die Betrachtung damit von den textlich-formalen Zusammenhängen auf das Musikalische übergreifen muß. Die Pole, innerhalb deren sich die Auseinandersetzung zwischen den textlichen und musikalischen Gestaltungstendenzen vollziehen kann, werden bezeichnet durch den unverbildeten cf auf der einen Seite und die durch restlose Auflösung der cf-Funktion entstandene komplexe Gestalt des Tenors auf der anderen Seite. Daß diese vor allem auf der motettischen Technik basierende Auflösung der cf-Funktion schon lange vor dem eigentlichen Ende des deutschen Tenorliedes (ca. 1560) festgestellt werden kann, mag vielleicht bekannt sein. Trotzdem aber, glaube ich, muß auf diese Feststellung der größte Nachdruck gelegt werden, vor allem deswegen, weil sie nur in den Sätzen über VI-Tenores oder die in der Nähe des VI stehenden geselligen Lieder angewandt worden ist, nicht aber in den Hw-Sätzen.

Zum großen Teil lassen sich die Erweiterungsbildungen bei den VII, die bei den Zwei- und Dreizeilern die Regel sind, aus dem Gefühl des Ungenügens an der kleinen Dimension erklären, so z. B. wenn aus dem textlichen Zweizeiler „Will niemand singen“ (Senfl, RD 10 Nr. 53) durch Zeilenwiederholung nach dem Schema I I II II ein musikalischer

Vierzeiler wird.³ Auch würde dem entsprechen, daß beim Fortschreiten zu größeren Bildungen, im Ganzen gesehen, die Erweiterungsbildungen nachlassen. Doch kann hierin nicht der einzige Grund gesehen werden, da schon bei den zahlreichen Vierzeilern direkte Übertragungen der Strophenstrukturen ins Musikalische neben recht komplizierte Erweiterungsbildungen treten. Die Gründe sind z. T. zeitstilistischer Natur; denn kaum bei einer Komponistengruppe finden sich so viele derartige Bildungen wie bei den Angehörigen der jüngsten Generationsschicht, wie z. B. Othmayr und Brandt, denen übrigens — es sei an dieser Stelle eingefügt — die wenigen überhaupt feststellbaren Erweiterungsbildungen an Hoftenores zuzuschreiben sind. Wieweit aber nationalstilistische Momente mitspielen, das zeigt die bemerkenswerte Tatsache, daß die deutschen Liedsätze des Niederländers Isaac über VI-Tenores — und das immerhin mit dem terminus ad quem 1517 — in einem Maße Tendenzen zur Auflösung der cf-Funktion des Tenors zeigen, wie sie zu der Zeit sonst noch nicht festgestellt werden konnten (vgl. Osthoff, sowie Ott II 39 „Mein Mütterlein“). Aber auch der vermutlich wesentlich später entstandene Satz von Crecquillon, Forster V 1, über den Tenor „Grüß dich Gott, mein Kunigund“ bringt eine Bestätigung für die Annahme, daß die Vorbilder für die zergliedernde Gestaltungsweise im Westen zu suchen sind. Wird in beiden Fällen die Zeilenabfolge der zugrunde liegenden Liedweise durch freimelodische, d. h. nicht cf-bezogene Einschübe unterbrochen, so ist bei dem anonym überlieferten Satz Forster II 28 „Mein Mutter zeihet mich“ der letzte Schritt zur Auflösung der cf-Funktion getan worden. Ja, man muß sogar im Zweifel sein, ob der hier angewandten motettischen Gestaltungsweise überhaupt noch eine ursprüngliche Liedmelodie zugrunde liegt, darf man doch viel eher annehmen, daß der Komponist in diesem Falle den — wenn auch strophisch-liedhaft gegliederten — Text ad hoc komponiert hat.

Welcher Art die Erweiterungsbildungen sind, die in den durch den cantus prius factus gegebenen Grenzen möglich sind, d. h. ohne daß cf-fremde Bestandteile in die Tenorstruktur eingefügt werden, dafür mögen die folgenden außerordentlich charakteristischen Beispiele von Brandt und Othmayr angeführt werden. Dabei sind die von den Komponisten angewandten Mittel der Erweiterung folgende: Wiederholung der ganzen Liedstrophe und einzelner Zeilen, Wiederholung von Zeilengruppen, Wiederholung von Zeilenteilen (tw) sowie Transposition einer Zeile von einer bzw. zwei anderen Tonstufen aus. (Zusatz der Buchstaben a und b bei der betreffenden Zeilennummer):

³ Römische Ziffern bezeichnen die Reihenfolge der Melodiezeilen als Übertragung von Textzeilen. Die Zäsursetzung im Tenor wird durch den Abstand der Ziffern voneinander bezeichnet.

Forster V 36 Brandt „Unser Herr der Pfarrer“:

I II IIa IIa IIa III III IV IV

Forster III 66 Othmayr „Nun schürz dich, Meidlein“:

: I II III IV IV :

Forster IV 16 Brandt, gleiche Weise mit doppelter Zeilentransposition:

I II III IV Ia IIa IIIa IVa IVb

Reuterische und Jägerische Liedlein (RJ) 28 Othmayr „Es wollt ein Maidlein waschen gan“:

I II II III III IV tw V V tw V tw

Schließlich noch zwei Beispiele für Mischtypen:

Forster II 3 Forster „Ho, lieber Hans“:

Parodie auf die zweite Normalform des achtzeiligen Hw-Bar mit Verwendung des typischen melodischen Formelwesens der Hw. Damit im Zusammenhang stehend, daß fast alle barförmigen VI-Tenores die Einheit von Text- und Tenorstruktur wahren und damit auch hier den Einfluß von Seiten der HW zeigen.

Aich 74 „Ein Meidlein tät mir klagen“:

Melodik des volkstümlichen F-Typus in Verbindung mit freier Zeilenfüllung, Barform, vierzeiliger Stollen und einzeiliger Abgesang. Obszöner Text, gleichfalls Parodie auf die Hw.

Sowohl für die Erweiterungsbildungen als auch für die eben erwähnten Mischtypen ließe sich die Zahl der Beispiele noch beliebig vermehren. Doch dürfte das Wesentliche hiermit gezeigt worden sein. Denn alle anderen Beispiele würden nur Spielarten der hier aufgezeigten Möglichkeiten darstellen, wenn auch in viel reicheren Variantenbildungen, als sie sich bei dem kaleidoskopartig verstellbaren Zeilenmosaik der Hw-Individualbildungen im rein Textlichen ergeben könnten. Wie beschränkt aber die Möglichkeiten einer Strukturweiterung über die wohl durch villanellischen Einfluß zu erklärende Wiederholung der Schlußzeile oder des letzten Zeilenpaares hinaus sind, das läßt sich an den drei Hw-Tenores von Brandt und Othmayr ermessen, die als einzige eine nennenswerte Abweichung von der zugrunde liegenden Textstruktur zeigen, nämlich:

Forster V 7 Brandt „Man singt von schönen Frauen viel“:

I Ia tw I II III : IV IV V :

RJ 28 Othmayr „Nun wollt ihr lieber elend sein“:

I II III III IV V V V

RJ 2 Othmayr „Ich weiß mir ein feins brauns Maidelein“. Dreifache Wiederholung der letzten Zeilengruppe (VI VII VIII) mit Abweichung in der Zäsursetzung:

I II III IV V VI VII VIII VI VII VIII
VI VII VIII VI VI VIII

Daß schließlich auch bei den geistlichen *off* die Verhältnisse relativ einfach liegen, das möge die folgende zahlenmäßige Gegenüberstellung veranschaulichen.

Von den 287 Liedern weisen 25 den *cf* im Diskant auf, während nur 17 eine stärkere Kolorierung der Kernweise zeigen, eine Erscheinung, die jedoch die formale Struktur nicht eigentlich betrifft. Nur 27 von den untersuchten *off* schließlich zeigen weitergehende Erweiterungen als Folge der bei ihnen angewandten motettischen Technik. Daß hier neben Arnold von Bruck wiederum ein Niederländer, nämlich Lupus Hellink, mit seinen Beiträgen bei Rhau, an erster Stelle steht, bedeutet nur noch eine weitere Bestätigung für die bei den VII getroffenen Feststellungen. Für die überwiegende Mehrzahl der geistlichen Lied-*off* aber gilt, wie die Gegenüberstellung zeigt, das Gesetz von der Unantastbarkeit der Kernweise und damit der Übereinstimmung von textlicher und musikalischer Struktur. Es galt, wie wir sahen, auch für die Hww, nur mit dem Unterschied, daß der *cf*-Satz im weltlichen Lied nach 1560 keine Fortführung mehr erlebte, während er in der evangelischen Kirchenmusik über Walter, Prätorius und Scheidt in der Gestalt der Choralbearbeitung bis J. S. Bach weiterlebte. Für das weltliche VI aber galt das Gesetz von der Unantastbarkeit der Kernweise nicht. Darum konnten hier die Tendenzen zur Auflösung der *cf*-Funktion bereits zu einer Zeit wirksam werden, da das polyphone Lied auf der Grundlage des unangetasteten Hofweisen-*cf* noch in voller Blüte stand.

NEUE WEGE ZUR ERFORSCHUNG DER LINIENLOSEN NEUMEN

VON WALTHER LIPPARDT

Die Entzifferung der linienlosen Neumen ist eines der mühevollsten und umstrittensten Gebiete der musikwissenschaftlichen Forschung. Viele bedeutende Forscher: Coussemaker,¹ O. Fleischer,² H.

¹ E. d. Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852, S. 158.

² Oskar Fleischer, Neumen-Studien, Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften. Theil I. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig 1895. — Theil II. Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen. Leipzig 1897. — Theil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904. Derselbe: Die germanischen Neumen, Frankfurt a. M. 1923.

Riemann,³ J. A. Thibaut,⁴ P. Wagner⁵ — um nur die wichtigsten Namen aus der Forschungsgeschichte des vergangenen Jahrhunderts zu nennen —, haben sich um die Lösung des großen Rätsels bemüht. Aber nach den ergebnislosen Versuchen dieser Männer ist es verhältnismäßig still um das Problem geworden. In jüngerer Zeit hat nur Sanden-Sowa⁶ auf Grund unklarer Theoretikerzitate eine Lösung versucht. Diese aber war in vielfacher Hinsicht unbefriedigend. Nur einen kleinen, aber methodisch sehr wichtigen Vorstoß unternahm eine Arbeit von Müller-Blattau⁷, der auf Grund typischer Formeln die älteste Neumenüberlieferung deutscher Lieder rekonstruieren wollte. Leider war das Material auf diesem Gebiet zahlenmäßig zu beschränkt und viel zu ungesichert in der Tradition, als daß daraus wesentliche Ergebnisse zu erwarten gewesen wären.

Eine allgemeine Skepsis hat sich in der Frage der Neumenentzifferung deshalb der Forschung bemächtigt, als handle es sich dabei um eine Sache, der gegenüber nur ein „ignorabimus“ am Platze sei. Diese Skepsis scheint dabei noch die Aussprüche Guido v. Arezzo und anderer Theoretiker für sich zu haben, die allgemein über die Unzulänglichkeit der linienlosen Neumen klagen und dadurch die Vorstellung erwecken, als habe man die Neumen nur als mnemotechnische Hilfszeichen gebraucht, so daß die Entzifferung eines unbekanntes Gesanges von vornherein unmöglich gewesen sei.⁸ Man wird jedoch bei der Berufung auf diese Theoretikerstellen vorsichtig sein müssen. Die Musikgeschichte kennt keine Ruhepunkte, auch die liturgischen Gesänge des Gregorianischen Chorals sind das Ergebnis eines dynamischen Entwicklungsvorganges, der im 11. Jh. in seine letzte Phase eintritt. Es entspricht dem Charakter dieser Spät- und Übergangszeit, wenn die bis dahin durchaus brauchbare Notenschrift ihre Funktionen nicht mehr zu erfüllen vermag. Andererseits bestätigt das Beispiel der noch jahrhundertlang einer früheren Stufe der Entwicklung in konservativer Traditionstreue zugeneigten deutschen Klöster, vor allem St. Gallens, daß die linienlose Neumenschrift sehr wohl ihre Funktionen erfüllte. Schon P. Wagner hat darauf hingewiesen, daß diese Neumenschrift in mancher Beziehung (z. B. in ihrer Übersichtlichkeit der Neumenfiguren, die hier wirklich noch cheironomischen Charakter haben, ferner in der Genauigkeit der rhythmischen Angaben und der Zierzeichen)

³ H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.

⁴ J. A. Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine, Paris 1907.

⁵ P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. II. Neumenkunde. Leipzig 1912².

⁶ H. Sanden, Die Entzifferung der lateinischen Neumen. Kassel 1939, vgl. dazu W. Lipphardt, AfMf. 6, 1941, S. 185 ff.

⁷ Müller-Blattau, Zur Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder, ZfMw. 1935.

⁸ Vgl. die Zitate bei Fleischer, Neumenstudien I. S. 3 f.: Musica enchiridialis Gerbert, SS. 1. 117) — Odo von Cluny (Gerbert, SS. I. 251) — Guido von Arezzo, Regulae de ignoto cantu (Gerbert, SS. II. 34 ff.) u. a.

dem Guidonischen System manches voraus hatte, so daß es wohl erklärlich ist, wenn die deutschen Quellen z. T. bis ins 13./14. Jh. daran festhalten — und nicht nur Quellen, die zum täglichen liturgischen Repertoire gehören, sondern auch außerliturgische Quellen, wie z. B. die berühmte Handschrift clm 4660 a (der Carmina burana-Codex), von deren Gesängen man sehr viel schwerer eine Reproduktion auf dem Wege des mnemotechnischen Absingens bekannter Melodien annehmen kann.

Nach jahrelanger Beschäftigung mit diesem Problem, die im Unterschied zu den früheren Untersuchungen nicht von der Intervallfrage, sondern von der Rhythmusfrage ausging, bin ich nun endlich zu einem Ergebnis gekommen, von dem ich glaube, daß es philologisch und musikalisch als Schlüssel des ganzen Problems angesehen werden kann. Welche Bedeutung diese Lösung⁹ für unsere Kenntnis der einstimmigen Musik karolingischer und romanischer Zeit hat, brauche ich nicht im einzelnen darzulegen. Wichtiger ist es, die Methode klar zu machen und ein praktisches Beispiel der Entzifferung zu geben.

Welche Methoden der Entzifferung sind bisher versucht worden?

1. Die rein philologische, verknüpft mit dem Namen Oskar Fleischer: Seinen Untersuchungen verdanken wir ebenso wie der Erkenntnis Coussemakers den Nachweis, daß die abendländischen wie die byzantinischen Neumen auf den antiken Akzentzeichen beruhen. Sein philologischer Spürsinn eröffnete aber auch den Blick auf die weiten universalen Zusammenhänge, in denen dieses antike System mit ähnlichen Zeichen Vorder- und Innerasiens steht. Durch vergleichende Forschung aller ekphonetischen Notenschriften orientalischer und okzidentaler Herkunft versuchte Fleischer den Intervallsinn der Neumenzeichen a priori festzulegen. Seine Nichtbeachtung der liturgischen Tradition und seine starke Abhängigkeit von der byzantinischen Einflußhypothese führten ihn dabei in die Irre. Kein Forscher, der die Praxis der frühmittelalterlichen Tonare kennt, wird z. B. Fleischer Grundhypothesen akzeptieren, daß der Anfangston stets dem Endton eines Gesanges gleich sein müsse.¹⁰

2. Ähnlich wie Fleischer versuchte Thibaut den Sinn der lateinischen Neumen von den byzantinischen abzuleiten, ohne zu bedenken, daß zwar die akzentische Grundlage beiden gemeinsam ist, daß aber auf Grund der ganz verschiedenen Entwicklung, die der liturgische Gesang in den lateinischen und griechischen Gebieten genommen hat — in Rom Festhalten an der Tradition des 4./5. Jh., in Byzanz freie Entfaltung (auf Kosten der Tradition) in den Kontakien des 6./7. Jh. und im Kanon des 9. Jh.¹¹ — eine adäquate Entwicklung der byzantinischen Neumen-

⁹ Die ausführliche Begründung erscheint demnächst in einer größeren Abhandlung über die Geschichte der Offiziumsantiphonen.

¹⁰ So vor allem in seinen „Germanischen Neumen“ S. 37 ff.

¹¹ Über das ganze Problem orientiert heute am besten G. S u ß o l o. S. B., Introduction à la paléographie musicale grégorienne. Tournai 1935, S. 10 ff. Über die Entzifferung der byzantinischen Neumen siehe: E. Wellesz, Studien zur byzantinischen

schrift und ebenso ein adäquater Traditionalismus in der lateinischen Schrift vorausgesetzt werden müssen. Der Versuch, von der Spätstufe der mittelbyzantinischen Neumenschrift des 12. Jh. aus, die in ihrer Isolierung der Einzelzeichen und der genauen Festlegung des Intervallsinns etwa dem Stadium der frühen Choralsschrift auf Linien entspricht, Aufklärung über den Intervallsinn der linienlosen lateinischen Neumen zu erwarten, war deshalb ebenso abwegig wie der Versuch der Neumensuralisten (P. Wagner, D. Jeannin, E. Jammers), bestimmte graphische Zeichen mit bestimmten mensuralen Werten zu identifizieren.¹² Beide Versuche übertrugen moderne Vorstellungen auf jene älteste Stufe abendländischer Notenschrift, die noch dadurch gekennzeichnet ist, daß sie keine melodische und rhythmische Fixierung und Rationalisierung zuläßt, daß in ihr Rhythmus und Melodie sich vielmehr als ein Ergebnis dauernd wechselnder Relationen erfassen lassen.

3. Der Versuch Sandens schließlich war deshalb verfehlt, weil er aus wenigen sehr schwer verständlichen Theoretikerstellen ein ganzes System der Neumenentzifferung aufbauen wollte, dessen entscheidendes Merkmal die völlige Negierung der liturgischen Tradition bedeutet hätte.

Demgegenüber habe ich schon 1941 den Grundsatz vertreten,¹³ daß diese Mißachtung der liturgischen Tradition schon rein methodisch verfehlt ist. Man mag an der Kontinuität der musikalischen Tradition der lateinischen liturgischen Gesänge zweifeln, aber diesen Zweifel an den Anfang einer Methode der Neumenentzifferung zu setzen, um dann frisch drauf los entziffern zu können, ist meines Erachtens gleichbedeutend mit völliger Willkür. Nur wenn die Hypothese zutrifft, daß vom 9. bis 12. Jh. die Kontinuität der gregorianischen Melodien gewahrt worden ist — und diese Hypothese hat ihre feste Basis in dem Befund der Quellen¹⁴ —, ist überhaupt eine Lösung der Neumenfrage methodisch möglich. Selbst der Zweifler ist also darauf angewiesen, sie wenigstens als Arbeitshypothese in seine Forschungen mit einzubeziehen, andernfalls ist es zwecklos, die Arbeit überhaupt aufzunehmen. Denn nur so bietet sich ihm ein überreiches Vergleichsmaterial, das statistische Schlüsse zuläßt, auf Grund deren dann wirklich eine Entzifferung auch unbekannter Melodien möglich ist. Gelingt ihm diese,

Musik, ZfMw. 16 (1934) 216–28, 414–22. Ders., Byzantinische Musik, Breslau 1927, S. 39 ff. — Ders., Eastern Elements in Western Chant, Oxford 1947 (Monumenta musicae byzantinae, Subsidia vol. II.) 81 ff. Ferner H. J. W. Tillyard, Handbook of the middle byzantine musical notation, Kopenhagen 1935.

¹² P. Wagner, Einf. I. S. 395 ff. — D. Jeannin, Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes, Paris 1925, I. 166 ff. — E. Jammers, Der Gregorianische Rhythmus, Straßburg 1937, 49 ff.

¹³ AfMw. 6, 186.

¹⁴ Den besten Beweis für die Genauigkeit, mit der unter vergleichender Benützung der jüngeren Quellen die linienlose Neumentradition des 10. Jh. wiederhergestellt werden kann, liefert das neue monastische Antiphonale (Tournay 1935), das eine genaue Rekonstruktion vieler Antiphonen des Cod. Hartker gibt. Vgl. auch die Bespr. von P. U. Bomm O. S. B., Jb. f. Liturgiewissenschaft Bd. 14, S. 544.

dann ist das nicht nur ein Beweis für die Gültigkeit der Entzifferungsmethode, sondern gleichzeitig für die Unversehrtheit der liturgischen Tradition. Dabei muß man natürlich all das in Rechnung stellen, was musikwissenschaftliche Forschung über die Alteration einzelner Töne,¹⁵ über den Modalitätswechsel,¹⁶ über Transformation und Transmutation der Melodien,¹⁷ über den sogenannten „Germanischen Choralidialekt“¹⁸ und über die freie Verzierungspraxis im Gregorianischen Choral nachweisen konnte. Es hat vielfach in der populären Literatur des letzten Jahrzehnts der Eindruck entstehen können, als handle es sich bei diesen Dingen um eine „abendländische“ bzw. „nordische“ Substanzwandlung des Chorals. Dabei hat man Dinge, die eigentlich zweitrangig sind, übermäßig aufgebauscht. Wir haben deshalb allen Grund, wieder die Kontinuität der gregorianischen Melodien als feste abendländische Tatsache herauszustellen. Das bedeutet für die Neumenentzifferung: es geht im wesentlichen um die melodisch-rhythmische Substanz, um die Erkenntnis des formalen Gerüsts, nicht so sehr aber um das akzessorische Beiwerk, das von Volk zu Volk, von Kloster zu Kloster und von Jahrhundert zu Jahrhundert veränderlich ist.

Auf diesen Voraussetzungen baut sich die neue Methode der Neumenentzifferung auf. Sie geht von den einfachsten musikwissenschaftlichen Tatsachen aus und sucht in einer philologisch sehr mühsamen Kleinarbeit Steinchen auf Steinchen zu setzen. Damit aber das Gebäude nicht wegen Überfülle des Materials oder wegen einseitiger Auswahl einstürzt, — ein Vorwurf, den man vor allem den Solesmenser Theorien gegenüber geltend machen muß — gilt es, die Arbeit auf einen eng begrenzten Raum zu beschränken. Während Fleischer von Indien bis nach Skandinavien nach Neumenzeichen forschte und Vergleiche zwischen den entlegensten Handschriften, ja den entlegensten Systemen anstellte, aber dabei nie statistische Tabellen vorlegte, beschränkt sich diese Untersuchung hauptsächlich auf eine Handschrift, das bekannte Antiphonar Hartkers von St. Gallen, das etwa um 1000 in St. Gallen geschrieben wurde und als das beste Beispiel eines Antiphonars mit rhythmischen Sonderzeichen von der „Paléographie musicale“ als I. Bd. der Serie II im Jahre 1900 veröffentlicht wurde.¹⁹ Ich halte diese Beschränkung auf eine Handschrift, die bei der Bibliothekslage der Gegenwart sowieso nicht zu vermeiden war, methodisch für

¹⁵ Vgl. dazu G. Jacobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. Berlin 1897.

¹⁶ F. A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand 1895, S. 198 ff. — U. Bomm O. S. B., *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im IX. bis XII. Jh.*, Einsiedeln 1929.

¹⁷ H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, Kassel 1939.

¹⁸ Vgl. Dom. Jöhner O. S. B., *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1910, 104 ff.

¹⁹ Beschreibung der Handschrift bei E. Omelin O. S. B., *Die st. gallischen Tonarbuchstaben* (Veröffentl. der Greg. Akad. zu Freiburg (Schweiz) I. Reihe, Heft 18), Regensburg 1934, S. 27 ff.

sehr wertvoll. Zwar hat P. Wagner wiederholt davor gewarnt, die St. Galler Tradition zu verallgemeinern, aber diese Warnung wird dann methodisch hinfällig, wenn es gerade darauf ankommt, zu erfahren — nicht, wie im Mittelalter überhaupt nach linienlosen Neumen gesungen wurde, sondern — wie um das Jahr 1000 in St. Gallen nach diesen Zeichen gesungen wurde. Es ist zwar leicht möglich, von den Ergebnissen einer solchen Arbeit aus auch Rückschlüsse auf die allgemeine Praxis des 10./11. Jh. zu ziehen; aber erst wenn die verschiedenen Neumentypen in gleicher Weise systematisch untersucht sind, wie es hier mit dem St. Galler Neumentyp geschieht, ist der Augenblick gekommen, an Stelle von Vermutungen ganz klar eindeutige Feststellungen über die gesamte Choralpraxis des Mittelalters zu machen. Wie fruchtbar dieser Vergleich einst sein wird, ist mir selbst bei der Heranziehung der späteren deutschen, englischen und italienischen Überlieferung für den Lesartenapparat meiner Tabellen klar geworden.²⁰ Die Selbstbeschränkung, die ich mir bei dieser Untersuchung auferlegte, ging noch weiter. Ich ließ die große Zahl der Responsorien des Cod. Hartker beiseite und widmete mich nur der Untersuchung der Offiziumsantiphonen, so verlockend auch die erfolgversprechende Untersuchung der melismatischen Gesänge gewesen wäre. Die Neumenentzifferung erfordert nämlich ein äußerst konzentriertes, rationales und konsequentes Arbeiten. Ein Schritt, der im Übereifer zu früh getan wird, führt mit Sicherheit in Trugschlüsse. Die Antiphonen mit ihren syllabischen Melodien bilden die sichere Grundlage für die Elemente der Neumenentzifferung. Die Melismatik jedoch wird nicht dadurch entziffert, daß sie in ihre Einzelzeichen aufgelöst wird und diese dann einfach addiert werden, sondern indem jede melismatische Figur als Zeichen einer ganz bestimmten Floskel angesehen wird. Man wird also methodisch von den Einzelneumen zu den zweitönigen Ligaturen, von da zu den dreitönigen usw. fortschreiten müssen. Es ist das ein Verfahren, das ein Übermaß von Geduld erfordert, aber auch reiche und gesicherte Ergebnisse verheißt. Eine notwendige Konsequenz dieser Arbeit ist die Tabellenmethode. Darin wird bewußt an die Äquivalenzmethode D. Mocquereaus²¹ und seiner Schule angeknüpft, aber mit dem großen Unterschied, daß hier wirklich das gesamte Formelmaterial geordnet und nicht nur eine Anzahl gut passender Beispiele gegeben wird. Das statistische Verfahren, das genaue Rechenschaft über die Zahl und Art der Ausnahmen gibt, ist ein besonderes Spezifikum der deutschen Choralwissenschaft, zuerst von P. Wagner gegen die Soles-

²⁰ Außer den Bänden der *Paléogr. mus.*, die hierfür in Frage kamen, dem Antiphonale von Lucca aus dem 12. Jh. (*Pal. mus.* Bd. IX) und dem von Worcester aus dem 13. Jh. (*Pal. mus.* Bd. XII), konnte ich noch verschiedene Handschriften von Fritziar, Fulda und Köln aus dem Besitz der Landesbibliotheken Kassel und Darmstadt zum Vergleich heranziehen.

²¹ Vgl. die großen Tabellen Mocquereaus über bestimmte Formeln im 2. Bd. seines „*Nombre musical*“, Tournay 1927.

menser Methode zur Geltung gebracht,²² dann von Jammers in seinem Buch über den „Gregorianischen Rhythmus“ zur methodischen Grundregel erhoben.

Das Grundprinzip, nach dem nun meine Erforschung der älteren Antiphonenaufzeichnungen vorgeht, ist gewonnen aus den Forschungen F. A. Gevaerts,²³ P. Ferettis²⁴ und E. Omlins²⁵ über die typischen Themen und Formeln, die allen Antiphonenmelodien zugrunde liegen. Gevaert hatte 47 Themen nachgewiesen, die allen Antiphonen als Modell oder Nomos dienten. Feretti hat diese Analyse Gevaerts verfeinert, indem er für die Antiphonen des I. Tones 17 Formeln aufstellte, die in verschiedener Kombination, teils als Initial-, teils als Binnen-, teils als Kadenzformeln Benützung finden können. Er sprach deshalb vom „Centoverfahren“ und meinte damit das Gleiche, was die vergleichende Musikwissenschaft als wandernde Motive in den Maqamen der arabischen Volksmusik, aber auch in den liturgischen Gesängen der griechischen und slawischen Christen längst nachgewiesen hat.²⁶ Hier setzt nun unsere Methode der Neumenentzifferung ein. Ich habe sämtliche Antiphonen des ersten und zweiten Tones — tradierte und nicht tradierte — in Tabellen nach ihren Initial-, Kadenz- und Binnenformeln erfaßt. Dabei er gab sich, daß von ungefähr 400 Antiphonen rund 30 nicht mit Hilfe der wenigen Formeln, die für den ersten und zweiten Modus zur Verfügung standen, zu entziffern und zu analysieren waren; d. h. aber, daß die Zahl der sogenannten freien Antiphonen wesentlich kleiner ist, als es Ferettis Ausführungen ahnen lassen. Ja, ich möchte überhaupt an der Existenz solch freier Formeln zweifeln. Selbst die lebendigsten, sprachmelodisch unerhört plastischen Gesänge etwa der Evangeliumantiphonen sind aus Formeln aufgebaut, und man wird in Zukunft gerade darin die besondere Kunst der Choral„komponisten“ sehen dürfen, daß sie in dauernder Variation die vorhandenen Modelle der lebendigen Sprache so anpaßten, daß nicht eine Formel der anderen genau gleicht. Jene nicht zu den allgemeinen Formeln passende geringe Anzahl von Antiphonen ist keineswegs formelfrei. Sie gehören entweder zu denen, die ihre Tonart gewechselt haben, oder aber zum jüngsten Bestand der Antiphonen aus der byzantinischen Periode Roms im 7./8. Jh., wo man in den „antiphonae prolixae“ zu den neu eingeführten Festen Circumcisio, Exaltatio crucis und den Marienfesten bewußte textliche und musikalische Entlehnungen byzantinischer Gesänge vornahm.²⁷

²² Vgl. P. Wagner, Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder Kürze?, Kirchenmus. Jb. XXVII (1932).

²³ La mélodie antique a. a. O., S. 123 ff.

²⁴ Dom P. Feretti, Esthétique grégorienne, Vol. I., Tournai 1938, S. 106 f.

²⁵ Omlin, a. a. O., S. 82 ff.

²⁶ Idelson, Die Maqamen in der arabischen Volksmusik, SIMG XV, S. 1 ff. — Wellesz, Die Struktur des serbischen Oktoechos, ZfMw. 2 (1919), S. 140 ff.

²⁷ Über diese Entlehnungen haben wir jetzt die sehr aufschlußreiche Arbeit von E. Wellesz, Eastern Elements in the Western Chant, Oxford 1947.

Erst auf die allerjüngste Schicht mitte'alterlicher Antiphonen des Dreifaltigkeitsoffiziums²⁸ und die Marianischen Antiphonen,²⁹ vor allem die Gesänge des Hermannus Contractus mag zutreffen, daß sie nicht mehr in dem Maße an die Formeln der älteren Choralkompositionen gebunden sind. In allen anderen Fällen aber erlaubt die Folge der Neumenzeichen in den einzelnen Abschnitten genaue Rückschlüsse auf die Formeln, aus denen sich jeder einzelne Gesang zusammensetzt.³⁰ Als besonders wichtig erwies sich hierbei die paläographische Gestalt der Kadenz, die in den einzelnen Tonarten nur wenig Varianten aufzuweisen hat; diese sind so charakteristisch, daß mit ihrer Hilfe jede Tonart auch dann genau bestimmt werden kann, wenn einmal die Tonarbuchstaben fehlen sollten. Diese Kadenzformel erstreckt sich nicht nur auf die letzten Töne einer Melodie, sondern umfaßt gewöhnlich ein ganzes Melodieglied, ja bei größeren Antiphonen überspannt die Kadenzformel sogar eine ganze Periode.³¹ Außerdem werden bei größeren Antiphonen diese Kadenzformeln auch oft als Mittel der Binnengliederung benutzt. So wird man in dem typischen Beispiel, das am Schluß als Entzifferungsbeispiel vorgelegt wird, unschwer an der Neumenfolge über „sub principe pollet“ die Hauptkadenz des I. Tones erkennen können, nur mit einer eigenartigen Umkehrung des Hauptintervalls EF, die auch sonst für den Cod. Hartker im Gegensatz zur sonstigen mittelalterlichen Überlieferung charakteristisch ist.³² Dieselbe Klausel erkennen wir in ihrer Urgestalt in den Neumen über „comitantur heriles“ am Ende der zweiten Zeile und in etwas variiert Gestalt am Ende der ersten Zeile „terramque regentem“. Die Verschiedenheit der Neumenzeichen hat dabei nur für den etwas Verwirrendes, dem die rhythmische Konstanz der Formel nicht klar geworden ist.³³

²⁸ Vermutlich von H u c b a l d um 930 für Lüttich komponiert, vgl. P. W a g n e r, Einf. III, S. 317 f. — Kirchenmus. Jb. 1908. S. 13 ff.

²⁹ Vgl. J o h a n n e s M a i e r, Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“, Regensburg 1939, S. 27 ff.

³⁰ Vgl. F e r e t t i, a. a. O., S. 113 ff.

³¹ Neben der Hauptkadenz: $\overset{\vee}{\text{J}} \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{G}} - - = \text{EF G FE D D}$ zeigt z. B. der I. Ton eine erweiterte Nebenform: $\overset{\vee}{\text{J}} \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{G}} \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{G}} - - = \text{EF G FE DC D FE D D}$ oder gar die periodische Bildung: $\overset{\vee}{\text{J}} \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{I}} - \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{I}} \overset{\vee}{\text{G}} - - = \text{GG EF G G E} \parallel \text{F G E FE D D}$. Über die Kadenzen der andern Tonarten siehe G. S u n o l, Introduction, S. 48 f.

³² Wir geben folgende Beispiele:

	F E	G	F E	D	(C D)	D
Ant. 61:	∏					
	le -	pro -	si	mun -	dan -	tur
234:	∏					
	se -	cre -	ta	ce -	le -	sti - a
409:	∏					
	in	no -	mi	ne	Do -	mi - ni

(Antiphonenzählung nach O m l i n. Alle diese Beispiele erscheinen in dem Antiphonale von Lucca in der regelmäßigen Form mit Pes EF.)

³³ Es war dem Verf. eine große Freude, erst vor kurzem eine Bestätigung seiner Ansichten über das Absingen linienloser Neumen nach solchen Formeln aus den Erfahrungen von E. W e i l e s z über die ebenfalls nicht intervallmäßig erschließbaren

Durch die Kadenzklausel läßt sich also die Tonart eines Gesanges mit großer Sicherheit feststellen. Für die übrigen Glieder einer Antiphon bietet sich aber nun ein festes Gefüge von Initial- und Binnenformeln, die nach Tonarten geordnet und in Merkformeln dem Gedächtnis des mittelalterlichen Sängers vertraut waren. So war es z. B. verhältnismäßig leicht, in dem ersten Glied unserer Antiphon „Continet in gremio“ das Prinzipalinitium der Antiphonen des I. Tones zu erkennen. Vermutlich beginnt auch die zweite Langzeile „Virgo Dei genitrix“, mit dem gleichen Motiv.³⁴ Nicht überall führt nun das zweite Glied einer solchen Langzeile wie hier zur Finalis zurück. Ebenso häufig ist auch ein Halbschluß dieser Art, wie ihn vor allem die wunderbaren symmetrischen Antiphonen aufweisen, die vermutlich der Gregorianischen Ära angehören:

D DC F G Fa a haGG Fa G
 | ∩ | | J T ∩ ~ J |
 Qui mi - hi mi - ni - strat, me se - qua - tur³⁵

Auch ein solcher Schluß ist ohne weiteres aus der Neumenschrift abzulesen, ohne daß man nach dem Intervallsinn der Einzelneumen zu fragen braucht. Die Kombination dieser vier Zeichen kann praktisch nur die eine melodische Bedeutung haben.

Zwischen das erste Glied und dessen Beantwortung kann nun bei längeren Antiphonen ein Zwischenglied auf dem Rezitationsteil eingeschaltet werden, das dann gewöhnlich mit einem kurzen Melisma (aGahaGG) auf der letzten Silbe endet. Eine solche Reperkussion auf dem Tenor findet sich besonders häufig bei den Antiphonen mit dem Initialmodell Dah bzw. Dac.³⁶

ältesten byzantinischen Neumen zu entnehmen; er schreibt darüber (in „Eastern Elements in the Western Chant“, S. 89 Anm. 1.): „In 1935-6 I made close investigations on Early Byzantine MSS... We succeeded in deciphering a number of simple melodies and in ascertaining the correctness of our transcriptions by comparing them afterwards with transcriptions made from MSS. of the Middle Byzantine period. These investigations found a valuable confirmation in Tillyard's essay on „Early Byzantine Neumes: A New Principle of Decipherment“ published in Sept. 1936 in *Lauda* vol. XIV.“ Es scheint so, als sei die byzantinische Neumenforschung mit diesen neuesten Ergebnissen der lateinischen schon wesentlich vorausgeleitet, nicht weil dort das Problem leichter lösbar ist, sondern weil man das Problem von vornherein methodisch richtig angefaßt hat. Vgl. auch H. J. W. Tillyard, „Signatures and Cadences of the Byzantine Modes“ (*Annual of the British School at Athens*, vol. XXVI) (1923-4; 1924-5).

³⁴ Diese Hypothese, die sich auf fehlerhafte Präzedenzfälle im Cod. Hartker stützt, wie: *Sunt de hic stantibus*, erfordert nach dem Vergleich mit der überlieferten Fassung in einer Fritzlarer Handschrift (Kassel, Landesbibl. ms. theol. 2, 124, bl. 45 v.) eine Korrektur, vgl. den Nachtrag S. 137 f.

³⁵ Nach Cod. Hartker, S. 375 Übertragung: Antiphonale monasticum, S. 640.

³⁶ Dac, das Hauptmerkmal der sogenannten germanischen Fassung, ist im 11. Jh. noch kaum zu finden. Das l (levatur) im Cod. Hartker bezieht sich vermutlich auf h, das

1 - 1 ^u - - - - ^u s
 E - xi - it ser - mo in - ter fratres³⁷

Ebenso schalten sich zwischen das zweite Glied und die eigentliche Finalkadenz reperkutierende Zwischenglieder, die gewöhnlich die Finalis und die plagale Reperkussion als Tuba benutzen. Ein typisches Beispiel zeigt die Antiphon „Continet“ zu Beginn der dritten Zeile „per quos orbis ovans“. Wir nennen diese oft sehr ausgedehnten Glieder, die Prosthesis der Kadenz. Sie aus der Neumenfolge zu erkennen, bedeutet für das geübte Auge keinerlei Schwierigkeit.

Um Neumen entziffern zu können, bedarf es also zunächst eines geübten Blickes für die möglichen paläographischen Varianten der einzelnen Formeln. Hierfür müssen umfangreiche Tabellen die nötige Grundlage geben. Es bedarf aber ebenso einer genauen Kenntnis des formalen Aufbaus der einzelnen liturgischen Gesangsformen, der Antiphonen, Responsorien, Hymnen usw.

Man hat nun bisher vergeblich bei den Theoretikern des Mittelalters nach Hinweisen auf die Praxis der Neumenentzifferung gesucht und dabei übersehen, daß jeder mittelalterliche Tonar — und bekanntlich enthalten die meisten Schriften der Theoretiker einen kleineren oder größeren Tonar — eine Anweisung zur Entzifferung linienloser Neumen ist. Erst mit Einführung der Linienschrift verlieren diese Tonare mehr und mehr ihre praktische Bedeutung und schrumpfen auf ein Minimum zusammen.³⁸ Wollen wir heute die Neumen des 10./11. Jh. wieder entziffern, so ist das nur möglich, wenn wir auf das genaueste mit den Tonarten jener Zeit und ihrer Differenzeneinteilung vertraut sind.

Bei den syllabischen Gesängen stellt auch die Lage der sprachlichen Hauptakzente eine sehr wesentliche Erkenntnisquelle dar. Jede Formel hat ihren Gerüstcharakter,³⁹ d. h. an einer oder zwei Stellen liegen ihre Hauptakzente mit Tief- oder Hochton (Tiefton etwa bei der Formel „Continet in gremio“, Hochton bei „Exiit sermo“). Diese Beachtung des Hauptakzents ist vor allem wichtig bei der Entzifferung der proteushaften Innenglieder, deren Anfang und Schluß davon abhängig sind, auf welcher Silbe der Hauptton liegt. Wenn alles andere in einer Formel variabel ist, diese Stellen bleiben immer konstant. Die Tonhöhe von drei oder vier völlig gleichgestalteten Neumen kann durch den

auch vom neuen Antiphonale monasticum bevorzugt wird. Ein wichtiger Zeuge für die Richtigkeit dieses h ist der von Sowa aus einer Leipziger Handschrift veröffentlichte Tonar des 11. Jh. mit seinen genauen Ambitusangaben. (Quellen usw. a. a. O., S. 97.)

³⁷ Cod Hartker, S. 62 — Ant. monast., S. 259.

³⁸ Über die Bedeutung der mittelalterlichen Tonare s. F. X. Matthias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, Graz 1903, S. 76 ff., und E. Omelin, Die st. gallischen Tonarbuchstaben, a. a. O.

³⁹ Vgl. hierzu Jammers, Der gregorianische Rhythmus, S. 24 f.

Sprachakzent so geregelt werden, daß die proklitischen und enklitischen Silben stufenweise an- und absteigen, während die Virga über der Akzentsilbe ihren Platz auf dem Tenor hat. Das Zeichen für den Akut steht dann gewöhnlich zur Kennzeichnung des tiefsten Tones.

Diesem wichtigen Prinzip der choralischen Melodiebildung tritt ein zweites zur Seite, das man mit Guido v. Arezzo die „reciprocitas formularum“ nennen kann und auf das auch schon Sowa verwiesen hat.⁴⁰ Es besagt, daß jedes Initium in seiner Melodiebildung im umgekehrten oder parallelen Sinne den Tönen der vorausgehenden Kadenz entsprechen muß. Man kann dieses Gesetz am besten an der Differenzenpraxis der antiphonischen Psalmodie studieren, wie sie besonders klar in dem Leipziger Libellus tonarius des 11. Jh. dargestellt ist.⁴¹ Neben die Kenntnis der Formeln und des formalen Aufbaus dieser Gesänge muß also eine ebenso gründliche — auch wieder auf Grund von Tabellen gewonnene — Kenntnis der choralischen Melodiebildungslehre treten.⁴² Aber das genügt nicht. Es wurde schon angedeutet, daß die Kenntnis der Neumenrhythmik wohl das wesentlichste Element für das Gelingen der Neumenentzifferung ist. Hiermit wenden wir uns der umstrittensten Frage der Neumenforschung zu, deren Problematik eigentlich am meisten daran Schuld trägt, daß wir bis jetzt mit der Entzifferung so wenig vorangekommen sind.⁴³ Meine Lösung dieser Frage, die sich auf jahrelange Untersuchungen an Metzger und St. Galler Neumen des 10. Jh. stützen kann, läßt sich auf das beste mit den Aussagen der mittelalterlichen Theoretiker vereinbaren, da auch diese einen skandierenden Rhythmus „quasi metribus“ fordern.⁴⁴ Der hier vorgeschlagene Rhythmus macht ferner jenen eigenartigen Übertragungsvorgang verständlich, der im 4. Jh. dazu führte, lateinische Prosatexte mit rhythmischen Melodien „more orientalium“⁴⁵ zu versehen, d. h. statt Anwendung der bisher üblichen Quantitätsmetrik Texte wie die der ältesten Antiphonen einem isochronen und fast isosyllabischen

⁴⁰ Micrologus cap. 15 — vgl. Sowa, Quellen, S. 36. — ZfMw. 1933, S. 223.

⁴¹ Sowa, Quellen, S. 90—154.

⁴² Über die Gesetze choralischer Melodiebildung s. D. Johnner, Wort und Ton im Choral, S. 43 ff. — Sowa, Theorie des Motus, Gregoriusblatt 1931.

⁴³ Die neuesten und aufschlußreichsten Erörterungen des Rhythmusproblems, denen auch meine Forschung viele Einzelheiten verdankt, sind die von D. Jeannin im 1. Bd. seiner *Mémoires liturgiques syriennes* usw., 1925, H. Sowa's Rhythmusstudien in seinen „Quellen usw.“, S. 161 ff., und E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus*, 1937. Zu vergleichen ist auch mein Aufsatz *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, Liturgiewiss. Jb. Bd. 14, S. 172. Die dort gegebenen rhythmischen Hymnenübertragungen sind z. T. durch die neuesten Forschungen des Verf. als überholt anzusehen.

⁴⁴ Guido von Arezzo, *Micrologus* c. XV.: „Metricos autem cantus dico quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus“. Vgl. Lippardt, *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, S. 173.

⁴⁵ Augustinus über die Einführung der Antiphonie in Mailand unter Ambrosius (*Confessiones* lib. IX. cap. 7).

Schema mit akzentischem Gerüstcharakter zu unterwerfen.⁴⁶ Er stellt ferner den inneren Zusammenhang her zwischen jener — trotz der choralen Aufzeichnung — längst als modal erkannten Rhythmik einstimmiger Liedweisen des 12. Jh. und der der gregorianischen Gesänge. So wie jene eine Vorstufe der Mensuralmusik sind, so ist die noch primitivere Rhythmik der Hymnen und Antiphonen eine Vorstufe des modalen Rhythmus.⁴⁷ All diese Erkenntnisse sind gewonnen aus der statistischen und tabellenmäßigen Untersuchung der St. Gallischen Neumenschrift mit ihren rhythmischen Sonderzeichen. Sie stellen eine Synthese der Forschungen von Jeannin, Sowa und Jammers dar. Die Lösung selbst ist von größter Einfachheit: Will ich den Prosatext (Ha. S. 298)

- - e - ^{tp} | | T | | r -
 Ant. 1269 *Assumpta est Maria in coelum* (Ant. mon. S. 1014)

in eine gehobene rhythmische Form bringen, so kann das nur in einem alternierenden Rhythmus geschehen, der zwar nicht zu messen ist (also nicht mensural), wohl aber mit der antiken Vorstellung der metrischen Skansion zu erfassen ist. An einer Stelle ergibt sich dabei notwendig eine Dehnung, die W. Meyer⁴⁸ in seinen Untersuchungen über den Ursprung der mittellateinischen Rhythmik mit Taktwechsel bezeichnet hat, die wir aber hier lieber mit „Motuswechsel“ bezeichnen wollen. Genau dieses Motuswechsel auf einer Mora ist es nun, der im Antiphonale Hartkers auf der Silbe (Ma-)ri-(a) durch eine Virga mit Episem wiedergegeben wird, und das nicht nur hier, sondern in sehr vielen anderen, ähnlich gelagerten Fällen.⁴⁹ Diese Tatsache war längst bekannt, aber man hat sich scheut, daraus die notwendigen Konsequenzen zu

⁴⁶ Vgl. hierzu vor allem W. Meyer, Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Berlin 1905, Bd. 2, S. 1 ff. D. Jeannin, *Mémoires liturgiques syriennes*, Bd. 1, S. 58 ff. — E. Wellesz, Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik (Liturgiegeschichte). Forschungen, Heft 6), Münster 1923, S. 55 ff.

⁴⁷ Etwa im Sinne des Anonymus IV (Coussemaker I): „In antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia; sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem.“

⁴⁸ W. Meyer, Abh. I, 183—186.

⁴⁹ Vgl. Ant. 4 (Hartker, S. 18): et omnes sancti eius cum eo Ant. mon. S. 187.
 Ant. 35 (Hartker, S. 24): Ecce rex veniet, Ant. mon. S. 200.
 Ant. 102 (Hartker, S. 38): De Sion veniet (Endbetonung des hebr. Wortes) Ant. mon. S. 216.
 Ant. 77 (Hartker, S. 33): a regalibus sedibus veniet, Ant. mon. S. 228.
 Ant. 169 (Hartker, S. 52): genu te, Ant. mon. S. 245.
 Ant. 199 (Hartker, S. 57): ne staturus illis Ant. mon. S. 250.
 Ant. 689 (Hartker, S. 124/5): operantis suis, Ant. mon. S. 315.

ziehen, weil es fast noch mehr Gegenbeispiele gab, wo das Episem an entsprechenden Stellen fehlte oder wo es andere Funktionen zu haben schien, z. B. die der Mora auf der Schlußsilbe. Statt in den Episemen nur zusätzliche Hilfszeichen zu sehen, die schon deshalb überflüssig waren, weil die Sprache im Grunde ja selbst den rhythmischen Fluß des skandierenden Vortrags regelte, hat man sich an das Zeichen als einen festen Notenwert geklammert, ohne daran zu denken, daß ja auch die Handschriften ohne rhythmische Sonderzeichen kaum einen andern Vortrag des Chorals gefordert haben können,⁵⁰ da nur so der Sinn der melodischen Formel und der richtige akzentmäßige Vortrag des Textes in eins gebracht werden konnten. Statt der von Solesmes geforderten Akzentkürzung erweist also der paläographische Befund des Cod. Hartker — wie auch übrigens der anderer Handschriften etwa des Cod. Laon 239⁵¹ — ganz deutlich die Neigung zur Akzentdehnung in bestimmten Konstellationen. Häufiger noch als bei der Akzentdehnung steht das Episem auf Einzelneumen in den Binnenschlüssen bei den Paroxytona auf gleichem Ton. Hierbei ist bald das letzte der beiden Gravis-Zeichen mit Episem versehen (— |), bald das vorletzte (— | —), bald beide (— | — |), bald keines (— —), letzteres besonders in allen Finalkadenzen. Trotz der verschiedenen Bezeichnungen ist die rhythmische Ausführung dieser Kadenzen überall dieselbe. Beide Schlußsilben werden gedehnt.⁵² Was für einen Sinn kann dann aber die Setzung des Episems an den verschiedenen Stellen haben? Es handelt sich hier wohl um einen noch völlig unrationalen Gebrauch des perfizierenden Longzeichens der späteren Mensuralmusik. Der vertikale Strich am Ende des Graviszeichens bewirkt wie die „Cauda“ der „Longa“ in der „Ars antiqua“ Mora der betreffenden Note, gleichzeitig aber auch Perfizierung der vorausgehenden nicht kaudierten „Brevis“. Dieser Deutung entspricht die bisher meist falsch gedeutete Stelle der „Musica enchiridis“: in der von den Noten der Antiphon „Ego sum

⁵⁰ Hierin hat sicher Jeannin gegen P. Wagner und E. Jammers Recht. Varianten der gleichen Melodieformel, ja sogar genau der gleichen Antiphon, erscheinen bald mit, bald ohne Episem. Das gleiche Kloster St. Gallen besitzt Handschriften mit und ohne rhythmische Zeichen. Es ist aber nicht denkbar, daß der gleiche Konvent, wie das etwa Dom de Malesherbes, Le Chant Grégorien, Paris 1946, anzunehmen scheint, aus den rhythmischen Handschriften anders als aus den nicht rhythmischen gesungen habe. Erstere werden für den schulmäßigen Gebrauch als Einführung in den Choralrhythmus geschrieben worden sein.

⁵¹ Vgl. das instructive Beispiel der Com. „Videns Dominus“, wo der Buchstabe t die Rolle des St. Gallischen Akzentepisems übernommen hat:

Videns Dominus fientes sorores Lazari

⁵² So werden diese Schlüsse auch fast allgemein gedeutet, nur E. Jammers mißtraut auch hier der Äquivalenz und bindet sich in seinen Übertragungen eng an die jeweilige Episemsetzung, so daß er den Schluß — | = ♩ synkopisch übertragen muß. In der Ant. „Nativitas tua“ überträgt er die gleiche Kadenzformel in ganz verschiedenen rhythmischen Fassungen.

via“ gesagt wird, nur die Schlußsilben seien „Longae“, die übrigen „Breves“.⁵³ Nirgendwo ist in diesem Text etwas davon gesagt, daß die „Breves“ genau einander gleich seien, nur den „Longae“ gegenüber haben sie einen relativen Breviswert. Im übrigen stehen aber auch diese „Breves“, wie es dann im nächsten Absatz heißt, „infra scandendi legem“, mit anderen Worten: der Begriff der „Brevis“ ist auch hier schon — wie in der späteren Mensuralmusik — zweideutig, nur daß die rhythmische Scheidung in „brevis maior“ und „brevis minor“ noch nicht klar genug ins Bewußtsein getreten ist — im Gegensatz etwa zur Metzger Neumenschrift, die mit den Buchstaben t (tenere), a (amplius) und c (celeriter) deutlich drei Größenwerte voneinander scheidet. (Es könnte der Verdacht entstehen, als sollte hier einer mensuralen Lösung des Choralrhythmusproblems das Wort geredet werden. Das ist jedoch nicht der Fall; nur eine metrische Lösung kommt in Frage, die rational bestimmte mensurale Lösung wird erst im Zeitalter der beginnenden Mehrstimmigkeit fällig.)

Wie wichtig diese Feststellung über den metrischen Wert der Neumenzeichen ist, wird deutlich, wenn man vor der Aufgabe der Neumenentzifferung steht; denn es gehört zu den Merkmalen der typischen Formeln, daß sie nicht nur gleiche Gerüsttöne haben, sondern daß sie in ihrem melodischen Kern isochron sind. Das Problem, prosaische Texte mit wechselnder Betonung diesen Modellen anzupassen, war nur zu lösen, wenn eine gewisse Variabilität der rhythmischen Füllung bestand. Wie diese funktionierte, zeigt in den Antiphonen am besten das System der *zweitönigen Ligaturen*: Codex Hartker unterscheidet, wie das beigelegte Beispiel zeigt, zwei Formen der ansteigenden Ligatur, das eckige Zeichen, von den Theoretikern meist „Pes“ genannt, das runde Zeichen, etwa bei „gremio“, von den Theoretikern meist mit dem griechischen Ausdruck „Podatus“ bezeichnet.⁵⁴ Dem entspricht eine ähnliche Doppelung der absteigenden Ligatur, die mit Episem versehene „Clivis“ und die einfache gerundete „Clivis“, die sehr häufig als Zeichen der Kürze ein c bei sich hat — wohl das alte Kürzezeichen der antiken Prosodie.⁵⁵ Überblickt man die neumengeschichtliche Forschung des letzten Jahrzehnts, so bemerkt man in der Beurteilung

⁵³ Gerbert S. I, 183 a.: „Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevisque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finire mora qua coepit.“

⁵⁴ Auf diese terminologische Unterscheidung weist Fleischer in seinen „Germanischen Neumen“ hin.

⁵⁵ Das Episem, der Dehnungsstrich, und das Häkchen, das Zeichen für die Kürze, gehören zusammen, es sind dies die alten „chronoi“ der griechisch-lateinischen Prosodie (vgl. Fleischer, Neumenstudien I, 75). Das Kürzezeichen kehrt fast in allen Neumenschriften, auch in der armenischen, als ein Häkchen oder halb öffneter Kreis, manchmal auch als geschlossener Kreis wieder (so bei den Armeniern) (vgl. Fleischer, ebd. S. 72). Es ist deshalb sehr wohl möglich, daß St. Gallen dieses alte Zeichen der antiken Prosodie übernommen hat und in ein c = celeriter umgedeutet hat.

dieser zweitönigen Ligaturen eine seltene Übereinstimmung aller Forscher. So haben vor allem Jeannin und Jammers auf ganz verschiedenem Wege die Zweizeitigkeit des eckigen, die Einzeitigkeit des runden Zeichens festgestellt. Meine eigenen Tabellen bringen für diese Hypothesen einen neuen paläographischen Beweis und zugleich die historische Erklärung. Pes und episemierte Clivis sind in meinen Tabellen jeweils Kontraktionszeichen, für die in Formeln mit mehr Silben Dierese eintreten kann. Es sind Zeichen, die unbedingt zur Substanz der Melodie gehören.⁵⁶ Den besten Beweis liefert die Tatsache, daß diese Noten auch in der späteren Überlieferung unbedingt konstant bleiben. Die runden Zeichen dagegen erscheinen nie in Dierese. Sie sind akzidentelle Zierzeichen, für die in der späteren Überlieferung auch ebenso gut nur ein Ton stehen kann. Sie fügen der Grundnote also keinen neuen Wert hinzu; während das eine Zeichen zwei „Breves“ umfaßt, darf das andere nur als eine „Brevis“ gewertet werden. Ein Blick auf unsere Antiphon „Continet“ zeigt deutlich, was gemeint ist: Man vergleiche z. B. die kleine Variante der Schlußkadenz über den Silben „(comitan-)tur“ und „(prin)-ci-(pe)“ und „(terram-)que“. Sie zeigt deutlich die Funktion der akzidentellen Ligaturen. Dagegen zeigt die Stelle „Chri-(sto)“ im Vergleich mit „Conti-(net)“ und „De-(i)“ deutlich die Funktion des substantiellen Zeichens als Kontraktionszeichens, ähnlich die Stellen „ter-(ramque)“ und „comi-(tantur)“. Auch hier finden wir eine merkwürdige Analogie zur späteren Mensuralnotation. Denn diese runden Zeichen entsprechen in ihrer rhythmischen Bedeutung den Liqueszenten des Chorals und damit den Pličen der Mensuraltheorie.

Solange nun die Neumenschrift diese beiden Formen der Ligatur unterscheidet, und das geschah, wie schon P. Wagner nachgewiesen hat,⁵⁷ mit sehr viel größerer Konsequenz als bei den spezifischen St. Gallischen Zusatzzeichen in der gesamten älteren Neumenüberlieferung, brauchte der Sänger über die rhythmische Verteilung der Silben auf die Tonformeln nicht im unklaren zu sein. Das Wissen um die rhyth-

⁵⁶ Zwei besonders instructive Fälle von Kontraktion durch Pes und Clivis zeigt die Prinzipalformel des I. Modus: D DC F G F Ga a. Die Kadenz F Ga a sieht nur bei Proparoxytona, bei Paroxytona dagegen findet Kontraktion des F Ga zu Fa statt. Im ersten Fall steht jedes Mal der Podatus, das runde Zierzeichen, im zweiten Fall dagegen der eckige Pes. Daß dieses Fa a wirklich aus älterem F Ga a kontrahiert wurde, zeigt deutlich die spätere Überlieferung, die in vielen Fällen noch F G a als Ligatur bei den Paroxytona hat. (Man vergleiche die Initien in Gevaerts Katalog, S. 240–245.)

Auch Verkürzung des G in einem Quilisma kommt vor, so vor allem häufig im Antiphonale Lucca. Ähnlich steht es mit den Anfangsnoten D DC. Meist steht die Ligatur auf unbetonter Silbe, dann ist sie kurz (\bar{n} oder \bar{n}^c) oder aber sie bildet mit der vorausgehenden eine Kontraktion auf betonter oder nebenbetonter Silbe, dann ist sie stets lang (\bar{n}) Beispiel:

D DDC F G Fa a
 | | \bar{n} | | J T
 Pu-e-ri He-brae-o-rum

⁵⁷ P. Wagner, Einf. II, S. 118. Desgl. Suñol, Introduction. Demnach sind diese substantiellen Unterscheidungen langer und kurzer Ligaturen bis ins 11. Jh. in fast

mischen Qualitäten erleichtert daher auch die Neumenentzifferung gewaltig. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die Töne, ohne lange zu probieren, stets an die richtige Stelle der Formel zu setzen; denn hier werden die rhythmischen Proportionen sichtbar, nach denen in alter Zeit die Gesänge erfunden und gesungen worden sind: „Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionabiliter et invenirent et canerent“.⁵⁸ Was Aribo von Freising mit bitteren Worten über den Verfall der Choralrhythmik in seiner eigenen Zeit (12. Jh.) feststellt, gilt auch für die rhythmische Auffassung der Chormelodien in unserer Zeit: „Quae consideratio jam dudum obiit, immo sepulta est.“

Diese Proportionalität wieder zu entdecken, sie in der Praxis des Gregorianischen Chorals wieder zu verwirklichen und damit den leblosen, chaotischen⁵⁹ Choralvortrag der Restaurationszeit zu Fall zu bringen, ist eine Aufgabe, die für unsere Wissenschaft ebenso dringlich ist wie die Erkenntnis der echten Bach-Interpretation. Die Choralwissenschaft erfüllt damit eines der großen Anliegen Peter Wagners, der noch in den letzten Jahren seines Lebens auf das tiefste deprimiert war über die Richtung, die die Choralrestauration unter dem Einfluß D. Mocquereaus und seiner Schule genommen hat. Ein französischer Benediktiner Domde Malesherbes, ursprünglich selbst Solesmenser Mönch, dessen Verdienst darin besteht, als Einzelter seit Jahrzehnten den Kampf gegen die Monopolstellung von Solesmes aufgenommen zu haben, berichtet in seinem Buch über die Neu-Solesmenser Schule von einem Gespräch mit P. Wagner kurz vor dessen Tode, in dem dieser zu ihm gesagt haben soll: „Es ist traurig zu denken, daß wir durch unser Vertrauen auf diese Schule, die uns in eine ausweglose Situation geführt hat, irregeleitet wurden. Es ist eine Schande für unser Jahrhundert, daß es jemals den Theorien D. Mocquereaus nur den geringsten Wert beimessen konnte.“⁶⁰

Es konnte hier nur ein kleiner Ausschnitt aus den mannigfachen Problemen gegeben werden, vor denen heute die Neumenforschung steht. Verzichten muß ich auf die Darstellung der Probleme, die mit der Entzifferung der melismatischen Neumen verbunden sind. Doch darf ich vielleicht hierzu noch die Feststellung machen, daß bei wachsender Kompliziertheit der Melodie das Problem der Übertragung sich wesentlich erleichtert, weil bestimmte Melismen in den einzelnen Tonarten ganz bestimmte Intervallbedeutung haben. Das beginnt schon bei den

allen Neumenschriften, nicht nur in St. Gallen vertreten. Sie sind auch für die Neumenentzifferung von größter Wichtigkeit, während die zusätzlichen St. Galler Zeichen ebenso gut fehlen könnten.

⁵⁸ Aribo v. Freising (Gerbert, SS. II, 227).

⁵⁹ Von einem „rhythmischen Chaos“ in der heute üblichen Choralpraxis spricht auch Jammers, a.a.O., S. 12 f.

⁶⁰ Malesherbes, L'école néo-solémienne de Chant Grégorien, Paris 1946.

dreitönigen Neumen. Um die Gültigkeit dieser Tatsache nachzuweisen, reichen allerdings die Antiphonen des Cod. Hartker nicht aus, das muß erst die Untersuchung der Responsorien und Meßgesänge erweisen. Die hier angedeutete Tatsache bietet aber z. B. die Erklärung, warum etwa in Sequentiaren des 10./11. Jh. syllabische Melodien nicht in ihren Einzelneumen über den Text geschrieben, sondern in Melismen am Rand der Handschrift notiert werden.⁶¹ Das kleine viertönige Melisma am Ende unseres Übertragungsbeispiels ließ sich nach vielen Analogiefällen überlieferter Gesänge mit großer Sicherheit übertragen. Noch ein kurzes Wort zu unserm Übertragungsbeispiel: Es handelt sich hier um einen Sonderfall der Antiphonie, um drei Hexameter aus karolingischer Zeit,⁶² die unter den zusätzlichen Cantica-Antiphonen stehen, die Hartker für das Weihnachtsfest aufzeichnet. Das Langzeilengerüst der Hexameter ist zwar gewahrt, aber im Innern richtet sich die Komposition nicht nach dem Metrum, sondern eindeutig nach dem Wortakzent. Unser Beispiel gibt zuerst die genaue Übertragung der Neumen in Choralnoten, dann aber eine rhythmische Übertragung. Bei Übertragung der Antiphon fehlte zur Zeit der Übertragung jede Vorlage aus späterer Überlieferung. Keines der von mir benutzten Antiphonare des 12. und 13. Jh. enthielt sie. Aber wie ich den Angaben P. E. Omlins entnehme, ist sie in Schweizer Antiphonaren des späten Mittelalters tradiert worden. Meine Übertragung dieser Antiphon kann also, ebenso wie die vieler anderer, die in ähnlicher Weise überliefert sind, nachgeprüft werden. Vielleicht werden hier und da noch Korrekturen nötig sein, aber im großen Ganzen, dessen bin ich gewiß, wird die Übertragung mit der Tradition übereinstimmen. Ein Vergleich wird zeigen, wie wenig die Skepsis gegenüber der Neumenentzifferung berechtigt war. Je tiefer wir in das Wesen der Chormelodien, in ihre rhythmische und melodische Struktur einzudringen vermögen, umso größer wird die Sicherheit, mit der wir die linienlosen Neumen entziffern können.

NACHTRAG

Der vorstehende Aufsatz enthält die Gedanken des Referates, das der Verf. auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Rothenburg o. Tauber gehalten hat. Auch die vorliegende Übertragung der Hexameterantiphon „Continet in gremio“ diente dort schon als Bei-

⁶¹ Vgl. z. B. das Sequentiar von Münster, Berlin, Cod. theol. qu. 11, P. Wagner, Einf. II, S. 219 ff.

⁶² Auf karolingische Herkunft deutet 1. wie mir Herr Prof. O. Schumann freundlicher Weise mitteilte, der Versanfang: „viro dei Genetricis“, der sich in Hexametern nicht vor Alkuin belegen läßt; 2. die Tatsache, daß diese Verse schon im Antiphonale Karls des Kahlen aus der Zeit um 870 (Paris Nat. Bibl. 17436), Migne P. L. Bd. 78, S. 725–850, stehen.

spiel. Inzwischen ist es gelungen, in einem Fritzlärer Antiphonar des 13./14. Jh. aus den Beständen der Kasseler Landesbibliothek (heute in Marburg) eine späte Fassung der gleichen Antiphon zu finden. Diese besitzt zur Beurteilung der Hartkerschen Fassung natürlich nicht den gleichen Wert wie etwa die spätere Überlieferung St. Gallens. Doch mag sie immerhin zur Überprüfung der gebotenen Übertragung herangezogen werden.

Wir stellen 14 kleinere Abweichungen von unserer Übertragung nach dem Cod. Hartker fest:

1. Flexa ha läßt auf h statt a in Cod. Hartker schließen. Doch scheint hier kein Anlaß zu einer Konjektur vorhanden. Wir kennen zwar eine Binnenformel, die das Prinzipalinitium mit h weiterführt, aber diese endet stets mit G (vgl. oben „Qui mihi ministrat“, S. 129); Binnenformeln mit D als Schlußton haben am Anfang gewöhnlich a.

2.—4. Wie die Neumen des Cod. Hartker zeigen, läuft hier die Bewegung gerade umgekehrt wie in Fritzlär. Der Fehler liegt offensichtlich bei der späteren Handschrift, die zu früh mit dem EF der Kadenzklausel beginnt. Auch hier sehen wir keinen Grund, unsere Übertragung zu ändern.

5.—7. Hier wurde ein Übertragungsfehler offenbar, der an sich hätte vermieden werden können. Unsere Übertragung ging von der Auffassung aus, daß es sich hier um eine Wiederholung des Anfangsmotivs handeln müsse, vgl. S. 129, Anm. 34. Dabei beachteten wir aber zu wenig, daß die „virga recta“ zu Beginn und die „virga iacens“ auf der fünften Silbe das eigentlich unmöglich machten. Die Fritzlärer Fassung ist genau die gleiche, die hier für St. Gallen hätte erschlossen werden können.

8. Das G der Fritzlärer Fassung scheint die Melodie zu bereichern, kommt aber für Cod. Hartker nicht in Frage, da sonst auch in der ersten Zeile auf „(coe-)lum“ ein G stehen müßte; das ist aber wegen der „virga recta“ nicht möglich.

9. Das D der Übertragung gibt, wie die „virga iacens“ zeigt, die echte Fassung.

10. Das Melisma ist in Fritzlär weiter ausgeziert, die Neumen des Cod. Hartker sind durch unsere Übertragung genau wiedergegeben.

11.—14. Die Neumenfolge in Cod. Hartker könnte an sich die gleichen Intervalle meinen, die in Fritzlär stehen. Doch scheint auch hier ein ähnlicher Fehler der späteren Handschrift vorzuliegen wie in der ersten Zeile. Wieder wird das EF zu früh gebracht und dadurch die Eindeutigkeit der Kadenzformel zerstört.

Mit Ausnahme einer Stelle, die auch ohne Fritzlar richtig hätte übertragen werden können, hält also unser Übertragungsbeispiel einem kritischen Vergleich mit der mittelalterlichen Tradition stand.

Con - ti - net in gre - mi - - o coe - lum ter - - ram - - que re - gen - tem
Kassel, ms. theol. 2°, 12v f. 41 v.

vir - go De - i ge - ni - trix. pro - ce - res co - mi - tan - tur be - ri - les

per quos or - - bis o - - - vans Chri - sto sub prin - ci - pe pol - let .

Dieses eine Beispiel mag hier für viele stehen. Der Weg bis zu einer problemlosen Erforschung aller nicht auf Linien tradierten Melodien ist noch weit und schwer, aber aussichtslos — das kann man wohl nach diesen Ausführungen mit gutem Recht sagen — ist er nicht.

DEUTSCHE ORGELBAUKUNST DER SPÄTGOTIK IN BÖHMEN

VON RUDOLF QUOIKA

Der Ausgang des ereignisreichen 15. Jahrhunderts brachte für die deutschen Landesteile Böhmens einen bedeutenden künstlerischen Aufschwung, der an das goldene Zeitalter der Luxemburger erinnerte und nicht zuletzt durch die Tatsachen charakterisiert wird, daß die deutschen Teile Südböhmens unter den Wirrnissen der Hussitenkriege wohl viel litten, doch bald durch günstige Einflüsse wirtschaftlicher Natur eine Auferstehung feiern konnten, die anderen Landesteilen noch abging. Nicht zuletzt waren es aber die abklingenden radikal-religiösen Regun-

gen des tschechischen Volkes selbst, die einen entscheidenden Ausschlag gaben, nämlich das Versagen der hussitischen Theologie und der neuen Kirchen, die bei anderen Idealen und selbst bei der alten Kirche Anschluß suchten. Dieser geistige Prozeß schwang sich an den Rändern des böhmischen Beckens leichter aus als im Innern des Landes, in dessen Mitte nach wie vor die Hauptstadt Prag Trägerin der strengen Richtung blieb.

Der notwendige geistige Aufbau des Landes, der sich vorerst im kirchlichen Leben abzeichnete, half im Verein mit der neu erblühten Wirtschaft der Bevölkerung, zeitlichen Fortschritt mit der Kunstfertigkeit einer evolutionierenden Schicht zu verbinden und die Künste in einen Bereich zu ziehen, der bald als Spiegel der schöpferischen Kraft auftreten konnte. Baukunst, Malerei und zuletzt die Musik gesellten sich zu einem Bündnisse künstlerischen Waltens in einer neuen Zeit, die wohl epigonal betrachtend, doch schöpferisch ein Niederschlag der ausklingenden Gotik überhaupt war.

Innerhalb dieses Geschehens bildeten sich in einzelnen Landesteilen gewisse repräsentative Zentren von bedeutender Wirkung. Neben der oberen Moldau- und Egergegend und dem Erzgebirge ist es die alte deutsche Bergmannssiedlung *K u t t e n b e r g*, die wir in den Rahmen einer Schau zu ziehen hätten. Der Weg führt aus der Mitte des Landes heraus nach Süden, wendet sich dann nach Südwesten, um schließlich im Westen selbst und in der Egergegend des nordwestböhmischen Gaues abzuklingen. Die Blüten der böhmischen Sondergotik zu *Kuttenberg* (St. Barbara), *Schweinitz* 1485, *Unterhaid* 1488, *Rosenberg*, *Prachatitz* 1517 und daneben als zweischiffige Hallen jene von *Gojau* 1471/1488 und *Höritz* sind die Spitzen jener Baukunst. In Westböhmen sind es die *Maria-Schneekirche* zu *Brüx*, welche alle anderen formt, und zuletzt die *Bergmannskirche* zu *St. Joachimsthal*, welche schon als evangelischer Bau begonnen wurde. Die Urschöpfer solchen Bauens sind der Böhme *Matthias Rejsek* und der Deutsche *Benedikt Ried*. Man könnte jetzt die Maler und Innenarchitekten nennen, welche reichen Schmuck in die Gotteshäuser zauberten, und zuletzt die *Orgelbauer*, welche die weiten Hallen mit den zahlreichen Orgeln klanglich erfüllten.

Die Zahl der damals entstandenen Kunstwerke war Legion wie die ihrer Stifter. Leider haben uns der *Dreißigjährige Krieg* und die *Barockzeit* viel, ja alles genommen. Was wir heute noch schauen dürfen, sind kümmerliche Reste einer spätgotischen Kultur, die auch auf dem Gebiete des *Orgelbaus* zeitgemäße Leistungen hervorbrachte. Erfreulicherweise waren an diesem Gestaltungsprozeß nicht allein die großen, sondern auch die kleinen Städte in hervorragender Weise beteiligt.

Das Innere des Landes mit der Hauptstadt *Prag*, die im streng hussitischen Fahrwasser verblieb, konnte schon auf Grund geltender theologischer Lehrsätze an der *Orgelbaukunst* nicht teilnehmen. Die *Hussiten* lehnten die *Orgel* als eine Erfindung des Teufels ab, welche in

eine sündige Welt, niemals aber in eine christliche Gemeinde gehöre. Nur bei den gemäßigten Utraquisten, den Kelchnern, und in der alten Kirche blieb die Orgel nach wie vor im Gebrauch. Träger der Orgel-idee war zudem der deutsche Süden des Landes.

Als Prager Vertreter der Orgelbaukunst während des 15. Jahrhunderts kommen die Meister *Cert* und *Hieronymus*, den wir als Meister Jeronym 1416 in Brieg/Schlesien treffen, um diese Zeit in Frage, dann die Orgelbauer *Johann* aus der Prager Altstadt, zwischen 1432 und 1447, dann ein weiterer *Johannes* vom Prager Hradschin, um 1475, und ein *Wenzel* aus der Prager Altstadt, um 1504, zur Geltung. Immerhin eine schmale Ausbeute während eines Jahrhunderts, die freilich einer orgelarmen Landschaft gehörte. Dann gehen wir in die deutsche Bergmannssiedlung *Kuttenberg*, in der Künstler aller Art reiche Beschäftigung fanden. Hier arbeiteten die Mitglieder der Familie *Waldyk* als Orgelbauer und zwar *Burian Waldyk* um 1505/06 und später dessen Sohn *Johann* um 1531; einer aus dieser Reihe geht nach Wien, ein zweiter wird Hoforganist und Orgelbauer in Prag neben *Karl Luython*, und ein Letzter des Geschlechtes, *Johann Waldyk*, übersiedelte 1575 nach Deutschland. Ein anderer *Kuttenberger* Meister, *Leonhard/Linhart*, wurde im Jahre 1530 von seinem Dechanten als tüchtiger Orgelbauer empfohlen.

Damit verlassen wir *Kuttenberg* und gehen in das südböhmische Land. Hier gehören *Budweis*, *Neuhaus* und *Prachatitz* zu den Vororten der spätgotischen Orgelbaukunst. Die Orgelkultur scheint hier traditionell gewesen zu sein. Hatte *Kuttenberg* 1488 eine neue Orgel errichtet, so baute *Budweis* eine solche zehn Jahre später. Die Stadt war der Sitz zweier namhafter Meister, nämlich des *Joachim Rudner* und des *Michael Khall*, die wir beide an der Schwelle des Jahrhunderts treffen. Bald gesellt sich *Matthias Birger* als auswärtiger Meister zu ihnen und gedenkt als Bewerber beim Bau der *Budweiser Nikolaiorgel* aufzutreten. Hatte *Khall* durch seinen Orgelbau in *St. Wolfgang* in *Oberösterreich* 1497 Aufsehen erregt — er schloß im genannten Jahre einen Vertrag mit dem Abt *Benedikt von Mondsee* —, so scheint *Birger* ebenfalls kein unbeschriebenes Blatt gewesen zu sein, denn er empfahl sich dem *Budweiser Rat* mit vierzehn Werkbriefen namhafter Städte und Klöster, in denen er gearbeitet hatte. Hier ist wohl ein Schluß auf die Orgelkultur Südböhmens und der Grenzlandschaften zulässig, wissen wir doch auch, daß die Bürgerkirchen der Städte schon damals über zwei Orgeln verfügten. Den Bericht über die *Budweiser Orgel* erstattete aber der ortsansässige *Joachim Rudner*, welcher Stammvater einer späteren Orgelbauerdynastie werden sollte. Der erhaltene Bericht gibt Kenntnis über ein erstaunliches technisches Wissen um die Orgel. Leider wissen wir nicht, wer die Orgel selbst zu bauen bekam: *Khall*, *Birger*, *Rudner* oder *Meister Wolfgang*, der ebenfalls aus *Budweis* stammte.

Mit dieser Persönlichkeit kommen wir in die Stadt Neuhaus. 1483/87 wurde die Orgel der dortigen Propsteikirche neugebaut, und 1591 erneuert in der gleichen Stadt Meister Jonas Faber aus Neuhaus? — man erinnert sich hier an Christian Taler oder Faber, der 1505 zu Salzburg, Stift St. Peter, die Orgel baut — eine Orgel; leider weiß man nicht, welche, denn die Kirche besaß deren zwei, eine kleine und eine große. Vier Jahre zuvor hatte ein anderer Meister, Lorenz, ein Schreiner, in der Stadt Orgelarbeiten verrichtet (1487). Nun berief man aber Meister Wolfgang aus Budweis und verschrieb sich mit diesem wohl den bedeutendsten Orgelbauer der Gegend. Die Konsuln von Neuhaus scheinen großes Interesse an diesem Orgelbau gehabt zu haben, denn sie schafften alles herbei, was notwendig und teuer war, versorgten Meister Wolfgang gut und bezahlten ihn für seine Arbeit gebührend. Für die Abnahme des Werkes erhielt der „Organist von Budweis“ außerdem vier Schock böhmischer Groschen. Budweis war wohl in allen Belangen der Kunst um die Orgel führend im Lande.

Meister Wolfgang ist aber bald in einer anderen deutschen Landschaft Böhmens zu treffen. Im Jahre 1519 folgt er einer Berufung nach Tepl (bei Marienbad) und schließt mit dem Abt Petrus II. (1510—1526) einen Vertrag über einen Bau der Orgel für die Stadtkirche zu Tepl, deren Patron der Abt war. Dieser hatte einige Jahre zuvor seine Klosterkirche mit einem Positiv Schlickscher Prägung versehen lassen. Möglicherweise hatte auch Meister Wolfgang dasselbe 1511 erbaut. Nach den Tepler Annalen sollte der „fürsichtige Meister Wolfgang“ ein Werk bauen, das den Umfang von vier Fa haben sollte, darinnen sollten ein Principal, eine schöne Rauschzimbel, Zimbel, Mixtur und Posaune erklingen. Der Abt verpflichtete sich, Meister Wolfgang einen Zentner Zinn und 50 schwere Schock Groschen zu zahlen. Die Orgel hatte demnach folgende Disposition:

Werk F—f2 (oder a2), 37 Töne (41)

Principal	8	Grobgedackt	8
Octav	4	Kleingedackt	4
Superoctav	2	Posaune	8
Rauschzimbel	1 ¹ / ₂		
Mixtur		Pedal: angehängt	
Zimbel			

Das Werk hatte nach dem Tonumfang die F-Stimmung.

Wenn wir diese Orgel mit anderen deutschen Werken gleicher Entstehungszeit vergleichen, etwa mit solchen des deutschen Südens, Öster-

reichs oder der Rheingegend, sehen wir, daß die deutschböhmischesche Orgelbaukunst vollkommenen Anschluß an die Praxis der genannten Zonen gefunden hatte. Diese Entwicklung führt stetig, vom Oberrhein kommend, längs der Donau bis Wien und macht dann eine Schleife in den südböhmischen Bereich, die dann weiter nach Nordwesten in das mitteldeutsche Gebiet strebt.

Der dritte Vorort für die südböhmische Orgelbaukunst ist das Städtchen Prachatitz, das durch seine Literatenschule später bekannt werden sollte. Auch hier besaß die Hauptkirche — wie auch heute noch — zwei Orgelwerke. Die erste Generation der Budweiser ist aber schon tot, und so finden wir hier die Söhne oder Enkel der schon genannten Orgelbauer. 1561 erneuert der Schreiner Motejl die große Orgel und 1562 erbaut Georg Pirger die kleine Orgel im Presbyterium. Der Meister hatte auch in den Klöstern Hohenfurth und Goldenkron gearbeitet und stand auch mit Wilhelm von Rosenberg, der sich 1552 eine berühmte Hofkapelle geschaffen hatte, in Verbindung. 1568 empfiehlt dieser den Meister Pirger in das Stift Lauffen/Bayern zum Bau einer Orgel. Die Kapelle der Rosenberger auf Schloß Krumau pflegte auch die Orgelmusik, die weltliche wie die geistliche, und verwendete hierzu zahlreiche Kleinorgeln.

Inzwischen war auch das Budweiser Geschlecht der Rudner nicht müßig gewesen und war bedacht, den Ruhm der Familie ständig zu vermehren. Diesen hatte es vor allem Albrecht Rudner zu verdanken, als er nach Pfannmüller, Ebert und Jonas Scherer aus Klosterneuburg im Jahre 1562 zur Vollendung der Prager Domorgel durch den Kaiser berufen wurde.

Die Orgelbauer kennen aber in ihrem Leben ein ständiges Gehen und Kommen, und in dieser Beziehung hielten es die böhmischen Meister mit der Tradition. Viele gingen in das nahe Ausland, andere strömten aus den umliegenden Ländern ein und brachten Erfahrungen mit, und wieder andere, Landsleute, gingen in der Jugend in die Fremde und kamen im Alter erst in die Heimat zurück, hier von ihrer Arbeit und ihrem Ruhme zehrend. Schon 1490 treffen wir den Minoriten Martin in Bamberg beim Bau der Michaelsorgel. Um die Jahrhundertwende geht dann Arnold Schlick ins Reich, der nicht aus Eger, wohl aber aus Böhmen stammte. Aus dem Gebiet der mittleren Eger stoßen die Gebrüder Herbert aus Kaaden nach Sachsen und Thüringen vor und sterben erst 1557 in Altenburg aus; als letzter geht dann der schon bekannte Waldyk 1575 nach Deutschland. Ebenso groß war aber auch der Zuzug aus der Fremde. Als einer der ersten kommt Meister Hans Peysinger aus Kempten nach Eger und baut für die St. Niklaskirche die „weiße Orgel“. Das schon sehr vollkommene Instrument aus dem Jahre 1498 hat zwei Werke und ein Pedal.

Die Disposition lautet:

Hauptwerk	Rückpositiv
Principal	Principal
Octav	Octav
Superoctav	Zimbel
Großverdeckt	Mixtur
Süfflöten	
Quintaden	Pedal
Mixtur	
Zimbel	
Tremulant	

Alle Register des Hauptwerks in der Oktavlage der 16'-Reihe.

Einen ähnlichen Orgeltyp bringen auch die Mitglieder der Familie Koch aus Zwickau in Sachsen mit, die in verschiedenen Städten des Landes arbeiten und bis nach Mähren vorstoßen. Dann tritt der Oberpfälzer Friedrich Pfannmüller in Erscheinung, der in Eger, Tachau, Pilsen und Prag arbeitet; sogar einen Nürnberger Meister verschlägt es bis nach Mähren.

Von den südböhmischen Orgelbaumeistern, die in ihrer Jugend ins Ausland gingen und dann im Alter heimkehrten, ist wohl Jan von Dubrau der bedeutendste. Jan von Dubrau muß selbst in der Fremde namhaft gewesen sein, denn die beiden historischen Aufträge, jener der Annaorgel in der Fuggerkapelle zu Augsburg 1512 und die Arbeiten an der Orgel der Jakobskirche zu Innsbruck 1513, setzten alle Organisten und Kenner in Entzücken. Lange hat die deutsche Orgelbauwissenschaft diesen Hans von Behaim, wie er öfter genannt wird, gesucht, in den Niederlanden, in Schlesien und sonst wo. Der Vorname führte in die Irre. Nach seiner Heimat, Dubrau bei Prachatitz, einer heute tschechischen Gegend, führt dieser Hans von Behaim seinen Namen. Die Frage nach seiner Volkszugehörigkeit bleibt vorläufig noch offen, denn ein erhaltener Akt ist in tschechischer Sprache abgefaßt und verrät allenfalls solche Sprachkenntnisse bei unserem Meister. Da die Urkunde aber von der Stadtschreiberei ausgefertigt wurde, ist wohl auch dieser Schluß etwas zu weitgehend. Die Zuweisung an das genannte Dubrau ist aber wohl wegen des Kuttenberger Vorkommnisses eindeutig gelöst. Nach dem Erfolg seiner Mannesjahre zog es den Meister wieder in seine Heimat, wo er sich zu Zeiten mit seiner Kunst beschäftigte.

Im Jahre 1531 erneuerte der Kuttenberger Orgelmacher Jakob Waldyk die Stadtkirchenorgel zu St. Jakob. Im gleichen Jahre rief man aber auch Meister Waldyk aufs Rathaus und teilte ihm mit, daß die Orgel viel zu wünschen übrig lasse. Man verweigerte sogar die Zahlung und wollte nur die Reparaturen der Uhren und die Instandhaltung des Werkes (Hornwerkes) begleichen; Waldyk drängte, doch der Rat gab nicht nach, denn er hatte sich von Jan von Dubrau — der Schreiber nennt ihn in tschechischer Lesart Jan Dubrovsky — ein Gutachten verschafft. Jan von Dubrau beschäftigt sich eingehend mit der Orgel und führt aus, daß das Rückpositiv leidlich angehe, das Hauptwerk aber schlecht sei. Die Pfeifen hätten zu wenig Wind und hinderten einander außerdem an der Ansprache; andere Pfeifen seien wurmstichig, wieder andere von der Zinnpest ergriffen, außerdem seien die Federn schlecht. Das alles wäre für Waldyk eine Belastung, ob nun Jan von Dubrau vor oder nach der Erneuerung sein Gutachten niederschreiben ließ, denn der Rat, der die Zahlung aussetzen wollte, hat doch die Mängel wieder feststellen lassen. Die Kritik Jan von Dubraus ist in einem tschechischen Protokoll abgefaßt, das einen Stadtschreiber zum Verfasser hatte; dessen Unkenntnis der deutschen Sprache ist wohl auch die tschechische Namensform zuzuschreiben.

Der Ausgang der Maximilianischen Epoche, der auch Jan von Dubrau angehört, hat offenbar den Ablauf der böhmischen Orgelkultur etwas verlangsamt. Die meisten Orgelbauer verließen Südböhmen, gingen in andere Teile des Königreiches oder ins Ausland, doch scheinen sich die Familien Rudner und Pirger in Budweis gehalten zu haben. Beide erreichen das Zeitalter der Renaissance, die ziemlich unvermittelt einsetzt. Kamen die Rudner als kaiserliche Hoforgelbauer zu hohen Ehren, so bewegten sich die Pirger im Kreise der Rosenberger Hofkapelle, was ebenfalls auf Hochschätzung schließen läßt.

Die Blütezeit des spätgotischen Orgelbaus war allerdings schnell vorbei. Neue Bauziele und andersgeartete Strömungen im Orgelbau schufen eine neue Orgel, die ihre Krönung durch den Bau der Prager Schloß- und Domorgel erhielt. Dieses Werk wurde zu einem Instrument der Generationen, denn die spätgotischen Meister sind hier ebenso am Werke wie die Neutöner der Renaissance; diesen Weg führt über Pfannmüller, Ebert und Scherer zu Rudner. Noch im Sinne der spätgotischen Epoche begonnen, wurde diese Orgel zu einer Manifestation des süddeutschen Orgelbaus überhaupt.

Die wenigen Jahre einer spätgotischen, deutschen Orgelbauepoche in Böhmen waren aber doch ein geniales Aufblühen eines Bauwillens, der im Zusammenhang mit der Orgelbaukunst der südlichen Nachbarländer stand und modern im Sinne des Zeitgeschehens wirkte. Trotz der hussitischen Kriegswirren des 15. Jahrhunderts erstand hier ein deutscher Kunstzweig, der, getragen durch die religiösen, traditionellen Kräfte und die liturgischen Anschauungen der alten Kirche und der

Utraquisten, einen Höhepunkt in der Gesamtentwicklung erklimmen sollte. Die Träger dieses Kulturgeschehens, meist deutsche Bürger aus Böhmen, bewahrten hier ein Erbe der Luxemburgerzeit als religiöses, künstlerisches und musikalisches Gut durch die Jahrhunderte; in ihrem Bemühen wurden sie dadurch bedankt, daß sie letztlich Brücke zur Orgelrenaissance des 16. Jahrhunderts werden durften.

UBER DIE AUFGABEN UND ZIELE DER AKUSTIK IM RAHMEN DER MUSIKFORSCHUNG

VON ERICH THIENHAUS

Die Akustik ist von alters her die Hilfswissenschaft der Musik schlechthin gewesen. Ihr waren praktisch ausschließlich musikalische Aufgaben gestellt: Akustik war identisch mit „musikalischer Akustik“. Erst in der Neuzeit, seit Helmholtz und Lord Rayleigh, vor allem aber mit der Entwicklung der elektrischen Meßtechnik nach dem ersten Weltkrieg, machte sich die Akustik selbständig und begann mit großer Tatkraft, eine Reihe von neuartigen, vorwiegend nichtmusikalischen Problemen aufzugreifen. Um nur die wichtigsten zu nennen: die Untersuchung der Schallabstrahlung und Schallausbreitung und der akustischen Materialeigenschaften, die Erforschung des Gehörs und die Lärmbekämpfung, die Schallfortleitung in Flüssigkeiten, z. B. im Seewasser, und in festen Körpern, insbesondere in Bauwerken, und schließlich alle diejenigen Vorgänge, die sich außerhalb des Hörfrequenzbereiches abspielen, bei extrem tiefen Frequenzen die Fragen der Erschütterungen und der Seismik und oberhalb der Hörgrenze das weit verzweigte Gebiet des Ultraschalles.

So war, nach immerhin mehr als 2000 Jahren, unversehens die „unmusikalische Akustik“ auf den Plan getreten. Die Fragen der Musik fanden geringeres Interesse, und man war gegenüber den rein aus Erfahrungen und subjektiven Eindrücken gewonnenen Urteilen der Musiker über die landläufigen akustischen Phänomene skeptisch geworden. Das ist vom Standpunkt der wissenschaftlichen Forschung aus durchaus verständlich, doch konnte es nicht ausbleiben, daß die Bedeutung der Meßtechnik nicht selten auch überschätzt und dabei die alte Weisheit vergessen wurde, daß für alle musikalisch-klanglichen Fragen das Ohr der letzte Richter sei. Es hat Forscher gegeben, die allen Ernstes behaupten wollten, wenn nur die Oszillogramme von den Klängen zweier Musikinstrumente gleich aussähen, dann müßten eben die beiden Instrumente auch vollkommen gleich klingen. Man hatte sogar zeitweilig die Ansicht hören können, ein musikalisch geschultes Gehör sei zur Durchführung von Klanguntersuchungen an Musikinstrumenten nicht

notwendig, ja womöglich störend! Wir wissen heute, daß es ein Trugschluß ist zu glauben, die Gleichheit der physikalischen Meßergebnisse sei eine hinreichende Bedingung für eine vollkommene Übereinstimmung in der Klangwirkung. Vielmehr besteht das Wesen musikalischer Klänge gerade in jenen imponderablen Differenzierungen der klanglichen Feinstruktur, die sich nicht mehr durch Meßgeräte wie Oszillographen u. ä. schwarz auf weiß nachweisen lassen.

Inzwischen hat sich die Akustik längst auf ihre noble polyhymnische Abstammung besonnen und den musikalischen Aufgaben seit vielen Jahren wieder weiten Raum gegeben. Dabei, das wollen wir besonders betonen, haben sich die ausgedehnten wissenschaftlich-technischen Studien des außermusikalischen Sektors als eine unschätzbare Quelle neuer und höchst leistungsfähiger Forschungsmethoden und Erkenntnisse erwiesen. So steht der Musik heute in der Akustik eine technische Wissenschaft zur Verfügung, die sich getrost auch an schwierigere Aufgaben mit stark psychologischem oder künstlerischem Einschlag heranwagen kann. Wohlgermerkt, wir erlauben uns, wenn wir hier im Zusammenhang mit der Musik von der „Akustik“ sprechen, der Einfachheit halber insofern eine kleine Inkorrektheit, als wir nicht das Gesamtgebiet der Akustik, sondern selbstverständlich nur diejenigen ihrer Teilgebiete verstehen wollen, die unmittelbar mit der Musik in Berührung stehen.

Hier bietet sich nun die willkommene Gelegenheit, die Problematik „Kunst und Technik“ einmal unter einem sehr allgemeinen Gesichtspunkt zu erörtern. Zunächst erhebt sich die Frage, welchen Sinn es überhaupt hat, mit den Mitteln der akustischen Forschung an die delikaten Probleme der Musik heranzugehen. Werden wir auf diese Weise bessere Musikinstrumente bauen können? Werden unsere Komponisten dadurch vielleicht bessere „Neue Musik“ schreiben lernen? Die Antwort wird in beiden Fällen lauten: Vermutlich nein. Was also ist der tiefere Sinn unserer Bemühungen? Was gibt uns den Antrieb, derartige Forschungen gerade in heutiger Zeit so besonders intensiv zu betreiben? Vielleicht hält man es für etwas zu stark pointiert gesagt: aber ich glaube, im letzten Grunde ist es doch wohl die Sorge um den Bestand und eine glückliche Fortentwicklung des überkommenen Kulturgutes und speziell unserer Musik.

So laufen denn unsere Betrachtungen auf eine einzige schwerwiegende Frage hinaus, von deren Lösung das Wohl und Wehe unseres abendländischen Kulturkreises, ja die Zukunft der ganzen Menschheit abhängt, und die die Fragen nach den Beziehungen zwischen der Kunst und der Technik implizite in sich schließt. Das ist die folgende Frage: Wird die Menschheit die geistige Souveränität aufbringen, die Dämonen der Technik zu erkennen und sie sich nutzbar, d. h. untertan zu machen, oder nicht?

In dem hinter uns liegenden Jahrhundert, allgemein als das „technische

Jahrhundert“ bezeichnet, haben die Menschen diese Fragestellung nicht in ihrer letzten Konsequenz erkannt. Sie haben sich kritiklos jedem technischen Fortschritt zu jedem erdenklichen Zweck verschrieben. So ist ihnen die Technik bald über den Kopf gewachsen. Sie hat uns schließlich die ausgeklügeltesten Maschinen und Methoden zur Vernichtung von Menschen, Bauwerken, Kunstgegenständen und aller Dinge, die uns lieb und teuer sind, offeriert. Und der Mensch, gut gedrillt auf die Parole „Technischen Fortschritt um jeden Preis!“, hat stets übereifrig danach gegriffen.

Schuld an dieser Entwicklung hat aber nicht die Technik, wie von vielen post festum gejammert wird, sondern der Mensch selber. Hier offenbart sich das Wesen der eigentlichen „Schuldfrage“: ein falsches Urteil über die wahren Werte der menschlichen Lebenshaltung und daraus folgend eine falsche Aufgabenstellung an die Technik. Die Technik ist „Hans Dampf in allen Gassen“. Sie kann jedes Problem lösen, freilich auf ihre Weise und mit ihren Mitteln und Methoden; d. h. rationalistisch-konstruktiv, wirtschaftlich und schematisch. Sache des Geistes ist es, der Technik solche Aufgaben nicht zu stellen, die unmittelbar in das Leben, den Glauben und die Kunst Eingriff haben und das Empfinden der Menschen für das Irrationale beeinflussen und stören können.

Man erinnere sich an die bedeutende Szene in Goethes „Faust“, im 5. Akt des zweiten Teiles: Der Teufel, deutlich genug als der Exponent einer entfesselten Technik gekennzeichnet, führt seinen letzten verzweifelten Kampf um die Seele Fausts. Dazu singt der Chor der Engel:

Was euch nicht angehört,
Müsst ihr meiden,
Was euch das Innre stört,
Dürft ihr nicht leiden.

Dringt es gewaltig ein,
Müssen wir tüchtig sein.
Liebe nur Liebende
Führet herein!

Also: Was euch das Innre stört, dürft ihr nicht leiden! Das ist der Kernpunkt, Sublimat einer hohen prophetischen Weisheit. Man könnte diese schönen Worte geradezu als Motto über das ersehnte glückliche Zeitalter der Zukunft setzen und hoffen, daß sich die Menschheit mit ihren Atombomben und ähnlichem Teufelswerk eines Tages doch noch der göttlichen Gnade würdig erweisen möge, wie sie Faust am Schluß zuteil geworden ist.

Zu der Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und der Technik mögen jetzt zwei Beispiele folgen:

Eifrige, fortschrittlich gesinnte Erfinder haben der Technik die Aufgabe gestellt, Musikinstrumente zu bauen, selbstverständlich auf ganz moderner, d. h. elektrischer Basis. Freilich konnten solche Geräte hergestellt werden, die elektrischen Musikinstrumente. Trotz aller Bemühungen interessierter Kreise haben sie jedoch bisher nicht den ungeteilten Bei-

fall der musikalischen Welt gefunden. Woran mag das liegen? Nun, es ist eben falsch, nach technischen Prinzipien die Grundsubstanz der höchsten aller Künste, nämlich musikalisch brauchbare Klänge, schaffen zu wollen! Das Prinzip des Lebens ist Buntheit und Vielfältigkeit, das der Technik Schema und Gleichförmigkeit.

Der grundlegende Unterschied zwischen den Klängen der natürlichen und der elektrischen Musikinstrumente läßt sich auch ohne weiteres physikalisch erklären, doch sind das Einzelheiten, die heute nicht zu unserem Thema gehören. Man stelle sich vergleichsweise einen auf technischem Wege erzeugten Baum vor, z. B. einen Lindenbaum: Tausende von Lindenblättern, alle nach einer Schablone gestanzt und nach einem geeigneten Verfahren auf das nach botanischen Vorbildern, etwa aus Gips, gefertigte Geäst aufgebracht. Genau so, wie ein solcher technischer Lindenbaum aussehen würde, so klingen die elektrischen Musikinstrumente, eintönig, schematisch und ohne die schillernden Zufälligkeiten, die alles Lebendige auszeichnen.

Übrigens ging kürzlich die Nachricht durch die Presse, daß in Rußland ein gigantisches elektrisches Musikinstrument gebaut worden sein soll, überdimensional, mit einer gewaltigen, um nicht zu sagen gewalttätigen Klangwirkung, sozusagen eine „Atombombe der Musik“, wie berichtet wurde. Dieses monströse Gebilde dürfte wohl der i-Punkt in dem Entwicklungsgang der elektrischen Musikinstrumente sein.

Nun ein anderes Beispiel: Das Flugzeug ist zweifellos eine sehr nützliche Erfindung. Wenn aber der Pilot die Steuerung nicht sicher in der Hand hält oder sie gar losläßt, so wird die Maschine unkontrolliert ihre Kurven fliegen und schließlich mitsamt den Insassen abstürzen. Soll der Mensch nun aus der Furcht heraus, ihm könne das Steuer entgleiten, das Flugzeug ganz beiseite lassen und auf seine Annehmlichkeiten und guten Dienste verzichten? Soll er, allgemein gesagt, mit dem Vorsatz „Zurück zur Natur!“ den Kopf in den Sand stecken und der „guten alten Zeit“ nachträumen? Das wäre zweifellos ein Zeichen von Schwäche, die wir uns heute am allerwenigsten leisten können.

Es kommt allein darauf an, die persönliche Überlegenheit zu bewahren und darauf zu achten, daß die technischen Hilfsmittel der künstlerischen, also der lebendigen Substanz keine Gewalt antun, sie nicht im technisch-schematischen Sinne verändern und wirtschaftlichen Dogmen unterwerfen. Nichts wäre jedoch unsinniger, als die Anwendung technischer Verfahren, sei es aus Angst, sei es aus Bequemlichkeit, in Bausch und Bogen aus dem Gefolge künstlerischer Gestaltung zu verbannen. Sind nicht Stradivaris Geigen und Schnitzers Orgeln letzten Endes auch Erzeugnisse technisch-handwerklichen Schaffens? Ist nicht der Weg vom ersten Tonmodell bis zur fertigen Bronzeplastik, der Werdegang einer Glocke oder der Bau eines Flügels erfüllt von technischen Vorgängen verschiedenster, z. T. sogar sehr nüchterner Art?

So brauchen wir uns auch in der Musik nicht zu scheuen, die wissenschaftlich-technischen Erkenntnisse der Akustik und Schallübertragungstechnik weitgehend zu benutzen. Wir müssen uns nur über den Platz im Klaren sein, der diesen technischen Dingen im Bereich der Musik zukommt, und die große Verantwortung erkennen, die dem Wissenschaftler und Ingenieur aus der Mitarbeit an den künstlerischen Aufgaben erwächst.

Wo nun die Grenzen wissenschaftlich-technischer Dienstleistungen an der Kunst liegen, läßt sich allerdings nicht überall genau vorher-sagen. Es ist sehr stark Sache des Gefühls und des Geschmacks, also eines gesunden Instinktes. Daß dieser Instinkt gelegentlich ernsthaft versagen kann, hatte ich an dem Beispiel der elektrischen Musikinstrumente gezeigt. Auch den Fall des Films zu betrachten, liegt in diesem Zusammenhang nahe. Aber wir wollen die Frage, was hier gut und was böse ist, jetzt nicht anschneiden, da die Diskussion wohl zu weit führen würde. Die dort am Werk befindlichen Kräfte sind so vielgestaltig, die geschäftliche Seite hat einen so erheblichen Einfluß, und das Ergebnis ist vielfach so sehr von tendenziösen Hintergedanken oder blendenden Effekten durchsetzt, daß es schwer ist, demgegenüber ein klares Urteil zu behalten und schließlich zu entscheiden, wo die Kunst aufhört und das Kunststück anfängt.

Wichtig ist jedenfalls — und darauf möchte ich besonders hinweisen —, daß wir uns stets bemühen, die Grenzen zwischen den wissenschaftlichen und den künstlerischen Bereichen, zwischen Rationalem und Irrationalem zu finden und zu respektieren. Die exakten wissenschaftlichen Forschungen können uns nur vom Rationalen her an die Grenzen der Kunst heranbringen. Sie zu überschreiten und sich im Einzelnen mit den Imponderabilien der künstlerischen Gestaltung auseinanderzusetzen, ist ihnen versagt. Das Gleiche gilt für die Technik: Auch sie hat jenseits dieser Grenze in den Hintergrund zu treten und sich ihrer Dienstpflicht an der künstlerischen Aufgabe jederzeit bewußt zu bleiben. Grenzübergänge können nur in Form von Extrapolationen vor sich gehen. Wir müssen aus unseren Meßergebnissen Schlußfolgerungen ziehen darüber, wie sich die Vorgänge, die uns diesseits im Groben bekannt sind, jenseits in den Feinheiten des künst'lerischen Waltens auswirken mögen. Dem Physiker sind ja auch viele Einzelheiten über den Bau und die Eigenschaften der Atome bekannt geworden, obwohl noch nie ein Mensch ein Atom gesehen hat. Er kennt aber sehr wohl die Grenzen der exakten Aussagen und weiß, wie er seine Überlegungen demgemäß anzustellen hat.

Über das zwischen der Naturwissenschaft und Technik einerseits und der Kunst andererseits gelegene Grenzgebiet und die darin gültigen Spielregeln, d. h. über die Umwandlung der Naturgesetze in Gesetze der Kunst und die vielgestaltigen Übergangsformen dieser Regeln, oder

kurz gesagt: über die Erscheinungsformen der Naturgesetze in den Randbezirken des Kunstschaffens wissen wir bislang noch recht wenig Bescheid. Sich über die wechselseitigen Einflüsse Klarheit zu verschaffen, die in diesem Grenzgebiet herrschen, und Erkenntnisse darüber zu sammeln, was an der Technik vom Standpunkt der Musik aus nützlich ist und was unnützlich, das müssen wir als die eigentliche und — wie mir scheint — auch höchst sinnvolle Aufgabe der Akustik im Rahmen der Musikforschung ansehen. Jedes Teilproblem, wie immer es auch gelagert und behandelt sein möge, sollte diesen Gesichtspunkt irgendwie berücksichtigen. Denn damit begeben wir uns ans Werk, Brücken des Verständnisses und der Zusammenarbeit zwischen den musikalischen und den technischen Gefilden zu schlagen. Brücken, die die Welt des Gefühls und des Verstandes, die Glaube und Wissenschaft, Kunst und Technik kraft des Geistes in eine rechte Zuordnung bringen und zu gemeinsamen neuen Leistungen führen können.

NACHWORT

Verschiedene Diskussionsbemerkungen ließen erkennen, daß vorstehende Betrachtungen zum Teil mißverständlich aufgefaßt worden sind. Es war nun freilich alles andere damit gemeint, als etwa der Akustik eine Art von Domestikenrolle innerhalb der Musikforschung zuzuweisen. Im Gegenteil: Die Akustik ist einer der bedeutendsten und gewiß der älteste Grundpfeiler der Musikforschung ihre Hauptaufgabe besteht, wie bei allen Wissenschaften, im „Erkennen“. Darüber hinaus konstruktive Beiträge zur Musik zu leisten, ist sie genau so wenig oder auch genau so viel in der Lage, wie die anderen Zweige der Musikwissenschaft. Immerhin zählt die Akustik eine Fülle von Erkenntnissen, u. a. über die Funktion und Eigenschaften des Gehörs, zu ihrem gesicherten Besitz, die manchem Musikwissenschaftler noch unbekannt sind.

Als Wesentlichstes sollte aber zum Ausdruck gebracht werden, daß die Akustik gleich den anderen Naturwissenschaften auch darum schon weiß, daß es geheimnisvolle Wirkungen im Bereich der lebendigen Natur und der Kunst gibt, die exakt zu ergründen ihr verwehrt ist und wohl auch immer bleiben wird. Weiter sollte betont werden, daß die Akustik aus diesem Wissen heraus eine ehrfürchtig-bescheidene Haltung gegenüber der Musik ableitet und bemüht ist, ihre eigenen Grenzen zu erkennen. Mögen die anderen Sparten der Musikwissenschaft ein gleichlautendes Bekenntnis ablegen und damit die Voraussetzungen schaffen helfen für eine gedeihliche und fruchtbare Zusammenarbeit zwischen allen geistig und intuitiv Schaffenden, Wissenschaftlern und Künstlern!

Geht es doch im Grunde um nichts Geringeres als darum, die Errungenschaften der Technik für die Zukunft an den ihr zukommenden Platz zu bringen und mit allen Kräften dafür zu sorgen, daß eine hemmungslose Technik uns nicht endgültig überfährt. Anderenfalls würden wir uns womöglich eines Tages in der Situation jener Gelehrten wiederfinden, die mit Eifer beispielsweise darüber diskutieren, ob der Erfinder des romanischen oder der des gotischen Bogens der bedeutendere Baumeister sei, indessen ihnen ihr Haus über dem Kopf abbrennt.

OST UND WEST IN DER MUSIKGESCHICHTE

VON WALTHER VETTER

Im Folgenden sei eine knappe Zusammenfassung der Hauptgedanken gegeben, die dem anlässlich der Rothenburger Tagung gehaltenen öffentlichen Vortrag „Ost und West in der Musikgeschichte“ zugrunde lagen.

Natürlich konnte der Zweck eines zeitlich begrenzten Vortrags nicht sein, ein ebenso oberflächliches wie lückenloses Bild von einer Entwicklung zu geben, die rund 6000 Jahre umspannt. Dem Redner konnte nicht daran liegen, diejenigen Punkte hervorzuheben, wo er nur die Hülle des Problems berührt, und jene zu verschleiern, wo er tiefer gegraben hatte. Wenn neben zahllosen anderen Fragen, die zum Thema gehören, zum Beispiel auch solche der musikalischen Volkskunde unerörtert blieben, geschah es nicht, weil man sie unterschätzte, sondern weil man im Hinblick auf ihre Wichtigkeit den Anschein vermieden wissen wollte, als könnten sie im Vorbeigehen erledigt werden.

In der Musikgeschichte wird es zusehends gewisser, daß die Anzahl der nur aus bestimmten östlichen Voraussetzungen heraus verständlichen, tief einschneidenden europäischen Vorgänge größer ist, als man noch vor kurzem annahm. Es ist daher Aufgabe der allgemeinen Musikgeschichtsforschung und nicht etwa ausschließlich Angelegenheit der Spezialforschung, die ost-westliche Wechselwirkung zu berücksichtigen, um so das abendländische Musikgeschichtsbild abzurunden und eine universalgeschichtliche Perspektive zu gewinnen. Ohne Tuchfühlung mit der musikalischen Orientforschung können wir ebensowenig allgemeine Musikgeschichte treiben wie ohne Weiterarbeit auf dem Gebiete des klassischen Altertums. Wer dem musikalischen Orientalisten seinen Platz an der Sonne gönnt, muß die altgriechische Musik schon um der Wechselwirkungen willen mitberücksichtigen, die sich zwischen ihnen und drüben zeigen.

Zu Beginn der zwanziger Jahre teilten die musikalische Altertumsforschung und die sich mit ihr vielfach berührende musikalische Orientforschung miteinander das Los, daß ihre Vertreter als Außenseiter angesehen wurden. Im Hinblick auf die heutige kritische Situation der deutschen Musikforschung ist es Gebot der Stunde, an A b e r t s warnendes Wort zu erinnern, daß nicht nur das unmittelbar angrenzende Forschungsgebiet, sondern die allgemeine Musikgeschichte es büßen muß, wenn ein einzelner Wissenszweig plötzlich längere Zeit brachliegt. Diese Problematik spitzte sich letzthin dadurch zu, daß namhafte Gelehrte, unter ihnen Egon Wellesz als einer der kenntnisreichsten Erforscher der morgenländischen Musik, in die Emigration getrieben wurden, so daß die Früchte ihrer Arbeit für Deutschland zunächst verloren gingen

und es unsere, wenn auch verspätete Aufgabe ist, sie innerhalb der deutschen Musikwissenschaft nunmehr voll auszuwerten.¹ Auch als musikalischer Orientalist bleibt Wellesz Musikhistoriker. Natürlich wird der den Orient ins Auge fassende Musikgeschichtsforscher die Ergebnisse der Vergleichenden Musikwissenschaft respektieren. Wir können heute den Standpunkt Aberts nicht mehr teilen, der sich mit den (damaligen) Arbeitsmethoden der musikalischen Ethnographie nicht recht befreunden konnte. An zwei Grunderkenntnissen dürfen wir nicht vorbeigehen: Das Instrumentarium, das Ton- und Intervallsystem und maßgebende Formtypen der hellenischen Musik wurden aus dem Osten eingeführt, und der Osten hat die Grundbestandteile der musikalischen Kultur der klassischen Antike lange bewahrt. Kronbeispiel für weltgeschichtliche Ost-West-Perspektiven bleibt der Pythische Nomos. Das Morgenland war zur Ausübung seines Einflusses unso mehr befähigt, als es eine Voraussetzung seines Musizierens, den absolut melodischen Charakter seiner Tonsprache, mit Hellas teilte. Namentlich die phrygische und die lydische Kultur gewannen für die griechische Musik große Bedeutung. Es sei an phrygische Gestalten wie Marsyas, Hyagnis, Olympos erinnert. Der Aulosbläser Olympos gehört wahrscheinlich eher in die geistige Nachbarschaft des Sängers zur Kithara Orpheus als in diejenige Homers. Die reale Persönlichkeit Homers liegt seit mindestens dreißig Jahren fest, und seit den Forschungen Schade waldts sind wir dabei, ihn auch wirklich in die Geschichtlichkeit zurückzuholen und als Zugehörigen „seines Jahrhunderts“ zu schauen. Homer aber ist uns der Autor der beiden großen, mitten in unserer Zeit lebendigen Epen. Olympos ist uns etwas ganz anderes. Olympos soll „die“ Enharmonik erfunden, Olympos soll einige Nomoi komponiert haben. Er wird zum Sinnbild für zeitlich weitgespannte und nicht minder weiträumige entwicklungsgeschichtliche Konstellationen, die zu repräsentieren über das Vermögen eines Individuums hinausginge. Unter seinem Zeichen vollzieht sich eine tiefreichende Befruchtung der griechischen Musik durch die östliche Kultur. Die gesamte an den Dionysoskult gebundene Aulosmusik wurde (nach Husmanns einleuchtender Deduktion) aus der Überlieferung des Hethiterreiches entnommen. Es könnte Ausdruck des Staunens und der nahezu religiösen Ehrerbietung vor der übermenschlichen Leistung gewesen sein, wenn man sich schließlich nicht mehr mit dem einen Olympos begnügte, sondern ihm einen zweiten gesellte, und wenn Suidas sogar einen dritten nennt. Zur Zeit

¹ Es wird Bezug genommen insbesondere auf: Eastern Elements in Western Chant: studies in the early history of ecclesiastical music (*Monumenta musicae Byzantinae*..., Subs. vol. II nr. 1), University Press, Oxford... 1947. — The nativity drama of the byzantine church; *Journal of Roman Studies*, publ. by the society for the promotion of Roman Studies, 1947, S. 146—151. — The earliest example of christian Hymnody in *The Classical Quarterly* vol. XXXIX, January-April 1945, S. 35—45. — Beibe Studium dieser Untersuchungen unterstützte mich die damalige Assistentin am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin, Dr. Irmgard Otto.

des Phrynis und des Timotheos wird Olympos Vorbild schlechthin. Plutarch rühmt ihn als Urheber der hellenischen Musik, soweit sie dem höchsten Schönheitsideal entspreche. Seinen Höhepunkt scheint der von Kleinasien ausgehende Verschmelzungsprozeß zwischen Ost und West in dem Augenblick erreicht zu haben, in welchem man den Auleten durch die Nomoi auf Athene und auf die Tötung des Python, ferner durch zwei auf Sparta deutende Nomoi, die Streitwagen- und die Kriegsgott-Weise, zu urhellenischen Kulturen in Beziehung bringt.

Über die Ost-West-Richtung bestimmter Entwicklungen haben uns bekanntlich in erster Linie Forscher wie Idelsonn, Sachs, Hornbostel unterrichtet. Sogar das dorisch-phrygisch-lydische System der Griechen könnte auf die verwandte tetrachordale Gliederung des Synagogengesangs zurückgehen. Wichtiges Bindeglied aber zwischen dem fernerer Osten und Griechenland ist das von Platon mit besonderer Aufmerksamkeit bedachte Ägypten. Seit der Mitte des zweiten Jahrtausends scheint die Durchtränkung des Landes mit Musikgut aus West- und Südostasien außerordentlichen Umfang anzunehmen. Diodorus Siculus bezeichnet die eindringende Musik als „unnützlich, ja schädlich“. Im Grunde hat sich hier jedoch nichts anderes vollzogen als später im alten Griechenland und im Abendlande überhaupt: die geistige Begegnung zwischen östlichen und westlichen musikalischen Kulturen.

Wenn der Satz zu Recht besteht, daß wir unsere lückenhafte Kenntnis der altgriechischen Musik mittels zunehmender Aufhellung der Musikulturen des Ostens wesentlich erweitern können, so dürfen wir heute dank den Ergebnissen der musikalischen Orientforschung die These aufstellen, daß die Art und der Grad der Weiterentwicklung der altgriechischen Musik und die Frage, wieweit wir sie gegebenenfalls aus frühchristlichen Gesängen zu rekonstruieren vermögen, auf die gleiche indirekte Weise musikgeschichtlich bearbeitet werden können. Damit ist das Oxyrhynchoproblem angeschnitten. Einige Jahre nach seiner Behandlung durch gelehrte Spezialisten Frankreichs, Englands und Deutschlands habe ich im Anschluß an Abert den Standpunkt vertreten, daß der Oxyrhynchohymnus den starken Widerhall der antiken Musik in den christlichen Gemeinden Ägyptens beweise; ich wählte den christlichen Gottesdienst um 300 vom Geiste der Antike durchweht, wenn ich freilich auch betonte, daß der Hymnus ungleich weniger ein getreues Bild der klassischen Musikübung biete als einige andere uns überlieferte Reste altgriechischer Kompositionen, denn seine Melodik schien mir von einer allzu leidenschaftlich fluktuierenden Bewegtheit zu sein.² Hier liegen Fehlschlüsse vor, die damals nur hätten vermieden werden können, wenn man mehr über den uns erst durch die späteren Wellesz'schen Forschungsergebnisse vertrauter gewordenen frühbyzantinischen musikalischen Stil gewußt hätte. Heute wissen wir,

² Vgl. Paulys Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft XVI 1, 1933.

daß gewisse Melodieformeln des Hymnus und ihre charakteristische Wiederholung ein Kompositionsprinzip des mittleren Orientes sind. Die These vom rein griechischen Charakter des Hymnus läßt sich heute nicht mehr aufrecht erhalten.

Die Ergebnisse der musikalischen Orientforschung zwingen uns aber nicht nur, in einem konkreten Fall unsere Vorstellung von der Weiterwirkung der antiken Musik in den Gesängen der christlichen Kirche zu modifizieren; sie berechtigen uns umgekehrt, von einem verhältnismäßig weitgehenden Eindringen östlicher Melodien in die abendländische Kirche und speziell von der Resorbierung einzelner Melodien durch den Westen zu sprechen. Die Resultate der Erforschung der ältesten christlichen Musik im Morgenlande versprechen eine solide Grundlage einer umfassenden Geschichte der abendländischen Musik des Mittelalters zu werden.

Um die Erhellung dieser Probleme machten sich im Laufe unseres Jahrhunderts bekanntlich Männer verdient wie Jean-Baptiste Thibaut, Amédée Gastoué, Riemann, Peter Wagner, Johannes Wolf, Idelson. Riemann vermochte freilich auch bei seinen 1909 begonnenen und 1914 revidierten Untersuchungen nicht über seinen eigenen Schatten zu springen: die berühmte, von e ausgehende altgriechische Mitteloktav schwebt ihm auch für die byzantinischen Melodien vor, und ihre Rhythmik erscheint in seiner Interpretation melismatisch ebenso überladen wie der Rhythmus der altkirchlichen Gesänge des Westens. Wellesz brachte 1920—34 Klarheit darüber, daß Riemann die Entwicklung allzu sehr vereinfacht, wenn er in der byzantinischen Kirchenkunst eine Art Fortsetzung der altgriechischen erblickt.

Eine entscheidende Erweiterung unserer Kenntnisse über die gleiche östliche Wurzel bestimmter musikalischer Formen der griechischen und der römischen Kirche verdanken wir der Forschung Wellesz' über das weihnachtliche Mysterienspiel, das zum erstenmal in der Handschrift von St. Martial de Limoges erscheint: Es kann wahrscheinlich aus der gleichen syrischen Quelle hergeleitet werden, die den in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts amtierenden Jerusalemer Patriarchen Sophronius zu seinen zwölf Weihnachtshymnen anregte. Besonders bemerkenswert ist die Häufigkeit der Verwandtschaft gewisser melodischer Formeln und Kadenzen der ambrosianischen und der römischen Praxis mit entsprechenden Wendungen der byzantinischen Melodien. Ihre gemeinsame Quelle ist die Kirche von Jerusalem.

Wie gegenüber der musikalischen Orientforschung im allgemeinen, so hat sich die Musikwissenschaft speziell gegenüber Rußland manches Versäumnis zuschulden kommen lassen. Wellesz drückt sich reichlich euphemistisch aus, wenn er unser musikgeschichtliches Denken „europazentrisch“ nennt; es ist vielmehr einseitig westeuropäisch orientiert gewesen. Ein klares Bild von den byzantinisch-orientalischen Wurzeln der russischen Musik haben wir noch nicht. Wir wissen nur so viel, daß

sich der älteste christliche Gottesdienst in Rußland (um 1000) aus slawischen und byzantinischen Bestandteilen zusammenfügte. In dem von Riese mann³ zitierten „Stufenbuche“ wird für das Jahr 1053 die Ankunft „griechischer Sänger“ aus Konstantinopel in Moskau gemeldet. Über den Umfang des byzantinischen Einflusses auf die russische Musik ist man sich bis heute noch nicht einig geworden. Bestimmt haben sich jedoch in der russischen Volksmusik gewisse Eigenheiten der Melodiebildung und der Stimmenfügung erhalten, die auf die Anfänge der russischen Kirchenmusik und damit auf die Musiziergepflogenheiten einer Zeit zurückgehen, in welcher der byzantinische Einfluß aktuell war. Damit nicht genug, vollziehen sich um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert Berührungen zwischen der russischen Volksmusik und der westeuropäischen Tonkunst, die dem Thema „Ost und West in der Musikgeschichte“ unmittelbare Bedeutung für die Gegenwart verleihen.

Die von Pratsch herausgegebene Sammlung russischer Volkslieder ist, wie wir durch Nottobohm wissen, Beethoven vertraut gewesen. Man hat sich in der Beethovenforschung noch nicht hinreichend mit der Frage befaßt, welche Spuren diese Beschäftigung in Beethovens Schaffen hinterlassen hat. Man hat diese Probleme auch dort nicht eingehend untersucht, wo es nahegelegen hätte, nämlich bei der Betrachtung der Rasumowskyquartette. Nur Bücken betont die stilistische Bedeutung der Verwendung russischer Volksmelodien mit der notwendigen Schärfe. Er vergleicht den Beginn des ersten Quartetts mit der noch heute in Rußland verbreiteten frühesten organalen Mehrstimmigkeit und bringt das Allegretto scherzando desselben Quartetts in Beziehung zu einem anderen russischen Volksmusiktyp, der litaneiartigen Phrasenwiederholung. Die wichtigste Schlußfolgerung ist, daß das russisch-volksmäßige Kompositionsprinzip von Beethoven nicht etwa in oberflächlichen Anklängen, sondern von der Wurzel her erfaßt werde.

Russischerseits kommt ausschließlich die Volksmusik als Untersuchungsgegenstand in Frage. In Beethovens Schaffen aber will nicht nur der Stil der Rasumowskyquartette endlich einmal gründlich und mit zulänglichen Mitteln untersucht, sondern auch die Frage geklärt sein, inwieweit die stilistische Kluft zwischen der Fünften und Sechsten Sinfonie und der in der Sechsten Sinfonie sich vollziehende Stilumschwung mit der neuen kammermusikalischen Schreibart des opus 59 in Zusammenhang oder wenigstens in Einklang zu bringen ist.

Man hat sich die Erklärung der stilistischen Eigenheiten der Sechsten Sinfonie dadurch allzu leicht gemacht, daß man immer wieder das sogenannte „Programm“ in den Vordergrund schob. Eine Durchführungstechnik wie die der Sechsten Sinfonie läßt sich aber nicht mittels einiger poetischer Floskeln erklären. Natürlich findet man Ansatzpunkte im älteren Schaffen Beethovens. Sie beweisen aber nichts anderes, als daß

³ Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs, Leipzig 1909, S. 5.

der Komponist nichts seiner Natur Fremdes tat, als er aus der geistigen Begegnung mit der musikalischen Kultur des Ostens schwerwiegende Folgerungen für sein Schaffen zog. Hierum nämlich handelt es sich, wenn Beethoven im ersten Satze der Pastorale ein schlichtes rhythmisch-melodisches Motiv einer unausgesetzten Wiederholung unterwirft, die der Forderung einer logischen motivischen Entwicklung den Gehorsam versagt. Vergleichbares begegnet uns zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur innerhalb der russischen Volksmusik und später auch in der russischen Tonkunst, in einer verblüffenden Ähnlichkeit übrigens bei Alexander Glasunow in der Siebenten Sinfonie, wobei es dahingestellt bleiben kann, ob der russische Meister die Anregung unmittelbar aus seiner heimatlichen Volksmusik schöpft oder aber paradoxerweise auf dem Umwege über Beethoven.⁴

Wilhelm Pinder, der den Begriff der Begegnung zweier Völker formuliert hat, zieht auch die Herkunft der schaffenden Künstler in Betracht, und indem er den Blick nach Osten richtet, betont er einen Sachverhalt, der auch dem Musikforscher der Gegenwart einigen Anlaß zum Nachdenken geben darf: daß nämlich bemerkenswert viele deutsche Komponisten von Schütz, Bach und Händel über Haydn, Mozart und Schubert bis zu Richard Wagner, Bruckner und Max Reger an der Begegnungsstelle mit den Slawen geboren sind, dort, wo auch die Naumburger und Bamberger Plastik entstanden ist — Beethoven jedoch kann er in diesem Zusammenhang nicht nennen. Die Empfänglichkeit Beethovens für die elementaren Eindrücke aus dem Osten beweist seine Unabhängigkeit vom Schicksal (oder Zufall) der Geburt; sie bezeugt neben anderem den rein geistigen Charakter seiner Berührung mit dem Osten und ihre innere Notwendigkeit.

BEGRIFF, AUFBAU UND BEDEUTUNG EINER SYSTEMATISCHEN MUSIKWISSENSCHAFT

VON ALBERT WELLEK

Systematische Musikwissenschaft — das ist ein Begriff, der, öfters und sehr unterschiedlich gebraucht, noch nicht ausreichend in das allgemeine Bewußtsein gerade des Musikers und Musikforschers gedrungen ist. Eine Musikwissenschaft, die nicht „Systematische Musikwissenschaft“ ist, ist darum noch nicht unsystematisch. In diesem landläufigen Sinne „systematisch“ ist alle Wissenschaft, also auch alle Musikwissenschaft: wäre sie unsystematisch, so würde sie nicht den

⁴ Vgl. W. Vetter, Beethoven und Rußland, Die neue Gesellschaft, Berlin 1948, Heft 4.

Namen der Wissenschaft verdienen. Das will sagen: in Wort und Begriff der Systematischen Wissenschaft ist „Systematisch“ (daher groß zu schreiben!) nicht als Gegenbegriff zu „unsystematisch“ (im Sinne des ausschließenden Gegensatzes) gemeint, vielmehr als korrelativer Begriff (wie der Logiker sagt) zu etwas grundsätzlich Gleichwertigem, zwar Andersartigem, aber zugleich doch ergänzend dazu Gehörigem, ja Gefordertem, und das ist die Historische Wissenschaft.

Alle Wissenschaften können und (folglich!) müssen einerseits historisch, andererseits „systematisch“ getrieben werden, und beides zusammen ergibt erst ihr vollständiges „System“ — dieses im landläufigen Sinne genommen. Das gilt zum mindesten von allen Geisteswissenschaften, z. T. und in gewissem Maße aber auch von den Naturwissenschaften und von der Psychologie, richtiger: den Seelenwissenschaften, die zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine Zwischen- und Mittlerstellung einnehmen¹; ferner von den formalen Wissenschaften, wie der Mathematik; und schließlich von der Philosophie, die mehr ist als eine Wissenschaft oder sogar als eine Summe der Wissenschaften, sondern eine die Wissenschaften insgesamt überschreitende Weltdeutung.

Vielfach allerdings kompliziert sich hier die Frage noch mit einer anderen Tatsache, nämlich der, daß es, darüber hinaus, noch jeweils eine Geschichte der Wissenschaften — und der Philosophie — gibt. Es gibt also z. B. eine Systematische Musikwissenschaft und eine Musikgeschichte und außerdem noch eine Geschichte beider, d. h. eine Geschichte der Musikwissenschaft (nicht mehr der Musik selber, sondern der Wissenschaft von ihr). Die Wissenschaft von der Wissenschaft nämlich kann wiederum auch entweder systematisch oder historisch getrieben werden: systematisch als Wissenschaftslehre oder (wie man früher gern sagte) „Konkrete Logik“ (Logik der Wissenschaften) und historisch eben als Wissenschaftsgeschichte.

Gerade die Philosophie ist das Modell und Musterbeispiel dafür, daß ein Erkenntnisgebiet einerseits mit systematischer und andererseits mit historischer Methode in Angriff genommen werden kann und muß, und daß dies beides wesentlich zweierlei ist. Besonders in der scholastisch orientierten Philosophie wird zwischen historischer und systematischer Methode und Darstellung aufs strengste geschieden. Was dabei nun das Systematische im Unterschiede oder sogar Gegensatz zum Historischen sei, bestimmt sich aus dieser Frage selbst: das Systematische ist das Nichthistorische. In der philosophischen „Systematik“ werden die einzelnen sogenannten philosophischen Disziplinen (also Teilgebiete der Philosophie), als da sind: Ontologie und Metaphysik, Ethik, Ästhetik, auch Psychologie, Erkenntnistheorie und

¹ Vgl. Wellek: Das Problem des seelischen Seins, Leipzig 1941, S. 8; Das Experiment in der Psychologie, Studium Generale 1, 1947, S. 32.

Logik, grundsätzlich abgehandelt, ohne Rücksicht auf historische Standpunkte oder gar eine zusammenhängende Entwicklung und Würdigung dieser, — man fühlt sich versucht zu sagen: ohne systematische historische Betrachtungsweise. Das wäre nun aber wieder „systematisch“ im landläufigen Sinne, nicht in diesem prägnanten Sinne der Wissenschaftslehre. Diese versteht also unter Systematik die wesentlich nichthistorische Behandlung des Gegenstands einer Wissenschaft — wenn auch allerdings das Erträgnis der historischen Behandlung insgesamt mit in diese Systematik eingeht und in seiner Summe Berücksichtigung findet.

Danach ist es ohne weiteres klar, was unter einer Systematischen Musikwissenschaft zurecht verstanden werden muß: es ist die Musikwissenschaft an ihrem nicht-historischen Teile, — in welchem die Musikgeschichte gleichwohl ihrem Gesamterträgnis nach mitvorauszusetzen ist.

Es ist bekannt, daß die Musikwissenschaft gerade seit der Zeit, wo sie Universitätswissenschaft oder hochschulfähig geworden ist, weitgehend mit Musikgeschichte gleichgesetzt, eine Systematische Musikwissenschaft (im eben definierten Verstande) nur ganz am Rande gekannt, ja nur in einer Art dienender oder Hilfsstellung gleichsam geduldet worden ist. Was es an solchen nichthistorischen Gesichtspunkten und Aufgaben gab, wurde unter dem allgemeinen und vagen Begriff der „Musiktheorie“ zusammengefaßt; diese war an den Universitäten zunächst in der Regel den Lektoren und günstigstenfalls den Honorarprofessoren überlassen und wurde vielfach als ein beinahe lästiges Beiwerk betrachtet, das man zwar nicht völlig außer acht lassen konnte, aber nur als eine Art notwendigen Durchgangs oder Vorhölle empfand zu den lichten Höhen der eigentlichen und wahren Musikwissenschaft, eben der Musikgeschichte. Letztere allein wurde von den Lehrstuhlinhabern wirklicher und geordneter — ich wollte schon sagen: systematischer! — Pflege würdig erachtet.

Ich gebe zu, daß das eben gemalte Bild der Musikwissenschaft schon etwas veraltet wirkt — aber auch nur etwas. Gewiß gab es schon früh — oder eigentlich noch immer — Universitäts-„Musikologen“, die den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf dem noch genauer zu definierenden Gebiete der „Musiktheorie“ fanden. Man könnte schon Hanslick dafür in Anspruch nehmen, der, soweit er überhaupt als Wissenschaftler in Frage kommt, Ästhetiker war. Aber ich brauche nur Riemann und — neuerdings — Kurth zu nennen, welch letzterer sich sogar auch ausdrücklich der Musikpsychologie zuwandte — während ersterer u. a. einen schöpferischen Tonkünstler von Weltruf, nämlich Reger, als seinen Schüler kompositorisch ausgebildet hat. Trotzdem aber — trotz solchen Schwerpunktsverschiebungen im einzelnen — kann von da her kein prinzipieller Einbruch in den Primat und die absolute Vormachtstellung der akademischen Musikgeschichte be-

hauptet werden. Ein solcher Einbruch kam vielmehr, fast paradoxer Weise, von einem neuen Sonderzweige der Musikwissenschaft, der sich etwa von der Jahrhundertwende ab oder kurz vorher zu entwickeln begann und keineswegs ohne historische Methode betrieben wurde und betrieben werden kann, für den sich der Begriff der Vergleichenden Musikwissenschaft einzubürgern begann. Diese Vergleichende Musikwissenschaft ist keine Vergleichende Musikgeschichte (daher auch nicht so benannt) nach Art der Vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft — wie, schon der engen Nachbarschaft beider Gebiete wegen, hätte erwartet werden können; denn mit „vergleichender“ Methode im Sinne der Vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft wurde Musikgeschichte schon immer betrieben, d. h. „vergleichend“ unter den verschiedenen nationalen Kulturkreisen. Die neue „Vergleichende Musikwissenschaft“ wurde vielmehr eher im Sinne einer Vergleichenden Psychologie und Physiologie angesetzt, nämlich 1. als eine musikalische Genesis, d. h. Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, besonders in der Musik der Tiere und der sogenannten Primitiven — zu welch letzteren nicht nur die sogenannten primitiven Völker, sondern (cum grano salis) auch die (psychisch) „Abnormen“ gerechnet werden dürfen; 2. — was damit zusammenhängt — als musikalische Ethnologie oder Völkerkunde. In der Psychologie wird nach außerdeutscher Terminologie unter „Vergleichender Psychologie“ allein die Tierpsychologie verstanden, nach deutschem Usus aber werden die übrigen Zweige der genetischen Betrachtung, einschließlich der völkerpsychologischen, mit dazugerechnet. Eine Vergleichende Psychologie nach dieser deutschen Begriffsfassung ist also eine Genetische Psychologie im weitesten Verstande — und eine solche Genetische Musikwissenschaft im selben Verstande ist die sogenannte Vergleichende Musikwissenschaft ebenfalls. Es besteht hier also eine Parallele zur Psychologie — übrigens nicht von ungefähr oder zufälligerweise, sondern bewußtermaßen; denn diese Vergleichende Musikwissenschaft war von ihren Anfängen an psychologisch orientiert und inspiriert, und zwar im deutschen Kulturkreise, wie denn auch ihre Begründer — wiederum (vorwiegend) Deutsche bzw. Österreicher — zugleich hervorragende Psychologen waren. Das gilt besonders von Stumpf, dem eigentlichen Vater der Vergleichenden Musikwissenschaft, der seinerseits als seinen Vorläufer den Engländer John Ellis in Anspruch nimmt,² dann auch von seinem in dieser Richtung bedeutendsten Schüler v. Hornbostel, ferner für den Begründer der (wenig späteren) Wiener Richtung der Vergleichenden Musikwissenschaft Wallaschek — weniger schon für dessen Schüler und Nachfolger Robert Lach. Indes, schon der Begriff der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte läßt erkennen, daß hier

* Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911. S. 62.

historische Betrachtungsweise und Methode mit der psychologischen und allenfalls physiologischen zu verbinden war und tatsächlich verbunden wurde, und ein Gleiches gilt erst recht von der musikalischen Völkerkunde, die selbstverständlich eine sogar in erster Linie historische Disziplin darstellt. So wurde denn gerade von den Bahnbrechern dieser Vergleichenden Musikwissenschaft in ihrem Sonderbereiche bedeutende historische Arbeit geleistet; ich erinnere nur an das imposante chef d'oeuvre Lachs: „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“.³

Es ist aber sehr charakteristisch, daß gleichwohl gerade ein Lach — der erste unter den Vergleichenden Musikforschern, der von der Musikwissenschaft selbst herkam und schließlich einen musikwissenschaftlichen Lehrstuhl (zuletzt sogar einen ordentlichen) errang — unter Musikhistorikern nicht als ihresgleichen und daher natürlich als nicht ebenbürtig galt, dementsprechend auch zeitlebens mit ihnen in Fehde lag — dies zum mindesten in Österreich („nemo propheta in patria“). Es kann auch nicht behauptet werden, daß diesem Übelstand seither abgeholfen worden wäre; und einen musikwissenschaftlichen Lehrstuhl mit auch nur personell bedingtem — geschweige etatsmäßigem — Akzent auf der Vergleichenden oder (allgemeiner) der nichthistorischen Musikwissenschaft gibt es seit Lachs Emeritierung auch nicht mehr. Die Sorge um die Vergleichende und überhaupt um die Systematische Musikwissenschaft liegt also nach wie vor bei Einzlgängern und Außenseitern, die demgemäß nicht reüssieren, es sei denn daß sie ganz einem andern Fache angehören. (Das letztere gilt zum Beispiel vom Verfasser, der zwar in Musikwissenschaft promoviert, aber in Psychologie habilitiert ist, so daß der Verdacht entfällt, es werde hier pro domo argumentiert.) Das nunmehr also auch schon historische Beispiel Lachs und das seiner äußerst rar gewordenen weniger erfolgreichen Mitstreiter von der Vergleichenden Musikwissenschaft ist nun aber auch das einzige Aktivum, das die Systematische Musikwissenschaft bisher in unserem Universitätsleben zu buchen hat oder hatte; denn reine Lehrstühle oder auch nur Dozenturen für sogenannte Musiktheorie oder gar Musikästhetik und -psychologie hat es m. W. erst recht nie gegeben, jedenfalls nicht an Universitäten.

Was ist es denn nun im einzelnen, was solcherart also gröblich vernachlässigt wird: die Systematische Musikwissenschaft? Vorerst noch einmal zur Antwort, was sie nicht ist. Es ist mehr als einmal, vor noch nicht langem, der Versuch aufgetaucht, unter dem hochtönenden Namen „der“ Systematischen Musikwissenschaft irgendeinen nächstbesten Ausschnitt aus der nichthistorischen Musikbetrachtung anzupreisen,

³ Leipzig 1913. Vgl. von demselben: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Wien-Leipzig 1924 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie Bd. 200/5).

und zwar gerade den für die eigentlichen Anliegen der Musikwissenschaft — der historischen wie der nichthistorischen — belanglosesten, nämlich die physikalische Akustik, wenn nicht sogar die Phonetik, d. h. also die Physik (und bestenfalls Physiologie) der Schälle oder besonders der Sprachlaute, also rein naturwissenschaftliche Disziplinen, die schon als Naturwissenschaften einer Geisteswissenschaft, wie es die Musikwissenschaft in erster Linie doch wohl ist, relativ fernstehen und wenig zu bieten haben.

Indes, es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man bestreiten, daß immerhin die physikalische Akustik und z. T. sogar die Phonetik in einer gewissen Beziehung zur Musikwissenschaft stehen, und zwar naturgemäß zur Systematischen. Man kann diese Beziehung als die naturwissenschaftlicher Hilfs- oder Randdisziplinen kennzeichnen. Die physikalische Akustik (samt Phonetik) ist eine Voraussetzungs-wissenschaft für eine andere Naturwissenschaft, die physiologische Akustik oder Hörphysiologie (wiederum samt — physiologischer — Phonetik oder Stimmphysiologie), und beide sind Voraussetzungs-wissenschaften der Gehör- oder Tonpsychologie, welche ihrerseits als psychologische Wissenschaft (wie schon erwähnt) eine Zwischenstellung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften einnimmt. Erst hier setzt der eigentliche Bereich der Musikwissenschaft an, für den die naturwissenschaftlichen Voraussetzungen der physikalischen und physiologischen Akustik bloß rahmengebend oder vorbereitend sind. Denn Musik ist keine physiologische und schon gar nicht eine physikalische Tatsache, sondern eine psychische und geistige: Phänomen und Struktur⁴ — ersteres als Erlebnis, als Gehörtes, letzteres als Werk, als vom Menschen Geschaffenes.

Die psychologische Betrachtung der Musik, also der psychologische Ansatz innerhalb der (Systematischen) Musikwissenschaft, erfolgt nun wiederum in zwei wesentlich verschiedenen Etappen oder Sektoren, wie dies zuerst Kurth gesehen hat⁵; er wählt dafür die Termini „Tonpsychologie“ (nach Stumpf) und „Musikpsychologie“ (i. e. S.). Neuerdings hat es sich — in der Hauptsache nach Vorschlag des Verfassers — eingebürgert, den Ausdruck „Tonpsychologie“ durch „Gehörpsychologie“ zu ersetzen. Denn „nicht der Ton macht die Musik, sondern die Musik macht den Ton“.⁶ Die „Tonpsychologie“ handelt keineswegs ausschließlich oder auch nur vorzugsweise vom Ton oder von Tönen, sondern von den Gehörerscheinungen insgesamt und, was mehr ist, vom Gehör als einer „Struktur“, d. h. Anlage.

Nach Kurth bildet die „Tonpsychologie“ den Unterbau einer Musikpsychologie von der analytischen Seite her durch isolierende Einzel-

⁴ Im Sinne Felix Kruegers — dem übrigens die Musikwissenschaft durch seine Leistungen für die Tonpsychologie, vor allem die „Differenzton-Theorie“ der Konsonanz, besonders verpflichtet ist.

⁵ Musikpsychologie. Berlin 1931; 2. Aufl. Bern 1947.

⁶ Wellek: Musik. Neue Psychol. Studien 12/1, 1934, S. 163. (Krueger-Festschr.)

betrachtung ihrer Voraussetzungen; Tonpsychologie ist „mehr auf das Sinnesgebiet der Musik als auf diese selbst gerichtet“, greift in die Physiologie und in die physikalische Akustik über, will neben „Analyse und Vergleich stets auch auf die Ursachen zurückleiten“.⁷

Der wesentliche Punkt der Unterscheidung ist getroffen, wenn das „Sinnesgebiet der Musik“, nicht so sehr diese selbst, als der Gegenstand der Tonpsychologie bezeichnet wird —, die schon deshalb eben besser Gehörpsychologie zu nennen ist. Das Gehör dient ja keineswegs der Musik allein oder auch nur in erster Linie; denn der biologische Sinn der Sinne ist nicht der, dem Lebewesen zu Kunstgenüssen oder künstlerischer Betätigung zu verhelfen, vielmehr ihm als Waffe oder Schutzmittel im vielberufenen „Kampf ums Dasein“ zu dienen. Das Gehör ist denn auch entwicklungsgeschichtlich aus dem Getast hervorgegangen, ist eine spezialisierte Abzweigung aus diesem. Das (periphere) Rezeptionsorgan des Gehörs funktioniert auch heute noch nach Art eines Rezeptors des Druck- und Vibrationssinnes, es reagiert auf Druck- und Vibrationsreize, nur eben in — entwicklungsgeschichtlich später — modal spezifischer Weise.

Die Grenze nun zwischen der eigentlich musikwissenschaftlichen — nicht schlechthin sinnespsychologischen — Gehörpsychologie und der (engeren) Musikpsychologie finden wir in der Literatur, meist ohne viel Theorie und Diskussion, praktisch so gezogen, daß die Gehörpsychologie dort Halt macht und — sozusagen — ihren Auftrag an die Musikpsychologie weitergibt, wo die Erscheinungen der Gehörwelt aufhören, „statisch“, d. h. einzeln, isoliert, ohne Sukzessivzusammenhang betrachtbar zu sein. Dementsprechend gehört zur Gehörpsychologie schon einmal das eine, äußerst wesentliche, nicht: die ganze Welt des Rhythmus (der Zeitgestalt); aber auch schon die Tonfolge — also die Melodie — und die Harmoniefolge oder der mehrstimmige Satz nicht, sowie das Tonpaar oder das Akkordpaar, d. h. die Zweihheit in der Sukzession überschritten wird, welche allein unter völliger Abstraktion vom Rhythmischen betrachtet werden kann. (So in der — nach wie vor mustergültigen — v. Hornbostelschen „Psychologie der Hörscheinungen“, 1926.⁸)

Das Gebiet der Musikpsychologie i. e. S. wird also solcherart *per exclusionem* danach bestimmt, was die Gehörpsychologie übrig läßt, oder vielmehr, was sich dieser entzieht. Rein wissenschaftstheoretisch ist der Unterschied zwischen Gehör- und Musikpsychologie am besten nach dem ihrer Stellung innerhalb des Gesamtfachs der Psychologie zu fassen. Hier ist Gehörpsychologie ein Zweig der Sinnes- oder Wahrnehmungspsychologie einerseits, der Begabungspsychologie andererseits,

⁷ S. 49, 51. — Nach Wellek in *Acta Musicol.* 5, 1933, S. 72.

⁸ *Handb. d. normalen u. patholog. Physiologie*, Hrsg. B e t h e u. a. XI, Berlin 1926.

Musikpsychologie aber ein Zweig der Kulturpsychologie. Erstere gehört der Allgemeinen und zum Teil der Differentiellen Psychologie zu, letztere der Entwicklungspsychologie im Sinne F. Kruegers oder der Vergleichenden Psychologie (im oben erörterten weiteren Sinne).⁸⁰ Es gibt nun aber noch eine weitere, der psychologischen zwar eng verwandte, aber mit dieser nicht identische und nicht zu verwechselnde „systematische“ Betrachtungsweise und also Sphäre und Methode der Systematischen Musikwissenschaft, und das ist die ästhetische — demnach: die Musikästhetik. Auch diese wird zuerst wohl von Kurth mit der notwendigen Schärfe von der Musikpsychologie abgesetzt und abgerückt. Und zwar wird bei Kurth die Scheidung beider so gefaßt, daß der Musikästhetik das Eingehen auf das Kunstwerk als solches und auf seine „Inhalte“, insbesondere natürlich die wertende Haltung (Musikkritik), dann aber auch die Psychologie (!) des musikalischen Schaffens vorbehalten wird, ferner die Untersuchung der gefühlsauslösenden Wirkung der Musik. Letztlich aber wird bei Kurth die Frage nach dem „Wesen“ der Musik noch einer weiteren, eigenen Disziplin, der Musikphilosophie, überwiesen.⁹

Das letztere ist ohne Zweifel gutzuheißen, wenn man, wie eingangs im Vorbeigehen betont, die Philosophie als die alle Wissenschaft überschreitende Sinndeutung der Welt, die Ästhetik hingegen als eine Wissenschaft begreift. Es gilt jedoch für die Ästhetik, wie schon für die Psychologie (was ebenfalls schon berührt wurde): daß sie zwar Wissenschaften, aber zugleich als philosophische Disziplinen Gliedbereiche der Philosophie darstellen. Dementsprechend führt die Musikästhetik (und schon die Musikpsychologie, auf dem Wege über die Musikästhetik) unmittelbar in die Musikphilosophie hinein, und die Grenze bleibt fließend. Zweckmäßig werden deshalb Musikästhetik und Musikphilosophie gleichgesetzt, wenn auch praktisch mit dem Worte „Musikphilosophie“ betont jene äußerste oder oberste Aufgabe der Musikästhetik gemeint werden wird, die die letzte Sinndeutung der Musik betrifft. In einem weiteren Verstande wiederum kann man als „musikphilosophische“ Disziplinen alle Zweige der Systematischen, also nichthistorischen Musikwissenschaft außer den naturwissenschaft-

⁸⁰ (Anm. z. Korrektur:) Wenn J. Handschin einleitend in seinem eben erschienenen fesselnden Buche „Der Toncharakter“ (Zürich 1948, S. XVI) jede Unterscheidung zwischen Ton- und Musikpsychologie mit dem Hinweis ablehnt, daß man „auch unter Tonkunst die Musik und nicht etwas von dieser Abzusonderndes meine“, so ist das ein Kampf mit Worten gegen Worte. Auch hier scheint sich die von mir befürwortete Umtaufung der Tonpsychologie in Gehörpsychologie zu bewähren. Denn — würde der verehrte Verfasser auch sagen wollen, daß Gehörkunst und Musik ein und dasselbe seien? (Trotz Poesie?) Aber selbst wenn dies letztere gälte, wäre es in diesem Zusammenhang ohne Belang, wenn nur zwischen dem Gehör und der Musik ein Unterschied besteht — und das dürfte doch wohl niemand bezweifeln. Um diesen Unterschied handelt es sich hier, und nicht um den zweier Künste.

⁹ Nach Wellek a. a. O.

lichen (der physikalischen und physiologischen Akustik) zusammenfassen.

Die Unterscheidung zwischen Musikästhetik und -philosophie erübrigt sich also. Die Musikästhetik, das ist schon die Musikphilosophie. Man muß sich allerdings vor Augen halten, daß, streng genommen, die Systematische Musikwissenschaft in ihrem Zweige der Musikästhetik sich selbst überschreitet in Richtung auf eine Musikphilosophie, die mehr als bloße Wissenschaft ist, insofern sie Philosophie ist.

Was nun nach Kurth als legitimer Gegenstand der Musikpsychologie übrig bleibt, ist die Frage nach den „psychischen Funktionen“, die dem Musikauffassen zugrunde liegen, d. h. das Hören als aufbauende Tätigkeit darzustellen. Das „Was“ wird der Philosophie und Ästhetik der Musik zugewiesen; der Psychologie der Musik bleibt das „Wie“.¹⁰

Ich habe in einer Kritik Kurths (1933) diese Definition der Musikpsychologie, die er selbst als eine „im engeren Sinne“ bezeichnet (62), eben wegen dieser Enge einschneidend kritisiert.¹⁰ So gewiß schon einmal die Untersuchung der von der Musik ausgehenden Gefühlswirkung zu den Kernfragen einer Musikästhetik gehört, so läßt sie sich grundsätzlich, als das der Musikpsychologie zufallende Spezialproblem der Gefühlspsychologie überhaupt, aus einer Musikpsychologie nicht ausschließen und muß in dieser ihre Grundlegung finden. Es gibt ja allgemein und daher auch für den Bereich der Musik so etwas wie eine Psychologische Ästhetik, in der sich beide Disziplinen ineinander verschränken; hierher gehört, u. a., das Problem von Gefühl und Kunst. — Sodann ist die Definition der Musikpsychologie bei Kurth wesentlich „phänomenalistisch“, nämlich auf Vorgänge und die auf diese gerichteten „Funktionen“, zugeschnitten. Kurth formuliert: Musik ist eine „geistige Tätigkeit“; damit ist das Objekt Musik vom hörenden Subjekt nicht abgehoben. Dieses wiederum ist und bleibt bei Kurth ein Idealsubjekt, d. h. das Problem der Musikbegabung (oder „Musikalität“ — ein häßliches Mischwort!) wird nur dann und wann gestreift, nirgends in Angriff genommen: so die Frage nach Typen des Gehörs und der Musikbegabung. Mit einem Wort: das Strukturelle (Krueger), sowohl im Subjekt (dem Musikhörer) als auch dem Objekt (dem Musikwerk), bleibt außerhalb und ist doch das wesentlichste Anliegen erst der Ästhetik, sondern schon der Psychologie. — Vollends versteht es sich, daß „die Psychologie des musikalischen Schaffens“, wie ja das Wort sagt, zur Psychologie gehört und nicht an die Musikästhetik verwiesen werden kann.

Es bleibt zu fragen, in welchem Verhältnis zu den eben besprochenen Disziplinen die eingangs erwähnte sogenannte Musiktheorie steht.

¹⁰ Wellek a. a. O.

Streng genommen ist der Begriff „Musiktheorie“ zu allgemein und unbestimmt, um wissenschaftstheoretisch ernstgenommen zu werden: er bezeichnet kein fest umschriebenes Gebiet. So wie diese sog. Musiktheorie gewöhnlich (als einziges nichthistorisches Teilfach) gelehrt wird, ist sie *technisch*, praktisch ausgerichtet: eine technische, eine *angewandte* Hilfswissenschaft. Insbesondere werden gemeinhin die — „theoretischen“ — Voraussetzungen der Kompositionstechnik — aber auch diese selbst! — einschließlich der Formenlehre darunter verstanden.

Es gibt ja überhaupt auch so etwas wie eine *Angewandte* Musikwissenschaft, insbesondere eine *musikalische Technik* (als Wissenschaft getrieben). Wissenschaftstheoretisch sind alle Anwendungswissenschaften *etwas Drittes* neben Systematischer und Historischer Wissenschaft, aber naturgemäß abgezweigt von der Systematischen, bei dieser ansetzend. Zur *Angewandten* Musikwissenschaft gehört im wesentlichen vor allem die *Musikpädagogik* oder *Musikerziehung* — ein weites, dabei wissenschaftlich noch sehr wenig geordnetes Feld. Hierher gehört in concreto in erster Linie die *Gehörbildung*, die mehr aus der *Gehörpsychologie* als aus der Musikpsychologie praktische Nutzenwendungen zieht oder zu ziehen berufen wäre. Die sog. *Didaktik*, d. h. die unterrichtstechnische Seite dieser Gehör- und Musikerziehung führt hinüber in die *musikalische Technik* — besonders auch des Komponierens. Und diese Kompositionstechnik ist es besonders, wofür die sog. Musiktheorie die Voraussetzungen geben will.

Als *eigentliche Wissenschaft* ist alle *Angewandte Musikwissenschaft* — *Musikpädagogik* und auch so verstandene „Musiktheorie“ — naturgemäß nur denkbar auf dem Boden einer Systematischen Musikwissenschaft im Vollsinne, insbesondere einer *Musikpsychologie*. Was die *Musikpädagogik* anlangt, gibt es aber freilich auch eine *philosophische Pädagogik*, d. h. eine Theorie und Sinndeutung der *Bildungsidee* im Rahmen einer „*Philosophischen Anthropologie*“, eines philosophischen Menschenbildes, und dies allgemein, wie auch im besonderen für die *Kunsterziehung*. An diesem rein theoretischen Teile also — als *philosophische Musikpädagogik* — gehört auch diese, die *Musikpädagogik*, zu den Zweigen der Systematischen, nicht der *Angewandten* Musikwissenschaft.

Eine selbständige „*Musiktheorie*“ gibt es nicht daneben; und der eben formulierten Forderung an diese, auf der *Musikpsychologie* aufzubauen, steht die bisherige Geschichte dieser „*Musiktheorie*“ stark im Wege. Diese wird bis heute viel zu sehr als eine „*logische*“ Angelegenheit behandelt. Um es nur an einem äußeren Symptom aufzuweisen: der Titel der Dissertation eines *Hugo Riemann* (1873) hieß zuerst „Über das *musikalische Hören*“ und wurde alsbald munter umgetauft in „*Musikalische Logik*“. Das nimmt sich ungefähr so aus,

wie wenn man ein Lehrbuch betiteln wollte „System der Logik oder Sinnespsychologie“. In Wirklichkeit haben Hörpsychologie, wie Sinnespsychologie überhaupt, und Logik wenig oder nichts miteinander zu schaffen, und eine musikalische „Logik“ gibt es nicht. Was fälschlich so genannt wurde und noch so genannt wird, sind Angelegenheiten der Gehör- und Musikpsychologie und insbesondere der Musikästhetik. Weder in der Psychologie noch in der Ästhetik walten logische Gesetze (wohl Gesetze, aber je eigene, nicht logische); beide haben mit Logik nicht inhaltlich, sondern nur formaliter, wie alle Wissenschaften, zu tun. Die sog. Musiktheoretiker vom Schlage Riemanns aber sind, wie auch er selbst in seinem weiteren Schaffen auf diesem Gebiete, weitgehend von „logischen“ Konstruktionen beherrscht, die an der musikalischen Erlebniswirklichkeit, d. h. am Psychologischen, vorbeigehen. (So noch z. B. sein Schüler Karg-Elert in seiner „Harmonologik“.) Insbesondere die ganze „dualistische“ Theorie von dem Spiegelungsverhältnis des Moll zum Dur ist eine ganz willkürliche logizistische Konstruktion und Fiktion, die schon für den Vergleich der Dreiklänge allein (d. h. der Quintakkorde) nur bei äußerlicher Betrachtung Gültigkeit beanspruchen kann, da das Differenzton-Gefüge bei Dur und Moll naturgemäß nicht nach seitlicher Symmetrie, sondern gleichsinnig unterhalb angeordnet und sehr verschieden geartet ist,¹¹ ebenso wie gegebenenfalls schon der Obertonaufbau (gleichsinnig oberhalb). Erst recht für die Kadenzten kann unmöglich die Konsequenz, die Riemann nicht gescheut hat, hingenommen werden, daß Dominante und Subdominante in Moll Platz tauschen, usf. — Alle diese „musiktheoretische“ Literatur — deren hohe Verdienste an ihrem Orte nicht bestritten werden sollen — ist psychologisch mehr oder weniger interessant und für den Psychologen mehr oder weniger interessant. Aber unmittelbar zur wissenschaftlichen Musikpsychologie und -ästhetik kann sie keineswegs gerechnet werden, weil dazu das methodische Bewußtsein fehlt, das in diesen Disziplinen vorausgesetzt werden muß.

Es bleibt aber noch ein Zweig der Musikwissenschaft zu betrachten und zu bestimmen, und das ist die Soziologie der Musik. Zur Kunstsoziologie gehört z. B. die Theorie des Kunstgeschmacks, der künstlerischen Mode und Manier, z. T. auch der Interpretation und Werkwiedergabe usw., alles Dinge, die nicht bloß ästhetisch, sondern vor allem auch historisch gesehen werden müssen. Geschichte gehört ja nun überhaupt in einem weitesten Sinne zur Soziologie: sie ist ein Phänomen des sozialen, des gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens. Dementsprechend verschränken sich in der Musiksozio-

¹¹ Siehe bei F. Krueger: Die Theorie der Konsonanz (IV). Wundts Psychol. Stud. 5, 1910, S. 398. — Daß andererseits schon Zarlino, Rameau usw. als Vorläufer des „dualen Harmoniesystems“ der v. Oettingen und Riemann in Anspruch genommen werden, ändert nichts an der Tatsache, daß es unhaltbar ist.

logie Systematische und Historische Musikwissenschaft; ebenso auch in der Musikethnologie, die mit zum Kernbestande einer Musiksoziologie gerechnet werden darf. Von der Ethnologie oder musikalischen Völkerkunde wurde ja schon, im Zusammenhange mit der Vergleichenden Musikwissenschaft, dasselbe ausgeführt: daß in ihr historische und systematische Betrachtung zusammenkommen. Das Schwergewicht einer Kunstsoziologie liegt freilich nächst dem Historischen im Psychologischen, d. h. also Sozialpsychologischen: eine Kunstsoziologie, die weder historisch noch (sozial-)psychologisch wäre, bliebe ein leeres Gehäuse.

In der Psychologie, Ästhetik, Pädagogik und Soziologie der Musik wird jeweils der spezifische Beitrag der Musikwissenschaft zu einer allgemeinen Ästhetik und Kunstphilosophie und zu einer Allgemeinen Kunstwissenschaft geleistet — letztere im Sinne Max Dessoirs genommen, d. h. als eine alle Künste gemeinsam umgreifende Kunstbetrachtung unter nicht-historischen, aber auch nicht ästhetischen Gesichtspunkten. — Hier mag übrigens auch an den Begriff einer „Allgemeinen Musiklehre“ erinnert werden, wie er im Unterricht der sog. Musiktheorie mit aufzutauchen pflegt. Diese Allgemeine Musiklehre meint (implicite) den allgemeinen Rahmen für die Systematische Musikwissenschaft insgesamt wie auch besonders für deren Anwendung in der Musikpädagogik und technischen Musikausbildung. Zuletzt bedarf es noch der Feststellung, daß es eine „Musikbiologie“ nicht gibt — ein Schlagwort, das noch immer da und dort herumgeistert. Es beruht auf einer Verwechslung von Biologie und Psychologie, vielleicht sogar auf einer absichtsvollen Verwechslung: Es stammt aus der Zeit, wo Biologie Trumpf, Psychologie aber beargwöhnt war, so daß sich z. B. die Kriminalpsychologie schleunigst in „Kriminalbiologie“ umtaufte,¹² usf. Eine Musikbiologie gibt es so wenig, wie es eine Literaturbiologie oder eine Architekturbiologie gibt. Natürlich ist die Psychologie im weitesten Sinne eine biologische, eine Lebenswissenschaft; man kann aber deshalb nicht einfach auf Namen und Abgrenzung der Psychologie verzichten und sie durch Biologie ersetzen — wie das eben in Zeiten des sog. Biologismus geschah. Z. B. die Konstitutionstypologie ist zwar für die Musikbegabung, weil für die Begabung überhaupt, von Bedeutung, aber sie ist es nur an ihrem psychologischen, nicht am rein biologischen Teile (soweit beides, theoretisch, unterschieden werden kann). Denn Begabung ist etwas Psychologisches — und nur insofern auch Biologisches —, ebenso wie die Musik selbst ein psychologischer, kein physiologischer oder gar physikalischer Tatbestand ist (wie schon eingangs betont). Dasselbe gilt von den motorischen Leistungen des Musizierens: alle Motorik, ein-

¹² So die bekannte Monatsschr. f. Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform — ab 1937 „für Kriminalbiologie“.

schließlich der Phonation (Stimmgebung) ist ein psychologischer bzw. psychophysiologischer Tatbestand. Dementsprechend gibt es wohl eine Hörphysiologie, ergänzend auch eine Stimmphysiologie, eine Physiologie des Instrumentenspiels usw., nicht aber eine Musikphysiologie. D. h. die Physiologie — eine rein biologische Wissenschaft — erreicht wohl die Voraussetzungen der Musik im Hören und Musizieren, nicht aber die Musik selbst.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich die Systematische Musikwissenschaft aus folgenden Teilfächern aufbaut:

1. als naturwissenschaftlicher Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft:

Akustik a) physikalische

b) physiologische (Hör- und Stimmphysiologie);

2. Gehör- (Ton-)psychologie

(psychologische Akustik);

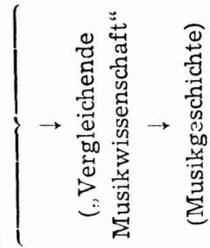
3. Musikpsychologie;

4. Musikästhetik (Musikphilosophie);

sodann an einem Teile:

5. Musiksoziologie (soweit nicht historisch)

6. Musikpädagogik (soweit nicht angewandt).



Eine mittlere und beherrschende Stellung nimmt in alledem die (Gehör- und Musik-)Psychologie ein: diese durchdringt weitgehend auch die übrigen Disziplinen, ohne sie allerdings zur Gänze auszumachen. Diesen Dienst leistet die Psychologie den Geisteswissenschaften insgesamt, daß sie ihnen in allen ihren Zweigen Gesichtspunkte und Methoden an die Hand gibt, ohne sie doch ganz auszufüllen oder an sich zu reißen. Die Zeiten des sog. Psychologismus sind vorbei — wo dies befürchtet werden konnte. Psychologismus, das ist die Relativierung der objektiv-geistigen Ordnungen oder „Strukturen“ — einschließlich der geschichtlichen — auf seelische Vorgänge und Zustände, der „Phänomenalismus“, der vorhin gerade an einem Geisteswissenschaftler wie Kurth kritisiert wurde. Wir haben, seit Felix Krueger, die „Strukturpsychologie“, d. h. eine psychologische Lehre vom seelischen und geistigen Sein.¹³ Die Zeiten der „Psychologie ohne Seele“, der bloßen Bewußtseinspsychologie sind vorüber. Psychologie und Philosophie, Psychologie und Geisteswissenschaften, Psychologie

¹³ Näheres bei Welck: Das Problem des seelischen Seins, Leipzig 1941 (*Bonn 1949; im Satz); und: Die Wiederherstellung der Seelenwissenschaft im Lebenswerk Felix Kruegers, Beitr. z. christl. Philos. Heft 5/6, Mainz 1949 (auch selbständig; im Satz).

und Philosophische Anthropologie können wieder zueinander und finden sich auf gemeinsamer Plattform. So stellt die Psychologie nicht nur das Kernstück der Systematischen Kunstwissenschaften, sondern greift nicht minder auch in die Historischen helfend ein, das letztere besonders in zwei Punkten: 1. als Psychologie der geistesgeschichtlichen Strukturen und „Stile“ oder „Strömungen“ (wie etwa im Bereiche der Bildenden Kunst bei Wölfflin), überhaupt als psychologische Stilkunde; 2. in der Biographik a) als Charakterologie, b) als Ausdruckskunde (Graphologie, Physiognomik usw.). Hier — aber natürlich nicht hier allein — zeigt sich die Bedeutung der Systematischen — besonders also der psychologischen — Musikwissenschaft für die Historische, weiter noch: die Bedeutung der Psychologie überhaupt für die Geschichte. Die Bedeutung (umgekehrt) der Historischen für die Systematische Musikwissenschaft bedarf keiner Betonung. Bei allen Unterscheidungen — um deren begriffliche Klarheit es uns hier ging —, so unentbehrlich sie für eine klare Methodik sind, bildet eine Wissenschaft doch je in sich eine Einheit: Unterscheidungen sind keine Scheidungen.

Die Bedeutung des Systematischen Teiles der Musikwissenschaft geht schon aus dem Umfange der genannten sechs Unter-Disziplinen hervor; die Schwierigkeit, sie alle zu beherrschen, ergibt sich aus ihrer sehr verschiedenen Einbettung in allgemeinere, umgreifende Nachbarwissenschaften. Ganz besonders ohne sehr gründliche Fundierung in der allgemeinen Psychologie samt deren physiologischen Voraussetzungen kann eine Gehör- und Musikpsychologie und überhaupt eine Systematische Musikwissenschaft nicht ernsthaft gefördert werden. Es ist ein Unding zu erwarten — wie bisher meist —, daß alles dieses so am Rande, gewissermaßen mit der linken Hand erledigt werden könne — etwa nach der heute schon belächelten Maxime, daß „Psychologie sich von selbst verstehe“.¹⁴ Zu fordern ist demnach für den Systematischen Musikforscher nicht bloß eine vollkommene Ausbildung in Philosophie und vor allem Psychologie, sondern, was dazu gehört, eine angemessene Vertretung seiner Fachrichtung im offiziellen Lehrbetrieb der Universitäten. Zu fordern sind an großen Universitäten jeweils zwei Lehrstühle für Musikwissenschaft — wie sie schon in Wien in der Ära Guido Adler-Lach-v. Ficker, leider aber nur vorübergehend, bestanden haben. Die Vergleichende Musikwissenschaft sollte — der Theorie nach — zwischen beiden Lehrstühlen geteilt werden oder, im Gegenteil, ihr engstes Bindeglied abgeben,¹⁵ sie wird aber

¹⁴ „In weiten Kreisen, auch beim Arzt, ja sogar beim Psychiater, gilt es das weitverbreitete Vorurteil zu überwinden, daß Psychologie sich von selbst verstehe.“ H. Christoffel in der Schweizerischen Zschr. f. Psychol. u. ihre Anwendungen 2, 1943, S. 142.

¹⁵ Sie schlägt von der mittleren Gruppe der (2. bis 5.) Teilfächer unserer obigen Aufstellung aus die Brücke hinüber von der Systematischen zur Historischen Musikwissenschaft.

in der Regel (wie im Wiener Beispiel) dem Systematischen Lehrstuhl mehr oder minder ausschließlich zufallen. Damit gewinnt dieser ein ganz außerordentliches Gewicht: da andererseits auch alle philosophischen Musikdisziplinen in ihm vereinigt werden müssen. Diese aber sind — bei allem schuldigen Respekt vor der Historie — die Krone und das letzte Ziel der Musikwissenschaft, worin sie sich über sich selbst hinaus zur Musikphilosophie erhebt.

HISTORISCHE UND SYSTEMATISCHE MUSIKFORSCHUNG

THESEN ZUR GRUNDLEGUNG IHRER ZUSAMMENARBEIT

VON WALTER WIORA

Inhalt: I. Zur bisherigen Entwicklung. — II. Prinzipien systematischer Musikforschung auf geschichtlicher Grundlage. — III. Prinzipien musikgeschichtlicher Forschung auf systematischer Grundlage. — IV. Die Einheit der historisch-systematischen Musikforschung.

Daß es der Musikwissenschaft aufgegeben sei, die reichen bunten Felder der Vergangenheit zu durchforschen, ist seit dem 18. Jahrhundert ebenso selbstverständlich geworden, wie es seit dem Aufkommen des Historismus zu den „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ gehört, daß Musikwissenschaft die Wissenschaft von der Musik sei: systematische Erkenntnis eines übergeschichtlichen Zusammenhanges. Den Heutigen ist die historische Musikwissenschaft eine vertraute Wirklichkeit, systematische ein Problem. Zwar teilt mancher überlegend das Fach in diese beiden Zweige ein;¹ ihre tatsächliche Arbeit aber widmen die meisten Fachvertreter nur dem einen; die Aufgaben, welche einer systematischen Musikwissenschaft zu stellen wären, überlassen sie den Vertretern anderer Disziplinen und Wissensformen: der Philosophie, der Psychologie, der schöngeistigen und pädagogischen Musikkultur. Neben der Herrscherin Musikgeschichte gilt ihnen als ernsthafte Musikwissenschaft nur die vergleichende Kunde vom Volk und fernen Völkern und jene Naturforschung, die man im uneigentlichen Sinne des Wortes „systematische Musikwissenschaft“ benannt hat: die Lehre nicht von der Musik selbst als einem Bereiche des geistigen Seins, sondern von ihren akustischen Grundlagen. Ob aber systematische Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne, d. h. als Lehre vom Wesen, vom Allgemeinen, vom Ganzen des Kulturgebietes Musik überhaupt möglich sei, erscheint angesichts der Vielfalt geschichtlicher Stile und Wandlungen

¹ Z. B. Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (VfMw I, 1883) u.ö. Vergl. auch W. Gurlitt, *ZfMw* I, 572.

als zweifelhaft. Wie sollte man Wesentliches und Inhaltvolles aussagen können, was für alle diese Stile zutrifft? Gilt nicht jede Wahrheit über Form oder Ausdruck der Musik immer nur für einen begrenzten Zeitraum, ist also nicht jede musikwissenschaftliche Erkenntnis historischer Natur? Sind nicht Theorien, welche allgemeine Geltung beanspruchen, wie diejenigen Riemanns, nur dogmatische Verallgemeinerungen von Sätzen, die lediglich für den Wiener klassischen Stil oder für die Musik des Abendlandes zu Recht bestehen, so wie die bisherige Ästhetik der Kunst nach einem bekannten Worte von Woringer in Wahrheit eine Stilinterpretation des klassischen Kunstphänomens war?

Über die Musikästhetik herrschen Ansichten, wie: „Streng genommen, gibt es so viele Musikästhetiken, als es Musikrichtungen, als es Meister, ja als es große Kunstwerke gibt, denn jeder und jedes von ihnen folgt seinen eigenen Regeln.“² Und die „Musiktheorie“ definierte jüngst Jacques Handschin³ „als die Aufstellung eines Systems von Begriffen, die das Technische der Musik zu erfassen suchen (ein Versuch, der selbstverständlich immer von der Musik einer bestimmten Art, nicht von der Musik ‚an sich‘ ausgeht)“. Auch Vertreter der Musiktheorie selbst hegen die Auffassung, sie habe nicht spekulativ dem Ideal ewig gültiger Gesetze nachzuirren, sondern historisch-deskriptiv tatsächliche Stilgesetze der Vergangenheit und Gegenwart darzustellen: Kontrapunkt des Palestrinastils, Wiener klassische Formen, Zwölftörmusik usw. „Musik überhaupt“ sei ein leerer Unbegriff. Nicht mit ihr solle sich die Theorie beschäftigen, sondern mit geschichtlich „bestimmter, gegebener Musik.... Es gibt keine absolut gültigen Grundtatsachen der Musik.... Wir stehen heute — mehr oder weniger bewußt — unter der Vorstellung einer historisch-relativierten Musikanschauung.“⁴

Darüber entrüstet sich, wer dogmatisch überzeugt ist, daß in den Werken der „Klassiker“ und der Tonordnung des Abendlandes etwas „Unvergängliches“ sei, das „ewige“ Wesenheiten repräsentiere. Es widersprechen aber auch jene schöpferischen Meister, welche die tiefere Tradition der alten Musiktheorie fortführen, so Hindemith: „Das was in der alten Lehre durch alle Stile und Zeiten gilt, weil es sich nicht auf Stileigenheiten und Zeitbedingtes stützt, ist unangetastet geblieben.“⁵ Und es widerspricht, wer zu spüren glaubt, daß die „Theorie“ der Musik die Aussicht habe, sich auch als Zweig wissenschaftlicher Erkenntnis zu erneuern und ein Kernstück der künftigen Musikwissenschaft zu werden.

Wie über die Theorie und Ästhetik der Musik, so streiten gegensätzliche

² H. J. Moser, Allgemeine Musiklehre, 1940 (Götschen 220).

³ In seinem musikgeschichtlichen Abriss in „Musica aeterna“, 1948.

⁴ H. Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, 1927, S. 9. 12 u.a.

⁵ Unterweisung im Tonsatz, S. 24.

Ansichten über die systematischen Teile auch der anderen Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, z. B. Geschichtsforschung gegen Soziologie oder Rechtsgeschichte gegen Naturrecht.⁶ Darüber hinaus aber geht seit dem Altertum der unablässige Streit um das Verhältnis des Besonderen und des Allgemeinen, des Einzelnen und des geordneten Ganzen in der Welt überhaupt.⁷ Den Einen dünkt nur Lebendig-Konkretes, Individuell-Geschichtliches wahrhafte Wirklichkeit zu sein, das vermeintliche Allgemeine dagegen leere Trivialität oder bloße Nomenklatur oder abstraktes Hirngespinnst oder verallgemeinertes Dogma. Die Anderen möchten im Gegenteil über das chaotische Vielerlei des Vergänglichen hinauskommen und suchen ewige Ideen und Ordnungen, welche ihnen erhaben über dem Wirrsal der Moden, Parteien und Umstürze zu bestehen scheinen, wie die Sterne über den Sterblichen. Indessen ist es nicht Sache der Wissenschaft, den vielfältigen religiösen, philosophischen oder politischen Weltanschauungen, welche auf diese Fragen antworten, zu folgen und ihren Streit mitzumachen.⁸ Es steht ihr so wenig an, sich kritiklos historistischen Auffassungen anzuschließen, wie andererseits Strömungen, welche den Historismus durch Restauration abgenützter Gedankenmassen zu überwinden trachten. Sie darf so wenig bei dem abwertenden Argwohn der Historiker stehen bleiben wie andererseits systematische Geisteswissenschaft postulieren, ohne die Bedenken der Historiker durch Einsicht und Tat hin'änglich zu entkräften. Wie jede Frage, für welche sie zuständig ist, so hat sie auch diese weder zu umschwärmen noch zu umgehen, sondern allein in der ihr aufgegebenen Weise zu behandeln, nämlich thematisch zu stellen und methodisch zu untersuchen.

Wie also ist systematische Musikforschung trotz den Bedenken der Historiker zu ermöglichen, und welches sind ihre Gegenstände und Methoden im Unterschiede zu denen der Geschichtsforschung? Diese Frage nach Artung und Grenzen der beiden Zweige bringt sogleich die Frage nach ihren Beziehungen mit sich: inwieweit gehören sie zusammen und wie können sie einander nützen? Was für Möglich-

⁶ Vergl. Rothackers jüngst neugedruckte „Logik und Systematik der Geisteswissenschaften“ (zuerst im Handbuch der Philosophie von Bäumler und Schröter, 1926).

⁷ Zur systematisch-philosophischen Fassung dieses Grundthemas der Philosophiegeschichte siehe unter anderem Nicolai Hartmanns „Systematische Philosophie“ u. Theodor Litts hegelianische Abhandlung: „Das Allgemeine im Aufbau der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis“, 1941 (Schr. d. sächs. Ak., phil.-hist. Kl. 93,1).

⁸ Rothacker stellt a.a.O. die Abhängigkeit geisteswissenschaftlicher Richtungen von Typen der Weltanschauung dar, nicht aber den sich allmählich entwickelnden wissenschaftlichen Charakter der aufsteigenden Geisteswissenschaften, ihre teils versuchte, teils gelungene Reinigung von Ideologien und damit die Ausprägung voller Wissenschaftlichkeit gegenüber unreiner oder Halbwissenschaft, die in fremden Dingen befangen bleibt. Die Problematik der Betrachtungsweise Rothackers zeigt auch eine unerfreuliche Dissertation, welche sie auf die Musikwissenschaft zu übertragen versucht (G. Wierling, „Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit. Ein Beitrag zur Methodologie der Geisteswissenschaften“, 1931).

keiten gibt es, wie sie fruchtbar zusammenarbeiten können? Die Antwort hat nicht nur durch die Tat, d. h. durch überzeugende wissenschaftliche Leistungen, zu erfolgen, sondern auch durch grundsätzliche Klärung. Diese besteht aus der Rückbesinnung auf die bisherige Entwicklung bis zum gegenwärtigen Stande, aus der Einsicht in das Wesen der Sache und dem Vorblick auf den „rechten Weg“ der Forschung. Prinzipien- und Methodenlehre darf sich nicht damit begnügen, dem bisherigen Verlaufe der Forschung nachzudenken; wesentlich ist es, die Grundlagen der gegenwärtig aufsteigenden, lebendigen Forschung zu läutern und produktiv weiterzubilden. Das Forschen bedarf des redlichen und fruchtbaren Grundes und damit der reinigenden und produktiven Grundlegung. Es ist dies keine willkürliche Setzung beliebiger Aufgaben, sondern ihrer Idee nach eine Form strengen Erkennens. Sie hat diejenigen Ziele und Wege aufzuzeigen, die sich aus dem Wesen der zu untersuchenden Sache, aus der Idee und den Gesetzen der Wissenschaft und aus dem Zuge und Stande der Forschung folgerichtig ergeben.

Zu solcher produktiven Grundlegung der Zusammenarbeit zwischen historischer und systematischer Musikforschung beabsichtige ich im Rahmen einer umfangreichen Darstellung musikwissenschaftlicher Grundbegriffe beizutragen. Als vorläufiger Bericht über diese Untersuchung und zur Anregung anderer Forschungen mögen folgende Thesen dienen.⁹

I. Zur bisherigen Entwicklung

Die Geschichte der Musikwissenschaft scheint aus drei Abschnitten oder „Sätzen“ zu bestehen, die in einer, doch nicht jeder Hinsicht wie Thesis, Antithesis und Synthesis aufeinander folgen. Im ersten Abschnitt (Antike, Orient, Abendland bis zum 18. Jahrhundert) bilden sich hohe Formen systematischer Betrachtung oder „Theorie“ der Musik, aber keine historische Forschung von gleichem Range. Im zweiten Abschnitt entwickelt sich die Geschichtsforschung zu einem reich verzweigten und bewegten, arbeitsteiligen Wissenschaftsbetrieb; sie erlangt die Vorherrschaft über das systematische Wissen, drängt es zurück und durchsetzt es mit historischen und historistischen Denkformen. Ein drittes Stadium scheint zu beginnen, in dem die Musikhistorie und die zu erneuernde systematische Musikforschung als gleichgewichtige Partner zusammenarbeiten, einander zur Grundlage dienen und darüber hinaus als Teilmomente in gemeinsame Formen des Erkennens eingehen.

⁹ Weitere Vorarbeiten und Beiträge enthalten mein Referat „Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikw.“ auf d. 2. Internat. Kongress f. Ästh. u. allg. Kunstw. in Paris, 1937, der Artikel „Bruckner“ im Sammelwerk „Die großen Deutschen“ 1936, d. Abhandlg. „Systematik der mus. Ersch. des Umsingens“ (Jb. f. Volksliedf. VII, 1941), der Artikel „Absolute Musik“ in MGG, sowie die drei demnächst erscheinenden Bücher „Volkskunde und Musikwissenschaft“, „Bruckner“ und „Zur Philosophie der Musik“.

a) Die alte Musikwissenschaft

1. Das Erbe des ersten Stadiums der Musikwissenschaft birgt einen reichen Schatz von Erkenntnissen, die nicht nur damals „gültig“ und anerkannt waren, sondern schlechthin gültig und wahr, aber „vergessen“ sind. Es ist eine der wesentlichen Aufgaben der historisch-systematischen Forschung, weit über die bisherigen Ansätze hinaus dieses bleibend Wahre aus dem schuttbedeckten Erbe der alten Musikwissenschaft auszugraben.¹⁰ Wie uns das Charakterbild eines Menschen plastischer wird, wenn wir die Erfahrungen und „Ansichten“ anderer heranziehen und ihn dadurch von mehreren Seiten sehen, so wird das Bild vom Wesen der Musik plastischer, wenn wir die Aspekte heranziehen, die es, von verschiedenen Stellen der geschichtlichen Welt aus gesehen, bietet. Unter den griechischen, orientalischen, mittelalterlichen Aspekten vom Wesen der Musik finden sich Einsichten, die zwar in ihrer Fassung zeitbedingte, aber in ihrer Gültigkeit nicht zeitbeschränkt sind; sie wollen nicht nur als geschichtliche Quellen benutzt, als Ausdruck ihrer Zeitalter geistesgeschichtlich gedeutet oder (wie die Ethoslehre) als Merkwürdigkeit berichtet, sondern auch als wirkliche Erkenntnisse sachlich ernstgenommen werden. Wichtiger als die geistesgeschichtliche Würdigung der Meister des Erkennens, wie Platon, Aristoxenos, Boetius, Jakob von Lüttich, Tinctoris usw., ist es, sie sachlich-systematisch zu verstehen, d. h. diejenigen Phänomene wirklich zu Gesicht und Gehör zu bekommen, auf die sie hinweisen, und so allererst zu erwerben, was wir als ihr Erbe besitzen.

2. Die alte Musikwissenschaft hat, im Gegensatz zur neueren, nicht Geschichte erforscht, aber Geschichte gemacht. Sie ist ein denkwürdiges Beispiel für ungeknickten Willen zur Macht der Vernunft und für den Erfolg dieses Willens. Unvergleichlich kräftiger und wirksamer als die neuere Musikwissenschaft, hat sie die Praxis bestimmt. Imperio rationis¹¹ schuf sie Maßnormen, Tonsysteme, Temperaturen, Notenschriften, mensurale Rhythmik und andere Gerüste des objektiven Geistes und bereitete damit die Grundlage für den Aufstieg der abendländischen Tonkunst.¹²

¹⁰ Auf diese Hinterlassenschaft im Ganzen ist das alte Prinzip anzuwenden, das bei Joh. de Grocheo lautet: „Diligenter considerantes pluralitatem opinionum quaerere et ex illis extrahere quod est verum“.

¹¹ „... ratio quasi domina imperat... atque adrectum deducit.“ (Boetius, De musica I 34).

¹² Die Grundlegung der späteren, zum Teil irrationalen Gehalten zugeneigten Musik durch eine so rationale Systematik widerspricht lebensphilosophischen Anschauungen über den Wert des Geistes, Unterschätzungen der Macht des Geistes (wie bei Max Scheler) und der für das Verhältnis von Leben und Vernunft in neuerer Zeit kennzeichnenden Ansicht, die Theorie hinkte stets hinter der Praxis einher. Es gibt vorangehende und nachfolgende Musiktheorie, wie vorangehenden und nachfolgenden Geist überhaupt, und daneben als ein Drittes das selbstzweckliche, selbstherrliche Denken, das nur nimmt, nicht gibt: „Quanto praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum quantum corpus mente superatur;...“ (Boetius, ebd.). Das wechselseitige Verhältnis musikalischer Theorie und Praxis bedarf jenseits der Vorurteile eingehender Untersuchung.

3. Wir heutigen Musikwissenschaftler haben von den einstigen nicht wenig zu lernen. Voran leuchtet uns das griechische Ergriffensein und Begreifen von Urphänomenen der Musik.¹³ In ihrer ursprünglichen Fassung haben diese Begriffe¹⁴ einen frischen Ganz, der sich zu ihrer heutigen Abgegriffenheit verhält wie ein durchblutetes Antlitz zu den Bildern auf abgenutztem Papiergeld. Des Nachdenkens würdig sind die kunstvollen Methoden einstigen Denkens, die Weisen kontemplativ-theoretischen Betrachtens,¹⁵ das Streben über das Auflesen von Einzelwahrheiten hinaus zur Summa, zum Speculum, zum Gesamtbilde des Reiches Musik und zu seiner Eingliederung in das Bild vom Menschen und vom Seienden im Ganzen.

4. Während jedoch abseitige Sekten der Musikanschauung antikes Glaubensgut über Musik und Kosmos umschwärmen, verbindet die Wissenschaft den liebenden Respekt vor ihren Ahnen mit sondernder Kritik. Sie hat dort von ihnen zu lernen und hier sich zu distanzieren und eigene Wege zu gehen, so in ihrem Verhältnis zur Zeit (d. h. zur Geschichte wie zum Zeitlosen, zum Strome der Zeit durch die Gegenwart hindurch und damit zur Zukunft). Die alte Theorie ist ahistorisch; sie durchdenkt nicht die übrigen Kulturen der Musik außer der eigenen Lebenswelt. So fehlt ihr die Art der Systematik, welche historisches Wissen voraussetzt.¹⁶ Ihre vermeintlich unveränderlichen, starren Denzgehäuse haben keine Fenster nach anderen Lebenswelten. Viele sind von krauser Unvernunft durchsetzt, Konglomerate aus echter Wesensschau, empirischem Handwerker- und Kennerwissen, archaischen Mythen und phantastischer Spekulation. Adelig große Gedanken sind von Gewächs und Gestrüpp umwuchert und dieses dann wieder, wie in den Theologen, schematisiert. Autoritätengläubig schleppt man alte Traditionen in verschiedenen Graden der Versteinerung mit sich. Doch sind bekanntlich die Unterschiede innerhalb der alten Musikwissenschaft groß, z. B. zwischen den Erstarrungsformen der spekulativen *Musica theórica* und der handwerksnahen Kompositionslehre von *Tinctoris* bis Rameau.

¹³ Nur durch ähnliche Ursprünglichkeit der Vertiefung in das Wesen der Sache können wir hinter den verschiedenen Fassungen (als göttliche Wesen, Mythen, Ideen, Kategorien) die ursprünglichen Ergriffenheiten „wiedererkennen“; zum „Lesen“ der Texte gehört das *αναγγηρωσκειν*.

¹⁴ Z. B. Musik, Theorie, Rhythmus, Ethos, Harmonie (als Einheit, die den Gegensatz voraussetzt, vgl. z. B. Heraklit, *Die's* fr. 8 u. 51, im MA „*Di sonantia concors*“) oder *ἡλὴ μουσικῆς φωνῆ καὶ κινήσεως σώματος* und die Musik selbst *τεχνη πλεονεξος ἐν φωναῖσι καὶ κινήσει* (so bei Aristides Quintilian, ed. Schäfer S. 169 u. 165).

¹⁵ Vgl. die Wurzelverwandtschaft von Theorie und Theater. Diesseits seiner metaphysischen Ideen'ehre zeigt Platon den Schritt von der Lust des Theaterpolitikus an schönen Stimmen zur „theoretischen“ Einsicht in das Wesen des Schönen (z. B. *Politeia* V, 20).

¹⁶ Am nächsten kommen Überblicke über die Musik der eigenen Lebenswelt, welche deduktive Einteilung mit empirischer Sammlung (die beiden Wege „von oben“ und „von unten“) verbinden, wie Johannes de Grocheos Darstellung der Musik in Paris um 1300 oder die Charakteristik der zeitgenössischen Gattungen im *Synagma III* von Praetorius (s. besonders die tabellarische Übersicht).

b. Die neuzeitliche Idee der Wissenschaft und der Aufstieg der Musikgeschichte

1. Die neue Musikforschung unterscheidet sich von der einstigen besonders darin, daß sie strebt, eine „Wissenschaft“ im Sinne der Neuzeit zu sein. Im Unterschiede zu allen anderen Formen des Erkennens (nur die griechischen nähern sich ihr zuweilen) ist die Wissenschaft der Neuzeit das abendländische und später menschheitliche Gemeinschaftsunternehmen, in spezialistisch verteilter, unablässig fortschreitender, methodischer Arbeit alles in der Welt, was ihr zugänglich ist und der Erkenntnis wert erscheint, kritisch zu durchforschen und die Ergebnisse zu Gebäuden sicheren Wissens zusammenzufügen. Sie will zu fernen, größtenteils unabsehbaren Zielen vordringen, und dieses Fortschreiten scheint ihr trotz Abwegen und Rückschritten im Wesentlichen zu gelingen. Mit der Idee dieses größten Kollektivunternehmens des Menschen ist eine Reihe von Wesensgesetzen folgerichtig mit aufgegeben: thematische und methodische Untersuchung als allein wissenschaftliches Verhältnis zur Sache, im Gegensatz zu bloßen Meinungsäußerungen, Spekulationen und Privatsystemen; Durchforschung aller Arbeitsfelder; Selbstkritik, Unabgeschlossenheit, ständige „Überholung“ der Methoden, im Gegensatz zu fertigen „Systemen“; bewußter Kampf gegen erkenntnisstörende Tendenzen und Ideologien und Befreiung von ihnen; Bewußtsein der begrenzten Reichweite wissenschaftlichen Erkennens, im Gegensatz zu metaphysischer Spekulation wie zur Hybris des Verstandes. In dem Maße, als ein Fach diese Gesetze erfüllt, gehört es zur Wissenschaft im strengen Sinne der Idee. Die verhältnismäßig jungen Bemühungen, die den Titel Geisteswissenschaft tragen, sind bisher nur teilweise Wissenschaften in jeder Hinsicht, doch entwickeln sie sich, trotz neuromantischen Abwegen, in dieser Richtung. Ihre Idee von Wissenschaftlichkeit ist im Verhältnis zu den Naturwissenschaften zu modifizieren, aber nicht weniger streng zu fassen. Die Eingliederung in diesen Zusammenhang und die wachsende Erfüllung seiner Gesetze ist der Grundzug der neueren Musikforschung als Wissenschaft und ihre bleibende Aufgabe.

2. Den Wesensgesetzen der Wissenschaft entsprechend hat die Musikforschung nach und nach alle Provinzen des Reiches „Musik und Musikwesen“ zu durchforschen. Sie würde das Gesetz, nach dem sie angetreten, nicht zur Hälfte erfüllen, wollte sie sich dauernd auf die historischen Fragen beschränken und das weite Land der systematischen Forschung mißtrauisch umgehen. Der Zustand einseitiger Herrschaft des einen und der Verkümmernng des anderen Zweiges ist darum eine Episode.

5. Diese „Episode“, die vorübergehende einseitige Ausbildung und Vorherrschaft der Historie, ist keineswegs nur in der Romantik und der „Historischen Schule“ begründet, sondern im Ganzen der neuzeitlichen

Geistesgeschichte. Verschiedene Prozesse, die im späten Mittelalter beginnen, wirken sich nach und nach immer stärker aus, so, den Weg freimachend, der Verfall der Kontemplation, des Universalismus, des Ideenrealismus, der Vorstellung vom Kosmos als *musica mundana* und mit alledem der Niedergang der spekulativen Musiktheorie (die als Universitätsfach im 16. Jahrhundert eingeht); so andererseits, den Boden bereitend, die Entwicklung des Tatsachendurstes seit dem „Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen“ und des neuen Geschmacks am Menschlichen, an der Vielfalt der Individuen, an der Farbigkeit der irdischen Sinnenwelt. Dann fördert der neuzeitliche Empirismus die historische Tatsachenforschung (so in England Hawkins, Burney u. a.). Das literarische Publikum des bürgerlichen Zeitalters verlangt nach Geschichte und Geschichten. Insonderheit aber wächst der historische Sinn mit der Begeisterung für lebensvolle Individualität, „Originalgenies“ und naturhaftes Werden seit Herder und dem Sturm und Drang, mit der Freude an der anschaulichen Vielfalt und dem stillen Wachstum der Völker in der Historischen Schule und mit der romantischen Sehnsucht nach romanesken Szenen und Mondlandschaften der Geschichte. Positivismus und Evolutionismus schließlich lassen nur noch „exakte Tatsachenforschung“ und „genetische Erklärung“ gelten. Dazu kommen die Reform- und Renaissancebewegungen: die Versenkung in die wiederersehnte Musik der magischen Frühe (Orfeo) und der Antike, die alte „reine Kirchenmusik“ und das „Volkslied“, Palestrina und Bach. Aber auch die konservativen und fortschrittlichen Richtungen brauchen die Geschichte, um sich zu rechtfertigen; so treibt es z. B. Anhänger Mozarts wie Wagners zur Geschichte der Oper. Und im Wettstreit um kulturgeschichtlichen Ruhm kehren alle Nationen und sonstigen Verbände ihre musikalischen Verdienste hervor. Nicht zuletzt aber wirken innerwissenschaftliche Motive. Die reiche Vergangenheit der Musik bot der neuen Forschungslust ein anziehendes Betätigungsfeld, das verhältnismäßig leicht zugänglich war (wenn auch nicht so leicht wie die Geschichte der Dichtung und der bildenden Kunst). Und die Ermittlung der geschichtlichen Tatsachen war das vordringliche Unternehmen im neuen Aufstiege der Musikwissenschaft.

4. So heterogen auch die Antriebe sind, die auf die neuzeitliche Musikgeschichte gewirkt haben, so schreitet sie doch bisher, im ganzen gesehen, den „sicheren Gang einer Wissenschaft“. Mehr und mehr entwickelt sie sich zur Selbständigkeit: von eingestreuten historischen Stellen in musiktheoretischen Traktaten des Humanismus zur vollen Entfaltung als eigene Wissenschaft und von der Vertretung durch Liebhabereforscher zum eigenen Beruf des Musikhistorikers. Es wachsen Wissensschatz und Schrifttum; der Kreis der Mitarbeitenden dehnt sich über die Erde, das Verfahren gewinnt, besonders seit dem späteren 19. Jahrhundert, an Wissenschaftlichkeit, und in planmäßigen Publikationen wird für Forschung und Lehre eine breite Quellenbasis geschaffen. Nach uni-

versalgeschichtlichen Versuchen bis Fétis und Ambros verzweigt sich das Fach in zahlreiche Hauptäste und Nebenzweige, und wenn auch die Scheinwerfer des Musiklebens ihre Lichtkegel bald auf diese, bald auf jene Stelle der Vergangenheit legen, so wird und bleibt doch jede Stelle ein Gegenstand der Forschung. Wann und mit welcher Intensität die Themen in Angriff genommen werden, hängt unter anderem von den Wandlungen des Musiklebens ab, doch kommen alle Themen an die Reihe, und der Ertrag der Untersuchungen, auch wenn sie zu ganz anderen Zwecken unternommen werden als für den Fortschritt der Wissenschaft, dient diesem gleichwohl und fügt sich in ihn ein. Überblickt man systematisch den Sektor Musik in der geschichtlichen Welt gemäß seiner Gliederung in Zeitalter, Völker, Gattungen usw. und im Vergleich damit den faktischen Werdegang der musikhistorischen Forschung, so wird offenbar, daß diese einen der möglichen Themenkreise nach dem anderen einbezieht und sich in der Richtung auf vollständige Erfassung des ganzen Sachgebietes hin erweitert. Nach und nach wendet sie sich jedem Zeitalter, jedem Lande, allen sozialen Schichten zu, so über den abendländischen Bereich hinaus dem europäischen Osten, dem Orient, der Frühgeschichte, so über die Kenner- und Herrenkunst den Mittel- und Grundschichten, dem „Volk“. Nach und nach treten die verschiedenen Seiten der Musikkultur ins Licht, zunächst nur berührt, dann stark aufleuchtend und oft überbetont, später schlichter und bläser eingegliedert: Mensch und Sache, Künstler- und Gattungsgeschichte, Geschichte des Klanges, der Form, des Gehaltes und Symboles, Geschichte der Musikanschauung, der Instrumente, der Notation, die Musik für sich und im Rahmen der Kulturgeschichte usw. Gegensätze in der Themenstellung, wie die zwischen Spitta, Riemann und Kretzschmar, heben sich mit der Zeit auf, und es bleiben nur Unterschiede des Akzentes. Nach und nach schließlich zieht die Musikhistorie alle Arten der Quellen planmäßig heran: zunächst die schriftlichen Äußerungen über Musik, dann fortschreitend die Tonschriftdenkmäler der Musik selbst, dann Instrumente, Bilder u. a., schließlich die (bisher noch wenig ausgewertete) mündliche Überlieferung im Volke als wichtigsten Quellenschatz für die Frühgeschichte.

c. „Theorie“ und „Ästhetik“ im Zeitalter des wachsenden historischen Bewußtseins

1. Das Zeitalter höchster Blüte der Musik hat neben der aufsteigenden Geschichtsforschung einen großen Schatz systematisch wertvoller Erkenntnisleistungen hervorgebracht, die ebenso wie die Wissensschätze der vorangehenden Epochen nicht nur als historische Quellen aufschlußreich sind, sondern als bleibend gültige Einsichten der systematischen Auswertung harren. Verstreut und unter dem Vielerlei des Zeitbeschränkten oft unscheinbar, finden sie sich in der Musiktheorie und

praktischen Musiklehre (voran bei den Meistern der „Kompositionswissenschaft“, wie Rameau, Mattheson, Ph. E. Bach), in den musikalischen Affekten- und Figurenlehren, den Versuchen musikalischer Grammatik und Rhetorik und nicht zuletzt in jenem Schrifttum über das Wesen der Musik, das man „Ästhetik“ zu nennen pflegt. Diese in Bausch und Bogen abzuwerten, wozu noch heute mancher Historiker neigt, ist ungerecht und unproduktiv. Diesseits ihrer metaphysischen Spekulationen bergen die Schriften philosophischer Denker von Herder bis Nietzsche ein bedeutsames Gut an sachlicher Einsicht;¹⁷ es harret des Verständnisses, der Auswertung und Fortführung.

2. Neben den begrifflichen Erkenntnisleistungen steht die unausgesprochene Musikwissenschaft jener Komponisten, welche Urphänomene und Strukturen des Reiches Musik nicht nur unauffällig verwirklichen, wie alle Musiker, sondern sie bewußt demonstrieren. Sie haben Werke geschaffen, die zur systematischen Musikwissenschaft im doppelten Sinne dieses Wortes beitragen, insofern sie sowohl Wesenheiten wie Ordnungszusammenhänge der Musik darstellen. Es sind *specula musicae*: eine klingende Phänomenologie der Musik¹⁸ und Lehre von ihrer Wesensverfassung (z. B. von den Möglichkeiten der Veränderung eines Themas oder von Grundformen der Gestalt und des Gehaltes am Leitfaden des Tonartenzirkels).¹⁹ In solchen Werken und in der Theorielehre der Meister²⁰ pflanzt sich eine *Theoria perennis* fort. In verschiedenen Fassungen abgewandelt, gilt sie „durch alle

¹⁷ Es ist sehr viel mehr, als nach den Darstellungen von Moos, Schäfke u. a. zu vermuten wäre. Dazu kommen treffliche Kompendien, wie Ferd. Hands „Ästhetik der Tonkunst“, die Schriften der Musiker und allgemeinere Darstellungen, die auch für die Musikwissenschaft reiche Belehrung und Anregung bieten, z. B. die ausgezeichnete „Ästhetik des Häßlichen“ von Rosenkranz.

¹⁸ Man vergleiche die Leistungen Bruckners für die Phänomenologie der Intervalle, Akkorde, der Pause, der äußeren und inneren Dynamik des Werdens, der thematischen Entwicklung usw. z. B. mit der phänomenologischen Leistung von Hornbostels in seiner „Psychologie der Gehörerscheinungen“.

¹⁹ Z. B. die Zyklen Bachs, Spätwerke Beethovens, die Préludes und Etudes Chopins und jüngst Hindemith und Bartok. Unter den früheren Meistern sind besonders Ockeghem und Josquin zu nennen.

²⁰ In künstlerischer und auch in begrifflicher Fassung, wie einst Tinctoris, Zarlino, Rameau, später Hindemith (oder, in sehr anderer Weise, Richard Wagner) stellte Bruckner das Wesen der Musik dar. Er ist ja einer der ersten, die nach der langen Unterbrechung seit dem 16. Jahrhundert wieder musikalische Wissenschaft an Universitäten lehrten, und steht neben seinem Kollegen Hanslick und neben Guido Adler, wie die *theoria perennis* (wennschon in Sechterschem Gewande) neben der „Ästhetik“ und der Stilgeschichte. Merk- und denkwürdig sind folgende Sätze in der verklausulierten Antrittsvorlesung des Lektors Bruckner: „So wie jeder wissenschaftliche Zweig sich zur Aufgabe macht, sein Material zu ordnen und zu sichten, so hat ebenfalls auch die musikalische Wissenschaft — ich erlaube mir, ihr dieses Attribut beizulegen — ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome seziiert, die Elemente nach gewissen Gesetzen zusammengruppiert und somit eine Lehre geschaffen, welche auch mit anderen Worten die musikalische Architektur genannt werden kann. Zur richtigen Würdigung und genauen Beurteilung eines Tonwerks. . . sowie zum eigenen Schaffen. . . ist vor allem die volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur beziehungsweise von den Fundamenten dieser Lehre notwendig“. Er verspricht seinen Hörern, sie „durch dieses Reich des Wissens von einer Grenze bis zu der andern zu bringen“.

Stile und Zeiten“, weil sie sich „nicht auf Stileigenheiten und Zeitbedingtes stützt“ (Hindemith) Sie liegt, wie ein Kern unter dicken Schalen, in der Geschichte der Musiktheorie verborgen und tritt in historischen Darstellungen wenig zu Tage. Für die systematische Erkenntnis der Musik aber bildet sie ein bleibendes Fundament. Mit ehfruchtiger Begeisterung und heiliger Nüchternheit sich in sie zu vertiefen, ist der Kern musikalischer Bildung.

3. Trotz bedeutenden Leistungen im einzelnen entwickeln sich die zu begrifflich systematischer Erkenntnis berufenen Fächer bei weitem nicht im gleichen Maße wie die Musikgeschichte zu Gliedern der Wissenschaft und gehen darum bisher nicht deren stetigen Gang. Sie erlangen nicht die Sicherheit, den inneren Zusammenhang, die Selbständigkeit wirklicher Forschungswege, sondern bleiben weitgehend dogmatischem und spekulativem Denken verhaftet und an außerwissenschaftliche Formen des Schrifttums gekettet, so die Ästhetik an metaphysische Systeme und an Ideologien der Kunstrichtungen. Unstet sucht man die Theorie der Musik an Akustik, Psychologie, Rhetorik anzulehnen, ohne hinlänglich eigene Grundlagen zu bauen. Auch wird der Charakter der Theorie gegenüber der praktisch-technischen Lehre nicht durchgehalten, soviel „antiquarische Wissensornamentik“ andererseits Lehrbücher, wie Bellermanns „Kontrapunkt“, mit sich führen. Als sich dann im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem Ruck aller Wissenschaften zur positiven Tatsachenforschung eine „positive“ „Ästhetik von unten“ bildet, die metaphysisches Spekulieren und „gefühlsschwelgerisches Räsonnieren über allgemeine Begriffe“ verpönt, entsteht aus diesen Bemühungen gleichwohl, trotz vielen wertvollen Leistungen,²¹ kein wissenschaftlich festgegründetes Fach. Die Musikästhetik verfällt teilweise einem scheinexakten Psychologismus, der (wie der Formalismus Zimmermanns und der „Abstraktismus“ Hanslicks) enge Vorstellungen vom Wesen der Musik entwirft, die kaum weniger doktrinär anmuten als die von ihnen abgelehnten Spekulationen.

4. Soweit Theorie und Ästhetik noch nicht wesentlich vom historischen Bewußtsein berührt sind, lebt das naive dogmatische Denken fort. Es faßt einen gegebenen oder erstrebten Stil, z. B. den „reinen Satz“ nach Palestrina und Fux, in Schemata und Regeln und verkündet ihn als Vorbild ewig wahrer Musik. Es ist geschichtshaltiger als die ahistorische Spekulation, indem es mit dem Vorbild ein Stück geschichtlicher Wirklichkeit beschreibt, aber es setzt den verklärten Stil absolut und verkennt die anderen Möglichkeiten. Wie ungeschichtlich denkt z. B. Hanslick, und wie klein ist der historische Gesichtskreis dieser absolutistischen Ästhetik!²²

²¹ Z. B. in Lalos „Esquisse d'une esthétique musicale scientifique“, 1908, aber auch in den Werken von Lipps, Volkelt u. a.

²² Vgl. MGG, Art. „Absolute Musik“.

5. Dogmatisch sind auch die Bemühungen, in der Art des Aufklärungsdenkens, wie von Religion und Recht und Kunst, so von der Musik ein „natürliches System“ aufzustellen. Ähnlich den großen Meistern des musikalischen Humanismus, wie Gluck und Beethoven, sieht die klassische Ästhetik des 18. Jahrhunderts im zeitgenössischen Ideal der schlichten, plastisch-liedhaften Natürlichkeit die wirkliche Natur, das Allgemeinmenschliche, die naturgegründete Norm, die (im Gegensatz zu den Moden und Verschiedenheiten des Geschmackes) für alle Zeiten und Nationen gültig sei. Musik gilt hier als allverständliche, natürliche Universal Sprache.²³ Über die alte Dogmatik geht jedoch dieses Denken, das sich in der Periode zwischen Überlieferungsglauben und historischem Bewußtsein neubegründet, insofern hinaus, als es die unmittelbare Erkenntnis der Dinge durch die unverstellte Vernunft erstrebt und damit eine neue Ursprünglichkeit im Verhältnis des Menschen zur Sache anbahnt. Es stellt sich damit in Gegensatz zum Vernehmen aus zweiter Hand, dem traditionsgläubigen wie dem historischen. Kommt dazu die kritische Besinnung auf die Kräfte und Grenzen der „Vernunft“ und wird die rationalistisch verengende Auffassung dieses „Vernehmens“ überwunden, so ist einer der bleibenden Grundsteine systematischer Wissenschaft gelegt (so wie die systematische Philosophie der Grundlegung Kants verpflichtet bleibt, so sehr sie sich auch von seinem System entfernen muß).

6. Das wachsende historische Bewußtsein stellt das unhistorische Denken immer mehr in Frage. Der positive Historiker übt aus der Überlegenheit seiner fortschreitenden Tatsachenforschung herbe Kritik an Theorie und Ästhetik.²⁴ Die Erforschung des Mittelalters und der außereuropäischen Völker erschüttert alle Ansprüche auf übergeschichtliche Gültigkeit. Die angegriffene Systematik reagiert in verschiedener Weise. Man behauptet trotziger einen dogmatischen Standpunkt.²⁵ Oder man sucht den vielgestaltigen Stoff systematisch zu bewältigen; aber diese Aufgabe war zu schwierig, als daß sie bisher hinlänglich hätte gelöst werden können. Ein dritter Weg ist der schon eingangs erwähnte Typus „historisch-deskriptiver“ Theorie und Ästhetik. Man begnügt sich, We-

²³ So faßte noch Riemann, der von diesem Denken stark bestimmt ist, die Musik als „eine der Sprache verwandte, aber in ihrer natürlichen Gesetzmäßigkeit ohne Einmischung konventionellen Wesens allen Menschen direkt verständliche Form der Mitteilung“ (Grundr. d. Mw. 2,72).

²⁴ Z. B. Adler, Methode der Musikgesch., 1919, S. 8, P. Wagner, Universität und Musikwiss., 1921, S. 7 („Wie trostlos es noch mit der ‚Musik‘ästhetik“ be teilt ist...“). Oder Erpf: „Musiktheorie steht heute in geringem Ansehen... Der Musikwissenschaftler sieht sie als untergeordnete Disziplin... Er begibt sich nicht gern auf dieses Gebiet, da er keine exakte Lösungsmöglichkeit ihrer Fragen sieht, d. h. keine Möglichkeit einer Behandlung nach bewährter und anerkannter philosophisch-historischer Methode.“ (a.a.O. S. 6 ff.).

²⁵ Z. B. Riemann in seiner europazentrischen Abwehr gegen die vergleichende Erforschung der außereuropäischen Musik, seinem „ernsten Warnungsruf“, sich nicht den Blick durch die exakten Forscher der natu wissenschaftlichen Methode trüben zu lassen“ (Hdb. d. Musikg. I, Vorw.), seinem Glaubenssatz: „Die Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres Musiksystems ist nicht anzuzweifeln“ (Grundr. d. Mw. S. 20) u. dgl.

sen und Gesetze eines geschichtlich gegebenen Stiles darzustellen, behauptet aber, im Gegensatz zu naiven Formen der Dogmatik, nicht, daß diese Stilgesetze allgemein gültig und verbindlich seien. Ein vierter Typus schließlich ist die Ersetzung eigener Systematik durch die Geschichte der bisherigen. So wie nicht Wenige statt systematischer Philosophie Geschichte der Philosophie von Thales bis Hegel darboten, so ziehen sich andere auf die Darstellung von Zeitaltern und Richtungen der Ästhetik zurück oder auf die Sammlung der Aussagen von Versuchspersonen. Dem entspricht, daß bisher keine einzige systematische Abhandlung über das Wesen des „Volksliedes“ vorliegt, wohl aber ein Dutzend geschichtlicher Aufsammlungen und Gruppierungen der bisherigen Meinungsäußerungen zu dieser Frage. Das (bereits historistische) Extrem solchen einseitig historischen Verhaltens wäre es, daß die Wissenschaft über die wesentlichen Fragen von sich aus überhaupt nichts aussagt, sondern sie den Nicht- und Antiwissenschaftlern überläßt und sich damit begnügt, deren Ansichten zu verzetteln und geistesgeschichtlich zu verstehen.

7. Daß sich die systematische Musikerkenntnis nicht zu einem im strengen Sinne wissenschaftlichen Forschungszweige festigte, hatte nachteilige Rückwirkungen auf die Musikgeschichte. Hier liegt ein Hauptgrund, warum Historiker so oft zwar in der Feststellung einzelner Tatsachen gediegen arbeiten, in den höheren Formen historischer Erkenntnis aber, wie Analyse und Interpretation der Werke, Aufzeigung der geschichtlichen Zusammenhänge, Gliederung der Musikgeschichte im Ganzen, die Ebene strenger Wissenschaftlichkeit nicht einhalten. Es ist das (auch in der Kunst- und Literaturgeschichte häufige) Übereinander eines soliden Unter- und brüchigen Oberbaues; man ist streng im „Ermitteln“, aber nicht im „Denken“. Die Grundbegriffe der Musikgeschichte sind größtenteils noch ungeklärt. Statt der mangelnden wissenschaftlich-systematischen Grundlagen werden, bewußt oder unbewußt, unbearbeitete Begriffe zugrunde gelegt, die der dogmatischen Musiktheorie verschiedener Zeitalter, der Ästhetik, den Ideologien entstammen.²⁶ Die Bilder vom Gesamtverlauf der Musikgeschichte beruhen größtenteils auf der Kombination einfachster Formen (wie auf- und absteigende Linie oder Pendelbewegung) mit ungeläuterten Inhalten: Ideologien oder un-systematischen Begriffen. Das gilt nicht nur für die älteren Geschichtsbilder (z. B. die geradlinige Aufwärtsentwicklung der Musik und Musiktheorie²⁷ oder: Aufstieg bis zum „Goldenen Zeitalter“, „Sündenfall“

²⁶ Z. B. Kirchentonsarten, Volkslied, „Reinmusikalisch“, „Organisch“, „Kosmisch“, Romantik usw.

²⁷ Vergl. die Vorstellungen humanistischer Musiker des 16. Jahrh. vom Verlauf der Musikgeschichte (z. B. Gallliculus: erst gab es 1-, dann 2-, dann 3-Stimmigkeit, unser aureum saeculum hat den Gipfel erreicht, die 4-Stimmigkeit) mit ähnlichen Annahmen bei Rowbotham und Rob. Lach (Studien z. Entwicklungsgesch. d. orn. Melopöie, 1911, S. 57 u. ö.). Oder den Fortschrittsglauben von Hawkins, Forkel usw. mit Riemann: „Die Geschichte der Musiktheorie zeigt das allmähliche Auffinden aller Gesetze, welche heute zu Recht bestehen“ (Grundr. d. Mw., S. 18).

um 1600 oder 1750,²⁸ erhoffter Wiederaufstieg), sondern auch für jüngere Konstruktionen (z. B. den umschichtigen Wechsel zweier gegensätzlicher Kategorien).²⁹ Gründlicher angelegte Versuche aber mußten notwendig scheitern.³⁰

d) Der Historismus

1. Historismus³¹ ist die Geschwulst der Historie zu einem Ismus. Er ist die absolute Monarchie des historischen Bewußtseins und verhält sich zu dessen undoktrinären Formen wie der Rationalismus zum rationalen oder der Nationalismus zum nationalen Bewußtsein. Jede andere Einsicht als die historischen beiseite drängend, läßt er den Strom der Geschichte alle Brücken und Ufer wegsülen, bis es nichts mehr gibt, was Bestand hätte oder zeitlos über der Geschichte stünde. Demgemäß bestreitet er die Möglichkeit systematischer Erkenntnis des Geistes und läßt die Geisteswissenschaften in selbstgenügsamer Geschichtsforschung aufgehen. Er neigt dazu, die Unterschiede zwischen den Teilen der geschichtlichen Welt für möglichst groß zu halten,³² im Gegensatz zur „Aufklärung“, die überall denselben Menschen, nur auf verschiedenen Entwicklungsstufen und in wechselnden historischen Kostümen, wiederzufinden glaubte. Er hält die bestehenden Möglichkeiten für unbegrenzt und unabsehbar: „Unendlich viele Tonsysteme, Rhythmen usf. sind möglich. Die Musik ist unendlich wie das Leben selbst“. Er betrachtet große Kunstwerke nicht auf die überzeitlichen Gehalte hin, die uns in ihnen offenbar werden, z. B. das Heilige, sondern als Ausdruck ihrer Urheber, z. B. Bachs und des Barocks.³³ Alles erscheint ihm vergänglich

²⁸ In der irrigen Einschätzung des Geschehens um 1750 als katastrophischer Zäsur dürfte das ideologische Geschichtsbild nachwirken.

²⁹ Z. B. Schering, *Historische und nationale Klangstile*, P. J. 1927, A. Lorenz, *Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, 1928, u. a.

³⁰ „Je mehr Fétis das Material unter seinen Händen anwuchs, umso rätselvoller mußte ihm die einheitliche Durchführung seines kühn erdachten Jugendplanes einer systematischen Grundlegung der Musikgeschichte dünken“ (Gurlitt, *ZfMw* I, 57).

³¹ Der Begriff wird hier enger gefaßt als bei Troeltsch und Meinecke.

³² Namentlich auch zwischen den Kulturen, wie z. B. bei Spengler, oder zu den Naturvölkern, wie in einer Moderichtung, die sich den Büchern Levv-Brühls angeschlossen. Demgegenüber betont Mühlmann in seinem Lehrbuch der Ethnologie (S. 11): „Wir haben immer noch zu viele „seltsame“, „ferne“, „exotische“ Tatsachen in unserem ethnographischen Inventar und überschätzen daher die Kluft, die uns von den Trägern dieser Tatsachen trennt“.

³³ „Die Matthäus-Passion z. B. überwältigt uns heute noch, aber nicht deshalb, weil sie unserem Denken und Fühlen noch so nahe stünde wie dem der Bach-Zeit, sondern weil sie den Genius ihres Schöpfers sowohl wie ihrer Zeit mit solcher Überzeugungskraft zum Ausdruck bringt, daß sie uns in die Vergangenheit zurückzwingt und uns alles zeitlich Bedingte als notwendig erscheinen läßt.“ Das Entweder—Oder ist hier: Bach kommt nicht zu uns, sondern zieht uns in seine Zeit zurück. Nur das Verhältnis zwischen den beiden Zeitaltern wird in Betracht gezogen; gar nicht berührt aber wird, was über den Zeitaltern steht, so daß beide darauf schauen, wie Astronomen verschiedener Zeitalter auf denselben Stern. Der Anspruch des Werkes an alle seine Hörer ist in erster Linie, sich dieses Überzeitliche in musikalischer Bewegtheit möglichst lebendig (und das heißt zugleich: eigenen geschichtlichen Lebens voll) vorzustellen, es zu meditieren und nachzuvollziehen. Bei der Matthäus-Passion in erster Linie an Bach zu denken, ist „unandächtig“.

und veränderlich bis in den Grund zu sein. „Die Grundbegriffe sind selbst dem dauernden Wandel alles Geschichtlichen unterworfen“. Alle Wahrheiten gelten als zeitbeschränkt oder nur für einen Typus des Menschen und der Weltanschauung gültig. Nicht nur hat jede Zeit ihr „spezifisches Kunstwollen“, sondern es gibt überhaupt keine allgemeinen Maßstäbe.³⁴ In extremen Fassungen sind die Zeitalter nicht nur „unmittelbar zu Gott“; die „faustische Kulturseele“, das „gotische Mittelalter“, der Zeitgeist der „Gegenwart“ — sie sind geradezu die Götter des Historismus.

2. Insofern hat der Ruf nach „Synthese“ mehr in den Historismus hinein als über ihn hinaus geführt. Das Denken „in großen Zusammenhängen“ entspricht dieser Weltanschauung nicht weniger, sondern mehr, als das Ertrinken im Chaos der Einzeldaten³⁵ und die „Andacht zum Kleinen“. Aber es sind Zusammenhänge ausschließlich geschichtlicher Art, in die hier die Stoffmassen geordnet werden: Stile, Zeitalter, Typen, so z. B. bei Spengler, dem klassischen Vertreter eines großräumigen oder Makrohistorismus. Im geistigen Leben des historischen Bildungsmenschen spielt das Kombinieren von Teilen der geschichtlichen Welt eine ähnliche Rolle wie in früheren Zeitaltern das Kombinieren der Größen und Sphären damaliger Weltbilder. Eine Spezialabhandlung hätte die Denkformen auf das Gemeinsame und Unterschiedliche zu untersuchen: die altchinesischen³⁶ und mittelmeerantiken³⁷ Spekulationen über die Stellung der Musik im Kosmos, über die Symbolik der Zahlen, über die Frage „Qui nervi quibus sideribus comparentur“;³⁸ die mittelalterlichen Analogien, z. B. musica mundana und humana — die beiden Testamente, Musica naturalis und instrumentalis — vita contemplativa und activa;³⁹ dann die Analogien zwischen Musik und Weltall bei Schelling und Schopenhauer; die ästhetisierenden Vergleiche der Künste, z. B. bei Friedrich Schlegel; die Entsprechungen zwischen Musik, Dichtung, Weltanschauung usw. in „geistesgeschichtlicher Zusammenschau“ oder zwischen den „gleichzeitigen“ Stadien der Kulturen in den Kulturzyklentheorien; die einschlägigen Stellen in Hesses „Glasperlenspiel“; die etlichen Typologien der Weltanschauung und ihre Übertragungen auf die Musik. Das Kapitel „Musik und Plastik“

³⁴ Egalistisch ist die Wendung, alle Stilperioden seien „gleichberechtigt“ oder gleich viel wert, seltsam abwegig der Satz: „Jede Kunst ist zu jeder Zeit vollkommen“.

³⁵ Der im Einzelnen aufstrebende Empirismus, den einst Gurliitt brandnarte (ZfMw I, 582 u. a.), hält nur das Einzelfaktum für Wirklichkeit oder für den rechtmäßigen Gegenstand der Wissenschaft; Allgemeinbegriffe sind ihm bloße Etiketten. Schumpeter spricht von der „übelwilligen Verachtung des Tatsachensammelns gegen alles, was keine Urkunde ist. Arbeit an der Urkunde, das war die eigentliche wissenschaftliche Arbeit für sie, alles weitere war bestenfalls schöne Einleitung, meist aber lediglich Feuilletonistik“. (Vergangenheit u. Zukunft der Sozialwissenschaften. 1915, S. 78).

³⁶ Z. B. das herrliche Kapitel „Die Musik des Herrschers der gelben Erde“ bei Tschuang-tse.

³⁷ Z. B. Aristides Quintilianus, Buch III.

³⁸ Boetius, De musica I, 27.

³⁹ Z. B. Joh. de Muris, Summa mus., cap. 25 (Gerbert, Script. III).

im „Untergang des Abendlandes“ ist nicht viel weniger phantastisch als die Spekulationen etwa bei Nikomachus von Gerasa. Doch ist es fruchtbarer für die Weiterentwicklung, wie sich überhaupt der Historismus ebenso produktiv wie verhängnisvoll auszuwirken scheint.

3. „Wie die Städte bei einem Erdbeben . . . , so bricht das Leben selbst in sich zusammen und wird schwächlich und mutlos, wenn das Begriffsbeben, das die Wissenschaft erregt, dem Menschen das Fundament aller seiner Sicherheit und Ruhe, den Glauben an das Beharrliche und Ewige, nimmt“ (Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben). Diese lähmenden Wirkungen haben sich seither vergrößert; daneben aber breiteten sich andere Formen aus, auf das „Begriffsbeben“ zu reagieren. Der Typus des Gelehrten, der an beschaulicher Geschichtsbetrachtung sein Genüge findet, lebt im verstehenden Geisteshistoriker und Weltanschauungstypologen Diltheyscher Richtung fort; ebenso aber lebt die entsprechende Abform weiter: das „Land der Bildung“ im alles „verstehenden“ geistesgeschichtlichen Bereden der Zeiten und Völker, ohne selber etwas Grundwahres zu wissen oder zu glauben.⁴⁰ Dagegen suchen andere die Wissenschaft mit Leben zu füllen, indem sie sie statt im verlorenen „ewigen Fundamente“ im Geiste der jeweiligen Gegenwart verankern. „Lebensnahe“ Musikwissenschaft ist nach einer verbreiteten Auffassung an die geistige Lage und das Musikleben der Zeit gebunden; sie ist nicht „voraussetzungslos“, sondern findet eben hier ihre Voraussetzungen. Was „unsere Zeit“ als wahr und gültig erfährt, sei auch für die Wissenschaft als ein Glied der Zeit wahr und gültig. Sie habe aus dem sich verändernden Zeitgeist heraus die Musikanschauung immer wieder neu zu formulieren und das Geschichtsbild (auch im einzelnen, z. B. das Mozartbild) immer wieder neu zu schreiben. Nicht „über“ der Geschichte suche sie ihren Standort, sondern in der heutigen Situation des „produktiven Lebensstromes“ oder (nach hegelianischer Auffassung) des sich entfaltenden göttlichen Geistes oder (nach Worten des „Kommunistischen Manifestes“) der „unter unseren Augen vor sich gehenden geschichtlichen Bewegung“. Worin aber bestehe diese heutige Situation, der Geist der Zeit, die geistige Lage — wissenssoziologisch untersucht? Welches ist „unsere“ heutige Welt- und Musikanschauung? Streiten darum nicht verschiedene Richtungen? Auf welcher von ihnen soll die Wissenschaft aufbauen? Oder soll sie sich gar einer dritten Weise, aus dem „Begriffsbeben“ zu neuer Lebendigkeit zu gelangen, anschließen: der Wendung des Historismus in den Aktivismus, der — da es Wahrheiten „an sich“ und ewige Leitsterne des Handelns nicht gäbe — „entscheidet“ und diktiert, was wahr sein soll? Der „Mythus“ einer politischen Bewegung, die Programme mo-

⁴⁰ „Wie solltet ihr glauben können, ihr Buntgesprenkelten! — die ihr Gemälde seid von Allem, was je geglaubt wurde! . . . Alle Zeiten schwätzen widereinander in euren Geistern . . .“ (Also sprach Zarathustra).

derner Richtungen der Kunst, die Losungen einer existenzialistischen Avantgarde böten dann die „Voraussetzungen“, aus denen die Wissenschaft die begrifflichen Konsequenzen zu ziehen hätte. Damit aber würde sie sich nicht mehr von Ideologien unterscheiden, welche „dem Leben dienen“, indem sie seine politischen, künstlerischen oder religiösen Richtungen auszulegen und zu rechtfertigen suchen.

4. Der Historismus untergräbt die Wissenschaft. Sobald er nicht nur auf die Objekte der Forschung, sondern folgerichtig auf das Subjekt, auf das Forschen, auf die Wissenschaft angewandt wird, verliert diese den Charakter der Wissenschaftlichkeit und unterscheidet sich im wesentlichen nicht mehr von anderen Formen des Schrifttums. Wenn die Forschung nicht auf einen eigenen redlichen Grund gestellt wird, sondern auf den schwankenden Boden des Zeitgeistes, ist sie keine Wissenschaft mehr. Die wesentlichen Aussagen wären dann nicht wahr, weil sie eben wahr, und falsch, weil sie eben falsch sind, sondern weil sie dem spezifischen Kunstwollen oder Staatswollen der „Zeit“, und das heißt: einer herrschenden Richtung, entsprechen oder nicht entsprechen. Damit wäre auch die Einheit der Wissenschaft verloren; an die Stelle der Einen Wissenschaft träten die Doktrinen der Parteien. Oder es gäbe die Einheit der Wissenschaft nur im Bereich der richtigen Nichtigkeiten.

5. Demgegenüber gilt es, die echte Idee der Einen großen Wissenschaft wachzuhalten und gegen alle Tübungen durchzusetzen. Auch die Geisteswissenschaften sind nicht auf „Weltanschauungstypen“ und deren Lebenssubstrate noch auf den Geist und Ungeist einer Zeit zu bauen, sondern auf eigenen lauterem, festen Grund. Sofern der Historismus das breite Einströmen „weltanschaulicher“ Tendenzen in die Wissenschaft folgerichtig nach sich zieht und legitimiert, setzt die Reinigung von diesen Tendenzen die wirkliche „Überwindung des Historismus“ voraus. Es ist inkonsequent, die Folgerungen aus dem Historismus, zu denen die Durchsetzung der Wissenschaft mit „Weltanschauungen“ der jeweiligen Gegenwart gehört, abzulehnen, bei ihm selbst aber stehen zu bleiben.

e) Der Aufstieg neuer systematischer Forschung

1 Noch bevor die historistische Zeitkrankheit zu ihrer Krise und weitesten Ausbreitung gelangte, bildeten sich Anfänge neuer systematischer Forschung, die wahrscheinlich sehr viel fruchtbarer fortwirken und sich festigen werden als die verwandten Bemühungen des vorangehenden Jahrhunderts. Sie erstanden allenthalben in den Geisteswissenschaften wie in der Philosophie.⁴¹ In der Musikwissenschaft ist an erster

⁴¹ Bedeutsam dürften u. a. sein: die Phänomenologie Husserls und seiner Schule und verwandte Ansätze; die Ontologie und Kategorienforschung, besonders Nicolai Hartmanns; die Gestalttheorie (die über Gestaltpsychologie hinausgeht, schon bei Köhler, Wertheimer u. a., erst recht bei Metzger); die Strukturpsychologie

Stelle Hugo Riemann zu nennen, dessen Werk zwar in vieler Hinsicht einen großartigen Schlußstein der dogmatisch binneneuropäischen Musiklehre darstellt, andererseits aber Bausteine zur künftigen, umfassenden „systematischen“ Musikwissenschaft enthält. Insonderheit ist es die Theorie der Musik als Zweigeigenschaft, zu deren Grundlegung Riemann beigetragen hat, und innerhalb der Theorie (und ihrer Anwendung: der Analyse des Musikwerks) besonders die Erforschung des musikalischen Gefüges. So dogmatisch und eigenwillig-doktrinär sich der Vordergrund seiner zahlreichen Arbeiten über Harmonik, Rhythmik, Form, Phrasierung, Agogik usf. ausnimmt, so ist doch dahinter ein außerordentlicher Fundus an überhistorisch gültigen Erkenntnissen und fruchtbaren Anregungen niedergelegt, den auszuschöpfen und fortzuführen der Musikwissenschaft noch bevorsteht.⁴² Wenn auch die historische Grundlage, auf der sich sein System erhebt, einen zu geringen Stilbereich umfaßt, so ist sie doch innerhalb dieser Grenzen mit reicher Anschauung und Begrifflichkeit gefüllt; überdies war Riemann bestrebt, die Grundlage zu erweitern.⁴³ Indem er die eigene Seinsart des musikalischen Gefüges im Unterschiede zu dessen akustischem Unterbau wie seelischem Vollzuge erkannte, begründete er das Eigenwesen der Theorie und Werkanalyse gegenüber der „Ton“- wie auch der Musikpsychologie. Hinter seinen verschiedenen (z. T. unzulänglichen) Namengebungen dürfen wir die echten Tatsachen nicht verkennen, die er gesehen hat: so die Musik als intendiertes, aufgegebenes, auszuführendes Sein in der „Lehre von den Tonvorstellungen“, so das Funktionelle und Rationale des Gefüges in Begriffen wie musikalische „Logik“ oder „Tonfolgen als vernünftiger Verlauf“, so die Theorie der Musik in den Begriffen Musiktheorie, Musikästhetik, Kompositionslehre u. a.⁴⁴ Auch die wenigen Forscher, die seit Riemann die wissenschaftliche Musiktheorie und Werk-

Felix Kruegers und seiner Schule; Diltheys wirkliche Beiträge zur Grundlegung der Geisteswissenschaften; die von Dessoir begründete „Allgemeine Kunstwissenschaft“; die starken Ansätze zu systematischer Kunstwissenschaft bei Fiedler, Riegl, Wölfflin, Schmarsow, Panofsky, Frankl u. a. (vgl. Passarge, Die Philos. d. Kunstgesch., 1930); nicht zuletzt Versuche historisch-systematischer Übersicht über Stufen und Typen des Geistes, wie Max Webers „Wirtschaft und Gesellschaft“, van der Leeuws „Phänomenologie der Religion“, Jaspers' „Psychologie der Weltanschauungen“. Als grundsätzliche Einsichten und Prinzipien dieser Bewegung möchte ich hervorheben: Anschauung und Beschreibung der Phänomene in unbefangener Ursprünglichkeit ohne vorgefaßte Doktrin; die offene Systematik im Gegensatz zum geschlossenen konstruierten System; die Eigenart des Ganzen gegenüber der Summe seiner Teile; die Eigenart des geistigen Seins gegenüber dem physischen, vitalen und seelischen; das komplexe Wesen der Kunst, in dem das Ästhetische nur eine Schicht neben anderen bildet.

⁴² Es wird ihr schwer sein, am hundertsten Geburtstag des Meisters sich seiner würdig zu erweisen.

⁴³ So in den „Folkloristischen Tonalitätsstudien“, in denen er ein Gebiet begeht, das für die künftige Musiktheorie besonders fruchtbar ist.

⁴⁴ Wie sie bei Riemann ineinander übergehen, zeigt z. B. der Satz: „Musikästhetik ist letzten Endes mit der Musiktheorie identisch, jedenfalls die höhere wissenschaftliche Form der Unterweisung im Tonsatz“ (Grundr. d. Mw., S. 15).

analyse wesentlich gefördert haben, belegen diesen Zweig, dem Worte Theorie ausweichend, mit verschiedenen Namen, z. B. Halm als neue Ästhetik, Mer mann als „Phänomenologie“⁴⁵ der Musik, Angewandte Musikästhetik, Musiklehre; bei Ernst Kurth ist sie von der hier übergreifenden „Musikpsychologie“ nicht geschieden. Doch sind weit bedeutsamer als solche terminologischen Verschiedenheiten und als die dogmatischen Besonderungen ihrer „energetischen“ Musikauffassung⁴⁶ die reichen Einsichten in das Wesen der Melodik und Polyphonie, Harmonik und Form, wie sie besonders Ernst Kurth an hervorragend aufschlußreichen Beispielen: Bach, Wagner und Bruckner vollzogen hat.

2. Systematische Forschung entwickelt sich auch auf den übrigen Arbeitsfeldern. Der Unterbau der Musikwissenschaft schreitet seit Helmholtz, Stumpf u. a. wesentlich voran: die „Akustik“ in ihren vier Schichten physikalischer, physiologischer, psychologischer und phänomenologischer Forschung (grundlegend für die letztere besonders Hornbostels „Psychologie der Gehörserscheinungen“). Als Teil der Psychologie und Musikwissenschaft zugleich entwickelt sich dank den Leistungen von Kurth, Huber, Wellek u. a. eine eigene Musikpsychologie. Dazu treten Ansätze zur Musiksoziologie und der systematische Teil der musikalischen Volkskunde.⁴⁷ Das besonders schwierige Gebiet musikalischen Gehaltes und Ausdrucks haben außer der sonstigen Ästhetik mit reicherem geschichtlichem Stoff Kretschmar in seiner „Hermeneutik“ und Scher in g in seiner „Symbolkunde“ anzubauen versucht; doch verhinderte dogmatische Abwegigkeit die Begründung eines echt systematischen Forschungszweiges.⁴⁸

3. Zu den großen Verdiensten Carl Stumpfs um die Grundlegung der systematischen Musikwissenschaft gehört seine nachdrückliche Forderung, auf einer möglichst weiten geschichtlich-völkerkundlichen Stoffbasis zu bauen und dabei gerade die zeitlich und räumlich fernen Erscheinungen heranzuziehen, um „über prinzipielle Fragen neue Aufschlüsse zu erhalten. . . Immer noch operiert die Theorie der Künste viel zu wenig mit exotischem Material. . . Auch für die ex-

⁴⁵ Über engere und weitere Verwendung des vielgebrauchten Wortes und seinen eigentlichen Sinn vergl. Werner Ziegenfuß, Die phänomenologische Ästhetik, 1928.

⁴⁶ Die Scher in g bekämpft und Schä fke zusammenfassend dargestellt hat (Musikal. Analyse und Wertidee, PJ 1929, bezw. Geschichte der Musikästhetik, 1934). Überhaupt sind in der Geschichte der wissenschaftlichen Erkenntnis die vielberedeten Doktrinen meist weniger wichtig als die sachliche Leistung. So sind z. B. in der Geschichte der Volksliedforschung die prinzipiellen Sätze John Meiers über das Volkslied, die durch Paul Levy u. a. als „Rezeptionstheorie“ aufgebauscht worden sind, ziemlich belanglos gegenüber seinen eigentlichen, hervorragenden Leistungen, besonders seiner Errichtung einer breiten Quellenbasis der Forschung.

⁴⁷ Vergl. meine obengenannten Arbeiten „Systematik des Umsingens“ und „Volkskunde und Musikwissenschaft“.

⁴⁸ Versuche in dieser Richtung sind meine obengenannten Arbeiten „Absolute Musik“, „Bruckner“ und „Zur Philosophie der Musik“.

perimentelle Ästhetik ist es höchste Zeit, sich mit geschichtlichen und ethnologischen Forschungen zu verbinden: sie muß die vergleichende Methode in sich aufnehmen“ (Stumpf und Hornbostel, „Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“).⁴⁹ Beide Forscher fassen die Vergleichende Musikforschung nicht als selbstgenügsame Exotenkunde, sondern in ihrer Bedeutung für die systematische Musikerkenntnis und andererseits für die Ur- und Frühgeschichte der Musik.⁵⁰ Die ungemeine Erweiterung des Horizontes, die ihr zu danken ist, trug nicht nur zur Sprengung des binneneuropäischen Gehäuses bei (und so zu historistischen Anschauungen), sondern ermöglichte damit zugleich eine ursprünglichere und umfassendere Grundlagenforschung. Dafür sind u. a. die Grundbegriffe bezeichnend, die Hornbostel u. a. im Rahmen ihrer vergleichenden Forschungen gebildet haben.⁵¹

4. Die Vergleichende Musikwissenschaft hat sich als eine Voraussetzung der Systematik auch im zweiten Sinne dieses Wortes ausgewirkt: für die sachliche Ordnung des empirischen Gesamtbestandes. Infolge der Nähe zu den Naturwissenschaften ist diese zuerst für die Musikinstrumente durchgeführt worden: Mahillon (1888),⁵² Sachs und Hornbostel (1914),⁵³ Norlind (1936) u. a., sowie für die Tonsysteme,⁵⁴ doch bahnen sich Bestandsaufnahmen, welche die Musik aller uns bekannten Zeiten und Völker umspannen, auch für andere Bereiche an: Formen der Mehrstimmigkeit, des Rhythmus u. a. Sie verbinden sich mit kühnen (wenn schon vorderhand heiklen) Versuchen, auch „weltgeschichtlich“ den Stoff zu umfassen und zu ordnen. So unternahm es Curt Sachs in seinen großen Arbeiten über Musikinstrumente und seiner „Weltgeschichte des Tanzes“, „auf einen Berg zu treten, von oben her einen Überblick zu gewinnen und den großen Zusammenhang zu suchen, der über alle Arten, Völker und Zeiten hinweg das Ganze hält und ordnet“ (Vorw. S. V). Systematik und Geschichte werden in diesen Gesamtdarstellungen musikalischer Gattungen verbunden, ähnlich wie Wesensbild und Werdegang eines Mannes in seiner Biographie.

* Bericht über den 4. Kgr. f. exp. Ps., 1911, S. 256 ff.

⁴⁹ So Stumpf in seinen psychologischen Arbeiten und andererseits den „Anfängen der Musik“, 1911. Er gehört auch zu den wenigen Forschern, welche die Auswertung der alten Musikwissenschaft für die heutige systematische Forschung gefördert haben, namentlich in seiner „Geschichte des Konsonanzbegriffes“ (Abh. der Bayr. Ak., 1901) und der Schrift „Die Pseudo-Aristotelischen Probleme über Musik“ (Abh. d. Preuß. Ak., 1897).

⁵⁰ z. B. Grundbegriffe der tonalen Ordnung, Urformen der Melodik, musikalischer Bewegungshabitus usf.; bemerkenswert ist auch die Erweiterung der Notation.

⁵¹ Er hat als Erster versucht, „das ganze Gebiet zu sehen und der Arbeit eine solide Systematik als Grundlage zu geben“ (Sachs, Vergl. Mw. S. 8).

⁵² Ihre „Systematik der Musikinstrumente“ erschien bezeichnenderweise in der Zs. f. Ethnologie.

⁵³ Hornbostel im Hdb. d. Physik von Geiger u. Scheel.

5. Die Historie selbst wächst neuer Systematik entgegen. Das zeigte sich bereits im Typus der zusammenfassenden *Gattungsgeschichte* (den Kretschmar „systematische Geschichte“ genannt hat); in historischen Längsschnitten der Oper, der Mehrstimmigkeit, des Dirigierens usf. liegt es nahe, zugleich ein Bild vom Wesen der betreffenden Gattung und den in ihr beschlossenen, sich in der Geschichte entfaltenden Möglichkeiten zu geben. Es zeigt sich weiterhin in der Methodenlehre der Musikgeschichte, der Stilkunde, dem Nachdenken über das Wesen geschichtlichen Werdens, den Aufbau der Zeitalter und sonstige Zusammenhänge. Am weitesten aber ist diese Neigung zu systematischer Forschung in der Bildung musikgeschichtlicher Grundbegriffe fortgeschritten; besonders kennzeichnend dafür ist Blumes Abhandlung „Entwicklung und Fortspinnung“.⁵⁵ Je wesenhafter sich ein Historiker in die Musik vertieft, umso mehr dringt er dazu vor, im Besonderen das Generelle, im Einzelnen das Ganze zu entdecken.

6. Die Erschütterung aller weltanschaulichen Gehäuse durch den Historismus führt entweder ins Nichts oder zu neuer Ursprünglichkeit. Mit den Gehäusen der Ismen zerbrechen auch Wände und Dächer, welche den Blick in die Weite und Höhe bisher verstellt haben. „Wenn alles abgehauen ist, liegt die Wurzel bloß“.⁵⁶ Die Wurzeln des Geistes zu ergründen, ist den Geisteswissenschaften aufgegeben, wie jenes andere Ziel: den Berg zu erklimmen, von dem sich ein geschichtliches Panorama darbietet wie keinem früheren Zeitalter. Ein großes Erbe und ein mächtiger Strom: der Aufstieg der Geisteswissenschaften wollen durch uns in die Zukunft hinein weitergeführt werden. Doch auch hier stehen wir am Kreuzwege des Werdens und Vergehens. Es ist noch ungewiß, ob unsere und die kommenden Generationen ihrer Aufgabe gewachsen sind. So steht es dahin, inwieweit die Musikwissenschaft die Keime, welche durch Namen wie Hugo Riemann und Ernst Kurth, Carl Stumpf und Erich von Hornbostel bezeichnet sind, entfalten — oder verkümmern lassen wird.

Die Teile II bis IV folgen in einem der nächsten Hefte.

⁵⁵ PJ 1929, ferner Arbeiten von Riemann, Fischer, Schering, Ficker u. a.; vergl. auch die etlichen Versuche, Grundbegriffe der Kunstgeschichte auf die Musik zu übertragen.

⁵⁶ Jaspers, *Der philosophische Glaube*, 1948, S. 125.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE
DAS VOKALWERK GEORG PHILIPP TELEMANN'S
 EINE BIBLIOGRAPHISCHE ZWISCHENBILANZ
 VON WERNER MENKE

Anstelle der Neuauflage meiner unter obigem Haupttitel 1942 im Bärenreiter-Verlag erfolgten Veröffentlichung der Zusammenfassung meiner Bibliographie des umfangreichen Vokalwerkes von Telemann müssen wir unter den Trümmern unserer Bibliotheken erst hervorsuchen, was von all dem, was ich damals einsah, thematisch, bibliographisch und teilweise auch photographisch erfaßte, heute noch vorhanden ist, um diesen Rest erneut zusammenzustellen.

Die Berliner Staatsbibliothek war von den 46 deutschen und ausländischen Bibliotheken die größte Erbin Telemannscher Vokalmusik. Sie enthielt den größten Teil aller überkommenen Autographen, einen großen Teil der späten Kantatenjahrgänge in einzigen Exemplaren und unersetzliche Einzelstücke der wichtigsten Schaffenszeit Telemanns. In meinem Bibliothekskatalog umfaßte der Bestand der Staatsbibliothek 35 Schreibmaschinenseiten. Von diesen einigen hundert Telemann-Werken sind bisher folgende Autographen wieder in Berlin:

- Aut. 1. a. b Socrates, Komisches Singspiel von König, Hamburg 1721.
 2. Flavius Bertaridus, König der Langobarden, Oper, Hamburg 1729.
 12. Matthäuspasion von 1762.
 17. Johannespassion von 1749.
 18. Lukaspassion von 1728.
 19. Lukaspassion von 1764.
 25. Messias von Klopstock I. Teil.
 30. Motette: Gott sei mir gnädig.

Von den vielen hundert Abschriften von Telemannschen Kompositionen gelangte noch nichts wieder in den Besitz der Bibliothek. Es ist aber bekannt, daß sich sehr viel davon im Gewahrsam der Alliierten befindet.

Der Besitz aller anderen Bibliotheken zusammen würde nur einen Torso des Telemannschen reichen Schaffens auf diesem Gebiete darstellen, obwohl sich noch einige Bibliotheken eines reichen Schatzes Telemannscher Vokalmusik rühmen können.

Überblicken wir erst einmal die positive Seite meines Berichtes: Die nach Berlin umfangreichsten Bestände in Brüssel (Conservatoire) und Frankfurt/Main (Stadt- und Universitätsbibliothek) sind vollkommen und unbeschädigt erhalten. Wir haben damit die Übersicht über die Frankfurter und die frühe Hamburger Schaffenszeit Telemanns gerettet. Ebenso ist der von mir als der wertvollste bezeichnete (in der Singakademie gelegene) späte Kantatenjahrgang durch Prof. Max Seiffert in Photokopie gerettet und wird demnächst herausgegeben werden.

Für Interessenten sei hier eine kurze Zusammenstellung aller der öffentlichen und privaten Sammlungen angefügt, von denen ich Kenntnis erhielt, daß sie unbeschädigt den Krieg überstanden haben:

- Den Haag, Gemeentemuseum, Muziekhistorische Afdeeling.
 Kopenhagen, Königliche Bibliothek.
 Berlin, Hochschule für Musik, Bibliothek.

Berlin, Hochschule für Kirchen- u. Schulmusik, jetzt in der Fasanenstr. 1 mit untergebracht.

Crimmitschau/Sa., Laurentiuskirche, Musikbibliothek.

Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.

Frankfurt/Main, Alle Musiksammlungen.

Göttingen, Universitätsbibliothek.

Goldbach bei Gotha, Musikbibliothek der Kirche.

Grimma, Fürstenschule.

Groß-Breitenbach, Oberpfarramt.

Halle/Saale, Universitätsbibliothek (außer Ponickau-Sammlung).

Hamburg, Archiv der Hansestadt.

Leipzig, Stadtbibliothek, jetzt Musikbücherei.

Leipzig, C. F. Peters.

Müggeln/Sa., Kantoreiarchiv.

Rostock, Universitätsbibliothek.

Schorndorf, Musikbibliothek der Kirche.

Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Sondershausen, Thüringische Landesbibliothek.

Wien, Nationalbibliothek und Gesellschaft der Musikfreunde.

Meine in der Veröffentlichung von 1912 im Anhang aufgeführten Kataloge, das thematische Verzeichnis, Photokopien der Handschriften, Abschriften einiger jetzt verlorener Werke und einzelne Werke in Photokopie sind in meinem Besitz.

Die ostdeutschen Bibliotheken Königsberg, Danzig, Elbing, Breslau und Sorau/N.L. dürften für uns verloren sein.

Schmerzlich ist hier für die Telemannforschung in Königsberg der Verlust einer von mir dort entdeckten anderen (wahrscheinlich ersten) Fassung des „Selgen Erwägens“, die Hörner entgangen war. Außer einer weiteren „Arie“ sind die übrigen Werke dieser Sammlung in anderen Sammlungen erhalten.

In Danzig gingen 6 Unica, darunter ein Autograph (von dem jedoch in Schwerin eine Abschrift liegt) verloren. Die „Jubelmusik für die Hamburger Admiralität“ schrieb ich mir ab. Alle übrigen Handschriften waren Abschriften erhaltener Vokalwerke.

Mit der Bibliothek der Marienkirche in Elbing beklagen wir den Verlust von 2 wertvollen Handschriften, in Breslau lag eine Kopie der Brockes-Passion. Von den 127 in Sorau/N.L. vermißten Kantaten wiegt der Verlust von zweien wirklich schwer, alle übrigen sind anderenorts in Kopie erhalten.

Was von den durch Hochwasser bis zur Unkenntlichkeit hergerichteten Beständen der Dresdner Bibliothek noch leserlich sein wird, muß die Zukunft zeigen. Hier fehlt noch der Fachmann, der sich der Bestände annimmt. Im Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Berlin, verbrannten nicht nur 5 wertvolle weltliche Kantaten (aus dem Privatbesitz von Prof. Seiffert), sondern auch alle Photokopien vielfach auch im Original verlorener Kantaten.

Schmerzlich ist auch der Verlust der nach Schloß Ullersdorf in Schlesien ausgelagerten Bibliothek der Singakademie Berlin. Einzig die Pho-

tokopien des wertvollen Kantatenjahrgangs dieser Bibliothek hat Prof. Seiffert persönlich gerettet.

Frankenberg a. d. Eder meldet die Vernichtung seines Telemann-Bestandes, von dem jedoch nur eine zweite Fassung einer Neumeister-Kantate wertvoll für uns war.

Schwerer wiegt die Vernichtung der Hamburger Staats- u. Universitätsbibliothek, in der acht weltliche Werke (darunter die Partitur zu den bereits veröffentlichten „Tageszeiten“), die Oper „Emma und Eginhard“ von 1728, einige Kantaten von besonderer Schönheit, ferner 9 unersetzliche Kirchenkantaten und eine wichtige Kopie der „Brockes-Passion“ den Flammen zum Opfer fielen.

In der Thomasschule in Leipzig gingen mit dem Brande der allerdings außer der Kantate zum 1. Advent in Frankfurt erhaltene Kantatenjahrgang von 1716/17 und eine Partitur zur Brockes-Passion für uns verloren. Lübeck meldet, daß seine Bestände (Tod Jesu, Harm. Gottesdienst u. Forts.) nach dem Osten verschleppt wurden. Von allen Werken sind jedoch Kopien vorhanden.

Rheda/Westf., Fürstl. Bibliothek ist durch Besetzung völlig durcheinandergeworfen. Ein Bibliothekar, Mitglied des Fürstenhauses, ist beim Ordnen der Bestände, wird aber hierzu nach seinem Bericht einige Jahre benötigen. Es sei anzunehmen, daß nichts verloren gegangen sei.

Ohne Antwort trotz mehrfacher Anfrage bin ich aus Rudolstadt, wo ich über das Schicksal der ehem Schloßbibliothek nichts erfahren konnte. Ebenso ist Prof. Anton-Mannheim nicht zu finden, der im Besitz einiger wertvoller Stücke ist, die er bei meinem letzten Besuch im Kriege in Kisten verpackt hatte, um sie zu evakuieren.

Ehe wir über das Schicksal der vielen wertvollen Autographen und Handschriften der Staatsbibliothek nichts erfahren können, ist also eine abschließende Bilanz nicht zu ziehen. Mögen unsere Hoffnungen auf das Wiedererscheinen dieser wichtigen Bibliothek nicht zunichte werden. Ohne die vorgesehenen teilweisen Veröffentlichungen aus dieser so wichtigen Schaffenszeit Telemanns können wir ein umfassendes und abschließendes Urteil über die wirkliche Bedeutung Telemanns nicht finden, wenn wir auch in der Lage sein werden, das Urteil früherer Zeiten zu revidieren.

VORLESUNGEN ÜBER MUSIK

AN UNIVERSITÄTEN UND TECHNISCHEN HOCHSCHULEN

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

Sommersemester 1948 (Nachtrag)

Heidelberg. Dozent Dr. Th. Georgiades: Musik und Rhythmik im griechischen Altertum (2) — Mozarts Opern (1) — Ü zur Wiener klassischen Musik (2).

Prof. Dr. H. Poppen: Die Entwicklung des protest. Orgelchors (1) — Harmonielehre II (2) — Chor des Bachvereins (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Die Musik im Zeitalter des Barock (2) —

S: Ü zur Barockmusik (2) — Pros: Ü in Formalanalyse (2) — CM instr. (2) — Madrigalchor (2).

Regensburg. Phil.-theol. Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Mozart (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S: Notationskundliche Ü (1) — S: Musikwissenschaftliche Ü zu den Vorlesungen (1) — CM instr. (2).

Lektor Dr. F. Haberl: Harmonielehre II (1) — Choral und Liturgie (1).
Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerbürger: Formenlehre (1).

Lehrbeauftragt. Jos. Thamm: Kontrapunkt I (1) — Partiturlesen und -spielen (1) — Gehörbildung (1).

Wintersemester 1948/49

Berlin. Prof. Dr. W. Vetter: Entwicklung der Vokalmusik von M. Luther bis H. Schütz (3) — Russische Musikgeschichte im Überblick II: 1850-1900 (2) — S: Vokalmusik des 16./17. Jahrhunderts (2) — S: Lektüre musikalischer Schriften des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Kursus im Partiturspiel (2) — CM instr. (Dr. Beckmann) (2).

Lektor G. F. Wehle: Harmonie- und Formenlehre I und II (je 2).

— Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundzüge einer abendländischen Musikgeschichte (mit Interpretation ausgewählter Schallplatten) (3) — Mozart (1) — S: Ü zum Spätwerk J. S. Bachs (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Reinhard: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Jakobi: Allgemeine Musikkunde I (2) — CM. instr., voc. (je 2).

Dr. N. N.: Harmonielehre, Gehörbildung. Partitur- und Generalbaßspiel (je 2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Der gregorianische Choral (3) — Die Musik des Mittelalters (1) — Pros: Grundfragen der musikalischen Akustik (1) — S: Besprechung selbständiger Arbeiten (2) — CM instr., voc. (2).

Dozent Dr. K. Stephenson: Anton Bruckner (2) — Geschichte der Musikästhetik (1) — Ü zu Mozarts Symphonien (2) — Akad. Streichquartett (Werke aus der Frühzeit der Gattung) (2).

Lektor H. Schroeder: Harmonielehre I und II (je 1) — Formenlehre (1) — Kontrapunkt (Der zweistimmige Satz) (1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenz: Die Geschichte der Klaviermusik (Forts.) (2) — CM instr. (2).

Dresden. Staatl. Akademie für Musik und Theater. Dr. G. Haußwald: J. S. Bach (2) — Musik der Romantik (2) — Wagner, Verdi, Strauß (2) — Neue deutsche Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das Oratorium Händels (2) — Beethovens Klaviersonaten (1) — S: Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten der Teilnehmer (2) — CM (2).

Frankfurt/M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2) — Die deutsche Musik nach Beethoven II (1) — Pros: Ü zur Notenschriftkunde (Mensuralnotation, Tabaturen) (2) — S: Ü zur deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Geschichte der Musik des Mittelalters (2) — Musikinstrumentenkunde: Der Bau der Orgel (1) — Ausgewählte Kapitel aus der

Gregorianik (1) — Pros: Ü zur Frankonischen Mensuralnotation (2) — S: Ü zur Geschichte der Musik des Mittelalters (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Kleinere wissenschaftliche Arbeiten (4).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. Z e n e c k : Die Musik im 15. Jahrhundert II: Das Zeitalter Ockeghems und Josquins (2) — S: Ü zur Meßkomposition des 15. Jahrhunderts II (2) — Ü für Schulmusiker: Geschichte des deutschen Liedes (1) — CM: Ausgewählte Musikwerke des 15. Jahrhunderts.

Dr. Chr. G r o ß m a n n OSB: Paläographie und Formenlehre des gregorianischen Chorals (2) — Formenlehre des gregorianischen Chorals für Schulmusiker (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. G e r b e r : Das deutsche Lied vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (3) — Pros: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte des deutschen Liedes (2) — S: Motette und Messe von Dufay bis Josquin (2) — CM voc. (2).

Prof. Dr. Chr. M a h r e n h o l z : Hymnologie II (Geschichte des Kirchenliedes und des Gesangbuches von P. Gerhardt bis zur Neuzeit) (1).

Akad. Musikdirektor N. N.: Liturgische Ü (1) — Liturgisches Singen (in Verbindung mit dem Homiletischen Seminar) (1) — Harmonielehre und Gehörbildung (2).

Lehrbeauftragt. K. v. W o l f u r t : Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Instrumentation (2).

Greifswald. Prof. Dr. H. H. D r ä g e r : Musikgeschichte des Hoch- und Spätbarock (2) — Ü zur Musikgeschichte des Hoch- und Spätbarock: Lektüre ausgewählter Theoretiker des 18. Jahrhunderts (2) — Deutsche Kammermusik der Klassik und Romantik II (2) — Ü zur Beethoven-Ästhetik (2) — Geschichte der russischen Musik im Überblick (1) — Zur Erkenntnis des Tonwerks (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. Dr. F. G r a u p n e r : Musikwissenschaftliche Propädeutik: Gehörbildung, Partiturspiel, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Akad. Musikunterricht: Klavier-, Gesangs-, Orgelkursus (je 2) — Kirchenmusikalische Ü (2) — CM instr., voc. (je 2).

Hamburg. Prof. Dr. H. J. T h e r s t a p p e n : Musikgeschichte der Renaissance (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Geschichte der Oper (2) — Kontrapunkt II (1) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. W. H e i n i t z : Musikalische Taktlehre (1) — Artikulation und Phrasierung (1) — S (4).

Dozent Dr. H. H u s m a n n : Mensuralnotation (2) — Musikalische Akustik (1) — Geschichte der neueren Harmonik (2).

Heidelberg. Prof. Dr. Th. G e o r g i a d e s : Einführung in die Geschichte der Musik (Grundfragen. Die abendländische Musiksprache bis zur Neuzeit) (3) — S: Ü zur Entwicklung des musikalischen Satzes im Mittelalter (2) — Pros (mit Dr. S. H e r m e l i n k) : Der Satz Palestrinas (2) — Aufführungsversuche (auch in Verbindung mit dem Madrigalchor und dem CM).

Prof. Dr. H. P o p p e n : J. S. Bach als Kirchenmusiker (1) — Formgesetze der Musik (1) — Harmonielehre I (2) — Chor des Bachvereins (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. H e r m e l i n k : Madrigalchor (2) — CM instr. (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdirektor Dr. G. N e s t l e r : Die deutsche Musik im Zeitalter Bachs und Händels (2) — Der

„Ausdruck“ in der Musik (1) — Musikalische Formenlehre (1) — Akad. Orchester (2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Niederländische Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance II (3) — Grundprobleme der Musikgeschichte (1) — S: Stilkritische Ü zur niederländischen Musik der Renaissance II (2) — CM instr., voc. (mit Dr. A bert und Dr. G u d e w i l l) (je 2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach (2) — Ü zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2) — Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker (2).

Dozentin Dr. A. A bert: Richard Wagner (2) — Lektüre von Schriften zur Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert (2) — Pros: Technik der Musikanalyse (2).

Dozent Dr. K. G u d e w i l l: Geschichte der Orgelmusik von den Anfängen bis zu Samuel Scheidt (2) — Ü zur Geschichte der Orgelmusik (2) — Ü im musikalischen Satz (3).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Oper (3) — S: Altclassische Polyphonie (2) — S: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (Dr. E. G r ö n i n g e r) (1) — CM instr., voc. (Dr. H. H ü s c h e n, Dr. E. G r ö n i n g e r) (je 2).

Prof. Dr. W. K a h l: Franz Schubert (2) — S: Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Lektor Prof. Dr. H. L e m a c h e r: Ü im Generalbaßspiel (1) — Meisterwerke Beethovens (1).

Leipzig. Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik der Niederländer und ihres Zeitalters (2) — Ü zur osteuropäischen Musik (2).

Dr. R. E l l e r: Geschichte der Symphonie (2) — Ü über Beethovens Symphonien (2).

Lektor Dr. R. P e t z o l d t: Harmonie- und Kontrapunktlehre, Generalbaßspiel. Satz- und Formenlehre, Partiturspiel (je 2).

Mainz. Prof. Dr. A. S c h m i t z: Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts (3) — Musik der Gegenwart (1) — S: Besprechungen der Arbeiten der Mitglieder (2) — Das vorklassische Lied (2) — Kolloquium über Aufgaben, Quellen und Methoden musikhistorischer Forschung (Forts.) (2).

Dr. E. L a a f f: Geschichte der Notenschrift III: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts und Tabulaturen (1) — CM instr., voc. (4).

Marburg. Prof. Dr. H. E n g e l: Sinn und Wesen der Musik (1) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Geschichte der Klaviermusik (2) — S: Verzierungspraxis (1) — S: Haydns Klaviersonaten (1) — CM instr., voc. (je 1).

Münster i. W. Prof. Dr. W. K o r t e: Geschichte der barocken Instrumentalmusik (3) — Aus der Geschichte des deutschen Soliedes (1) — S: Ü zur Geschichte der Instrumentalmusik im frühen 17. Jahrhundert (2) — CM instr., voc. (je 2).

Dozentin Dr. M. E. B r o c k h o f f: Europäische Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Die Oper im 19. und 20. Jahrhundert (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — S: Die Messe vom 14. bis 19. Jahrhundert (2) — Ausgewählte harmonikale Analysen (1).

Regensburg. Phil.-theol. Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Wagner-Verdi (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S I: Mensuralnotation (1^{1/2}) — S II: Musikwissenschaftliche Ü (1^{1/2}) — CM (2).

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichte der katholischen Kirchenmusik (1) — Ü im Harmonisieren der Einheitslieder (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerbinger: Instrumentenkunde (1) — Formenlehre II (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel und -lesen II (1) — Gehörbildung (1) — Harmonielehre I (1).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Die symphonische Dichtung (Von Beethovens Pastorale zur Alpensymphonie von Richard Strauß) (1) — S: Probleme der Programmmusik (2) — Ü im Partitur- und Generalbaßspiel (2) — CM instr., voc. (je 2).

Dozent Dr. G. Reichert: Die mehrstimmige Messe vor Palestrina (1) — Das Lied im Mittelalter in der Musik und in der lateinischen, französischen und deutschen Literatur (Colloquium mit Prof. Dr. K. Wais und Prof. Dr. H. Kuhn) (2) — Harmonielehre I (2) — Singkreis für alte Musik (2).

BESPRECHUNGEN

Ohrenvergnügendes und gemütergötzendes Tafelconfect (Augsburg 1733 / 37 / 46). Reichsdenkmale deutscher Musik. Bd. 19. Hrsg. von Hans Joachim Moser. 1942. Verlag B. Schott's Söhne in Mainz.

Das hätte sich der selige Valentin Rathgeber (1682—1750) gewiß nicht träumen lassen, daß sein „Ohrenvergnügendes und gemütergötzendes Tafelconfect“ zweihundert Jahre, nachdem er's herausgebracht, in eine monumentale Reihe deutscher Musikdenkmäler seinen Einzug halten würde. Er hatte aus triftigen Gründen sein Inkognito zu wahren versucht; aber die verschmitzte Einflechtung seiner Namensinitialen auf dem Titel bewahrte ihn doch nicht vor dem Schicksal, 1902 durch Max Friedländer eindeutig als Autor ermittelt zu werden. Inzwischen hat das Bild seiner Persönlichkeit durch Nachforschungen von Martin Kuhn, auf welche sich Hans Joachim Moser bezieht, wesentlich schärfere Konturen gewonnen. Danach ergriff er als Sohn eines Schulmeisters und Organisten in der fränkischen Rhön zunächst denselben Beruf und betätigte

sich um 1704 als Lehrer in Würzburg, wo ihm aber schon 1707 die Stellung aufgekündigt ward. Er wandte nun seine Schritte nach dem oberfränkischen Benediktinerkloster Banz, fungierte zunächst als Kammerdiener des Abtes, erhielt 1711 die Priesterweihe und hieß sich von da an Pater Valentin Rathgeber. Über seine musikalische Wirksamkeit in Banz erfahren wir, daß er bei der Einweihung der bekannten Barockkirche Dientzenhofers als „concinator et chori rector“ in Erscheinung trat, gleichzeitig aber auch das Festmahl der Klosterbrüder mit eigenen weltlichen Singstücken würzte. Nach etwa 20-jährigem Klosterleben — das wir uns, zumal bei den kunstfreudigen Benediktinern, gewiß nicht allzu asketisch denken dürfen — brach er 1729 aus und begab sich ohne Urlaub auf eine neunjährige Reise, die ihn von Mainfranken ins Rheinland und nach Württemberg, zuletzt nach Augsburg und München führte. Es ist die Zeit, in der er sein „Tafelconfect“ (neben einer stattlichen Reihe von geistlichen Kompositionen) veröffentlicht hat. 1738 tauchte er wieder in Banz auf, erlangte nach kurzer, aber strenger

Haft Begnadigung, schuf noch einige Werke und verstarb 1750 im dortigen Kloster.¹

Das Verdienst, sein „Tafelconfect“ wieder ans Licht gezogen zu haben, gebührt dem mit Ludwig Erk befreundeten Berliner Journalisten Ernst Otto Lindner, der als erster auch die frühdeutsche Oper in Hamburg beleuchtet hat. Auf den Neudruck der drei ersten „Trachten“ (mit gekürzten Texten) in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (1871) war man bislang angewiesen, wollte man sich über Rathgebers Werk ein eigenes Urteil bilden; denn das in späteren Neudrucken Verstreute bildet nur einen kleinen und nicht einmal bezeichnenden Bruchteil davon.

Die Jahrzehnte von Schwartzens „Musae Teutonicae“ (Königsberg 1705/06) bis zum „Tafelconfect“ sind nicht eine schlechthin „liederlose“ Zeit. Das zeigen Handschriften wie das Liederbuch Kammerers von 1715 (Ulm), die „Musikalische Rüstkammer“ von 1719 (Leipzig), das Sing- und Spielbuch Eberhards von Oeynhausens 1725/34 (Westfalen) und die Liederhandschrift Danz'g Ms. 4014 von 1727. Aber das Versiegen der Drucke ist doch eine so auffallende Erscheinung, daß schon aus diesem Grunde die Augsburger Veröffentlichung eine hervorsteckende Figur macht. Ihren entwicklungsgeschichtlichen Standort läßt aber erst der Inhalt erkennen. Man wird dem „Tafelconfect“ weder gerecht, wenn man es nur als Ausläufer der alten Quodlibet- und Ensembleliedpraxis betrachtet, noch wenn man es mit dem Rokokolied à la Sperontes, Gräfe usf. in einen

inneren Zusammenhang stellt. Denn das „Tafelconfect“ bringt sehr verschiedene Typen von „Sing- oder Tafelstücken“. Es wurzelt mit vielen Zügen im älteren deutschen Lied, mit den entscheidenden Elementen seines Stils dagegen durchaus in der Musiksphäre des süddeutschen Hochbarock. Als echte Quodlibets (eindeutig und mehrstimmig) erweisen sich nur etwa 6 Stücke, das Orchesterlied nach Art Adam Kriegers begegnet zweimal, etwa 10 Ensemblestücke nicht quodlibetmäßigen Charakters sind vom Text her nach sehr verschiedenen Prinzipien angelegt, den Rest und damit die Hauptmasse bilden einfache Sololieder im Stile der Zeit. Das einigende Band ist der gebrauchshafte, gesellige, echt volkstümliche und nur auf Fidelitas gestimmte Charakter des Werkes. Es spiegelt die Musizierfreudigkeit, wie sie in den süddeutschen Studentenkollegien, bei Klosteraufwartungen und anderen Festivitäten damals herrschte, mit einer Frische und Lebensnähe, die doch etwas anderes zum Zuge bringen als die von Lindner empfundene „triviale Munterkeit“.

Gewiß, Rathgeber ist ein Spaßmacher, ein Juxkomponist, auch wenn er zwischendurch einmal — aber ohne den leichten Ton zu verlassen — die Musik, die Hoffnung, die Geduld oder das gute Gewissen preist. Aber er ist mehr als ein unterhaltsamer Spaßmacher, nämlich ein Vertreter musikalischen Humors, wie es in dieser Art und von diesem Format in der Geschichte der deutschen Musik nicht sehr viele gegeben hat. Sein großes Talent zeigt sich darin, daß er mit den musikalischen Mitteln seiner Zeit ein souveränes Spiel treibt, Techniken und Stile auf die einfachste Form zurechtbiegt und dabei sich unerschöpflich als Erfinder einprägsamer Melodien und spaßi-

¹ Neuerdings liegt auch eine Dissertation über Rathgeber vor: Max Hellmuth, Johann Val. Rathgeber. Ein mainfränkischer Barockkomponist. Leben und Werkverzeichnis. 1943, Erlangen (maschinenschriftl.).

ger Einfälle erweist. Er schlüpft in die Tanzrhythmen der Zeit (Allemande, Menuett, Ländler), zitiert gelegentlich ein Volkslied, parodiert den Psalmenakzent, den Opern- und Kantatenstil und gibt in dem schlechterdings nur als genial zu bezeichnenden Solmisationsquartett einen Kontrapunkt- und Fugenkurs, wie er unterhaltsamer und lustiger nie abgefaßt worden ist. Kein Zweifel, dieser Generationengenosse eines Seb. Bach und G. Fr. Telemann war ein vortrefflicher Musiker, ein wirklicher Köhner. Er formt nicht nur kleine Gebilde, sondern bewegt sich ebenso sicher in größeren, zusammengesetzten Formen. Wenn er hier Melodien auf eine endlose Schnur reiht, so überrascht er anderswo plötzlich durch prächtig parodierende Steigerungen. Das Wesentliche aber ist: er verfährt nicht schematisch, sondern zieht immer neue Register, ohne irgendwie an Natürlichkeit der Diktion zu verlieren. Wenn Moser ihn treffend als Repräsentanten des „gutmütigen mainfränkischen und schwäbischen Humors“ bezeichnet, so bedarf diese Charakterisierung doch der Ergänzung durch die richtige Beobachtung Hermann Kretzschmars, daß diesem Humor sich bisweilen auch „ein Rattenfängerzug, ein ungestümes, dämonisch fortreibendes Feuer“ beigesellt. Es ist — cum grano salis — eine ähnliche Mischung wie bei Mozart, auf den so vieles in diesem „Tafelconfect“ bis auf einzelne Wendungen (z. B. II, 7, Takt 352 f. „die Katz die last das Mausen nicht“ = Zauberflöte, ers'es Finale: „Zum Ziele führt dich diese Bahn“) vorausdeutet.

Als Komponisten der vierten, hier erstmals neugedruckten „Tracht“ nimmt Moser aufgrund entsprechender Initialendeutung und der von Eitner gegebenen Daten den 15 Jahre jüngeren Augsburgs Kantor I. C.

Seyfert (1697—1767) an, was mir einleuchtend erscheint. Dieser Teil läßt wohl hinsichtlich des Humors, dagegen musikalisch kaum ein Absinken gegenüber dem Vorbild erkennen. Die Musik neigt schon mehr dem galanten Stil zu, ist reich an hübschen Melodien und geschmackvoll harmonisiert.

Die vollständige Herausgabe des „Tafelconfects“ mit stilgemäß sparsamer Continuo-Ergänzung, Faksimilewiedergabe der Titel und einer Notenseite kann man nur auf ichtig begrüßen. Im Vorwort bezw. dem kritischen Apparat wünschte man sich etwas mehr Quellenhinweise. Für die zahlreichen Fäden, die zumal von den Quodlibets ins 16. und 17. Jahrhundert (Schmeltzl 1544, Orlando di Lasso sowie die Literatur des 17. Jh.) zurückführen, erhält der Benutzer nur spärliche Winke. Übrigens zitiert Raßgeber beide Volksliedweisen, die Bach im Quodlibet seiner Goldberg-Variationen verwendet: In II, 7, T. 292 ff., wie der Kritische Peicht verzeichnet, „Kraut und Rüben“ und in I, 5. Canto I. T. 7, was Moser nicht vermerkt, zu den Worten „der Seelen allergrößtes Gift“ die Weise „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“. Einige störende Druckfehler seien schließlich noch verzeichnet. S. 13. Cembalo, T. 175, zweiter Akkord muß es c“ statt a“ heißen. S. 77. Baß, T. 4, erstes Achtel muß Fis heißen. S. 162, I. Viol., T. 181, zweites Achtel ist h“ statt b“ zu lesen. S. 163. T. 205—218 ist bei sämtlichen Systemen # statt b zu setzen. S. 166, I. Viol., T. 302, zweites Viertel ist gis“ statt g“ zu lesen. Helmuth Osthoff

Daniel Friderici, Ausgewählte geistliche Gesänge. Das Erbe deutscher Musik. Landschaftsdenkmale Mecklenburg und Pommern, Heft 2. Bearbeitet von Erich Schenk und Wolfgang Voll. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1942. VI und 23 S.

Mit diesem Heft wird erstmalig dem Landschaftsraum Mecklenburg ein kleiner Ausschnitt gewidmet. Wenn hierfür Kompositionen von Daniel Friderici (1584—1638) gewählt wurden, so findet das seine Berechtigung in der zentralen Stellung, welche diesem Tonsetzer in der Musikgeschichte Mecklenburgs zukommt. Zu erwägen blieb nur, ob seinen geistlichen oder weltlichen Arbeiten der Vortritt zu lassen war. Beide Sektoren halten sich in seinem reichen und größtenteils zum Druck gelangten Schaffen etwa die Waage. Wenn die Entscheidung zugunsten der geistlichen Werke fiel, so mag die Herausgeber dabei die Überlegung geleitet haben, daß in Neudrucken bisher nur Proben aus den weltlichen Gesängen Fridericis vorlagen, während seine geistlichen Kompositionen gänzlich unerschlossen waren. Daß der Kantor der Rostocker Marienkirche auch mit ihnen viel Beachtung über den engeren Kreis seines Wirkens gefunden hat, beweisen die mehrfachen Neuauflagen einzelner Sammlungen sowie die Verbreitung einzelner Stücke durch Abschriften und Nachdrucke bis in die Schweiz. So lassen sich für die getroffene Entscheidung manche sachlichen Gesichtspunkte anführen.

Über das Leben des Tonsetzers hat die gründliche Arbeit des Mitherausgebers Wolfgang Voll („Daniel Friderici. Sein Leben und seine geistlichen Werke.“ Rostocker Dissertation, erschienen Kassel 1936) viel Neues erbracht. Aus der Gegend bei Querfurt in Thüringen stammend, kam er als armer Leute Kind auf

der Schule in Eisleben und Gerbestedt — wo er Valentin Hausmann begegnete — früh mit der Musik in Berührung. Es folgen die Lernjahre des Scholaren mit den Stationen Salzwedel, Burg, Magdeburg, Meißen und Braunschweig, auf deren Lateinschulen er den Grund zu einer gediegenen humanistisch-theologischen Bildung legte. In Magdeburg trat ihm die Persönlichkeit Friedrich Weißensees entgegen, der als Motettenkomponist deutsch-niederländische Überlieferungen mit dem neitalienischen Chorstil verschmolz. Dann führten Wanderjahre den gereiften, immer noch rastlos an seiner Bildung arbeitenden Jüngling nach Hessen Westfalen und bis in die **Niederlande, von da aus zurück nach** Osabrück, wo er seine erste Anstellung (als Lehrer) fand. Als Achtundzwanzigjähriger entschließt er sich noch zum Besuch einer Universität und kommt damit zum ersten Male mit Rostock in Berührung. Von 1614 bis 1618 bekleidet er sein erstes Amt als leitender praktischer Musiker am gräflich oldenburgischen Hofe. Dann findet er 1618 als Marienkantor in Rostock den Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem Tode (1638) mit Hingabe und Erfolg verschrieb.

Das Heft bietet eine Auslese aus fünf in dem Zeitraum von 1614 bis 1630 erschienenen Drucken des **Tonsetzers. Drei weitere Veröffentlichungen** Fridericis konnten entweder aus Raumgründen oder wegen des Fehlens einzelner Stimmen nicht berücksichtigt werden.

Das erste von Friderici herausgegebene Werk, das „Sertum musicale I“ von 1614, eine Sammlung mit 21 Trizinen über von Friderici selbst geschickt versifizierte Texte des **Alten Testaments**, wird durch zwei Stücke vertreten, die sehr bezeichnend für den Standpunkt sind, den der junge Tonsetzer zu einer Zeit

einnahm, als sich im Gesamtbild der deutschen Musik die verschiedensten Strömungen kreuzten. In diesen Sätzen bekennt er sich weder ganz zu den älteren deutsch-niederländischen Mustern noch zum reinen Villanelle- oder Madrigaltypus, sondern entnimmt diesen Vorbildern die ihm jeweils geeignet erscheinenden Stilmittel, doch so, daß nicht die archaischen Elemente als vielmehr die „forschriftlichen“ Madrigalisten und auf geschärfte Deklamation abzielenden romanischen Züge überwiegen, wie sie die Spätniederländer — zumal Orlando di Lasso und Jacob Regnart — dem Norden vermittelt hatten. Der Grundriß ist in beiden Fällen ausgesprochen villanellesch, und der Stil weist vor allem auf die bekannten weltlichen Muster von Regnart. Dennoch entbehrt das Gesamtbild in der feinen Verwertung und Einschmelzung der verschiedenen Techniken nicht der eigenen Züge. Bezeichnend für das Klangideal des deutschen Musikers ist vor allem der unbekümmerte Gebrauch leerer Quinten, die dem Satz neben anderem gelegentlich eine unromanische Herbheit verleihen. Einheitlicher geformt sind die beiden vierstimmigen Gesänge aus dem zweiten Teil des „Sertum musicale“ (1619). Sie betonen gleich den Trizinen den Grundriß der zweiteiligen Liedform (mit Wiederholungen), drängen aber das madrigalische Figurenwerk zugunsten eines zügigen Vortrags erheblich mehr zurück.

Gediegene kontrapunktische Kleinarbeit zeigen die beiden Stücke aus den lateinischen Binien von 1623. Gern hätte man sich eine stärkere Berücksichtigung dieses der Rostocker Schuljugend gewidmeten umfangreichen Werkes gewünscht, das gewissermaßen die praktische Ergänzung zu Fridericis bekannter und weitverbreiteter „Musica figuralis“ bildet.

Die gut gewählten Beispiele zeigen, wie Friderici hier im Sinne bester deutscher Überlieferungen ein Werk schuf, das seinem dreifachen Zweck als Übungsstoff für den Musikunterricht wie als Musik für Nebengottesdienste (vielleicht auch die Currende) und das häusliche Singen in vorzüglicher Weise gerecht wird.

Es folgen vier Stücke aus einem der Hauptwerke Fridericis, den „Cantiones sacrae“ von 1625, die, nach der Widmung an einen Kreis Hamburger Musikfreunde und den zahlreich vorkommenden freien Texten zu schließen, wohl in erster Linie als häusliche Erbauungsmusik gedacht waren. Auch hier herrscht die stereotype zweiteilige Liedform, die je nach den Ausdrucksabsichten des Komponisten bald in mehr madrigalischer, bald mehr motettischer Art ausgefüllt wird oder auch rein homophon-akkordischen Odenstil (Nr. 8) zeigt. Doch fesselt an diesen Arbeiten mehr als das Technisch-Stilistische die sehr verinnerlichte Auffassung der zugrunde liegenden lateinischen Texte: Hier erhebt sich Friderici ersamlich zur Höhe einer musikalischen Rhetorik, die stark der Art seines großen Generationgenossen und Landsmannes Heinrich Schütz verwandt ist.

Den Beschluß machen vier deutsche, schlicht liedhafte Quartettsätze aus den „Deliciae juveniles“, welche Friderici 1630 — während der Besetzung Rostocks durch Wallensteins Truppen — veröffentlichte: frische, mit sicherer Hand geformte Stücke, die jedoch keine neuen Züge von Belang hervortreten lassen.

Im ganzen vermittelt das Heft einen aufschlußreichen Querschnitt durch das geistliche Schaffen des Rostocker Kantors. Wer die Schwierigkeit ermißt, aus einem so umfangreichen Werk das Beste und zugleich Bezeichnendste für eine räumlich be-

grenzte Veröffentlichung zusammenzustellen, wird den Herausgebern für ihre Arbeit Dank wissen. Das Vorwort bietet gute Hinweise zum Verständnis der einzelnen Stücke.

Einige kritische Vermerke seien noch angefügt. Bei Nr. 2 („Also Herr Gott“) ist in der Mittelstimme, Takt 34, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, es' statt e' zu lesen. Bei Nr. 7 („O quam dulce“), Oberstimme, Takt 14, ist das letzte Viertel c'' in h' zu verbessern. Ferner ist zu Anfang von Nr. 8 („Nomen ad sanctum“) in der Oberstimme wohl g' statt gis' zu lesen; der Quartsprung mit alteriertem Grundton (gis'-c'') ergibt hier einen störenden Querstand, auch kann die betreffende Textstelle schwerlich dem Tonsetzer Anlaß zu einer so übertriebenen Ausdrucksschärfung geboten haben. Bei Nr. 13 („Auf daß in unserm Lande“) ist im Baß, Takt 1, entsprechend den übrigen Stimmen, h statt b zu lesen. Bei der Akzidentienergänzung vermißt man ein durchgehendes Prinzip. In manchen Fällen sind, wie es wünschenswert ist, bei allen entsprechenden Tönen die fehlenden Zeichen hinzugefügt, während anderswo die notwendige Ergänzung dem Benutzer überlassen bleibt. Zu verbessern ist auch das auf dem Titel angegebene Geburtsjahr Fridericis, das 1584, nicht 1586, lauten muß.

Helmuth Osthoff

Georg Rhau, Sacrorum Hymnorum Liber Primus. Erster Teil: Proprium de Tempore. Herausg. von Rudolf Gerber. Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale Bd. 21. Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1942. XX, 99 S.

Sacrorum Hymnorum Liber Primus. Zweiter Teil: Proprium et Commune Sanctorum. Herausg. von Rudolf Gerber. Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale Bd. 25. Leipzig,

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1943. XII, 98 S.

Als die Denkmäler Deutscher Tonkunst die von Georg Rhau 1544 gedruckten protestantischen Choralsätze in der Neuausgabe von Johannes Wolf vorlegten (DDT Bd. 34), betonten sie damit die besondere Stellung, die der Wittenberger Verleger nicht nur als Herausgeber der Kirchenmusik des Urprotestantismus, sondern auch als Überlieferer deutscher Mehrstimmigkeit aus ihrer ersten Blütezeit schlechthin einnimmt. Als neue vollständige Veröffentlichung eines Rhauschen Verlagswerks können wir die vorliegende zweibändige Ausgabe der 134 Hymnenbearbeitungen begrüßen, die 1542 in Wittenberg erschienen sind. Gerber weist im Vorwort zu seiner Neuausgabe darauf hin, daß der nach der Bezeichnung des Drucks als „Liber Primus“ zu erwartende „Liber Secundus“ nicht ebenfalls als Sammelwerk herausgekommen ist, sondern in dem „Novum opus musicum tres tomos sacrorum Hymnorum continens...“ zu suchen ist, in welchem Rhau 1545 die Hymnensammlung des Sixt Dietrich veröffentlichte. Zusammen mit den Hymnen Dietrichs, deren Neuausgabe gleichzeitig mit der des Rhauschen Sammeldrucks begonnen hatte (Reichsdenkmale Bd. 23. Herausg. Hermann Z e n c k), besitzen wir also allein in Rhau-Drucken insgesamt 256 Hymnenbearbeitungen, von denen schon jetzt vier Fünftel in Neuausgaben zugänglich sind: die 134 des Sammeldrucks und 69 von Dietrich. Die noch fehlenden 53 Dietrich-Hymnen werden dem Vernehmen nach bald folgen, so daß diese wichtige Ausgabe nicht Torso bleiben wird.

Was Rhau an Hymnensätzen vereinigt hat, muß nicht nur als Grundstock lutherischer Hymnenpflege, sondern vor allem auch als Auslese des

bedeutendsten mehrstimmigen Hymnenbestandes seiner Zeit überhaupt gewertet werden. Vieles von diesem Material stammt unbestreitbar und nachweislich aus vorreformatorischer Zeit, nur ein verschwindend kleiner Bruchteil aber aus niederländischer Feder (4 Stücke). Wenn auch der nicht unerhebliche Anteil anonym überlieferter Kompositionen (41 Sätze, also fast ein Drittel des ganzen Bandes) manches Rätsel aufgibt, so muß man doch wohl Gerber beipflichten, der diesen Anteil für wahrscheinlich deutschen Ursprungs hält. Deutlich zeigt jedenfalls auch diese Rhau-Sammlung wiederum, wie stark die frühlutherische Kirche noch geneigt und — vielleicht — gezwungen war, Kirchenmusik nichtprotestantischer Herkunft zu übernehmen. Läßt man die 41 anonymen Stücke zunächst beiseite, so bleiben 93 signierte Sätze übrig, von denen 22 dem Ältesten Heinrich Finck, 39 dem sicherlich eine Generation jüngeren Thomas Stoltzer, 3 dem wiederum jüngeren Ludwig Senfl und 4 seinem Zeitgenossen Arnold von Bruck gehören. Rund drei Viertel des signierten Bestandes stammen also von Komponisten, die mit ziemlicher Sicherheit alle als nichtlutherisch anzusprechen sind. Hinzu kommen noch die 4 niederländischen Stücke: je eines von Josquin, Obrecht, Isaac und Renier. Die übrigen signierten Sätze (21) sind von deutschen „Kleinmeistern“ geschaffen, die z. T. ebenfalls nicht zu den Anhängern der neuen Lehre zu rechnen sind, wie z. B. Wolfgang Greflinger. Sicher ist das Bekenntnis zu Luther nur zu belegen bei dem Schneeberger Thomas Pöpel (Popel) der der Reformation schon sehr früh zufiel, bei Nicolaus Kropstein, der aus Zwickau stammte und in geistlichen Ämtern wirkte (Diakon in Zwickau, Pfarrer in Geyer bei Schnee-

berg), bei Wilhelm Breitengraser, dem Freunde Eoban Hesses und Schulmeister an St. Ägidien zu Nürnberg, dem Thomas Venatorius, Nürnbergs Reformator, ein Epitaphium dichtete, bei Balthasar Hartzler (Pasinarius), dem evangelischen „Bischof“ von Böhmisches-Leipa, bei dem ehemaligen Zwickauer Marienkanor und späteren Pfarrer in Kohren Simon Cellarius (Haußkeller) und natürlich bei dem lutherischen „Ur-Kirchenmusiker“ Johann Walter. Wahrscheinlich ist die Zugehörigkeit zum Luthertum bei Matthias Eckel, der hauptsächlich in Dresden gelebt zu haben scheint und 1537 auf Befehl des protestantischen Herzogs Heinrich von Sachsen eine Komposition schrieb (Budapest, Ungar. Nationalmuseum Bártfa Ms. 22, Nr. 139). Unklar ist die Stellung des Virgilius Hauck (Haugk) und des Andreas Capella (Capellus, Cappel). Das bedeutet, daß eigentlich lutherischen Ursprungs mit Sicherheit nur 10 von 93 signierten Stücken sind. (Wenn man etwas kühner folgert, sind es höchstens 12.) Daß die Schar der älteren und jüngeren reformatorisch gesinnten Musiker so spärlich oder gar nicht bei Rhau vertreten ist — immerhin im Jahre 1542, als es schon einige Namen von überörtlicher Bedeutung gibt, also nicht etwa in der ersten Morgenröte der Reformation — scheint mir ein klarer Beweis für das rasch versiegende Interesse der protestantischen Komponisten an der mehrstimmigen Hymnenbearbeitung zu sein. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß sich auch die Musikpflege der Kirche Luthers so schnell vom mehrstimmigen Hymnus abwendet. Der Quellenbefund aus den Jahren nach 1542 zeigt aber deutlich, daß der Hymnensatz für das protestantische Musikschaffen seine große Rolle ausgespielt hat. Neue Bearbeitungen finden sich

immer seltener; das alte, größtenteils vorreformatorische Repertoire wird, besonders in einigen Lieblingskompositionen, von Quelle zu Quelle getragen, und manche Handschriften zehren vom Abschreiben der bei Rhau erschienenen Stücke, wie ganz besonders der in Budapest, Ungar. Nationalmuseum, unter der Signatur Imp. VI aufbewahrte, aus der deutschprotestantischen Gemeinde Bartfeld stammende handschriftliche Anhang zu den bei Rhau 1544 gedruckten Responsoriumsätzen des Balthasar Resinarius.

Kann man also Rhau's Hymnendruck vom Gesichtspunkt der reformatorischen Musikpflege aus keinesfalls als einen verheißungsvollen Anfang bezeichnen, sondern vielleicht als eine im letzten Augenblick zusammengegraffte Blütenlese aus einer bereits zum Absterben verurteilten Gattung, so ist er für die deutsche Musikgeschichte schlechthin eine Quelle von unschätzbarem Wert. Ohne ihn wäre höchstwahrscheinlich der größte Teil der Hymnenkompositionen verlorengegangen oder im Halbdunkel anonym, handschriftlicher und örtlicher Überlieferung geblieben. Daß Rhau wenige Jahre vor Luthers Tod zusammenfaßt, was in der Hochburg der Reformation als Kirchenmusik geschätzt und gepflegt wird, ist also nicht nur als Zeugnis für den Musikwollen und die musikalische Denkrichtung des Reformators und seiner engeren Mitarbeiter von Bedeutung, sondern hat uns einen kostbaren Schatz deutscher Musik aus den Jahren zwischen etwa 1470 und 1510 bewahrt, der sonst wohl bei dem rasch sinkenden Interesse für diese Gattung und bei dem Aufsteigen neuer Formen protestantischer Kirchenmusik in solcher Vollständigkeit schwerlich über vier Jahrhunderte hinweggerettet worden wäre. Gerade die Traditionsgebundenheit, die sich in

Rhau's Sammeldruck widerspiegelt und die zum nicht geringen Teil auf Luthers Haltung zurückzuführen ist, hat reiche Frucht getragen. Verdanken wir ihr doch die herrliche Hymnenfülle Fincks und Stoltzers. Diese beiden Großmeister, mit der imponierenden Zahl von 61 Kompositionen fast die Hälfte des Buches bestreitend, bilden das Rückgrat der ganzen Sammlung. Auf ihrer reifen Meisterschaft beruht in erster Linie der rein künstlerische Wert des Drucks. Die Neigung des deutschen Volkes zum Hymnengesang als zu einer der Lieder nahestehenden Gattung ist der Boden, aus dem die intensive Beschäftigung gerade der deutschen Meister mit dem mehrstimmigen Hymnensatz sprießt. Wie dieser sich im 16. Jahrhundert in reichem Maße entfaltet, beweisen auch handschriftliche Quellen von hohem Rang und bedeutendem Inhalt, auf die Gerber in seinem Vorwort verweist. Daß er eine vorwiegend deutsche oder doch in Deutschland mit ganz besonderer Hingabe gepflegte Kunstform ist, zeigt ein Blick auf die außerdeutsche Hymnenproduktion, die zahlenmäßig die deutsche bei weitem nicht erreicht und, wie Gerber ausführte, „eigentlich das Typische und Allgemeine in der Festfolge“ betont, während „der individualisierende Drang der Deutschen“ hier „einen größeren künstlerischen Reichtum“ schuf. Durch die Neigung zum Allgemeinen ist der weitgehende Verzicht der außerdeutschen Hymnenpflege auf mehrstimmige Bearbeitung von Heiligenhymnen bedingt. (Eine Untersuchung der mehrstimmigen Sequenzenkomposition in Deutschland und den übrigen europäischen Musikländern des 15. und 16. Jahrhunderts dürfte für die Gattung das gleiche Bild ergeben.) Dadurch begrenzt sich also schon selber die Hymnenproduktion außerhalb des deutschen Kulturraumes. Der An-

teil der Hymnensätze am Schaffen namhafter Niederländer ist weder absolut noch relativ auch nur im entferntesten mit dem Anteil bei Finck und Stoltzer zu vergleichen. Diese beiden Meister sind also Kern und Grundstock des Rhauschen Sammelwerks. Die herbe Schönheit und vom späteren Wortausdeuten noch unberührt gebliebene Großlinigkeit der Finckschen Sätze, ganz auf inziges, liebevolles Versenken in den melodischen Fluß des c. f. gerichtet, scheint aus demselben Geiste geboren wie die Meisterwerke früher deutscher Malerei. Noch ist der Hymnenduktus ungetrübt durch humanistische Deklamationstendenzen, und bei aller Intimität mancher Einzelheiten scheint noch nichts an diesen Vertonungen „vermenschlicht“. Bei der Beurteilung solcher Musik läuft man allerdings stets Gefahr, in den Musikern des 15. und 16. Jahrhunderts nur Verkünder des Außer- und Überindividuellen zu sehen. Gewiß spricht aber nicht nur etwas „aus ihnen“, dessen unpersönliche Mittler sie sind. (Wann in der Geschichte der europäischen Kunst hat es überhaupt ein solches Mittelertum jemals gegeben?) Auch Heinrich Finck ist kein Mund, der nur Worte spricht, die ein „Höheres“ oder „Übermenschliches“ durch ihn sagen will. Er ist trotz aller Unterordnung unter überpersönliche Bindungen Individualität und formt seine Werke mit seiner Meisterschaft, aus seiner persönlichen Geisteshaltung und nach seinem schöpferischen Willen. Dieser Wille aber richtet sich nicht, wie der einer späteren Generation, auf die expressiv-deklamatorische Ausdeutung des Wortes, sondern sucht die Geborgenheit des Dienstes am liturgischen Melos. Insofern kann man von ihm sagen, er lasse eine „Vermenschlichung“ der Hymnenvertonung nicht zu. Er erstrebt, wie Cle-

mens Stephani mehrere Generationen später über einen anderen Meister und aus einer anderen Situation heraus sagen konnte, eine „schöne, langsame und gottselige Melodey mit künstlichen Fugen und Stimmen“, d. h. er achtet die Hymnenmelodie und gewinnt aus ihr künstlerische Kraft und Anregung; sie ist für ihn konstruktives und ethisches Grundelement zugleich, nicht aber reines „Material“, mit dem er nach den Gesetzen kontrapunktischer Handfertigkeit beliebig schalten kann, jedenfalls nicht im „motettischen“ Sinne. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß Finck der polyphonen Technik und der handwerklichen Kontrapunktik nicht das Ihre gegeben habe. Diese kann sich vielmehr durchaus entfalten, sie kann aber den Hymnus nicht ummodellern. Die Ungebrochenheit des c. f. ist ja eines der wesentlichen Kennzeichen der von niederländischen Motettenkünstlern noch kaum berührten frühen deutschen Mehrstimmigkeit. Man vergleiche aber nur die drei verschiedenen Bearbeitungen derselben Hymnenmelodie (*Fit porta Christi pervia*) in Nr. 28-30 der Neuausgabe, um zu erkennen, daß Finck bei aller c. f.-Bezogenheit des Satzes mit eigener schöpferischer Willensrichtung arbeitet. Die Kompositionstechnik in Einzelheiten zu verfolgen, ist hier nicht der rechte Ort. Man wird bei einer hoffentlich zu erwartenden eingehenden Untersuchung der nun leicht zugänglichen Hymnenbearbeitungen sicherlich zu wesentlichen und für die deutsche Musikgeschichte bedeutungsvollen Ergebnissen gelangen. Dazu wird der Vergleich der bei Rhau vertretenen Meister eine gute Handhabe bieten. Besonders für eine Gegenüberstellung Finck-Stoltzer liefert Rhau Druck Material in Fülle, zumal mancher Hymnus von beiden Meistern bearbeitet worden ist. Stoltzers über-

ragender Anteil an der Sammlung bietet allerdings nur einen Bruchteil seines Schaffens — das Gleiche gilt natürlich für Finck und alle anderen **Meister des Rhau-Drucks** — wie ja überhaupt die Gesamtpersönlichkeiten der Komponisten aus der Hymnenkomposition allein nicht zu erkennen sind. Mancher wesentliche Zug aus ihrem Schaffen wird sich gleichwohl aus der Behandlung dieser Gattung erforschen lassen. So wird z. B. auf den ersten Blick Stoltzers bei aller — von der Senfzeit aus gesehen — noch altertümlichen Leere des Klanges und Härte des Satzes doch nicht zu verkennende Hinwendung zu größerem Wohllaut und vollerer Harmonik auffallen. Dem großen „Block“ der Stücke von Finck und Stoltzer stehen die 41 anonymen Kompositionen gegenüber. Es lag nahe, diese ebenfalls als geschlossenen „Block“ anzusehen und einem ungenannten Meister zuzuschreiben. Das Geheimnis um den Komponisten Georg Rhau, von dem wir wissen, daß man seine Werke hochschätzte, von dem wir aber außer kleineren Beispielen in theoretischen Schriften nicht ein einziges Stück kennen, bot Anlaß, in den anonymen Sätzen — übrigens nicht nur in denen seines Hymnendruckes — Kompositionen aus seiner Feder zu vermuten. Gerber kann mit guten Gründen diese etwas unbekümmert aufgestellte Hypothese einwandfrei widerlegen, indem er einige der unsignierten Hymnenbearbeitungen schon im 15. Jahrhundert nachweist. Keineswegs ist aber damit eine Beteiligung Rhaus an den anonymen Stücken seiner Sammlung überhaupt widerlegt. Es bleibt immerhin merkwürdig genug, daß ein von den Reformatoren hochgeachteter Komponist das eigene Schaffen in den Sammelwerken, die er für diese Reformatoren und von ihnen ange-

regt herausbrachte, unterdrückt haben soll. Gleichgelagerte Fälle zeigen, daß Autor und Verleger in einer Person damals durchaus zu Wort kommen konnten (Susato, Gardane). So bleibt das Rätsel des Komponisten Rhau nach wie vor ungelöst. Stilistische und weitere bibliographische Arbeiten werden vielleicht noch einige der anonymen Hymnensätze nach Alter und Herkunft bestimmen lassen, die Auffindung signierter Konkordanzen aber ist unwahrscheinlich — wenn nicht ganz neue Quellen entdeckt werden sollten —, denn Gerbers profunde Quellenkenntnis, die sich in dem ausgezeichneten Kritischen Bericht äußert, hat nicht einen einzigen der 41 Sätze einem Autor zuweisen können. Was dann vielleicht Rhau zuzuschreiben ist, muß erst noch durch vorsichtige Stilkritik zu erforschen versucht werden; es wird ohnehin nur hypothetisch geschehen können, solange uns nicht durch ein eindeutig von ihm stammendes Stück eine Stütze für stilistische Untersuchungen gegeben ist. Der Parallellfall der anonymen Choralsätze in Rhaus Sammeldruck von 1544 kann hier unter Umständen zu Hilfe kommen. Sollte sich nämlich herausstellen, daß zwischen anonymen Kompositionen aus dem Hymnenbuch von 1542 und solchen aus den geistlichen Gesängen von 1544 unverkennbare Ähnlichkeiten bestehen, deren Evidenz auch nicht im mindesten bestritten werden könnte und die über zeitstilistische Gemeinsamkeiten und satztechnische Gemeinplätze weit hinausgingen, so käme man vielleicht dem Komponisten Rhau doch noch auf die Spur. Vorläufig bleibt es aber dabei, daß er nicht als Verfasser der unsignierten Hymnenbearbeitungen angesehen werden kann und daß auch eine Beteiligung an der Hymnenkomposition überhaupt nicht nachzuweisen ist. Die liedmäßige Begrenztheit der Hym-

nenstrophe setzt dem Umfang der mehrstimmigen Ausgestaltung gewisse Schranken. Trotzdem kann man auch hier Schwankungen feststellen, die im wesentlichen von Anlage und Entfaltung der Imitation abhängen. Neben knappen Sätzchen über pausenlosem Semibreven-Tenor (z. B. Nr. 60) stehen — auch bei älteren deutschen Meistern — Kompositionen, die das Drei- und Vierfache an Umfang erreichen. Die Mehrzahl der Stücke umfaßt aber 30-50 Tempora beim gebräuchlichen und auch im Rhau-Druck fast stets verwandten *tempus imperfectum diminutum*. Nun sagen solche Zahlenaufstellungen nur sehr bedingt etwas über die Gestaltungsstendenzen und -mittel der Meister aus, da ja schon eine längere Hymnenstrophe auch eine längere Bearbeitung verursacht und die Dehnung einer solchen Bearbeitung nicht unbedingt auf „motettische“ Ambitionen zurückgeführt werden muß, sondern z. B. schon dadurch entstehen kann, daß der an und für sich unversehrt bleibende c. f. in Brevem statt in Semibreven geführt wird. Daß Josquins einzige hier vertretene Hymnenbearbeitung zu den längsten des ganzen Bandes gehört — sie wird nur von der anonymen Nr. 42 etwas übertroffen —, deutet aber doch wohl auf die Neigung der Niederländer zur motettischen Ausweitung auch des Hymnus hin; Obrechts Satz rechnet mit 70 Tempora ebenfalls zu den längsten Stücken. Die beiden zeitweise in Deutschland wirkenden Niederländer Isaac und Rener weichen dagegen nicht von der „mittleren Normallänge“ der deutschen Meister Finck und Stoltzer ab, haben sich also vielleicht der deutschen Praxis angeglichen. Die jüngeren deutschen Komponisten sind im allgemeinen bereits von der knapperen Form der Hymnusbehandlung abgewichen, die anscheinend die ursprüngliche ist. Es

sind vor allem Hartzler, Eckel, Breitengraser, von Bruck und Kropstein, während sich Hauck und Cellarius noch im Rahmen des „normalen“ Umfangs halten. Bei den Sätzen Josquins und Obrechts ist jedenfalls schon der Umfang ein Kriterium für ihre „fremdartige“ Erscheinung, sie fallen hier ebenso auf wie die Choralmettetten des Lupus Hellinck zwischen den vielen deutschen Choralstücken, die der Rhau-Sammeldruck von 1544 enthält.

In der Satztechnik bietet die Rhau-sche Sammlung jenes bei aller zeitstilistischen Einheitlichkeit doch reiche und vielfältige Bild, wie es der Sachkennner schon bei Nennung der Komponistennamen vermuten muß. Allein die Mannigfaltigkeit der von Stoltzer angewandten satztechnischen Mittel wäre z. B. eine eigene Studie wert, wie denn überhaupt durch die Neuausgabe der Musikforschung reizvolle Aufgaben gestellt werden, an denen hoffentlich besonders die heranwachsende junge Forschergeneration nicht vorübergehen wird. So viel Material für einen Vergleich zwischen Finck und Stoltzer bietet sich, wie schon gesagt, bisher nirgendwo in so leicht zugänglicher und bequem benutzbarer Form. Von einer Untersuchung in dieser Richtung ist aber wertvolle Bereicherung unserer Erkenntnis zu erwarten, muß sie doch an die Grundlagen unserer nationalen Musikkultur heranführen. Mannigfaltige andere Möglichkeiten zur Erforschung der deutschen Musikgeschichte bieten sich ferner, wenn man die demnächst vollständige Neuausgabe der Dietrich-Hymnen von Zenck heranziehen wird. Die Bereitstellung von Material zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts schreitet so schnell vorwärts, daß ein dringender Hinweis auf die hier erschlossenen Schätze sehr von Nöten ist. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß manche

der bei Rhau abgedruckten Hymnensätze die bisher einzigen im Neudruck vorliegenden Zeugnisse für die nicht zu unterschätzende Tätigkeit einiger deutscher Kleinmeister vor und während der Reformation sind. Sie dürften wohl geeignet sein, diese etwas zu sehr vernachlässigten Vertreter einer allerorten aufblühenden Kunst in das rechte Licht zu rücken.

Die von Gerber mit ausgezeichnetem Sachkenntnis besorgte Neuauflage verwendet die für das „Erbe deutscher Musik“ verbindliche Editions-technik und bringt auch, den Gepflogenheiten dieser Denkmalsreihe entsprechend, gute und instruktive Bildbeigaben. In der Textunterlegung wird man mit dem Herausgeber über einige Einzelheiten streiten können. Da es aber wohl schon in der Entstehungszeit der Quelle mehr als eine Möglichkeit gegeben hat, die Texte unter die Noten zu verteilen, besonders in den nicht-c. f.-tragenden Stimmen, würde das nur ein müßiger Streit werden. Im vorbildlichen Kritischen Bericht hat Gerber die Ergebnisse seiner ausgedehnten Quellenforschungen niedergelegt und damit ein Repertorium der Hymnenbearbeitungen vorbereitet, zu dessen Schaffung er als hervorragender Kenner dieses Gebiets berufen wäre.

Hans Albrecht

Wilhelm Martin Luther, Gallus Dreßler. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausg. von Hermann Zencck. Bd. I. Kassel, Bärenreiter-Verlag, o. J. 165 S. DM 4,80.

Der Untertitel dieser alles in allem vorzüglichen Arbeit verkündet sozusagen ein Programm. Ein „Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats“ kann schließlich nicht nur mit musikwissenschaftlichen Me-

thodenzustandekommen, sondern verlangt ein tieferes Eingehen auf die Grundlagen des Lateinschulwesens als eine reine Musikermonographie. Im Grunde folgt Luther den Spuren seines Lehrers Hermann Zencck, dessen „Sixtus Dietrich“ ihm ebenso Vorbild gewesen ist wie Birtners „Joachim a Burck“. Nicht nur die biographische und stilkritische Methode, sondern auch die ganze geistige Zielsetzung verraten den Einfluß der von den beiden genannten Forschern vertretenen Richtung, Musikgeschichte nicht nur als Geschichte einer Kunst zu sehen und zu treiben. Im Schulmann und Komponisten Dreßler soll die Lage des mitteldeutschen Protestantismus miterfaßt werden, besonders soweit sie sich in der Schulmusikpflege und im Musikschaffen seiner Zeit widerspiegelt. Diese Art musikgeschichtlicher Betrachtung hat sich für unsere Forschung als durchaus fruchtbringend erwiesen. Schon bei einer leichten Überspitzung der Methode setzt man sich allerdings der Gefahr aus, daß man sich vom eigentlichen Gegenstand der Musikgeschichte, der Musik, zugunsten ihrer Überwucherung mit philologisch-historischen Erörterungen zu weit entfernt und daß man sich damit die musikalisch wertende Urteilsfähigkeit schmälert, ohne die nun einmal auch die objektivste Musikgeschichtsschreibung nicht auskommt. Wenn L.s Arbeit Religions- bzw. Konfessionsgeschichte und Musikforschung eng ineinanderschachtelt, so ist damit keineswegs gesagt, daß sie dieser Gefahr erlegen ist. Die nachlutherischen innerprotestantischen Spaltungsvorgänge sind vielmehr ein Stück deutscher Geistesgeschichte, dessen genauer Beobachtung der Biograph eines Gallus Dreßler nicht entraten kann. Das kleinliche Theologengezänk, unter dem anscheinend auch Dreßler zu leiden

hatte und das nicht nur von der ihm verhaßten Orthodoxie ausging, hat manchem Gelehrten und Musiker allerlei Unbilden aufgebürdet. Allerdings sind wohl mehr Haarspaltereien als wirkliche innere Glaubensgegensätze dabei im Spiel, und auf den meisten der davon Betroffenen hat sicherlich die wirtschaftliche Bedrückung schwerer gelastet als echte Seelennot. Trotzdem bleiben die Opfer, die diese gehässigen Plänkeleien gefordert haben, auch für den historisch Denkenden eine sinnlose Kraftvergeudung, denn die Pseudo-Bekennnisprobleme einer spitzfindigen Geistlichkeit haben manche Quelle verschüttet, aus der Kunst und Wissenschaft hätten gespeist werden können und sollen. Wenn man nun sogar vermuten muß, daß Dreßlers Produktivität eigentlich vom Streit zwischen den sogenannten Philippisten und den orthodoxen Lutheranern erstickt worden ist, dann tut man gut daran, die Schande der nach dem Tode der Reformatoren sich gegenseitig verdächtigenden und verfolgenden Theologen nicht zu bemänteln. Insofern hat auch die Musikforschung das Recht, historische Begebenheiten nicht nur zu registrieren, sondern in ihrer Wirkung auf das musikgeschichtliche Geschehen auch wertend zu beurteilen.

Der erste, dem Leben und Wirken Dreßlers gewidmete Teil der L.schen Schrift bringt einige wichtige Klarstellungen. Zunächst macht L. eine für die deutschen Musiker der damaligen Zeit ganz ungewöhnliche Studienreise des jungen Dreßler nach den Niederlanden (in das heutige Belgien) glaubhaft. Die Argumente, mit denen diese These gestützt wird, sind durchaus einleuchtend und stichhaltig, und L. kann auch die Spuren der niederländischen Ausbildungszeit im Schaffen Dreßlers auf Schritt und Tritt nachwei-

sen. Ebenso gilt nunmehr die unmittelbare Nachfolge Martin Agricolas im Magdeburger Lateinschulkantorat — nach zweijähriger Vakanz — als gesichert, da L. die Behauptung widerlegt, die zwei Jahre zwischen Agricolas Tod und Dreßlers Amtsantritt seien durch ein Kantorat des Joachim Bonus ausgefüllt gewesen. Schließlich muß man mit L. — entgegen neueren Lexikographen — das Magdeburger Antrittsjahr auf 1558 festsetzen.

Das Kapitel über Dreßlers Magdeburger Zeit gehört übrigens zu den besten Abschnitten der Arbeit. Hier bewährt sich die religionsgeschichtliche Untermauerung besonders. L. versteht es, Lebensdaten und kluge Kombinationen über geistig-seelische Erlebnisse des Meisters mit Angaben über Entstehungszeit und -grund der Werke zu einer einheitlichen Darstellung zu verschmelzen. (Gerade die vorhergehende Behandlung der Jenaer Studienzeit übernimmt sich dagegen etwas an Exkursen über Lehrgegenstände, Studentenbräuche und konfessionell-philosophische Zeitprobleme.) Die zunächst feste Stellung des Melanchthon-Anhängers Dreßler an der philippistisch gerichteten Lateinschule gerät ganz allmählich mit der seiner Schulkollegen ins Wanken. Sie wird gewissermaßen von innen her ausgehöhlt dank den Anfeindungen der Schule durch orthodox-lutherische Hetztheologen. Trotz einiger Rückschläge erobern sich diese Magdeburg mehr und mehr. Die Stütze, die Dreßler als Ersatz für seine orthodox gewordene Jenaer Universität in Wittenberger Kreisen gefunden hat, bricht mit der Verjagung der philippistisch gesinnten Professoren von der Leucorea auch zusammen, nachdem er 1570 noch den Grad eines Magisters an dieser erworben hatte. Unter dem Eindruck der auch in Wittenberg

wachsenden Macht der Orthodoxie wendet der Magdeburger Kantor sich immer mehr dem ganz melanchthonfreundlichen Anhalt zu, wo er schließlich 1575 als zweiter Diakon an St. Nikolai zu Zerbst unterschlüpft.

Nun ist aber festzuhalten, daß die Orthodoxie ihn in Magdeburg keineswegs brotlos gemacht hat, daß er vielmehr 1575 auf seinen Wunsch und in Gnaden entlassen wird. Man wird also geneigt sein, seine äußere Belastung durch den Konfessionsstreit zunächst einmal nicht zu schwer zu nehmen. Überraschend ist jedoch, daß der erst 38 Jahre alte Komponist ab 1571 verstummt. L. vermutet für das plötzliche Versiegen seines Schaffens „schwere äußere und innere Erschütterungen“, in erster Linie Glaubenskämpfe, da Dreßler wohl von den mächtiger werdenden orthodoxen Theologen bedrängt worden sei. Dafür, daß er nun aber in Zerbst nicht neuen Auftrieb bekommt, findet L. die Erklärung, ihm habe das Schulamt gefehlt. Wenn das richtig ist, dann müßte tatsächlich, wie L. auch argumentiert, das Kantorat für Dreßler der Ansporn zum Schaffen gewesen sein. Dann gehörte er aber zu den Kantoren im engsten Sinne des Wortes, zu jener Sorte auchkomponierender Schulmeister, denen die eigene schöpferische Leistung nur Lehrgegenstände und -beispiele zu liefern hat und die nur des Amtes wegen überhaupt komponieren. Solche „Kleinstmeister“ gibt es in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts auch; so selbstverständlich, wie L. das hinstellt, ist aber selbst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts diese Haltung nicht. Protestantische Kantorengestaltung in derartig engstirniger Form ist eigentlich ein Zeichen für schöpferische Unfruchtbarkeit. Davon kann aber doch bei einem Musiker vom

Format Dreßlers keine Rede sein. Seine Werke stehen hoch über dem Durchschnitt dessen, was man abfällig als „Kantorenmusik“ zu bezeichnen pflegt. Kann er also wirklich nach Aufgabe des Kantorats nicht mehr schaffen, weil ihm der Ansporn fehlt? Oder will er in dem untergeordneten Zerbster geistlichen Amt untertauchen und nicht mehr schaffen? Wenn man die letztere Möglichkeit erwägt, so braucht man keineswegs einer Heroisierung des gewiß bürgerlich-humanistischen Menschen Gallus Dreßler das Wort zu reden; ein gewollter Verzicht auf produktive musikalische Tätigkeit muß etwa nicht sofort einen Vergleich mit Karl V. herausfordern, er kann wesentlich unbedeutenderen Motiven entspringen. Über den letzten Lebensjahren des Meisters liegt ja überhaupt noch ein Dunkel, das auch L. nicht hat lichten können.

Der zweite Teil der Schrift behandelt Dreßlers Schaffen. In der eingehenden Untersuchung seiner Musiklehre, die sehr zu begrüßen ist und die offenbar von Zencks und Birtners Arbeiten her manche Anregung erhalten hat, geht L. wiederum bis an die Wurzeln der protestantischen Musikanschauung des Reformationszeitalters und der nachlutherischen Jahrzehnte und erreicht damit sein Ziel, im Kantor und Musiktheoretiker Dreßler den Typus des nachlutherischen Schulkantors überhaupt zu ergründen. Wiederholt stellt er hier den Einfluß des ebenfalls mitteldeutschen Theoretikers und Schulmannes Heinrich Faber fest, dessen Bedeutung für die Musiklehre, vor allem in den Schulen, über Mitteleuropa hinaus neuerdings stärker erkannt zu werden scheint. Der handschriftlich überlieferte Traktat Fabers über die *musica poetica* ist jüngst von Gurlitt gewürdigt wor-

den („Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts“. Tijdschrift der Vereniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis, Deel XVI — 3e Stuk, Amsterdam 1942). Ein eingehender Vergleich zwischen den „beiden grundlegenden Darstellungen der *musica poetica* im 16. Jahrhundert“, wie Gurlitt Fabers und Dreßlers Traktate nennt, könnte auch für dieses Gebiet Gemeinsamkeiten zutage fördern, wie sie L. für die *musica practica* nachweist. (Gurlitts Aufsatz hat von L. nicht mehr benutzt werden können.) Das Eintreten Dreßlers für *Glarean*, dessen Lehre von den 12 Modi nur langsam in der deutschen Musiklehre Boden gewann, und seine Bevorzugung der Werke von *Orlando di Lasso* und *Clemens non Papa* in den theoretischen Schriften kennzeichnen seine „moderne“ Haltung. Die vielen Ergebnisse von L.s Untersuchungen zu diesem Teil des Dreßlerschen Schaffens eingehender zu besprechen, ist räumlich leider unmöglich.

Auch über den Kompositionen gewidmete Abschnitt kann nur in großen Zügen gewürdigt werden. L. behandelt die Werke in klaren, übersichtlichen Ausführungen und genauen, doch nicht formalistischen Analysen, wobei mancher kleinere oder größere Umweg nicht vermieden wird, wenn er Aussicht auf neue oder interessante Perspektiven zu bieten scheint. Überall findet L. starke Anlehnung an niederländische Vorbilder. Neben deutschen Psalmen- und Spruchmotetten, mit denen sich Dreßler in die von Stoltzer zu Lechner führende Reihe einordnet, sind es hauptsächlich *cantiones sacrae*, die er pflegt. Unter dieser eigentlich allgemeinen, für keine besondere Gattung geltenden Bezeichnung sind bei ihm liturgisch ungebundene Kompositionen auf lateinische biblische Texte gemeint,

also lateinische Spruch- und Evangelienmotetten. Die Worte stammen aus dem Neuen Testament, mit Vorliebe werden Aussprüche und Reden Christi gewählt, nur selten findet sich ein Lesungstext. Humanistische, bei dem Melanchthon-Anhänger Dreßler selbstverständliche Tendenzen finden ihren Niederschlag in mehreren Symbola. Hier greift der Meister auf die alte Technik des *ostinato* c. f. zurück. Die „politischen“ Motetten der Niederländer, vor allem *Clemens non Papa* und *Lasso*, mögen für ihn tatsächlich unmittelbare Vorbilder gewesen sein, obwohl die Technik längst von der deutschen Musik aufgenommen worden war (Senfl, Lemlin, Breitengraser, Walter, Othmayr u. a.). In den c. f.-losen Stücken findet L. vorwiegend die „Form der textinterpretierenden und affektausdrückenden Motette“ vor. Daß in ihnen niederländischer Einfluß und unmittelbare Einwirkung (*Clemens non Papa*) mit vollem Gewicht zur Geltung kommen, läßt sich nicht verkennen. Dreßler ist also durchaus den allgemeinen zeitstilistischen Tendenzen verpflichtet, die das Einschmelzen der letzten Reste deutscher Tradition in die siegreiche neue Kunst erstreben. Das Zeitalter, dem er generationsmäßig angehört, spült die letzten Spuren einer älteren deutschen Mehrstimmigkeit fort, und deren z. T. noch lebende Vertreter (etwa Jobst vom Brandt und Johannes Reusch) sind schon vergessen.

In einem Anhang bringt L. einen dankenswerten Bericht über die Überlieferung von Dreßlers Werken, ein Verzeichnis der Quellen und Neuausgaben, sowie schließlich ein thematisches Verzeichnis der Kompositionen. Im letzteren hätte man sich statt der in Buchstaben angegebenen Diskantanfänge lieber Noten gewünscht. Thematische Verzeichnisse von Chormusik des 16. Jahrhunderts haben

eigentlich nur einen Sinn, wenn die Anfänge aller Stimmen aus allen partes der Werke mitgeteilt werden. Diese Forderung ist aber heute nicht zu verwirklichen. So nimmt man denn mit den Buchstaben vorlieb.

L.s Arbeit erweist sich als ein sehr eingehender, grundlegender Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats und hat somit ihre Absicht erreicht. Wenn sie sich auch an einzelnen Stellen im Gestrüpp kleiner Spezialprivatissima über Nebenfragen zu verlieren droht, so ist sie doch keineswegs nur eine fleißige Zusammentragung von Material. L. steht vielmehr durchaus über seinem Stoff und weiß sein Ziel im Auge zu behalten. Trotzdem hätte man es ihm nicht übelgenommen, wenn er die Zügel noch straffer gefaßt hätte. Die Fülle von mehr oder weniger nur bedingt zum Thema gehörenden Erörterungen wird zwar immer noch gebündelt, eine stärkere Drosselung der Materialien und des Vielwissens käme aber der ganzen Darstellung zugute. L. wird das inzwischen selbst schon empfunden haben. (Die Arbeit ist längere Zeit vor dem Kriege bereits fertiggestellt gewesen.) Für die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts ist seine Dreßler-Monographie jedenfalls eine wertvolle Bereicherung und wird hoffentlich nicht sein einziger Beitrag zu diesem Forschungsgebiet bleiben.

Hans Albrecht

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BEKANNTMACHUNG DES PRÄSIDENTEN

Aus der Tagesordnung der Vorstandssitzung der Gesellschaft für Musikforschung, die am 4. und 5. September 1948 stattgefunden hat, gebe ich Folgendes bekannt.

1. Die finanzielle Lage der Gesellschaft nötigt zu einer Nacherhebung eines Teiles der Mitgliederbeiträge für 1948.

Der Vorstand hat die in „Musikforschung“, Heft 1, S. 79 f. unter Ziff. 3 angesetzte Nachzahlung genehmigt. Um baldige Einzahlung wird gebeten. Alle Zahlungen sind zu leisten auf das Postscheckkonto der Gesellschaft, Hannover Nr. 28920. Barzahlungen an die Geschäftsstelle in Kiel werden in Zukunft zurückgewiesen werden.

2. „Die Musikforschung“ erscheint, wie vorgesehen, im Jahrgang 1948 mit zwei Einzelheften und einem Doppelheft. Beiheft Lipphardt (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 2) wurde bereits versandt; als Beiheft 3 erscheint H.-H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente (Musikwissenschaftl. Arbeiten Nr. 3).

3. Die satzungsmäßige Beirats- und Mitgliederversammlung für das Jahr 1949 wird voraussichtlich im Oktober in Kiel stattfinden. Die geplante Arbeitstagung der Gesellschaft, die im Juni oder Juli in Goslar stattfinden und mit einer Tagung für Volksmusikforschung verbunden werden sollte, fällt mit Rücksicht auf den Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel (29. Juni bis 3. Juli 1949) aus. Stattdessen wird für das Jahr 1950 ein allgemeiner musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung im Zusammenhang mit der Bach-Zweihundertjahrfeier geplant.

4. Die Arbeit am „Standard-Katalog“, die durch die Währungsreform unterbrochen worden war, wird fortgesetzt.

5. Die Arbeit an Quellenpublikationen und Gesamtausgaben wird in Verbindung mit den Forschungs-Instituten Regensburg und Kiel beschleunigt fortgesetzt. Mit dem Erscheinen des Bandes 3 der Lieder von Senfl sowie mit dem Beginn der Telemann- und der Gluck-Ausgabe ist in Kürze zu rechnen. Die

Gesellschaft hat die ehemaligen Verleger des „Erbes Deutscher Musik“ zu einer Konferenz eingeladen, bei der die Ingangsetzung der Veröffentlichungsarbeit besprochen worden ist.

6. Die Gesellschaft hat zwei neue ständige Kommissionen errichtet: a) eine Kommission für Hochschulfragen (Vorsitz: Professor Dr. Arnold Schmitz, Mainz), die sich mit dem Verhältnis der Musikwissenschaft zu den Hochschulen beschäftigen wird, und b) eine Kommission für Volksmusik (Vorsitz: Professor Dr. Walter Wiora, Freiburg i. B.), deren Aufgabe die Reorganisation der volksmusikalischen Forschungsarbeit sowie die Erfassung des durch die Flüchtlingsbewegung bedrohten Volksmusikgutes sein wird. Ein vorbereitender Ausschuß für die evtl. spätere Bildung einer Kommission für Musiksoziologie wurde eingesetzt, für den vorläufig Professor Dr. W. Wiora, Freiburg i. B., federführend sein wird.

7. Die vorgesehenen Tagungen der Kommissionen für Schulmusik und für Volksmusik mußten mit Rücksicht auf die derzeitige Finanzlage verschoben werden. Blume

MITTEILUNGEN

Am 8. März 1948 verschied zu Leipzig plötzlich der Verlagsdirektor des Verlages Kistner & Siegel Dr. Walter Lott im Alter von 55 Jahren. Der Verstorbene hat sich um die Förderung der Musikforschung sehr verdient gemacht. Selbst Musikwissenschaftler, dessen Arbeiten zur Geschichte der deutschen Passion neue Quellen erschlossen, war er unter Johannes Wolf Assistent am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin. Schon früh mit musikbibliographischen Arbeiten beschäftigt — er hat fast drei Jahrzehnte hindurch die Hofmeister'schen Monatsberichte redigiert — gab er später im Auf-

trage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung das jährlich erscheinende „Verzeichnis der Neudrucke alter Musik“ heraus, das in gleicher Weise der Musikwissenschaft wie dem Musikalienhandel von höchstem Nutzen war. Seine stets lebendige Anteilnahme an allen musikwissenschaftlichen Fragen fand in seiner Tätigkeit bei dem um die Musikforschung sehr verdienten Verlags-hause Kistner & Siegel zahlreiche Wirkungsmöglichkeiten. Sein lauterer Charakter, seine ständige Hilfsbereitschaft und seine Herzengüte lassen ihn allen unvergessen bleiben, die ihn näher gekannt haben. Albrecht

In Straßburg verschied kurz nach ihrer Rückkehr von einer Studienreise aus Italien plötzlich und unerwartet die französische Musikforscherin Yvonne Rokseth. Eine eingehende Würdigung der Verstorbenen bringen wir in einem der nächsten Hefte.

Oscar Walcker zum Gedächtnis. Am 4. September 1948 starb in Ludwigsburg, wenige Monate vor seinem 80. Geburtstag, Orgelbaumeister Dr. h. c. Oscar Walcker. Walcker war der Inhaber der Orgelbauanstalten E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg und Wilhelm Sauer in Frankfurt a. O. und lange Zeit die repräsentativste Persönlichkeit des deutschen Orgelbaus. In seiner Schaffenszeit als Orgelbauer stellen wir drei Abschnitte fest. Im ersten, etwa bis zum Ende des ersten Weltkrieges, ist es die elsässische Orgelreform nach den Ideen von Albert Schweitzer und Emil Rupp, die den Achtundzwanzigjährigen begeistert und dann festhält, in besondere deren in Deutschland damals unerhörter Grundsatz, jedes Klavier der Orgel als ein in sich vollständiges Werk auszubauen. Walcker nimmt von da aus zum ersten Male Anlaß, sich mit dem Studium der älteren Orgelbaumeister zu be-

fassen und die so gewonnenen Erkenntnisse in die Wirklichkeit umzusetzen. Die bedeutendsten Instrumente jener Schaffenszeit Walckers sind die großen Orgeln zu Dortmund/St. Reinoldi (1909) und zu Hamburg/St. Michaelis (1912). Hier finden wir in jedem Klavier die Serien der Grundstimmen, Mixturen und Zungenregister, ferner, seit langem zum ersten Male wieder, Pfeifenmessungen nach Silbermann sowie Register wie Schweizerpfeife, Sifflöte, Scharf, Waldflöte, Krummhorn und Bauernflöte, Namen, die man damals, wenn überhaupt, nur aus dem Lehrbuch für Orgelgeschichte kannte. Nach dem Kriege 1914/18 beschritt Walcker neue Wege. Angeregt durch Wilibald Gurlitt unternahm er die Konstruktion eines Orgelwerks nach den Plänen des Syntagma musicum von Michael Praetorius. Diese Aufgabe war schwierig, weil die Praetorianischen Angaben zwar viele Einzelheiten, aber bei weitem nicht alles Notwendige brachten. Dazu kam, daß eine Reihe von Registern der Praetorianischen Disposition selbst in den ältesten Orgeln nicht mehr anzutreffen war. Dies gilt insbesondere für die Konstruktion und Mensuration der Zungenregister. Walcker löste das Problem, indem er zunächst die entsprechenden Musikinstrumente aus den Sammlungen alter Instrumente in Wien und im Germanischen Museum zu Nürnberg kommen und instandsetzen ließ. Nach diesen Originalen, die den alten Orgelbaumeistern schon Vorbild waren, konnte Walcker die von Praetorius geforderten Register wie Rankett, Krummhorn u. a. durchkonstruieren und herstellen. Von der „Freiburger Praetoriusorgel“ (1921), die in dieser Zusammenarbeit von Walcker und Gurlitt entstand, ging dann die neuere deutsche Orgelreform aus, die um- und neuschaffenden Einfluß nahm auf den gesamten deut-

schon und teilweise auch ausländischen Orgelbau. In diesem zweiten Abschnitt seines Lebens wandte sich Walckers Interesse im besonderen der Zusammenfügung dieser Register zu einem organischen Ganzen, dem Aufbau der Orgeldisposition, zu. — Seit einigen Jahren schrieb Dr. Walker in Abschnitten Erinnerungen aus seinem Leben nieder, die er in schlichter Vervielfältigung seinen Freunden und Bekannten zuschickte; noch vor seinem Tode konnte er sie sammeln, ergänzen und im Druck herausgeben (im Bärenreiter-Verlag Kassel, 1948). Sie zeichnen in lebendiger, fesselnder Darstellung das persönliche Bild Walkers, der starke Führungseigenschaften mit natürlichem, gewinnendem Wesen verband, klaren Blick für technische und geschäftliche Realitäten mit echter Begeisterung für künstlerische Weiterentwicklung und eiserne Selbstdisziplin mit offenem Herzen für die Lichtseiten der Welt.

Hans Klotz

Professor Dr. Wilibald Gurlitt gedenkt, nach Ablauf seiner Verpflichtung als Gastprofessor der Universität Bern, im Sommersemester 1949 seine volle Lehrtätigkeit an der Universität Freiburg i. Br. wieder aufzunehmen.

Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, Bonn, ist am 21. Juni 1948 zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft ernannt worden.

Dozent Dr. Georg Reichert an der Universität Tübingen wurde am 1. Oktober 1948 zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

Dozent Dr. Kurt Stephenson wurde im November 1948 zum apl. Professor in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn ernannt.

Domkantor Dr. Walter Haacke, Naumburg/Saale, ist zum Kirchenmusikdirektor ernannt worden.

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bei der Tagung des Vorstandes der IGMW in Basel im Mai 1948 ist eine Erweiterung und Neubelebung der Tätigkeit dieser Gesellschaft beschlossen worden. Die Zeitschrift der Gesellschaft, die „Acta musicologica“, wird in nächster Zeit wieder in größerem Umfang erscheinen. Internationale Kongresse sollen 1949 und 1950 in Basel und Brüssel stattfinden. Die Gesellschaft ist bereit, deutsche Mitglieder jetzt bereits anzunehmen, vorbehaltlich späterer Regelung der Beitragfrage. Für den Jahresbeitrag von 13 Schweizer Franken erhalten die Mitglieder die Zeitschrift. Sobald ein Zahlungsmodus für deutsche Mitglieder gefunden worden ist, wird an dieser Stelle eine Mitteilung veröffentlicht werden. Eine Vermittlungsstelle zur Anmeldung deutscher Mitglieder besteht bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, Westring. Interessenten werden gebeten, sich dort zu melden.

Veröffentlichungen des American Institute of Musicology in Rom. Band 1 und 2 der Gesamtausgabe der Werke Dufays, im Umfang von XXIV und 30, bzw. XXXII und 96 Seiten, herausgegeben von G. de Van, sind erschienen. Auch das erste Heft von „Musica Disciplina“, der Zeitschrift des Instituts, ist nunmehr herausgekommen. Vorgesehen ist, daß die Veröffentlichungen des genannten Instituts an deutsche Bezieher durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel, vertrieben werden. Sobald die Bezugsbedingungen festgesetzt sind, wird Mitteilung in der „Musikforschung“ erfolgen. Der amerikanische Subskriptionspreis für die vorgesehenen zwanzig Bände der Dufay-Ausgabe beträgt 145 Dollars (für Bezieher von „Musica Disciplina“ 138 Dollars). Bl.

Ungarische Publikationen. Der Verlag Cserépfalvi, Budapest 4, Mária Valéria- u. 5, kündigt eine Serie von Ausgaben und Büchern an, die unter der Leitung des bekannten Musikforschers Bence Szabolcsi und des Direktors der Goldmark-Musikschule Zsigmond László herausgegeben wird. Band 1 wird eine Sammlung jüdischer Chöre in Sätzen über alte liturgische Volksweisen von ungarischen Komponisten enthalten (hebräischer und englischer Text). Band 2 bringt eine Sammlung „The Music of Ancient Peoples“ mit Klaviersätzen über alte Volksweisen „von Korea bis zur Bretagne“ von ungarischen Komponisten. Band 3 enthält einhundert alte jüdische liturgische Melodien. — Dénes Bartha hat im Verlag Magyar Kórus (Budapest 1948) eine Anthologie als Beispielsammlung zur Musikgeschichte veröffentlicht. Der Notenteil (270 Seiten), beginnend mit primitiven, griechischen und frühgregorianischen Weisen, enthält gut ausgewählte Beispiele aus allen Stadien der europäischen Musikgeschichte, von den Trouvères angefangen bis hin zu Bach, Rameau und Händel. Kommentar und Quellen-Nachweis (111 Seiten) scheint sehr eingehend zu sein, bedient sich aber leider nur der ungarischen Sprache. Bl.

Berichtigung. In dem Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung in Rothenburg muß es auf Seite 66 dieses Jahrgangs, Zeile 14 bis 13 von unten, heißen „Pädagogik“ statt „Physiologie“.

Herr Hans-Heinrich Eggebrecht, Weimar, Fr. Ebertstraße 9/II, der mit einer Arbeit über Melchior Vulpius beschäftigt ist, bittet alle Leser der Zeitschrift „Die Musikforschung“ um Mitteilung von Daten, Nachrichten und Hinweisen aller Art über Vulpius.

Bärenreiter-Druck, Kassel-Wilhelmshöhe